

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA EDUCAÇÃO - FAED
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

PATRICK APARECIDO TRENTO

**ROCK, IMPRENSA E PRESENTIFICAÇÃO: A REVISTA ROCK, A HISTÓRIA E A
GLÓRIA (1974-1976)**

**FLORIANÓPOLIS
2023**

PATRICK APARECIDO TRENTO

**ROCK, IMPRENSA E PRESENTIFICAÇÃO: A REVISTA ROCK, A HISTÓRIA E A
GLÓRIA (1974-1976)**

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em História, do Departamento de História do Centro de Ciências Humanas e da Educação da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Orientadora: Profa. Dra. Glauzia de Oliveira Assis

FLORIANÓPOLIS

2023

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Setorial do FAED/UDESC,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Trento, Patrick Aparecido
Rock, imprensa e presentificação: : a revista Rock, a História e a Glória (1974-1976) / Patrick Aparecido Trento. -- 2023.
287 p.

Orientador: Glaucia de Oliveira Assis
Tese (doutorado) -- Universidade do Estado de Santa Catarina,
Centro de Ciências Humanas e da Educação, Programa de
Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2023.

1. Revista Rock. 2. História do Rock no Brasil. 3.
Presentificação. 4. História do Tempo Presente. 5. Imprensa
Alternativa. I. Assis, Glaucia de Oliveira. II. Universidade do Estado
de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação,
Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

PATRICK APARECIDO TRENTO

**ROCK, IMPRENSA E PRESENTIFICAÇÃO: A REVISTA ROCK, A HISTÓRIA E A
GLÓRIA (1974-1976)**

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em História, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em História

BANCA EXAMINADORA

Orientadora:

Doutora Glauca de Oliveira Assis
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membro:

Silvia Maria Fávero Arend
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membro:

Ivana Guilherme Simili
Universidade Estadual de Maringá

Membro:

Luciana Rosar Fornazari Klanovicz
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membro:

Sônia Maria de Meneses Silva
Universidade Regional do Cariri

AGRADECIMENTOS

Toda pesquisa científica, a exemplo dessa tese, antes de um esforço unicamente individual, é fruto de uma construção coletiva. Uma das tarefas mais difíceis da escrita de uma tese, inclusive, é conseguir considerar e agradecer nominalmente todos que de alguma maneira tiveram participação durante o percurso de Doutorado e em toda minha trajetória escolar e acadêmica. Mesmo com essa dificuldade, gostaria destacar e reservar agradecimentos especiais:

A meus pais, Marleide e Sebastião, por serem a base de tudo.

À minha companheira Karen, pela compreensão e apoio de sempre.

À educação pública e de qualidade.

Aos professores e companheiros de Graduação e Mestrado em História da Universidade Estadual de Maringá. Em especial, agradeço à professora Ivana Simili, por orientar meus primeiros passos na pós-graduação, e aos amigos Jeferson Ribeiro e Richard Freitas pela troca de experiências e angústias.

Ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina e seus docentes, por abrirem horizontes de pesquisa no campo da História do Tempo Presente. Em conjunto, todos/as os/as companheiros/as de turma e pesquisa, por terem compartilhado momentos de aprendizado e descontração. Um agradecimento especial se dirige às companheiras Luciana Mendes e Débora Morgado, que foram essenciais para minhas experiências em Florianópolis.

À professora Glaucia de Oliveira Assis, por orientar este trabalho e pelos diversos conselhos e direcionamentos concedidos ao longo do processo de pesquisa.

RESUMO

Esta tese analisa a circulação da cultura *rock* na revista Rock, a História e a Glória, entre os anos de 1974 e 1976. Publicação especializada em música e voltada ao público jovem de classe média, em conjunto com outros títulos, fez parte de um nicho editorial especializado em *rock* importante na divulgação do estilo em território brasileiro no período. Dialogando com referenciais teóricos do campo da História do Tempo Presente, investiga-se o potencial da mídia impressa como fonte para o estudo de discursos, representações, projetos de popularização e desenvolvimento do *rock* no Brasil dos anos 1970. Paralelamente, a partir da noção de presente ampliado, explora-se a materialidade das fontes impressas, que por ainda resistirem fisicamente no presente, podem ser artefatos culturais capazes de disparar outras possibilidades de relação com o passado através da pesquisa histórica que não unicamente a interpretativa, como o tensionamento da ilusão de presença do passado pelo contato com objetos culturais nostálgicos, em outras palavras, um passado presentificado. O caminho metodológico procurou inicialmente reinterpretar textos, imagens e publicidade do periódico para identificar padrões de publicação, temas recorrentes, tendências editoriais, perspectivas políticas e sociais, significados e atmosferas de escrita nas colunas da Revista Rock, para em seguida, construir possibilidades de o texto histórico aproximar o leitor das ambientações e universos do *rock* repletas de imagens de juventude, estilos de vida e masculinidades, presentes no conteúdo da revista. Os resultados apresentam uma escrita que pretende em alguns pontos tensionar a sensação de efetivamente se estar lendo uma revista especializada em *rock*, e demonstram um periódico de linguagens alinhadas à imprensa alternativa e contracultural dos anos 1970, visando contribuir com a formação de apreciadores e um cenário de incorporação do *rock* ao repertório da música popular brasileira e o desenvolvimento de um *rock* com características nacionais. Para tanto, a Revista Rock lança mão em suas colunas de entrevistas com artistas de destaque nacional e compõe uma longa série narrativa que interpreta a história do *rock*, publicados em trinta fascículos que selecionam e biografam a trajetória de rockeiros considerados ídolos internacionais do gênero.

Palavras-chave: Revista Rock. História do Rock no Brasil. Presentificação. História do Tempo Presente. Imprensa Alternativa.

ABSTRACT

This thesis analyzes the circulation of rock culture in the periodic Rock, a História e a Glória (Rock, History, and Glory) between the years 1974 and 1976. As a specialized publication focused on music and aimed at the middle-class youth, it was part of a specialized editorial niche that played a significant role in promoting the rock style in Brazil during that period. Drawing upon theoretical frameworks from the field of Present History, this study investigates the potential of print media as a source for studying discourses, representations, popularization projects, and the development of rock in Brazil in the 1970s. Simultaneously, it explores the materiality of printed sources through the notion of an expanded present. These sources, which still physically persist in the present, serve as cultural artifacts capable of triggering alternative ways of relating to the past through historical research that goes beyond mere interpretation. This includes questioning the illusion of the presence of the past through contact with nostalgic cultural objects – a process referred to as a ‘presentified’ past. The methodological approach initially involves reinterpreting texts, images, and advertisements in the magazine to identify publication patterns, recurring themes, editorial trends, political and social perspectives, meanings, and writing styles within the columns of the periodic. Subsequently, the historical text aims to bring readers closer to the rock environments and universes filled with images of youth, lifestyles, and masculinities depicted in the magazine's content. The results reveal a writing style that, at certain points, seeks to challenge the reader's perception of actually reading a specialized rock magazine. They also demonstrate that Revista Rock embodies the language associated with alternative and countercultural press of the 1970s. Its objective is to contribute to the formation of rock enthusiasts and the integration of rock into the repertoire of Brazilian popular music, as well as the development of a rock style with national characteristics. To achieve this, Revista Rock employs interviews with nationally renowned artists in its columns and presents an extensive narrative series that interprets the history of rock. This series is published in thirty installments, which select and provide biographies of rock musicians considered international idols within the genre.

Key-words: Brazilian Rock History. Rock Magazine. Presentification. Present History. Alternative Press. Counterculture. Masculinities. Youth

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Coletânea Rock, a História e a Glória	43
Figura 2 – Ficha técnica Revista Rock	44
Figura 3 – Capa da Revista Rock 1	45
Figura 4 – Discografia E Posters Rock	47
Figura 5 – Coluna Opinião	48
Figura 6 – Pete Townshend demolindo sua guitarra	49
Figura 7 – Jornal De Música e Som formato avulso	53
Figura 8 – Coluna Ilustres Desconhecidos	54
Figura 9 – Rock, A História e a Glória fascículo avulso	57
Figura 10 – Ana Maria Bahiana em Foto	66
Figura 11 – Enquete O Melhor Som de 75	75
Figura 12 – O Melhor Som De 75 – Primeira Apuração	76
Figura 13 – O Melhor Som de 75 – 2 ^a Apuração	78
Figura 14 – O Melhor Som De 75 – Resultado	79
Figura 15 – Anúncio LP Tudo Foi Feito Pelo Sol dos Mutantes	82
Figura 16 – Anúncios Rádio Excelsior	86
Figura 17 – Anúncio Rádio Tamoio	87
Figura 18 – Anúncio Parapsicologia 1	88
Figura 19 – Anúncio Parapsicologia 2	89
Figura 20 – Charges Jaguar & Henfil	91
Figura 21 – Charges Henfil & Chico Caruso	92
Figura 22 – Publicidades da Revista Rock: O Pasquim e Jornal Movimento	93
Figura 23 – Leia E Assine Movimento	94
Figura 24 – Assine Rock, A História e a Glória	97
Figura 25 – Materialidade do recorte	99
Figura 26 – O Rock e Eu Big Boy	105
Figura 27 – O Rock e Eu Jacques Kaleidoscópio	108
Figura 28 – O Rock e Eu Erasmo Carlos	111
Figura 29 – O Rock e Eu Made In Brazil	119
Figura 30 – O Rock e Eu Raul Seixas	123
Figura 31 – O Rock e Eu Caetano Veloso	129

Figura 32 – O Rock e Eu Gilberto Gil	134
Figura 33 – O Rock e Eu Os Mutantes	137
Figura 34 – Rock, a História 3	150
Figura 35 – Rock, a História 5	156
Figura 36 – Rock, a História 8	159
Figura 37 – Rock, a História 6	162
Figura 38 – Rock, a História 7	167
Figura 39 – Rock, a História – Era da Decadência	171
Figura 40 – Rock, a História e a Califórnia	174
Figura 41 – Rock, a História – Blues na Inglaterra	179
Figura 42 – Rock, a História - A Revolução das Crianças	181
Figura 43 – Rock, a História – Terceira Geração	186
Figura 44 – The Who e o Estilo Mod	219
Figura 45 – Jefferson Airplane em 1967	225
Figura 46 – Poster Rock Emerson, Lake & Palmer	239
Figura 47 – Emerson, Lake & Palmer, tecnologia nos palcos	241
Figura 48 – O olhar gélido de Syd Barrett	249
Figura 49 – David Bowie em Cena	254
Figura 50 – Ziggy Stardust	258
Figura 51 – Orientalismo e Gurus	267
Figura 52 – Capa Revista Rock Heavy Metal	270
Figura 53 – Abertura Revista Rock Heavy Metal	271
Figura 54 – Led Zeppelin & Aleister Crowley	275
Figura 55 – Atmosfera do Black Sabbath	276
Figura 56 – AIIEEEEEE! De Ozzy Osbourne	278

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 A CONSTRUÇÃO DAS FONTES DE PESQUISA COMO OPERAÇÃO HISTORIográfICA	27
2.1 IMPRENSA ALTERNATIVA, CONTRACULTURA E ROCK	34
2.2 O PROJETO EDITORIAL: A HISTÓRIA E A GLÓRIA DO ROCK	42
2.3 O FORMATO DA REVISTA E A RELAÇÃO COM O JORNAL DE MÚSICA	51
3 REVISTA ROCK: PÚBLICO LEITOR E PUBLICIDADE	60
3.1 CARTAS: PÚBLICO, CIRCULAÇÃO E RELAÇÃO COM LEITORES	60
3.2 A PUBLICIDADE DA REVISTA ROCK	81
4 ENTREVISTAS: A SEÇÃO O ROCK E EU	102
4.1 BIG BOY E O ROCK NO RÁDIO	104
4.2 O CALEIDOSCÓPIO DE JACQUES	107
4.3 O ROCK E A JOVEM GUARDA	110
4.4 MADE IN BRAZIL E O ROCK NACIONAL	117
4.5 RAUL SEIXAS: O ROCKER BRASILEIRO	122
4.6 CAETANO VELOSO E O ROCK	126
4.7 GILBERTO GIL: GELEIA GERAL E O ROCK	131
4.8 OS MUTANTES E O ROCK PROGRESSIVO BRASILEIRO	135
5 A HISTÓRIA DO ROCK	141
5.1 O MITO DE FUNDAÇÃO DO ROCK N' ROLL NOS ANOS 1950	145
5.2 RYTHM & BLUES: AS RAÍZES RACIAIS DA HISTÓRIA DO ROCK	149
5.3 O ÍDOLO NEGRO DO ROCK N' ROLL: CHUCK BERRY	155
5.4 COUNTRY & WESTERN: CAIPIRAS E COWBOYS	158
5.5 ESPECIAL: A GUITARRA	162
5.6 JUVENTUDE E REBELDIA	165
5.7 A ERA DA DECADÊNCIA	168

5.8 CALIFÓRNIA, O PRINCÍPIO DO PRAZER	173
5.9 BLUES NA INGLATERRA	177
5.10 A REVOLUÇÃO DAS CRIANÇAS	180
5.11 A TERCEIRA GERAÇÃO	185
6 ROCK, A GLÓRIA NOS ANOS 1960	193
6.1 ROCK, A GLÓRIA: BOB DYLAN, A ESTRADA E O PROTESTO	197
6.2 ROCK, A GLÓRIA: A MÚSICA DOS BEATLES	204
6.3 ROCK, A GLÓRIA: THE WHO, BEATNIKS E MODS	215
6.4 ROCK, A GLÓRIA: JEFFERSON AIRPLANE, PSICODELIA E LISERGIA	222
6.5 ROCK, A GLÓRIA: HENDRIX, DO PESO DO TROVÃO À LEVEZA DO HÉLIO	228
7 ROCK, A GLÓRIA NOS ANOS 1970	235
7.1 ROCK A GLÓRIA: O ROCK PROGRESSIVO DO EMERSON, LAKE & PALMER ..	235
7.2 ROCK, A GLÓRIA: PINK FLOYD: ARTE E ROCK NO UNDERGROUND DE LONDRES	243
7.3 ROCK, A GLÓRIA: A TEATRALIDADE DE BOWIE E ZIGGY STARDUST	252
7.4 ROCK, A GLÓRIA: MAHAVISHNU ORCHESTRA & CARLOS SANTANA: CADA QUAL COM SEU GURU	259
7.5 ROCK A GLÓRIA: O HEAVY METAL	268
REFERÊNCIAS	283
FONTES	286

1 INTRODUÇÃO

Perceber a passagem do tempo permeia atividades cognitivas humanas de diversas formas cotidianamente. Não necessariamente como objeto consciente e privilegiado de preocupação, sendo o centro de reflexões ontológicas ou físicas sobre a natureza da experiência temporal, como se pode presumir que fizessem Historiadores, Filósofos ou mesmo Físicos. Para além destes círculos intelectuais e acadêmicos, o tempo inunda as experiências individuais e coletivas, das mais corriqueiras do dia a dia até as mais excepcionais vivências que podem existir. Essa espécie de onipresença do tempo não acontece de forma única, mas sim revelando as muitas faces nas quais o tempo pode se apresentar.

Num sentido social e cronológico: os prazos a cumprir profissionalmente, o horário do ônibus e a pressa calculista da vida urbana mediada pelo relógio do celular sempre à mão, leva a experiência do tempo a seus termos altamente aritméticos. Para as subjetividades da percepção psicológica, as oscilações do tempo são constantes, nos desprendendo de sua duração cronológica a depender da ocasião. Se algo tende a ser prazeroso não é incomum sentirmos o tempo voar, enquanto sob uma situação incômoda ou tediosa, não raro o transcorrer de segundos e minutos se confunde com a duração de torturantes horas.

Nos domínios da arte – mais especificamente na música, campo que será fundamental para esse trabalho – cantado, o tempo também já foi merecedor de orações, como um dos deuses mais lindos na voz de Caetano Veloso¹, compondo os destinos em seu ritmo que nos parece contínuo. Um lembrete da mortalidade e da fugacidade da existência humana, pois ao menor dos vacilos, mesmo que a vida possa parecer longa quando na juventude, dez anos ou mais podem rapidamente se passar sem sequer nos darmos conta, como nos alertaram os Pink Floyd. Ninguém nos avisa do tiro de largada da vida².

Estão à disposição, inclusive, processos psicológicos que ajudam na orientação em meio à passagem do tempo. A memória, por exemplo, comumente designa a capacidade de serem parcialmente recordados fatos passados, dando significado a como se posicionar no presente e se voltar ao futuro. Seja uma memória recente que guia a rotina de tarefas cotidianas ou outra memória mais permanente, que individualmente identifica pessoas com trajetórias únicas de vida e no plano social compartilha referenciais culturais e de pertencimento – como nação, comunidade, geração e outros. A memória é uma instância, que vale salientar, não é um

¹ Oração ao Tempo, música lançada por Veloso em 1979, integrando o álbum Cinema Transcendental.

² Time, música lançada no ano de 1973 pela banda britânica Pink Floyd, integrando o álbum The Dark Side of the Moon.

depósito inerte de experiências, dados e informações, mas um território de fronteiras móveis, dinâmico e criativo, que repetidamente ressignifica símbolos e experiências, lembra e esquece, seleciona e exclui aquilo que faz parte ou não de seu interior³.

Nesses termos, a escrita da História pode ser entendida por mais um modo tentarmos significar o tempo, uma trama a mais no complexo tecido das possibilidades de percepção temporal. Uma ferramenta intelectual desenvolvida principalmente a partir das referências culturais das sociedades europeias ocidentais contemporâneas, que dentre outros objetivos, busca na científicidade um caminho para refletir formalmente sobre experiências humanas – sociais, estéticas, identitárias, econômicas, religiosas, etc. – ao longo do tempo. Dito de outra forma, os historiadores e as Histórias que escrevem produzem por si mesmas formas particulares de conceber o tempo que se distinguem de outras como a memória, a arte e a fé, por exemplo. Tomando por empréstimo as palavras de François Hartog, também “constitui também tarefa do historiador tentar pensar sobre o tempo, não sozinho, é óbvio”⁴.

Hegemonicamente, a forma como o campo da História estruturou cientificamente a passagem do tempo, pode ser chamado de regime moderno de historicidade⁵, ou de maneira mais direta, tempo histórico. Esse conceito se traduzia pela predominância das expectativas de futuro, traçando um sentido em direção ao progresso contínuo para a História. Dito de outro modo, neste regime há uma trajetória de movimento da humanidade no tempo que se desenrola linearmente, pois, ao ser movida esta deixa sempre o passado para trás em direção ao futuro, sendo esse deslocamento o senhor absoluto das transformações nas sociedades humanas. A ciência histórica, nessa estrutura, seria um instrumento racional para interpretar e aprender com o passado e assim seguir caminhando adiante, selecionando experiências edificantes para essa marcha progressiva ao futuro.

Caso se pergunte a alguém que não seja necessariamente um estudioso da área – ou mesmo para alguém que o seja – qual a utilidade da História, não será difícil escutar respostas pouco problemáticas: ‘conhecer o seu passado é fundamental para uma sociedade!’ ‘Um povo que desconhece seu passado está fadado a repeti-lo!’ São todas frases que surgiram sem grande surpresa, e que com variações aqui e ali são reiteradas desde pelo menos os bancos escolares. Se o passado está sendo deixado continuamente para trás, haveria maneiras de aprender com ele, interpretando-o e identificando nele regularidades nas transformações históricas. Baseados

³ BARROS, José D’Assunção. História e memória – uma relação na confluência entre tempo e espaço. *Mouseion*, v. 3, n. 5, p. 35-67, 2009.

⁴ HARTOG, François. Tempo, história e a escrita da história: a ordem do tempo. *Revista de História*, n. 148, p. 9-34, 2003.

⁵ HARTOG, François. *Regimes de historicidade*: presentismo e experiências do tempo. Autêntica, 2013.

nessas leis, pode-se traçar possibilidades de futuro para nossas vidas. O presente imbricado entre as experiências pregressas e expectativas de futuro, funcionaria como um instante em que se realizam opções e se concretizam projetos, fazendo a transição do passado para o futuro imaginado e escolhido⁶.

Esta percepção ainda atravessa de forma vívida os meios pelos quais a experiência cotidiana do tempo se sistematiza, encontrando também reprodução nos discursos acadêmicos com certo vigor. Contudo, a relação com o tempo que as primeiras décadas do século XXI tem desdobrado sugere uma deterioração dessa visão linear da História, modificando a maneira que se entende e experiencia as dimensões do passado, do presente e do futuro. De suma importância, entretanto, é perceber que os processos de descontinuidade do tempo histórico em favor de outra experiência do tempo que será levantada, não se dão de forma abrupta e sim de maneira gradual e fragmentada, na medida em que se estabelecem questionamentos sobre o lugar paradigmático que o tempo histórico tem ocupado.

Reinhart Koselleck⁷ sugere uma metáfora que permite pensar de modo mais claro numa configuração do tempo diferente da concepção do tempo histórico. Comparando a composição do presente com a estrutura geológica do solo terrestre, formada por diversas camadas que podem ou não estar em relação direta uma com a outra, mas que concomitantemente integram a constituição da superfície. Nesta proposta de temporalidade plural, o presente é atravessado por diversos estratos do tempo, convivendo uns com os outros em simultaneidade, que não resguardam necessariamente coesão linear e cronológica. A hipótese reside em seguir as pistas de uma dessas camadas. Um regime de historicidade que crescentemente emerge à superfície estando cada vez mais visível e sensível que, no entanto, ao invés de se pautar na linearidade e no estreitamento do presente entre espaços de experiências e horizontes de expectativas⁸ como faz o tempo histórico, investe na dilatação constante do presente para se estruturar.

Acompanhando os passos de Hans Ulrich Gumbrecht, se designará esse regime de *amplo presente*⁹. Um dos aspectos que fundamentam essa percepção temporal está na ideia de que hoje, em muito o futuro se manifesta como um terreno de difícil assentamento, sem

⁶ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, p. 150, 2010.

⁷ KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo*: estudos sobre História. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

⁸ De modo sucinto, em Koselleck o *espaço de experiências* de se refere àquilo que compõe o passado atual: acontecimentos, comportamentos, objetos etc., que podem ser rememorados ou ainda incorporados pelo presente. Já o *horizonte de expectativas* diz respeito às projeções e previsões realizadas no presente, mas que ainda não se realizaram, não foram experienciadas. De certa forma podem ser entendidos como prognósticos racionais com base no que aconteceu para o que virá no futuro.

⁹ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Nosso amplo presente*: o tempo e a cultura contemporânea, Trad. Ana Isabel Soares. São Paulo, Brasil: Editora Unesp, 2015.

estabilidade para fincarmos bases sólidas, um campo de mais dúvidas do que suposições estáveis. Isso não quer dizer que os prognósticos sobre o futuro foram abandonados, mas que não há tanta ansiedade por consumir certezas sobre o que o futuro trará, até porque por vezes gostaríamos de evitar que alguns desses prognósticos venham a acontecer (desastres naturais, climáticos e sanitários, conflitos militares de grande impacto, insegurança das relações socioeconômicas, dentre outros). Esse entendimento desenha um futuro relativamente fechado, que contrasta com expectativas positivas e portadoras do progresso, característicos do projeto iluminista e da noção tradicional de tempo histórico. O sintoma principal desse deslocamento na percepção temporal seria uma dilatação do presente, pois, já que o futuro nos parece inacessível ou indesejável, tenta-se postergar ao máximo a chegada de coisas que não se deseja que aconteçam, empurrando cada vez mais adiante a fronteira de um presente que parece mais seguro.

Em outra ponta, se expandindo em direção ao passado, o presente está fortemente desejoso e preparado para ocupá-lo com artefatos do passado e representações que se baseiam neles. Tecnologicamente falando, a capacidade de armazenamento e compartilhamento de registros se desenvolveu com rapidez impressionante nas últimas décadas, vide os recentes avanços dos meios de comunicação. Na palma da mão, com smartphones conectados instantaneamente à internet, tem-se uma capacidade imensa de registrar e acessar informação até então nunca vistas. Não à toa, nas últimas três ou quatro décadas na Europa – com reverberações nítidas no Brasil – as discussões sobre memória histórica e museologia tiveram lugar de destaque nos círculos acadêmicos, atraindo um grande número de historiadores interessados na preservação ou reorientação de memórias históricas¹⁰. Tanto que, talvez em breve o campo historiográfico tenha de despender mais energias em discutir sobre o que será esquecido e deixado passar, do que propriamente sobre o que será conservado nas memórias, dada a enorme capacidade e disposição atual em registrar. Construindo esse “novo passado que já não deixamos (já não queremos deixar) para trás, começamos a sentir que o presente se torna cada vez mais amplo, e o ritmo do tempo se faz mais lento”¹¹. Nesse *amplo presente*, pela persistência física dos artefatos culturais que o compõem, acumulam-se simultaneamente diversos mundos que em outros tempos passariam, seriam deixados para trás. No *amplo presente*, muito do que se poderia perder na imensidão do esquecimento permanece registrado, e por vezes, disponível com certa facilidade.

¹⁰ NORA, Pierre et al. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, v. 10, 1993.

¹¹ GUMBRECHT, 2010, p. 151.

Há certo anseio por se relacionar de maneira nostálgica com diversos elementos desse novo passado, entendido como esse presente ampliado. Isso se revela com bastante força, por exemplo, quando observada a imensa quantidade de iniciativas que buscam levar representações do passado a um grande público não acadêmico. Até mesmo, algumas perspectivas da historiografia acabam por serem confundidas com esse intuito. Ainda que não possa ser assim resumida, não é incomum ver a História Pública – visão com crescente discussão no Brasil – ser entendida como a apresentação popular do passado para um grande leque de audiências¹², principalmente por meio de séries de TV, filmes e museus.

Afinal, uma das mais interessantes capacidades humanas é de imaginar e ansiar habilidades e poderes físicos e psíquicos que não dispomos. Onisciência, onipresença, força sobre-humana ou vida eterna, são atributos que via de regra habitaram e ainda habitam a visão religiosa de incontáveis culturas. Da mesma forma acontece com uma ambição recorrente em diversos povos: imaginar a capacidade de romper as duas barreiras temporais da vida, nascimento e morte¹³. Quando direcionada ao futuro, essa energia costuma traçar previsões ou conjecturar como poderia ser – caso exista – a vida humana em décadas, séculos ou milênios à frente. Voltada ao passado, quem nunca se pegou fantasiando sobre como seria viver em outra época passada? Alguns podem chegar ao ponto de sentirem mais contemporâneos de épocas remotas em comparação a sua que daqueles com quem coincidem cronologicamente a existência física. O desejo pela presença do passado de certa forma é isso, estar com a atenção voltada para tentar tornar contemporâneo algo que a princípio seria estranho e deslocado do presente, algo que não faria parte do mesmo ‘mundo histórico’ que nós¹⁴. Tamanha pode ser a sensação de extemporaneidade que muito chegam ao ponto de pensar: devo ter nascido na época errada!

Conceitualmente chamaremos essa aspiração pelo passado de *presentificação*. Um interesse que parece ter pouco a ver com o projeto tradicional do tempo histórico de uma única e necessária relação interpretativa com o passado, tomando experiências de sociedades anteriores e padrões de transformações sócio-históricas como guias para nossas vidas no presente e no futuro. Diferente de somente aprender com o passado, Gumbrecht considera que esse desejo se relaciona bem mais com a ideia de que “já que não podemos sempre tocar, ouvir

¹² LINDGTON, Jill. O que é História Pública? Os públicos e seus passados. *Introdução à História Pública*. São Paulo: Letra e Voz, p. 5-27, 2011.

¹³ GUMBRECHT, 2010, p. 152.

¹⁴ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ou cheirar o passado, tratamos com carinho as ilusões de tais percepções”¹⁵. É o caso de em certos momentos serem ouvidas músicas produzidas em décadas passadas pelo simples gosto de vislumbrar o que se escutava há tempos atrás, ou mais, imaginar como seria ouvi-las em seus contextos originais. Em outras palavras, como poderia ser viver num mundo em que aquele som estivesse em pleno lançamento, alcançando ótimos números nas paradas de sucesso. Assistirmos filmes antigos ou que retratam épocas distantes nem sempre para aprender e interpretar contextos históricos, mas para simplesmente se deliciar com o passado. As vezes o que mais interessa é ter a ilusão de estar adentrando aqueles mundos pelas imagens, sons e a atmosfera da produção. No *amplo presente* isso não é uma tarefa muito difícil, já que se está tecnicamente melhor preparados para reproduzir gravações musicais produzidas há décadas ou reconstruir cenários que representem de modo fascinante épocas passadas, e até longínquas, de modo digital.

Isso denota o vasto repertório de que dispõem alguns campos artísticos para atender desejos pela presença do passado. As técnicas empregadas pelas produções cinematográficas, por exemplo, são capazes de fascinar e dialogar de modo imediato com aqueles que gostariam de ter a ilusão de estarem tocando o passado. Contudo, do ponto de vista aqui lançado, o problema que se coloca reside em perguntar se a pesquisa histórica poderia ter capacidade semelhante, estando sensível também a esse desejo pela *presentificação* do passado, e não voltada unicamente à sua interpretação. Para responder a essa questão, propõe-se a necessidade de revisitarmos dois pressupostos fundamentais do ofício de historiador: a construção das fontes de pesquisa e a redação do texto histórico.

Em primeiro plano, há a necessidade de os historiadores estarem atentos a objetos que aparentem não ter função prática evidente por parecerem pertencer a ‘mundos históricos’ distintos do nosso. Enxergar desconforto em artefatos culturais¹⁶ que resistem à ação do tempo apesar de aparentarem não ter mais uso prático. A tarefa reside em encontrar ‘utilidade histórica’ ao se deixar ser seduzidos não somente pelo que vestígios do passado podem querer dizer, mas também pela inquietude de imaginar como teria sido se relacionar com esses objetos fossem encontrados em seus mundos cotidianos originais. Melhor dizendo, torná-los além de presentes, contemporâneos. O intuito é se deixar levar por esse jogo de imaginação que pode ser sedutor e contagioso, convidando outras pessoas para participar do mesmo processo

¹⁵ GUMBRECHT, 2010, p. 151-152.

¹⁶ Quando o termo artefato cultural for usado não se está remetendo unicamente a objetos materiais. Entram igualmente nessa categoria elementos imateriais, intangíveis, tais como práticas, técnicas, saberes, etc.

intelectual ao atribuir uma espécie de aura histórica aos artefatos culturais tornados fontes por meio da *presentificação*¹⁷.

Essa abordagem requisita ainda uma atenção particular ao texto histórico. Tradicionalmente, a escrita histórica responde muito bem à intenção de interpretar o passado. Entretanto, quando se fala em “servir o desejo de tornar presente o passado”¹⁸ outras dimensões que vão além do significado devem ser consideradas na escrita. Desviando-se um pouco dos sentidos contidos nos conteúdos, a *presentificação* traz à tona a capacidade dos textos de atingir nossos corpos, nos causando sensações físicas ao se ter a impressão de estar tocando o passado. Para isso, é imprescindível a adoção de técnicas de escrita que levem em conta dimensões espaciais e a presença efetiva e tangível das coisas, cenários e atmosferas manifestadas pela aura histórica dos objetos presentificados. Em suma, para presentificar é necessária uma escrita que não só queira dizer algo sobre o significado do passado, mas que conjuntamente consiga trazer a ilusão desse passado estar diante de nós fisicamente. Uma escrita capaz de dar a sensação de se estar rodeados com o que já passou ao mesmo tempo em que se pode interpretá-lo, sem qualquer hierarquia entre uma possibilidade e outra de relação com o passado.

Nesse intuito, de maneira alguma está proposta a existência de apenas um caminho para presentificar artefatos culturais através da pesquisa histórica. O que se pretende é desenrolar uma perspectiva, dentre muitas possíveis, que se apresentou como pertinente e viável: aliar um inseparável componente identitário ao processo de construção das fontes e da pesquisa. Como já dito, sentir como contemporâneo alguma época pertencente a um ‘mundo passado’ depende muito da percepção daqueles que a sentem desse modo. Da mesma maneira, comunicar com eficiência essa sensação de contemporaneidade por meio do texto histórico necessita da correspondência do público em reconhecer no conteúdo um sentimento semelhante. Assim, efetivar a *presentificação* não deixa de ser uma espécie de compromisso firmado entre historiador e leitor para se deixarem seduzir pelo desejo de presença de um mundo passado, compartilhando-o mutuamente. Para aqueles que não viveram um determinado passado é uma chance de vislumbrar tê-lo vivido. Para os que porventura possam ter vivido, significa poder em alguma medida poder revivê-lo no presente.

O compromisso que se busca estabelecer tem a ver com minha própria história de vida, e certamente, com a de muitas outras pessoas com quem nem sequer compartilho a geração. Ainda que sem consciência de estar envolto por um presente ampliado, desde pouca idade me vi envolto familiar e socialmente pelo *rock*, seus acordes distorcidos de guitarra e vocais

¹⁷ GUMBRECHT, 2010, p. 155.

¹⁸ Ibid., p. 154.

rasgados. Uma cultura musical amplamente difundida pelo mundo com ao menos sete décadas de existência e popularidade, que logo foi parte importante da constituição de minhas preferências musicais, mesmo sendo canções produzidas dez, vinte ou cerca de trinta anos antes de meu nascimento. Isto é, por perdurar no tempo, compartilhar da cultura *rock* nem sempre se tratou de se vestir, de se comportar ou de ouvir músicas propriamente ‘atuais’ para a década em que se nasceu. Com efeito, representa-se servir de um passado insistente em não passar¹⁹ capaz de despertar recorrentemente a sensação de contemporaneidade em relação a uma música que cronologicamente não necessita ser contemporânea. Para mim, por exemplo, me imaginar tendo contato com o *rock* em seus ‘mundos originais’ era inevitável: como seria ouvir um disco dos Beatles em primeira mão, antes de se tornar um clássico? Qual o impacto de ser tomado pelo som da guitarra de Jimi Hendrix quando ninguém a havia eletrificado e tocado com o mesmo sentimento que ele? Pense só fantasiar-se estando imerso no universo contracultural e psicodélico da Califórnia dos anos 1960!

Esse desejo pela presença do *rock* não parece hoje ser um sentimento isolado. Longe disso, importantes ramos da indústria cultural²⁰ europeia e estadunidense, como o cinema hollywoodiano, vêm ecoando com intensidade presença do *rock*. Filmes e séries documentais que se baseiam nas vidas pessoais e nas carreiras de nomes de peso no estilo têm ganhado as telas de cinema e de *streaming*, dando a essa cultura musical ares de produto nostálgico. Afinal, já se trata de um universo em que grande parte de seus maiores expoentes já faleceram ou não existem mais enquanto grupos ativos²¹. Outros tantos que ainda permanecem não têm a mesma relevância comercial que já tiveram. Não à toa, por vezes as únicas formas de se relacionar com esse ‘mundo do passado’ é se cercar de objetos ou atmosferas que remetam ao universo do *rock*, tentando presentificá-lo: frequentar concertos e shows de bandas covers, vestir roupas em referência ao estilo e à artistas do gênero, ou ouvir gravações antigas nos mais variados formatos (música digital, CDs, discos de vinil) são exemplos clássicos.

Alguns objetos e atmosferas que dizem respeito a ‘mundos passados’, no entanto, podem não ser tão óbvias num primeiro momento. Inclusive, talvez esteja aí um dos trunfos de

¹⁹ KOSELLECK, op. cit., 2014.

²⁰ Tomando por empréstimo as ideias de Edgar Morin (2011), ao longo da tese, o termo indústria cultural será tomado por uma acepção sucinta do processo de extração da massificação, padronização e entrada da lógica de consumo na produção cultural a partir do início do século XX. Nesse sentido, com a constituição das culturas de massa propiciadas pela indústria cultural, suas mercadorias –

filmes, músicas, programas de tv, comportamentos, aparências, etc. – têm a capacidade de romper barreiras nacionais desde seus centros irradiadores e encontrarem identificação em outros lugares do mundo através do compartilhamento do consumo como código que une a todos.

²¹ Produções premiadas como *Bohemian Rhapsody* (2018) – que conta parte da trajetória do grupo inglês *Queen* – ou a série documental *Get Back* (2021) – que retrata os bastidores da gravação do último álbum dos Beatles (*Let It Be* de 1970) – são exemplos.

pesquisas históricas que se voltem também à *presentificação*: além de interpretá-los, buscar tornar presentes aos leitores formatos que sem um trabalho de *presentificação* poderiam ter dificuldade de estarem acessíveis, pela raridade ou fragilidade física dos materiais. No mesmo sentido, há aí um grande potencial de tornar tangíveis universos que não interessem ou não se encaixem tão bem em outros meios de representar o passado, como as produções audiovisuais. Curiosamente, mesmo se tratando de uma cultura musical, uma aura extemporânea e com potencial de *presentificação* se manifestou ao contato com objetos, que a princípio não emitem som nenhum: diversas revistas sobre o universo do *rock* empoeiradas que por alguma mania de acumulação ainda se encontravam guardadas em caixas no fundo de um armário.

Prontamente uma sensação anacrônica se revelou. Ao passo que folhear as páginas de velhos impressos especializados em *rock* me fizeram ter a impressão de estar manuseando algo obsoleto nos dias atuais, foi possível ter acesso a todo um mundo do passado, seja pelos conteúdos e informações escritas ou pela simples prática cada vez mais rara de manuseá-las, de tê-las em mãos e passar progressivamente suas páginas. De maneira sedutora, esses objetos ainda resistem fisicamente no cotidiano, podendo ao olhar do historiador do tempo presente serem mais que apenas quinquilharias sem função prática, mas se tornarem um passado-presente disponível à mão. Ler revistas impressas foi como tocar outro tempo.

Mesmo que ainda possam ser vistas mais raramente em salas de esperas de consultórios, gôndolas de lojas de departamento e supermercados ou em resistentes bancas de jornais, as revistas impressas não têm mais tanto alcance cultural quanto já tiveram há poucas décadas. As variedades em que eram encontradas, faziam delas um extenso cardápio cultural que facilmente transitava desde o jornalismo político, moda e comportamento ao universo esportivo e automobilístico, passando pela pornografia e a música. Entrar numa banca podia ser como viajar para mundos distantes da vida ordinária e cotidiana. Domínio que hoje pertence quase que onipresentemente à internet. Quando se fala em imprensa musical, quantas pessoas não tiveram como companheira dos primeiros acordes uma revistinha de cifras a tiracolo? São enunciados que quando presentificados podem trazer consigo fragmentos de como pessoas no passado construíam seus próprios presentes, fundavam seus passados e imaginavam seus futuros.

Investigando o universo de publicações que têm o *rock* por tema principal, o título que mais rapidamente chamou atenção foi a edição brasileira da revista *Rolling Stone*, pioneira do segmento no Brasil publicada entre 1971 e 1973. Vindo na onda da circulação de ideias

contraculturais²² irradiadas desde os Estados Unidos e a Europa²³, ajudou a definir muito dos termos em que a imprensa especializada em *rock* se desenvolveu no mercado nacional, sendo base aliás, de uma relevante produção acadêmica que além de examinar o teor de seus discursos – por vezes destoantes do ideário oficial conservador, ufanista e autoritário dado pela Ditadura Militar (1964-1985) vigente à época no país – a relaciona simultaneamente com um conjunto de outros veículos de imprensa considerados alternativos por se alinharem à circulação de ideias e perspectivas contraculturais. Por essa filiação, a atenção da pesquisa foi dirigida para outras publicações que coexistiram ou se seguiram mais ou menos no mesmo período²⁴, especialmente aquelas que investiram na divulgação do *rock* no Brasil, uma cultura musical que de certa forma buscava maior espaço no cenário nacional.

Um projeto em específico, que em alguma medida foi fruto do colapso financeiro da Rolling Stone brasileira da década de 1970 – já que se serviu diretamente de ex-redatores da revista – pelo seu conteúdo, apareceu como opção viável: a revista-fascículo *Rock: a História e a Glória*, concebida e liderada pelos jornalistas Tárik de Souza (1946-)²⁵, Ana Maria Bahiana (1950-)²⁶ e Ezequiel Neves (1935-2010)²⁷, com significativa colaboração de Luiz Carlos Maciel (1938-2017)²⁸. A publicação circulou pelas principais capitais e cidades brasileiras em formato

²² Em linhas genéricas, esse termo caracteriza diversos movimentos de contestação de valores e comportamentos entendidos como tradicionais para a cultura do Ocidente. Obtiveram grande apelo na juventude estadunidense na segunda metade da década de 1960, espalhando-se em certa medida pela Europa e América Latina, apoiada pelos novos meios de comunicação de massa. Duas sínteses para caracterizá-los podem ser o movimento *hippie* e o próprio *rock n' roll*, dois fortes exemplos de formas de comportamento coletivo e expressões artísticas que se apoiaram na contestação de valores conservadores – nacionalismos, religiosos, belicosos, etc. – para fundamentarem seus protestos. Além deles, as passeatas estudantis de maio de 1968 na França, costumam também figurar entre os símbolos da composição de uma cultura juvenil de contestação. No Brasil, um dos introdutores da temática de revolução comportamental da juventude foi Luiz Carlos Maciel, em sua coluna underground do periódico *O Pasquim*, fundado em 1969, criando uma conexão entre esses eventos e a realidade brasileira.

²³ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação* (1950-1980): cultura de massa e cultura de elite, movimentos de vanguarda, arte e política. Editora Contexto, 2004.

²⁴ Dentre diversas outras publicações, alguns exemplos são: o semanário *O Pasquim*, e a revista *Som Três*.

²⁵ Jornalista e escritor de extensa atuação na imprensa e crítica musical brasileira. Fundador e editor da revista *Rock: a História e a Glória*, além de inúmeras colaborações para importantes veículos de imprensa nacionais como redator e columnista, editou compilações e fascículos que têm a relação entre música popular e imprensa por tema central, a exemplo da coletânea de entrevistas *O Som do Pasquim*, originalmente publicada em 1976 e reeditada no ano de 2009.

²⁶ Jornalista e escritora com ampla trajetória como crítica cultural na imprensa, rádio, televisão e internet nas últimas cinco décadas. Escreveu para veículos nacionais como *O Globo*, *Folha de São Paulo* e *Rolling Stone*, além de outras colaborações no exterior. Dentre seus livros publicados, a cultura musical das décadas de 1960 e 1970 esteve em significativa evidência. A autora produziu obras que tratam da música popular brasileira – durante esse período ou tomam a biografia de importantes nomes do *rock* por temática central, como a carreira de Jimi Hendrix, inclusive, de formato que resguarda algumas similitudes com as biografias apresentadas na coluna *glória do rock*.

²⁷ Jornalista e produtor musical pioneiro a escrever sobre rock na imprensa brasileira. Foi produtor e colaborador em composições de bandas seminais do rock nacional como a *Made in Brazil* nos anos 1970 e na década seguinte trabalhou ao lado do grupo carioca *Barão Vermelho* e da carreira solo do vocalista e compositor Cazuza.

²⁸ Filósofo, dramaturgo e jornalista de grande amplitude na imprensa nacional – nascido em 1938 em Porto Alegre e falecido em 2017 no Rio de Janeiro – foi durante os anos 1960 e 1970 o grande interlocutor do fenômeno da contracultura no Brasil. Além de escritor ativo por décadas e um dos fundadores do semanário *O Pasquim*,

de 30 fascículos quinzenais entre os anos de 1974 e 1976, propondo uma apresentação geral ao público nacional da vida e da carreira de artistas estrangeiros que fizeram parte da trajetória de sucesso do estilo, que ganhava cada vez mais força no cenário musical brasileiro naquele período, a partir de traduções de publicações do mesmo gênero que corriam em inglês pela Inglaterra e os Estados Unidos.

A princípio, somente uma coleção parcialmente digitalizada dos primeiros 20 fascículos foi encontrada para *download*, com pouca qualidade de resolução de imagem que dificultava análises mais aprofundadas do material. Entretanto, a leitura preliminar do material demonstrou de pronto um grande potencial do periódico como veiculador no Brasil dos anos 1970 de representações de juventude e estilos de vida associados ao *rock*. Tal situação motivou a busca por exemplares para a montagem de um acervo físico, processo que demandou um semestre de pesquisa e negociação de fascículos avulsos em *sites* e plataformas de *e-commerce*.

A princípio, somente uma coleção parcialmente digitalizada dos primeiros 20 fascículos foi encontrada para *download*, com pouca qualidade de resolução de imagem que dificultava análises mais aprofundadas do material. Entretanto, a leitura preliminar do material demonstrou de pronto um grande potencial do periódico como veiculador no Brasil dos anos 1970 de representações de juventude e estilos de vida associados ao *rock*. Tal situação motivou a busca por exemplares para a montagem de um acervo físico, processo que demandou um semestre de pesquisa e negociação de fascículos avulsos em *sites* e plataformas de *e-commerce*.

Ao ser montado o acervo, pelo volume de centenas de páginas da coleção de 30 fascículos – chegando a quase mil – nem todos os exemplares, colunas e textos puderam ser abarcados. Assim, fizeram-se necessários alguns procedimentos sistemáticos para examinar e compreender o conteúdo da Revista Rock, incluindo informações, textos, imagens, publicidade e outros elementos, a fim de conduzir a pesquisa. Inicialmente, foram direcionadas duas perguntas centrais para a análise do conteúdo: qual a recorrência de aparição de cada seção e o volume de conteúdo de cada coluna ao longo da coleção? Quais segmentos da publicação estavam mais alinhados a um projeto de divulgação e construção de um público e um cenário nacional para o *rock*? Após uma leitura atenta e o fichamento dos dados obtidos, buscou-se extraír informações relevantes e obter insights sobre os padrões de publicação, temas

participou ativamente como colaborador de diversos periódicos da imprensa alternativa, sendo um deles a *Revista Rock: a História e a Glória*, em que terá atuação ativa na construção das principais colunas do periódico, principalmente seus artigos de opinião no complemento *Jornal de Música & Som* e na seção *história do rock*, em que delinea seu panorama da trajetória do rock como movimento cultural do fim dos anos 1950 até o tempo presente em que escreve em meados da década de 1970.

recorrentes, tendências editoriais, perspectivas políticas e sociais, significados e atmosferas de leitura geradas pelos textos presentes na Revista Rock.

Partindo dessa abordagem, foi possível selecionar uma amostra representativa do conteúdo analisado, que abrangeu todo o período de circulação da revista (1974-1976), mas focada em um número limitado de matérias, entrevistas e colunas específicas. De maneira resumida, a análise deu maior atenção para as estruturas principais da revista, que revelaram os mais nítidos discursos sobre modelos de juventude, masculinidades e estilos de vida rockeiros de todo o material. O grosso do conteúdo se dividiu entre as colunas que nomeavam a publicação: a *história do rock*, dedicada a lançar uma interpretação sobre o percurso histórico de origem e desenvolvimento do *rock* em terras norte-americanas e inglesas; e a *glória do rock*, focada em detalhar a biografia de artistas selecionados pela importância que tiveram na consolidação do estilo enquanto cultura musical e comportamental.

Complementarmente, foram também selecionadas entrevistas com artistas do cenário nacional para contarem suas experiências com o *rock* na seção *O Rock e Eu*, e espaços para artigos, crônicas jornalísticas, publicidade e as seções de cartas dos leitores, utilizadas para dialogar diretamente com elementos mais gerais do contexto social, político e cultural no qual a Revista Rock esteve inserida. A partir dessa análise, podem ser reveladas as relações comerciais estabelecidas pela publicação e sua dependência financeira em relação à indústria musical, além de buscar no envio de cartas dos leitores, informações sobre a tiragem e a circulação da revista e sua distribuição geográfica. Tais informações contribuem na compreensão do alcance e da influência da publicação na divulgação de representações sobre o *rock* em seu período de circulação.

Esse recorte abriu caminho para uma investigação mais profunda sobre a maneira como os textos foram escritos, a linguagem empregada, o tom e a postura editorial da revista, possibilitando compreender como a publicação se posiciona em relação ao *rock* e à cultura musical em geral, bem como sua influência na formação de opinião de um público consumidor do estilo. De um ponto de vista teórico, o trabalho analítico será apoiado pela noção de operação midiográfica²⁹, conceito que estabelece o olhar para a atuação de um veículo de imprensa como também uma voz de elaboração de conhecimento histórico, fundando sentidos e categorias temporais acerca do passado, presente e futuro do *rock*. A operação midiográfica é uma abordagem teórica que busca compreender o funcionamento e os impactos da mídia na

²⁹ SILVA, Sônia Maria de Meneses. A operação midiográfica: A produção de acontecimentos e conhecimentos históricos através dos meios de comunicação – A Folha de São Paulo e o Golpe de 1964, 2011. p. 311. (Tese de Doutorado) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

sociedade, considerando não apenas seu conteúdo, mas também suas práticas, estratégias e relações de poder, destacando a importância de analisar a mídia não apenas como um veículo neutro de informação, mas como uma instituição que está inserida em um contexto social, político e econômico mais amplo; um dos pontos-chave do conceito, pois, postula que a mídia não é imparcial, mas está sujeita a interesses econômicos, políticos e ideológicos.

Portanto, a operação midiográfica envolve uma análise crítica da mídia, considerando seus aspectos técnicos, discursivos e socioculturais. Ela sugere que a mídia não é apenas um meio de transmissão de informações, mas também uma força ativa que molda as percepções, valores e comportamentos da sociedade e enfatiza a importância de analisar as representações construídas pela mídia e seus efeitos na sociedade, desempenhando um papel ativo na construção de narrativas e modelos de comportamento e consumo, bases para a construção de significados a partir das mensagens midiáticas por parte dos leitores.

Nessas bases metodológicas, a Revista Rock, pelo conteúdo apresentado, pode representar um interessante material que contribua para uma maior compreensão do complexo processo de construção social de grupos jovens como agentes históricos no Brasil. Adotando linguagens que destoam do conservadorismo oficial adotado pela condução cultural da Ditadura Militar, o impresso testemunha a emergência de um público jovem específico consumidor de estilos, comportamentos e sociabilidades associados ao *rock*, que se mostrava particularmente masculino e advindo das camadas médias urbanas brasileiras, expressos através da representação majoritária da imagem de ídolos homens e brancos da América do Norte e da Europa. Não somente, mas por essa característica segmentada, a Revista Rock retrata um período de modernização e especialização do jornalismo profissional no Brasil, que diversifica seu cardápio de títulos em profusão a preços mais acessíveis ao grande público, e dentre eles, os periódicos especializados em música.

Diante disso, considerando um anseio por ampliar e ocupar o presente com artefatos culturais de ‘mundos passados’, a tese central do trabalho, além de contextualizar o periódico em meio à algumas relevantes questões culturais, políticas e econômicas do Brasil da década de 1970, tem em vista alçar por meio da pesquisa histórica a revista Rock, a História e a Glória enquanto um desses artefatos capazes de nos transportar até épocas pregressas, que agora presentificadas, nostagicamente passam também a fazer parte de nossas vidas. Está posto o compromisso da tese: tentar aproximar o leitor do formato e da linguagem em que nossa fonte se apresentou, como uma espécie de ponto de contato com um tempo presente em que o *rock* se fazia uma cultura musical ainda a ser melhor explicada ao público brasileiro, e um dos mais importantes veículos eram os impressos.

Para isso, não se quer somente dar atenção aos significados dos textos, interpretando-os dentro de um contexto geral da História da Imprensa Brasileira, mas também dialogar com as dimensões, cores, aromas e sensações disparadas no corpo que podem se revelar durante a leitura. Para além do que os discursos querem dizer, por que não se empenhar em colocar a materialidade da revista diante do leitor? Fazer referência às ambientações criadas pelas narrativas nas quais os redatores tencionam mergulhar os leitores? Em síntese, é isso que está sendo entendido por presentificar: trazer para perto do leitor a ilusão da presença de um ‘mundo passado’, em suas dimensões de significado e ilusão de presença física.

A intenção principal da tese será concretizada se, além do texto contribuir com a reflexão acerca do contexto de divulgação do *rock* para setores do público jovem brasileiro através da imprensa, o leitor ter a impressão de por alguns momentos estar se deslocando até um mundo familiar nos anos 1970 para esse grupo: se relacionar com a cultura *rock* por meio de páginas de fascículos especializados. Dito de outra maneira, a expectativa é de que a leitura do trabalho em certos momentos traga o vislumbre de se estar lendo a Revista Rock em seu contexto original de publicação. De resto, a Revista Rock consiste num periódico que ainda não foi objeto de estudos mais detalhados – em contraste com outros títulos mais explorados como a revista *Rolling Stone* – apesar de ter sido produzida por um corpo editorial de grande relevância do jornalismo musical brasileiro na época e ainda nos dias de hoje, alcançando uma distribuição que abrangia no mínimo a maioria das capitais e regiões metropolitanas do Sudeste, Sul e Nordeste do país, além de alguns centros médios do interior localizados em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Para tanto, no primeiro e segundo capítulos do trabalho será caracterizada de maneira geral as fontes de pesquisa, com maior atenção à produção de sentidos e interpretações sobre a fonte. Pela natureza impressa e periódica dos materiais, caminharemos lado a lado com bases teórico-metodológicas que subsidiam a utilização da materialidade e dos discursos contidos em jornais e revistas como fontes históricas³⁰, ³¹, ³². Uma prática já consolidada na produção historiográfica brasileira, que leva em conta enunciados explícitos ou subjacentes manifestados pelos textos, publicidade, constituição do corpo editorial, características gráficas, público-alvo, distribuição, etc. Seguindo nessa direção, serão discutidas as possibilidades de conversão de

³⁰ AREND, Silvia Maria Fávero (Org.). *Um país impresso: história do tempo presente e revistas semanais no Brasil, 1960-1980*. Editora CRV, 2014.

³¹ LUCA, Tânia Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. *Fontes Históricas*. 2^a Ed., São Paulo: Contexto, p. 111-153, 2008.

³² MIRA, Maria Celeste. *O leitor e a banca de revistas: a segmentação da cultura no século XX*. Editora Olho d'Água, 2001.

fontes periódicas em artefatos culturais nostálgicos, passíveis de despertar o desejo por vislumbrar ‘mundos do passado’ ao serem lidos e manuseados, viabilizando serem *presentificadas* por meio da escrita histórica. No mais, se faz necessário ainda compreender a inserção da Revista Rock, a História e a Glória num quadro mais amplo da História da imprensa no Brasil durante a década de 1970. O periódico será posicionado num nicho considerado alternativo de imprensa³³ por importar e divulgar temáticas e ideias que contrastavam com posturas vistas como conservadoras em seu tempo, em meio a um gradativo arrefecimento da censura institucional praticada pelos governos militares vigentes à época. Trazendo principalmente pautas que marcaram movimentos *contraculturais* estadunidenses nos anos 1960 e 1970 – o próprio *rock*, a liberalização sexual, experiências com drogas, esoterismo – será observado que o alinhamento político do periódico se deu mais com a construção de subjetividades e comportamentos liberalizantes que desafiavam o autoritarismo no cotidiano, do que a pela discussão e fomento da tomada do poder estatal ou projetos nacionais.

Na terceira seção da pesquisa, o espaço é reservado para o aprofundamento numa das principais orientações do conteúdo e da proposta editorial da Revista Rock: divulgar a cultura *rock* ao público brasileiro. Neste ponto, será analisada particularmente a coluna *O Rock e Eu*, responsável por editar entrevistas com nomes relevantes do cenário da música popular brasileira à época – que em grande medida mantêm a expressividade até os dias atuais – e da divulgação do *rock* nas rádios das grandes capitais do Sudeste. O foco central em analisar depoimentos e elaborar narrativas sobre as experiências dos entrevistados com a música e a cultura *rock* desde a juventude aos ‘dias atuais’, o torna um ótimo mirante para observar qual o espaço reservado ao gênero no cenário da música popular nacional em meados dos anos 1970. Dentre os nomes entrevistados estão: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Mutantes, Erasmo Carlos³⁴, Roberto Carlos e o radialista Big Boy.

No quarto segmento, a intenção é investigar com maiores detalhes a coluna *história do rock*, que compõe parte do título da publicação e é responsável por traçar um panorama de desenvolvimento do estilo em terras norte-americanas e inglesas desde finais da Segunda

³³ O sentido pelo qual tomaremos imprensa alternativa está diretamente relacionado ao uso da imprensa como meio de expressão de ideias não alinhadas aos interesses políticos e culturais hegemônicos. No recorte específico do texto, nos referimos principalmente aos setores da imprensa brasileira – em geral independentes – que se associaram à difusão de ideias contraculturais e do protagonismo jovem nas transformações sociais, destoando do ambiente institucional autoritário e conservador estabelecido pela intensificação da repressão dos governos militares especialmente a partir de 1968 por ocasião da expedição do Ato Institucional nº 5.

³⁴ Em tributo ao icônico cantor, compositor e instrumentista Erasmo Carlos (1941-2022), artista falecido durante a escrita desse trabalho, em sua homenagem se escreve essa nota para rememorar seu legado inestimável de canções.

Guerra Mundial até o tempo presente de publicação da Revista Rock. Baseada em traduções de textos estrangeiros e em crônicas do jornalista Luiz Carlos Maciel, lança uma interpretação sobre a temporalidade que a publicação se percebe, construindo noções de passado, presente e expectativa de futuro em relação à cultura *rock*. Qual a origem do *rock*? Como se caracteriza o *rock* hoje? O que será do estilo amanhã? São todas questões discutidas numa série de 11 artigos ao longo de toda a coleção de fascículos, que fornecem a oportunidade de deslocamento no tempo e presentificação de percepções do que foi considerado moderno, antiquado ou imaginado como horizonte ainda por vir em se tratando de *rock*. Um convite ao vislumbre de um tempo presente em que a separação dos Beatles era uma ferida aberta, a memória de Woodstock estava vívida e ressoante, o sentimento de perda de artistas da monta de Jimi Hendrix e Janis Joplin era recente, e bandas hoje veteranas ou nem sequer mais ativas, eram jovens artistas em pleno desenvolvimento de suas obras, como Black Sabbath e Led Zeppelin.

Para as duas últimas partes, será explorada mais a fundo outra seção que batiza nossa fonte: a *glória do rock*, enfocando particularmente a constituição da linguagem da Revista Rock na comunicação com seu público, repleta de figuras de linguagem, traduções culturais e ambientações que objetivam mergulhar o leitor no universo da cultura *rock*. Será buscado por meio de nossa estratégia de escrita aludir ao formato de fascículos biográficos adotado pela Revista Rock, ou seja, compor ensaios independentes que pretendem remeter à efetiva prática de estar lendo alguns dos exemplares da coleção. Para tal propósito, procura-se interpretar os conteúdos dos textos sem esquecer de levar em conta a força que a leitura deles tem em afetar diretamente os sentidos. Assim, se empenha em presentificar a sensação de poder estar imerso em ‘mundos do passado’ através da leitura, propiciando um encontro do leitor com atmosferas do *rock* presentes nos textos da coluna, como: liberalização comportamental, rebeldia e protesto; expansão da consciência, drogas e orientalismos; eletrificação, tecnologia e teatralidade incorporados à música e ao palco; dentre muitas outras. Um toque imaginativo em direção a um tempo passado quando se relacionar com alguns de seus ídolos e a música que produziram, em muito era feito através da leitura de incontáveis páginas de revistas, que apesar de ao primeiro olhar poderem parecer inertes, têm a capacidade de manifestar sons, climas, cenários, imagens e por vezes até cheiros.

Podendo ser lidas sem qualquer ordem ou sequência necessária, se estabelecem ensaios biográficos dos seguintes artistas presentes na coleção Rock, a História e a Glória: David Bowie, Beatles, Jimi Hendrix, Pink Floyd, The Who, Mahavishnu Orchestra, Santana, Led Zeppelin, Black Sabbath, Jefferson Airplane, Emerson, Lake & Palmer, The Who e Bob Dylan. Os critérios de seleção dessas biografias em específico e não de outras, poderiam ter sido vários.

Até por isso, o capítulo apresenta mais ausências do que propriamente contempla todo o material da revista. Ausências significativas, como o não aparecimento de nenhuma protagonista feminina, denota o caráter especialmente masculino do enfoque da *história e glória do rock* e de quem escreve a tese. A decisão foi por analisar artistas que em maior grau puderam representar de maneira mais assertiva os diferentes períodos do desenvolvimento do *rock* até os anos 1970 narrados na coluna *história do rock*, uma narrativa que privilegia homens estadunidenses e britânicos como modelos de ídolos da música jovem no período.

Por fim, o que resta declarar é o desejo da tese em despertar o interesse de diferentes leitores, que por quaisquer motivos que tenham movido a leitura dessa introdução até esse ponto, a pesquisa seja proveitosa. Seja conhecer um pouco mais sobre um veículo de imprensa especializado em *rock* no Brasil dos anos 1970 ou simplesmente ter a sensação de estar contactando todo um ‘mundo do passado’, o trabalho é um convite a adentrar nos universos da revista Rock, a História e a Glória.

2 A CONSTRUÇÃO DAS FONTES DE PESQUISA COMO OPERAÇÃO HISTORIOGRÁFICA

Certas manifestações culturais e artísticas se apresentam à nossa percepção de modo imediato, intimamente ligadas ao momento de sua realização prática. A música, por exemplo, para ser experienciada, geralmente, pressupõe a execução de uma canção, seja ela vocalizada ou mesmo por meio das cordas de um instrumento. Da mesma forma, para dançar, se presume uma sucessão de movimentos e pausas de uma performance executados num dado tempo e espaço. Por outro lado, certas atividades intelectuais, a partir do que podemos entender como seus produtos finais, externam uma aparente e enganosa inércia. Tomando por referência uma narrativa historiográfica, a aparência estática de letras e parágrafos dispostos tradicionalmente em um texto, por vezes silencia a marca indelével da prática na construção desse artefato que pretende ser mediador entre o presente e tempos passados. Partindo da afirmativa de Michel de Certeau; “‘fazer história’ é uma prática”³⁵.

Assim como o intérprete pode produzir cultura na forma de canto por meio da vibração fisiológica de suas cordas vocais, o historiador em sua prática pode elevar elementos naturais a um estatuto cultural³⁶. Mais uma vez recorrendo a Certeau³⁷, podemos sinalizar que “de resíduos, de papéis, de legumes, até mesmo das geleiras e das ‘neves eternas’, o historiador faz outra coisa: faz deles a história”. Seguindo por esse entendimento, a operação historiográfica é capaz de deslocar até nosso universo cultural materiais que em seus contextos originais pertenciam a um mundo distinto, como documentações e arquivos que a princípio podem ser objetos com distintas finalidades (nas esferas burocráticas, administrativas, de entretenimento, etc.) que são apropriados e transformados em fontes históricas³⁸.

A prática historiográfica se dá em primeiro plano no

[...] gesto de separar, de reunir, de transformar em ‘documentos’ certos objetos distribuídos de outra maneira. Esta nova distribuição cultural é o primeiro trabalho. Na realidade, ela consiste em produzir tais documentos, pelo simples fato de recopiar, transcrever ou fotografar estes objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto.³⁹

³⁵ CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p.72, 1982.

³⁶ Esta relação não estabelece uma oposição entre natural e cultural, como dimensões separadas. Diferente disso, seguindo os passos de Certeau, postulamos uma conexão íntima que deriva de um processo de artificialização, de atribuição de significado cultural à materialidade do mundo, sendo essa dimensão material o elemento entendido como o “natural”.

³⁷ Ibid., p. 79.

³⁸ Ibid., p. 79.

³⁹ Ibid., p. 81.

O ordenamento e a escolha das fontes – ou a própria produção delas – articulam-se com a hierarquia de interesses postos pelas condições sociais, políticas, econômicas e culturais de determinada época. Produzir as fontes de pesquisa, além de obedecer aos limites técnicos e à disponibilidade material, é um processo que responde às interdições ou autorizações impostas pelo próprio campo da História. O que é pertinente perguntar, como tratar metodologicamente e o que considerar para a construção das fontes em muito é validado pelo corpo especializado composto pelos pares profissionais, ou seja, depende de um certo aval do campo historiográfico.

No caminho percorrido aqui para a seleção das fontes, não foi diferente. Em primeiro lugar, ao ser selecionada a Revista Rock, a História e a Glória (1974-1976), se visa atender às demandas teóricas geradas pelas inquietações de um tempo que vê um alargamento do presente, no qual expectativas nem sempre alvissareiras de futuro fazem com que tenhamos maiores dificuldades para deixarmos o passado partir para o âmbito daquilo que não é mais, do que já foi. Persistimos para que ele esteja conosco, mesmo que em pedaços, em retalhos que possam nos remeter ao seu tecido original. O rastro inicial foi o de procurar por materiais com características que se aproximassesem da constituição do amplo presente: habitam esse mundo da contemporaneidade, mas, ao mesmo tempo, são referenciais culturais de já algumas décadas. Materiais que conseguissem escorregar sob suas inteligibilidades culturais em direção ao presente, só que na mesma medida manifestam um quê de estranheza de ainda estarem presentes, têm em si uma certa aura anacrônica, intempestiva. Outra maneira de definir essa visão talvez seja a da procura por objetos que podem despertar sentimentos nostálgicos, tanto nos que possam já ter convivido com eles como contemporâneos, quanto naqueles que anseiam por transpor a barreira temporal de seus nascimentos, aspirando resvalar em épocas que antecederam suas existências físicas.

Durante o trajeto de composição do corpo documental, os pesquisadores que se debruçam sobre o tempo presente como campo de análise dispõem de uma vastidão de possibilidades que podem se converter em fontes. Essa característica amplitude é tema de debates acerca dos cuidados metodológicos que requerem recursos documentais que se abrem em frentes de pesquisa histórica relativamente recentes. Produções cinematográficas, canções, publicidade, literatura, os já consolidados documentos oficiais, em meio às diversas outras alternativas, se unem à imensidão dos registros digitais hoje produzidos e compartilhados via internet. Produzir suas próprias fontes também é um horizonte atingível nessa empreitada da História do Tempo Presente, que proporciona terreno fértil para o diálogo com a memória e as narrativas que emergem desde a História Oral.

Uma importante consideração que deve se estabelecer nesse ponto é nossa defesa de uma sutileza no entendimento do que é produzir uma fonte. Há uma notória distinção entre conceber um registro quase que artesanalmente por meio de entrevistas, de uma coleta participativa, ou produzi-las a partir de materiais já pré-existentes. O argumento que é norteador, no entanto, é de que em certa medida incutir uma espécie de aura histórica a qualquer material se faz também uma operação de produção de fontes. Produzir fontes é um procedimento amplo. Não se nasce fonte, a tornamos assim. Somente a intencionalidade de ser importante para a posteridade não garante a nenhum registro despertar interesse suficiente para se constituir em fonte histórica, como, na mesma medida, a ausência do intuito de ser importante no futuro impede um objeto de ser fonte. A pertinência necessária para se instituir uma fonte está diretamente associada às questões que o presente direciona ao passado, operacionalizadas pela historiografia.

Independentemente do modo como se produz as fontes, os historiadores do tempo presente demonstram uma visível proximidade com seu conjunto de fontes, seja pela intimidade causada pelo processo de cunhagem de relatos e memórias ou pelo sentido que um documento pode resguardar para os referenciais culturais do pesquisador e de seu público, especializado e/ou leigo. Cai por terra para os historiadores dessa perspectiva a necessidade de um recuo temporal da fonte suficiente para um resfriamento de paixões que pudessem interferir na neutralidade da pesquisa. O imediato se mostra praticável, o que não significa uma escrita panfletária nem a exclusão de vestígios mais antigos do radar do saber histórico.

Logo, não é sem motivo a opção por estabelecer um argumento que tenha a ver com minhas próprias subjetividades e história de vida em favor do processo de constituição de fontes. Fui tomado por um sentimento, não necessariamente consciente à época, de estar ligado a um amplo presente durante o processo de reflexão inicial acerca da viabilidade da pesquisa. Desde pouca idade me vi envolto no ambiente familiar pelo rock e seus acordes distorcidos de guitarra e vocais rasgados, dos quais logo fizeram parte importante da constituição de minhas preferências musicais, e a morte de um artista que influenciara em muito esse gosto me atingiu de forma inesperada. Como poderia alguém tão distante fisicamente ter sua partida sentida de maneira aguda? O futuro de uma manifestação cultural à qual tenho muito apreço parecia cada vez mais fechado, instigando um apego pelas experiências passadas, cada vez mais presentes.

Nostalgicamente me cerquei de objetos já hoje obsoletos perante como usualmente nos relacionamos com música hoje em dia: CDs, fitas cassete e alguns LPs guardados com pequenas revistas que publicavam cifras e acordes para violão de sucessos do rock brasileiro nos anos 1980 e 1990, trazendo especialmente canções da banda brasiliense Legião Urbana. O contato

com esses materiais revelou-se uma descontinuidade, um estranhamento, entre formas passadas de se relacionar com o rock – em certo sentido, com a música em geral – e o modo como o fazemos atualmente. Sedutoramente, esses objetos ainda resistem fisicamente em nosso cotidiano, podendo ser mais do que apenas quinquilharias sem função prática. Um passado-presente estava disponível à mão. Especialmente, ler as cifras e acordes em revistas impressas pareceu como tocar outro tempo.

Nesse sentido, as fontes aqui selecionadas para análise não foram escolhidas por qualquer aspiração de buscar materiais inequívocos e objetivos quem possam recuperar o passado de forma neutra. Ao invés disso, o processo de seleção partiu de uma aproximação afetiva direta com a sua natureza. Optamos por explorar o potencial de revistas, periódicos impressos que são velhas conhecidas como parte integrante de minha relação e a de diversas pessoas com o *rock*, permitindo o acesso a resenhas, narrativas e curiosidades sobre artistas e bandas favoritas numa época pré-internet. Mais especificamente, podemos dizer que as revistas compuseram um importante nicho de lançamentos editoriais que dialogaram diretamente com o universo da música, alguns dedicando-se exclusivamente ao universo do *rock n' roll*.

Parte significativa dos contatos dos fãs com o universo do *rock* por muito tempo se deu ao longo de páginas de revistas dedicadas ao estilo, tendo papel central na veiculação modelos de identidade sonora, comportamental, visual, etc., dentre os quais, muitos ajustados a ideais de masculinidade. Ter as revistas como parceiras no aprendizado dos primeiros acordes no violão, que traziam cifras de músicas populares de relativa facilidade na execução, que podiam ser tocadas na intimidade de um quarto ou em reuniões familiares e entre amigos, provavelmente é uma sinergia que está na memória de muita gente.

Além disso, o uso extensivo de fontes periódicas como jornais e revistas na produção historiográfica brasileira é um quadro que está bem estabelecido já há algumas décadas. A produção acadêmica no Brasil tem dialogado intensamente com os impressos, sejam como fontes para a escrita de uma História da imprensa ou vestígios para uma História operada por meio da imprensa. Essa perspectiva é herdeira de um longo processo de abertura para o reconhecimento de fontes que vão além de documentações oficiais, reclamantes de uma pretensa neutralidade e objetividade na reconstituição do passado.

Ainda que uma contundente crítica nesse sentido possa ser observada com as primeiras gerações da tradição historiográfica francesa da Escola de Annales na década de 1930, os periódicos não figuraram de pronto como importantes materiais de pesquisa histórica, a exemplo das produções brasileiras em grande medida tributária dos modelos europeus, na qual uma certa desconfiança acerca das potencialidades dos periódicos pairava até pelo menos a

década de 1970, momento em que contribuições de movimentos de renovação metodológica e temática do campo historiográfico⁴⁰, mais atentos às dimensões culturais e adotando posturas com maior apelo interdisciplinar, inserem os periódicos no rol de fontes de pesquisa expressivamente relevantes para a História.⁴¹

O potencial dos periódicos reside na capacidade de reunir uma intensa circulação e uma ampla gama de informações a respeito de práticas e ideias de uma época, tanto institucionais quanto do cotidiano, contidas em seus discursos e na própria materialidade das publicações. Dados estatísticos, cultura política e social, modelos de beleza e comportamento, são só alguns exemplos de fragmentos do passado que podemos observar com abundância nas páginas de periódicos.

Para nós, uma das características que mais desperta interesse nos periódicos é o seu possível teor normativo. Muitas publicações assumem uma postura discursiva que visa normatizar comportamentos e outros aspectos identitários. A presença das revistas como relevantes veículos de transmissão de valores, comportamentos e modelos de aparência no Brasil não era em si novidade quando se voltaram ao *rock* como espaço de interesse. Já desde inícios do século XX podemos observar esse fenômeno⁴². Uma das características mais marcantes desses impressos é terem nas construções de gênero um importante marcador que orienta seus conteúdos. Se tomarmos, por exemplo, títulos voltados ao público feminino, várias revistas continham um significativo teor disciplinar, normativo e moralizante atravessado por discursos relacionados à religiosidade, cuidados com a aparência e a família⁴³.

O formato de imprensa em revista teve uma profusão de segmentos no Brasil na década de 1960, especializando-se em publicações esportivas, de variedades, de comportamento, de abordagem política ou apelo sexual⁴⁴. Vale destacar que mesmo segmentadas, são publicações atravessadas hegemonicamente por marcadores sociais bem delimitados: divisão binária de

⁴⁰ Dentre tais movimentos centrais para a valorização das fontes periódicas podemos citar a História Nova, com suas temáticas culturais e fragmentárias, passando por entre mentalidades e aspectos cotidianos; como também as profundas transformações ensejadas pelo abandono da ortodoxia econômica marxista capitaneada pela historiografia inglesa de nomes como Eric Hobsbawm e E. P. Thompson; como também as dinâmicas da História do Tempo Presente, incorporando a História nos domínios do imediato, facilitado pelo uso das fontes periódicas largamente disponíveis (*Ibid.*, p. 112-114).

⁴¹ *Ibid.*, p. 111-117

⁴² *Ibid.*, p. 121

⁴³ Exemplos desses periódicos podem ser a *Fon-Fon*, *O Cruzeiro* e o *Jornal das Moças*. A respeito dessa temática podem ser citados os trabalhos: FRASQUETE, Débora Russi; SIMILI, Ivana Guilherme. *A moda e as mulheres: as práticas de costura e o trabalho feminino no Brasil nos anos 1950 e 1960. História da educação*, v. 21, p. 267-283, 2017 e KLANOVICZ, Luciana Rosar Fornazari. *Imagens de mulheres do segundo pós-guerra: uma questão de modernidade*. REDISCO–Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo, v. 5, n. 1, 2014.

⁴⁴ MIRA, op. cit.

gênero, heteronormatividade e modelos de branquitude⁴⁵ oriundos das camadas médias⁴⁶. Nesse contexto editorial e em conjunto com a crescente popularização do *rock* nesse período, títulos com temática musical começam a ser publicados no Brasil ainda no início da década de 1970, impulsionadas principalmente pelas novidades de lançamentos britânicos e estadunidenses, contribuindo na pavimentação de um campo de jornalismo crítico brasileiro especializado em *rock*⁴⁷.

Direta ou indiretamente, música e gênero caminham lado a lado nessas revistas especializadas em *rock*⁴⁸. Há uma íntima relação com identidades masculinas, até pela expressividade que temas sensíveis ao universo masculino estão postos nas muitas resenhas, biografias, análises e críticas. Basicamente, defendemos que falar de *rock* é indissociável de também se ter masculinidades⁴⁹⁵⁰ como pauta⁵¹. É importante ressaltar que a perspectiva aqui utilizada sustenta que as masculinidades não são homogêneas; em vez disso, são diversas e fluidas e dependem de vários fatores, incluindo classe social, raça, etnia, orientação sexual, idade e contexto cultural. Portanto, faz-se necessário localizar a especificidade das masculinidades que serão observadas. Quando se trata de *rock* e revistas especializadas no estilo, devido à natureza de uma música que surgiu nas culturas juvenis dos Estados Unidos e Europa, a maioria das representações se refere a jovens brancos do norte global.

⁴⁵ A abordagem que será utilizada de branquitude se refere a um conceito que busca compreender e problematizar a identidade branca e seus privilégios dentro de uma estrutura racial hierárquica e desigual. Envolve uma análise crítica das experiências, representações, comportamentos e posições de poder dos indivíduos brancos na sociedade brasileira, levando em consideração suas relações com pessoas não brancas.

⁴⁶ BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

⁴⁷ OLIVEIRA, Cassiano Francisco Scherner de. *O criticismo do rock brasileiro no jornalismo de revista especializado em som, música e juventude*: da Rolling Stone (1972-1973) à Bizz (1985-2001). 2011. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

⁴⁸ Dois títulos de destaque que podem ser citados dentro desse vasto universo, além da própria Rolling Stone e a Rock, a História e a Glória, são a *Rock Brigade* e a *Bizz*, que circularam por décadas a partir dos anos 1980.

⁴⁹ CONNELL, Robert W.; MESSERSCHMIDT, James W. *Masculinidade hegemônica*: repensando o conceito. Revista Estudos Feministas, v. 21, n. 01, p. 241-282, 2013.

⁵⁰ GROSSI, M. P. *Masculinidades*: uma revisão teórica. Florianópolis: UFSC, p. 27, 2004.

⁵¹ A compreensão conceitual de masculinidade adotada pela pesquisa é tributária do desenvolvimento e expansão do campo de estudos sobre o tema, que principalmente a partir dos anos 1980 e 1990, se dedicou a examinar as construções sociais da masculinidade e seus impactos nas relações de gênero como um todo, impulsionados por movimentos feministas, que destacaram a necessidade de uma análise mais completa e inclusiva das dinâmicas de gênero. Se entenderá masculinidade como um conceito complexo e multifacetado, que envolve normas, representações e práticas que são geralmente associadas ao gênero masculino. Portanto, a partir dessa visão, se postula que a constituição das masculinidades envolve conjuntos de características, papéis e comportamentos socialmente construídos que são considerados desejáveis ou apropriados para os homens. Desse modo, se parte do princípio que as masculinidades são construídas e perpetuadas através de processos de socialização, interação e poder, que moldam as expectativas e comportamentos dos homens em relação a si mesmos, às mulheres, a outros homens e à sociedade como um todo, e as revistas nesse processo – inclusive as com temáticas musicais – durante várias décadas foram lugares privilegiados de veiculação dessas expectativas e modelos.

Indo além, o universo do *rock* irradiou majoritariamente modelos de masculinidades associadas à rebeldia, transgressão e uma certa aura de ‘sexo, drogas e rock n’ roll’, manifestadas através de estilos musicais vigorosos, performances enérgicas e atitudes desafiadoras, que contestavam normas estabelecidas ao masculino da época. Tais masculinidades incorporavam características como virilidade, expressão sexual e uma certa postura de desapego às convenções sociais. Os músicos eram frequentemente retratados as figuras hedonistas e poderosas. Eles também representavam uma ideia de masculinidade que desafiava as limitações convencionais impostas aos homens e também reproduziam alguns estereótipos de dominância e objetificação das mulheres. No entanto, como resultado da heterogeneidade das possibilidades de masculino dentro do estilo, o *rock* também viu o surgimento de artistas que desafiavam as noções convencionais de masculinidade, como David Bowie e Freddie Mercury, que questionavam as fronteiras rígidas de gênero e exploravam identidades fluidas e não conformistas.

Evidentemente não se pretende construir qualquer projeto totalizante, que pense reduzir ao seu escopo ou considere esgotar todas as possibilidades de se olhar para as fontes que selecionamos. Ao nos debruçarmos sobre categorias tão abrangentes e de fronteiras tão porosas quanto os potenciais das mídias impressas, se torna importante o reconhecimento da parcialidade do alcance apresentado pela análise.

Contudo, seguir as pistas dessa trilha de rastros fragmentados do passado não inviabiliza a mobilização desses materiais para a pesquisa histórica, pelo contrário, podem ser pontos de grande interesse se bem explorados. Mesmo que se constituam por meio desses indícios estritamente, representações que se remetam a uma realidade histórica passada, os vestígios deixados pelos periódicos impressos podem ser ótimos catalisadores de um processo de desejo por acessar o passado, já que uma simples folheada pode desencadear a imaginação de como era lê-los e se relacionar com seus enunciados em seus contextos originários.

O potencial dos periódicos como fontes históricas excede a dimensão de seus conteúdos, dos sentidos que podem ser extraídos de seus discursos. Ao prestarmos atenção na materialidade de um impresso, outras possibilidades podem emergir. A própria existência física ainda hoje – ou mesmo resistência frente à ação do tempo – de certas publicações desafia e confunde as noções de presente e passado, já que muitas vezes nos parecem objetos fora de seus tempos, alheios à realidade contemporânea, mas que insistem em perdurar, o que em certa medida é uma das percepções que podem ser matéria-prima fundamental da História do Tempo Presente. O crescimento do espaço que a leitura digital tem tomado na contemporaneidade, mesmo que

não tenha suplantado os impressos, vem deslocando de forma sensível à maneira como lemos e consumimos informação e entretenimento, cada vez menos físico.

Comprar jornais impressos em bancas ou folhear revistas de variedades em salas de espera tem ficado cada vez mais distante frente à preferência ao manuseio de um smartphone. Acessar um periódico impresso, muitas vezes é como vislumbrar uma prática do passado, mas que continua disponível à mão. Essa relação pode até ocasionar um sentimento de estranheza, de perceber os periódicos impressos como objetos um tanto quanto alheios do mundo cultural contemporâneo, mas que facilmente pode se converter em fascínio ao serem tratados como uma presença que articula nossas percepções de passado e presente. Assim, como objetos e fontes de análise, abrimos um caminho para entendermos tais periódicos na qualidade de materiais que possibilitam mais que a interpretação de discursos de outras épocas, mas também tocar um fragmento do passado no presente.

2.1 IMPRENSA ALTERNATIVA, CONTRACULTURA E ROCK NO BRASIL

Ao estabelecermos que os periódicos impressos são materiais de grande pertinência para os estudos históricos, passamos a compreendê-los como testemunhas capazes de registrar e divulgar as transformações ocorridas no seio de uma sociedade. Enquanto veículos de comunicação em massa, podemos tomá-los por objetos/materiais impressos que proporcionam uma ampla visibilidade da circulação de ideias, representações, práticas sociais, projetos políticos e culturais de um dado período. Tal capacidade reside, em grande medida, nos enunciados explicitados pelos conteúdos presentes nas publicações, mas que tacitamente também podem se revelar a partir da intersecção desses conteúdos com informações menos aparentes, implícitas, como em questões relativas às ligações institucionais, de financiamento ou de ordem técnica.

A imprensa não apenas tem história, com suas periodizações, personagens, temporalidades, características e possibilidades técnicas, como registra fatos e acontecimentos, aspecto que igualmente remete aos fios de uma longa tradição. A interconexão desses dois aspectos é que merece ser destacada, uma vez que o trabalho de análise do conteúdo não pode prescindir dos dados provenientes da publicação em si.⁵²

Para tanto, se faz necessário conduzir uma análise que verifique aspectos materiais e o lugar institucional ocupado pela publicação. Nesse sentido, o posicionamento dentro do mercado, a natureza da publicidade encontrada em seu interior, a composição da equipe

⁵² DE LUCA, p. 31-32.

editorial, a organização de seções e colunas jornalísticas, a identificação dos traços gerais apresentadas pelo público-alvo e consumidor, a amplitude da distribuição, precificação, características gráficas, dentre outras, são informações de relevância no intuito de compreender um material inserido na História da imprensa no Brasil.

Outro ponto importante para a compreensão do conteúdo, esse bem menos enfatizado, diz respeito às interações que um dado periódico mantém com os que são seus contemporâneos. A perspectiva sincrônica pode contribuir para alargar a compreensão que se tem a respeito de dada publicação, seus objetivos e os sentidos.⁵³

Não podemos, portanto, tratar um periódico como produto isolado de seu meio social. Os pontos de contato possíveis de se firmar entre a Revista Rock e outras publicações da época não são escassos. A publicação fez parte integrante de um segmento editorial em que se observava uma considerável profusão de títulos no Brasil durante os anos iniciais da década de 1970 carregando similitudes entre si: nas formas, nas temáticas e nos discursos apresentados. Duas frentes se abrem para tomar por questão as interações que a Revista Rock estabeleceu com seus congêneres: uma de circulação internacional com paralelos e influências diretas advindas dos Estados Unidos e da Grã-Bretanha, e outra com publicações nacionais com propostas que resguardavam semelhanças em muitos aspectos.

Começando pelo cenário internacional, circunstâncias às quais não podemos nos furtar para situarmos contextualmente a Revista Rock são os arranjos geopolíticos do Pós-Segunda Guerra Mundial (1939-1945), período no qual durante cerca de 30 anos a economia global experienciou um vultoso crescimento, expandindo as fronteiras da expansão de modelos de vida ocidentais e do capital para as periferias dos países centrais, além da bipolarização entre as esferas de influência das duas superpotências do período, Estados Unidos e União Soviética. Na órbita de influência Ocidental em que também se posicionou o Brasil, a produção da indústria cultural irradiada desde o seu centro norte-americano e europeu lançou por várias regiões do planeta, via meios de comunicação de massa, representações do estilo de vida e de comportamentos de uma crescente classe média urbana norte-americana, veiculando amplamente o estilo *american way of life*. Pela força dessas representações culturais, em alguma medida foram absorvidas transformações oriundas desse cenário, ganhando corpo, por exemplo, nas perspectivas de liberalização sexual e da afetividade. Marca-se uma reviravolta nas relações geracionais, ocasionando o surgimento de uma cultura juvenil, categoria que com

⁵³ Ibid., p. 32.

seus ‘vinte e poucos anos’ obtém autonomia enquanto um agente social de relevância, notadamente a partir dos anos 1960⁵⁴.

A juventude como ator social independente se estabelece nesse quadro partindo de movimentos plurais, muitos deles gestados em meio à expansão universitária no mundo desenvolvido e em certa medida também no Brasil, ocasionada pelas demandas de qualificação profissional do contexto pós-Segunda Guerra. O caráter de intensa circulação de ideias entre os centros de cultura juvenil e universitária propiciou às juventudes de diversas regiões do mundo ocidental, constituírem um de seus atributos mais marcantes: as posturas contestatórias, que assumiram tons particulares regionalmente. A contestação irrompe principalmente em razão de um descontentamento generalizado com o estado das coisas em suas sociedades, derivado em grande parte das próprias contradições do processo de expansão da modernidade em curso, que se dá desigualmente para a maioria da população global.

Entram no bojo da insatisfação juvenil o repúdio às formas de autoritarismo, de colonialismo e da organização tradicional do núcleo familiar patriarcal. A desobediência a alguns dos cânones da cultura hegemônica na década de 1960 adquire traços melhores definidos quando conceitualmente organizados sob o termo contracultura. A contracultura tem entre seus aspectos mais difundidos, a ligação íntima com a criação de caminhos alternativos à ideia da cultura dominante, considerando narrativas que fluem ao largo das noções de progresso e do racionalismo, dando vazão, por exemplo, para filosofias e espiritualidades orientais e a correntes menos conservantistas do pensamento ocidental como o marxismo e o existencialismo sartreano. Marcantes também foram inclinações pacifistas gestadas pela oposição à continuidade da Guerra do Vietnã (1955-1975), muito propagadas pelos grupos hippies e o hedonismo corporificado na busca pelo prazer imediato, fruto da descrença no progresso e o seu adiamento para o futuro da possibilidade de felicidade no presente. Os caminhos da rebeldia comumente foram as drogas, o descompromisso perante uma vida rotineira, entoadas pela voz mais volumosa da contracultura, a do *rock n' roll*.

Importante, contudo, é assinalar a multiplicidade que assume o termo contracultura. O movimento não se caracteriza por uma forma particular, mas sim pela fluidez e o movimento de suas feições, que buscam essencialmente mudanças e o enfrentamento da ordem social por meios muitas vezes contraditórios entre si, assim como os movimentos pelos direitos civis e as lutas contra a segregação protagonizadas pelos movimentos negros que não necessariamente se pautavam pelo pacifismo, a exemplo da postura de enfrentamento e autodefesa dos negros

⁵⁴ HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1995.

proposta por Malcolm X. Essas características anteriormente postas dizem bastante respeito à experiência contracultural de uma parcela da classe média urbana majoritariamente branca estadunidense, modelo mais tradicional do movimento de contestação contracultural, que nessa perspectiva estão historicamente localizados e datados⁵⁵.

Captando esse quadro de grandes agitações, no mundo anglófono a especialização da imprensa no universo do rock se deu ao longo da década de 1960 paralelamente a um processo de segmentação dentro do estilo. Distinguiram-se abordagens musicais mais voltadas aos aspectos comerciais e mercadológicos da produção cultural, tidas como mais amenas e descompromissadas, de outras que se ocupavam em primeiro plano da estética artística, política e contracultural em seus trabalhos, que ficaram em sua maioria identificadas sob a denominação de alternativas.

Não há uma relação necessária de simples oposição entre essas distintas vertentes editoriais, já que em maior ou menor grau as duas se alinharam à indústria do entretenimento, aproximando ou afastando-se umas das outras de maneiras mais tênue do que numa pura contradição. O que mais nos interessa, é que essa diferenciação discursiva serviu como uma fratura que propiciou a formação de um nicho jornalístico que tratava o rock como um fenômeno potencialmente politizado, pavimentando um caminho que vai gradativamente transformando imagem de uma música unicamente fruitiva e alienada para um estilo que dava voz às reivindicações e anseios de parcelas dos setores jovens⁵⁶.

O formato de revistas especializadas tem paralelos diretos com publicações que se adaptaram ao contexto cultural do Pós-Segunda Guerra Mundial ainda na década de 1950, que traz consigo a popularização do *rock n' roll* nos Estados Unidos e na Inglaterra. Mirando atingir o novo público juvenil que se agregava em torno do estilo musical nascente, publicações tais quais a britânica *Melody Maker* e a estadunidense *Billboard* começaram a listar regularmente as vendagens de discos nas suas paradas de sucesso, grande parte deles oriundos do ascendente *rock n' roll*, estreitando os laços entre os interesses da indústria musical e dos impressos nessa dinâmica. Na década que se segue, a especialização das publicações se delineou de forma mais marcante, e outros títulos como a *Hit Parader*, a *Crawdaddy*⁵⁷ e a *Rolling Stone* adotaram um editorial que além das listagens, incluíam análises e artigos sobre os artistas e por quem foram

⁵⁵ NAPOLITANO, 2004.

⁵⁶ OLIVEIRA, op. cit., p. 44-47

⁵⁷ De acordo com Oliveira (op. cit., p. 50), tanto a *Hit Parader* quanto a *Crawdaddy* são descritas como publicações que não se focavam apenas em números e vendagens da indústria, mas traziam em seu conteúdo atraentes narrativas acerca das raízes e da história do *rock*, do *blues* e do *rhythm and blues*, estratégia seguida pela Rock, a História e a Glória.

influenciados musicalmente, traçando um tipo de trajetória histórica do movimento até aquele momento⁵⁸.

A mais conhecida revista desse modelo é seguramente a *Rolling Stone*⁵⁹. Desde 1967, ano de seu lançamento, essa publicação alcançou números altíssimos de vendagem, impactando de modo decisivo em como se produz jornalismo sobre *rock*. As suas várias edições internacionais que já se espalharam por diversos países, conferem uma abrangência considerável para a revista. No Brasil, o percurso da *Rolling Stone* se tornou uma amostra do rumo que as revistas de *rock* trilharam para se estabelecer no campo editorial do país, isso devido às peculiaridades que os movimentos contestatórios e juvenis ganharam em meio ao aparato repressivo dos governos militares, instituídos por ocasião do Golpe Militar de 1964.

Internamente, a oposição ao golpe civil-militar assumiu diferentes faces, algumas assumindo tendências pacifistas de retomada da democracia e outras caminhando por vertentes com inclinação maior à luta armada inspirados por orientações marxistas e soviéticas. Nessa mesma direção e ainda que sob autoritarismo, o posicionamento da política e da economia brasileira alinhadas com as forças ocidentais, delimitou fronteiras permeáveis para que ideias e representações que se difundiam desde a Europa e os Estados Unidos continuassem a chegar ao país. As contradições se acirraram com a entrada em vigor ao Ato Institucional nº 5 em 1968, que dentre outras medidas tornou ilegal formas de organização coletiva e manifestações que se opunham ao governo instaurado. Ao passo que a clandestinidade e a intensificação da luta armada foi uma direção mais extremada seguida por aqueles que se opuseram aos governos militares nesse novo cenário de repressão política, a resistência ao ufanismo e o conservadorismo posto pelo ideário militar, constituiu o próprio estilo de vida como uma maneira de se colocar contrariamente à ditadura⁶⁰.

Diferente do contexto estadunidense ou europeu, relegadas à ilegalidade no Brasil, passeatas ou grandes manifestações coletivas de contestação contadas nas casas dos milhares ou milhões não teriam lugar novamente nos anos que seguiram ao AI-5, tendo nas expressões das artes plásticas, da música, do cinema, da imprensa ou na adoção de modos de vida alternativo, fontes de oposição à condução militar da política nacional. Para a composição dessas correntes, as ideias contraculturais tiveram grande significância.

No contexto dos anos sessenta, a contracultura que se manifestou no Brasil se desenvolveu através de um processo de inter-relações dinâmicas, utilizando elementos históricos da cultura jovem, junto a novas influências comportamentais propiciadas

⁵⁸ Ibid., p. 48-49.

⁵⁹ Ibid., p. 50-52.

⁶⁰ Ibid., p. 93-94.

naquela década, através de tendências que se apresentaram de formas variadas no Brasil. Um determinado modelo de manifestação contracultural estadunidense ou europeu não poderia surgir no Brasil de forma engessada. Assim, ocorreram diferentes maneiras de disseminação e mediação.⁶¹

O caso brasileiro esteve ligado aos principais elementos que compunham o cerne da contracultura num âmbito geral. Compartilhar posturas transgressoras, no entanto, não sinalizou que a contracultura brasileira produziu a repetição do pacifismo *hippie* estadunidense, da agitação das barricadas estudantis parisienses de 1968 ou a reprodução idêntica dos acordes e dos ritmos que soaram em Woodstock – apesar dessas representações fazerem parte do ideário contracultural brasileiro – que não foram incorporadas sem um processo ressignificação a partir de referenciais nacionais. Pinheiro⁶² afirma a esse respeito que “para os adeptos da contracultura, tanto no Brasil quanto no exterior, a revolução capaz de trazer mudanças não consistiria na tomada do Estado e sim na inserção de formas alternativas de vida capazes de alterar a realidade dominante”. O Tropicalismo, por exemplo, pode ser tido nesse entendimento como um movimento nacional que introduziu estéticas e valores contraculturais a partir de perspectivas brasileiras⁶³, bem como o surgimento de uma imprensa de inspiração contracultural que emerge à margem de uma grande mídia nacional à época – televisão e grandes editoras, por exemplo – e foi uma das principais interlocutoras e divulgadoras da contracultura no Brasil.

O nome de maior amplitude desse quadro alternativo da imprensa brasileira sem dúvidas é o periódico *O Pasquim* (1969-1991). Projeto de feições coletivas que reunia um variado universo de assuntos e abordagens, *O Pasquim* é um caso emblemático da imprensa alternativa brasileira, que apesar de enfrentar as consequências da repressão e da dificuldade de financiamento de uma publicação que flirtava com temas tidos como polêmicos e transgressores pela censura oficial – sexo, drogas e contracultura, por exemplo – destoando da grande maioria de títulos de estilo semelhante nesse contexto, conseguiu passar por diferentes fases e ser editado por um longo período, sendo distribuído de 1969 até 1991. A relevância das inovações em termos de linguagem jornalística d’*O Pasquim* extrapola seus limites, tendo significativas influências que podem ser facilmente observadas nas composições de publicações

⁶¹ PINHEIRO, Igor Fernandes. *Não fale com paredes: contracultura e psicodelia no Brasil*. 2015. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, p. 27, 2015.

⁶² PINHEIRO, op. cit., p. 35.

⁶³ DUARTE, Pedro. *Tropicália ou panis et circencis*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2020.

posteriores da imprensa alternativa⁶⁴. Com caráter de maior independência, o nicho editorial representado pelo *O Pasquim* surge como alternativa aos veículos de imprensa mais compromissados com questões comerciais e submetidos à expressão de valores tradicionais, nacionalistas ou patrióticos difundidos pelo intento de censura e controle da produção cultural do Regime Militar, um nicho de publicações que se pautam por temáticas que desafiavam o *status quo* oficial da sociedade brasileira do período. A pluralidade marca esse tipo de produção jornalística alternativa, abrangendo desde títulos de orientação estudantil e político-revolucionária até outros de tendências subjetivas e estéticas que priorizavam expressões artísticas e existenciais⁶⁵. A imprensa alternativa, nesse sentido, foi de grande importância para a difusão e circulação de ideias e críticas aos costumes, como as perspectivas contraculturais, principalmente por setores jovens de classe média brasileira.

Humor, ironia, linguagem coloquial e por vezes palavrões como instrumentos críticos, flexibilidade de pautas e de direção editorial em alguns momentos decididos às vésperas do fechamento da edição, comunicação gráfica tão importante quanto os sentidos dos textos escritos, distribuição semanal ao invés de diário, formato tabloide em distinção aos jornais tradicionais, afloramento da subjetividade dos colaboradores. Muitos desses, elementos que de alguma maneira ou outra são comuns a muitos impressos do período. Algumas das estratégias cumpriam papéis de contornar as instâncias de censura do regime militar ao mesmo tempo que eram maneiras de oposição à rigidez e a hierarquização representativa da caserna, contrastando-as com propostas de horizontalidade entre os integrantes do jornal, conquistando um público majoritariamente jovem como leitor.

Ocupando cerca de 2 páginas semanalmente, está presente na primeira fase de existência d'*O Pasquim* a coluna *Underground*⁶⁶ de Luiz Carlos Maciel, que aparece ainda em 1970 se enveredando por assuntos que mais tarde comporiam também as suas contribuições para a Revista Rock. O estilo adotado por Maciel diferia em alguns pontos das demais seções do jornal, mais sóbrio em relação à utilização do humor e com um viés avesso aos da direita conservadora e da esquerda revolucionária, o que ocasionou críticas de ambas partes, inclusive

⁶⁴ CAPELLARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970)*. 2007. Tese (Doutorado em História). Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 83-89, 2007.

⁶⁵ Exemplos desses títulos que podemos citar são, respectivamente, o jornal *O Movimento* – inclusive, anunciante frequente da Revista Rock – com orientação expressamente política; e impressos como a *Flor do Mal*, de vertente mais alinhada às vanguardas artísticas e intelectuais.

⁶⁶ Além do próprio nome Luiz Carlos Maciel no jornal *O Pasquim*, o entendimento do termo *underground* será utilizado ao longo do texto como um sinônimo de alternativo, fora dos padrões comerciais, do establishment ou da ortodoxia de algum movimento social/cultural. De forma correlata, em alguns momentos pode carregar também o sentido de vanguardístico.

direcionadas por colegas de redação d'*O Pasquim*, que em sua maioria se alinhavam a um ideário tradicional de esquerda revolucionária e viam na contracultura discursada por Maciel como um sintoma do desbunde e da impregnação da cultura nacional por visões imperialistas ocidentais.

Escrita que versa sobre os temas contraculturais em voga, como rock, sexo, drogas, filosofia, psicanálise, antipsiquiatria, religiões orientais, anarquismo, movimentos de afirmação étnica, alimentação natural, comunidades alternativas, movimento *hippie*, além de música popular brasileira, tropicalismo, religiões afro-brasileiras, etc. A produção intelectual do autor, Luiz Carlos Maciel, é extensa e abrangente. Filósofo por formação, seus interesses estiveram, desde a juventude, estreitamente ligados à literatura, ao teatro e ao cinema, atuando como jornalista, dramaturgo, roteirista, diretor, poeta e escritor desde o final dos anos cinquenta. Tornou-se popular, entretanto, com a coluna *Underground*, devido à qual ficou conhecido, à revelia de si mesmo, como seu “guru” brasileiro⁶⁷.

Como uma espécie de tradutor da contracultura compartilhada entre setores da juventude de diferentes partes do mundo, a interpretação e os recortes temáticos delineados pelos artigos de Maciel construíram uma possibilidade de visão contracultural adaptada à realidade brasileira de um fragmentado e amplo movimento de caráter internacionalizado, que de forma direta impactará na construção discursiva da Revista Rock enquanto um projeto, estreitamente associada a via aberta pela crítica dos costumes tradicionais. Tópicos recorrentes e valorizados nos escritos de Maciel – valorização de correntes orientais e de filosofias não-hegemônicas do Ocidente, misticismo, perspectivas raciais – são componentes que interligados serão importantes para dar sustentação para o carro-chefe temático da Revista Rock, evidente já em seu título.

Essa ênfase no *rock* como expressão notória da contracultura não seria, portanto, inaugurada pela Revista Rock. Como já dito, um primeiro contato dessa natureza protagonizado por Maciel foi a edição de uma versão brasileira da revista estadunidense *Rolling Stone*:

A versão brasileira da revista Rolling Stone surgiu em fevereiro de 1972. Foram editados 36 números, publicados entre 1º de fevereiro de 1972 até 5 de janeiro de 1973. Antes desse período, porém, foi lançado um número lançado de forma experimental, em novembro de 1971, chamado de *número zero*. Essa publicação, como já foi dito, era uma versão brasileira da conceituada publicação surgida nos Estados Unidos, em 1967. Integrava a chamada *imprensa contracultural*, tendo como foco principal os astros da música daquele período⁶⁸.

Essas características serão herdadas pela Revista Rock: alinhamento à contracultura e ao nicho da imprensa alternativa, publicação de biografias e informações sobre os artistas e seus respectivos discos. Ela se associa diretamente a esse cenário jornalístico, quer pelos temas

⁶⁷ CAPELLARI, op. cit., p. 90-91.

⁶⁸ Ibid., p. 44-47.

gerais encontrados em suas páginas – o *rock* como objeto central e os modelos contraculturais de comportamento veiculados em suas reportagens e artigos de opinião – ou pela própria filiação de seus principais colaboradores à imprensa alternativa da época, sendo um dos ecos mais perceptíveis dessa relação íntima as contribuições de grande relevância de Luiz Carlos Maciel para a fundação e o desenvolvimento da proposta da Revista Rock.

2.2 O PROJETO EDITORIAL: A HISTÓRIA E A GLÓRIA DO ROCK

Que o *rock* mudou a juventude das duas últimas décadas, não é novidade. O que esta edição fornece é exatamente um panorama com as vidas e obras dos artistas mais importantes dessa transformação. [...] Samba, rock nacional, tropicalistas, vanguardistas, enfim, músicos brasileiros, no seu duro ofício de mostrar a realidade do país. Um ofício igual ao dos jornalistas que escreveram as matérias que constituem esta edição: o país e o mundo da música estão aí. Abra e leia.⁶⁹

Esse excerto abre uma edição compilada dos dez primeiros fascículos de *Rock: a História e a Glória*. Nele, alguns elementos definidores da proposta da revista são logo perceptíveis nas palavras iniciais. O projeto da Revista Rock mira nos jovens enquanto seus principais interlocutores. Há uma nítida consciência da juventude como uma categoria social autônoma capaz de se transformar e promover mudanças no campo social, e isso nem seria uma novidade, visto que se tratava de um processo corrente por ao menos vinte anos. O pano de fundo mais visível para toda essa empreitada é o *rock*, que se mostra a principal expressão cultural que sintetiza grande parte das forças vitais que promoveram uma guinada contestatória nos comportamentos de vastos segmentos da juventude.

A Revista Rock buscou representar para o público brasileiro um veículo de divulgação contracultural, em que mesmo tendo o *rock* estadunidense e britânico como estilos centrais, dialogou com o samba, o tropicalismo, o jazz, o blues e a emergente produção de *rock* nacional. Em meio a um ambiente político autoritário desfavorável para a circulação de ideias que poderiam ser consideradas subversivas pelo Regime Militar, apresentar biografias de nomes importantes para o desenvolvimento da cultura do *rock* se fez uma tarefa jornalística não muito simples, mas de relevância na difusão de uma música que embalava a contracultura dos principais centros de irradiação cultural do Ocidente, mas que à época se encontrava relativamente incipiente e carente de informações no Brasil. As cores contraculturais têm fortes

⁶⁹ O trecho é retirado da abertura de uma edição compilada com as 10 primeiras edições da Revista Rock lançada pela mesma editora Maracatu que editava a publicação dos periódicos. Nota-se no fragmento o alinhamento do discurso editorial ao público jovem e ao impacto que o *rock* ocasionou nesse segmento social, ao longo das décadas de 1950, 1960 e 1970. Os editores se posicionam ao lado de uma linha de jornalismo musical crítico, atento às contradições da sociedade brasileira da época, assim como o direcionamento da própria produção musical que se dedicavam a escrever sobre: Samba, MPB e *rock*.

tonalidades, incorporando ao desbunde do *rock* temáticas tropicalistas, vanguardistas e do samba, tomando uma posição alternativa em relação à imprensa oficial de valores conservadores e aos folhetins das esquerdas revolucionárias, evidenciadas já pela escolha dos assuntos a serem abordados.

Figura 1 – Coletânea Rock, a História e a Glória



Fonte: REVISTA ROCK (1975, p. 16).⁷⁰

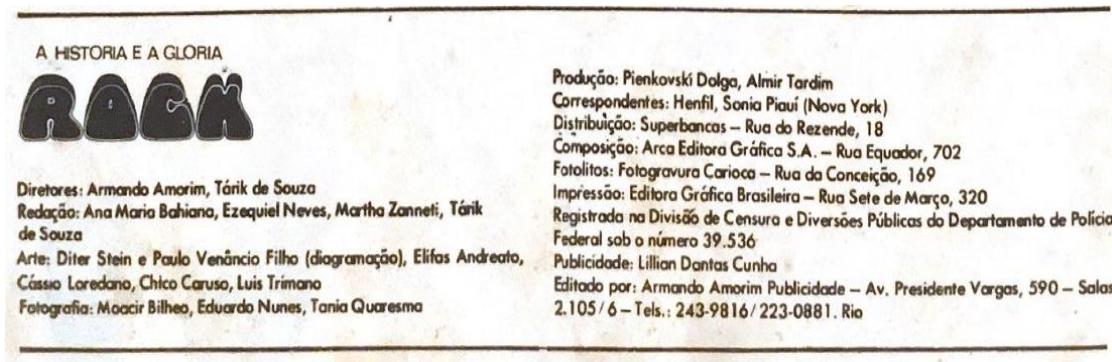
Seguimos o conselho dos editores. As páginas foram abertas e lidas. Em uma visão geral, a publicação era composta por uma estrutura editorial que trazia entrevistas e notícias acerca do mundo música popular brasileira e estrangeira, com lugar de destaque para biografias de conhecidos artistas estadunidenses e ingleses do *rock*, construindo uma retrospectiva do desenvolvimento do estilo em suas características sonoras e comportamentais a partir dessas referências biografadas. Dessa organização é que deriva o título da publicação: versar sobre uma perspectiva histórica do *rock* de seus primórdios à atualidade daquele presente – a *história do rock* – ao passo que ilustrava essa trajetória nas biografias com relatos da vida e da carreira de artistas estrangeiros exitosos – a *glória do rock*.

Predominantemente impresso em preto e branco, o primeiro fascículo da Revista Rock, a História e a Glória chegou às bancas das principais capitais e cidades brasileiras em 4 de novembro de 1974, quinzenalmente e pelo preço de Cr\$ 4,00, oferecendo cerca de 20 páginas

⁷⁰ JORNAL DE MÚSICA & SOM. In: *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 17, p. 16, 1975.

de conteúdo entre entrevistas, críticas musicais e a biografia dos ingleses dos Rolling Stones como atrativo. O corpo editorial sediado na capital do Rio de Janeiro era dirigido pelo jornalista Tárik de Souza em conjunto com o diretor-responsável Glauco de Oliveira, contando com a participação de um conjunto principal de redatores, dentre os quais estão Ezequiel Neves, Martha Zanetti e Ana Maria Bahiana, e um grupo mais amplo de colaboradores/consultores que tem entre os membros mais ativos: Luiz Carlos Maciel, Okky de Souza, Carlos Gouveia, Henfil e Roberto Moura. Na parte de diagramação e arte, o projeto Rock, a História e a Glória ainda conta com nomes de importância ao nível nacional como Diter Stein e Chico Caruso.

Figura 2 – Ficha técnica Revista Rock

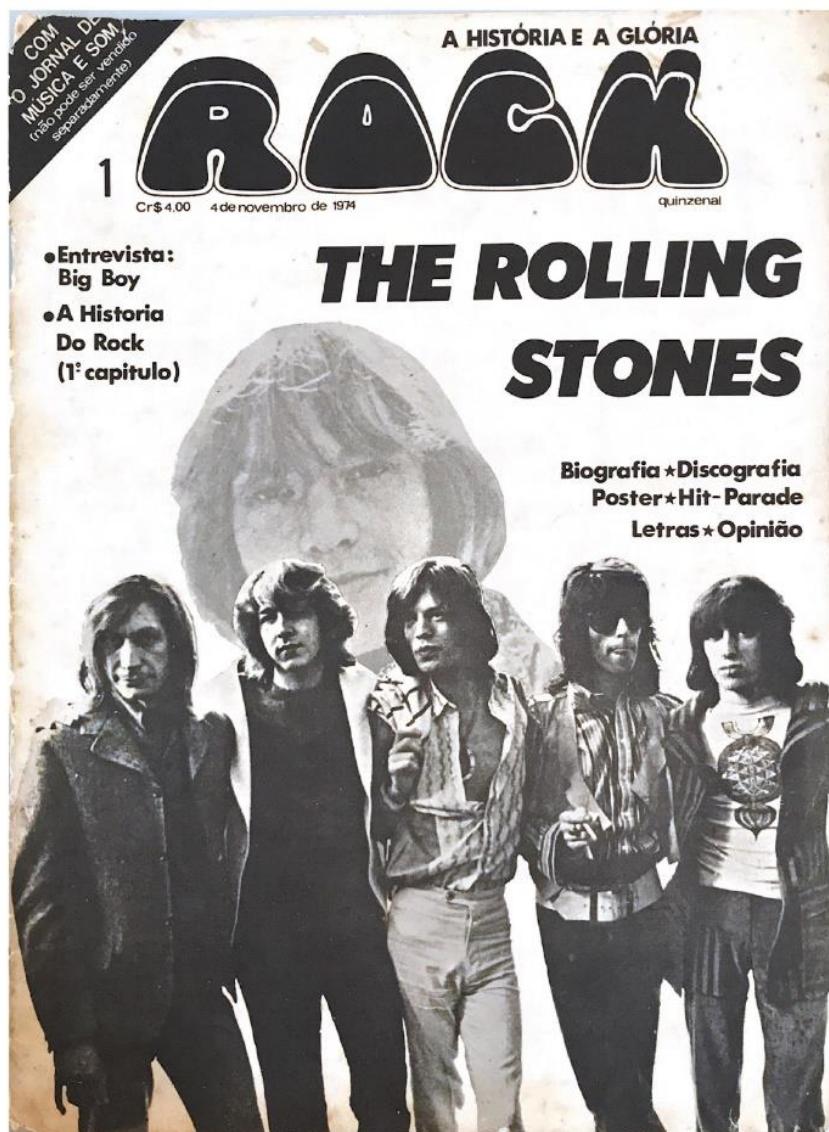


Fonte: REVISTA ROCK (1974, p. 2).⁷¹

A capa da revista oferece de cara algumas informações bastante relevantes sobre a estrutura de distribuição mais geral dos conteúdos pelas páginas. Nesse primeiro número, a imagem dominante dos integrantes dos Rolling Stones – com uma presença espectral do falecido guitarrista *Brian Johnson* ao fundo – sugere que esses foram os escolhidos para serem a biografia estreante. O espaço de destaque dado aos artistas biografados, que se repete por todos os fascículos, denota que elas são um grande chamariz da revista.

⁷¹ REVISTA ROCK. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 1, p. 2, 1975.

Figura 3 - Capa da Revista Rock 1



Fonte: REVISTA ROCK (1974, p.1).⁷²

Em sequência aos Rolling Stones foram publicados outros 29 fascículos, totalizando 30 publicações diferentes. Em ordem cronológica, respectivamente são publicados: The Rolling Stones; Paul McCartney; Pink Floyd; Bob Dylan; Yes e Rick Wakeman; Jimi Hendrix; Elton John; Elvis Presley; Emerson, Lake & Palmer; John Lennon; The Who; Janis Joplin; Deep Purple e King Crimson; Mick Jagger; Soul; Led Zeppelin; David Bowie e Lou Reed; Rod Stewart e The Faces; Heavy Metal: Grand Funk Railroad, Black Sabbath e Uriah Heep; The Beatles; Eric Clapton; The Allman Brothers Band, Carlos Santana; Jethro Tull; Frank Zappa &

⁷² REVISTA ROCK. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 1, p. 1, 1974.

Mothers of Invention; Mahavishnu Orchestra e John McLaughlin; Jefferson Airplane; Johnny & Edgar Winter; Crosby, Stills, Nash & Young; Jeff Beck.

Logo após a abertura do material sua contracapa contém informações bem detalhadas sobre a *Discografia* do artista em pauta, envolvendo álbuns, coletâneas e *bootlegs*⁷³, assinalando se os produtos haviam sido lançados no Brasil ou se só poderiam ser adquiridos por meio de importação. A partir daí, exclusivamente em preto e branco, as biografias são a primeira grande seção de conteúdo da Revista Rock. Se iniciam já na terceira página, ocupando toda a primeira metade da revista, continuamente narrando as trajetórias pessoais antes da fama, relações familiares e a escalada ao sucesso dos biografados. Apenas são interrompidas por uma quebra estratégica na décima página, pensada para manter a atenção e o interesse do leitor. “Continua na página 15...”⁷⁴. Caso não decida pular as páginas intermediárias, o leitor acaba por ter maiores chances de percorrer os demais conteúdos da publicação: a seção *história do rock* e o poster rock destacável do biografado.

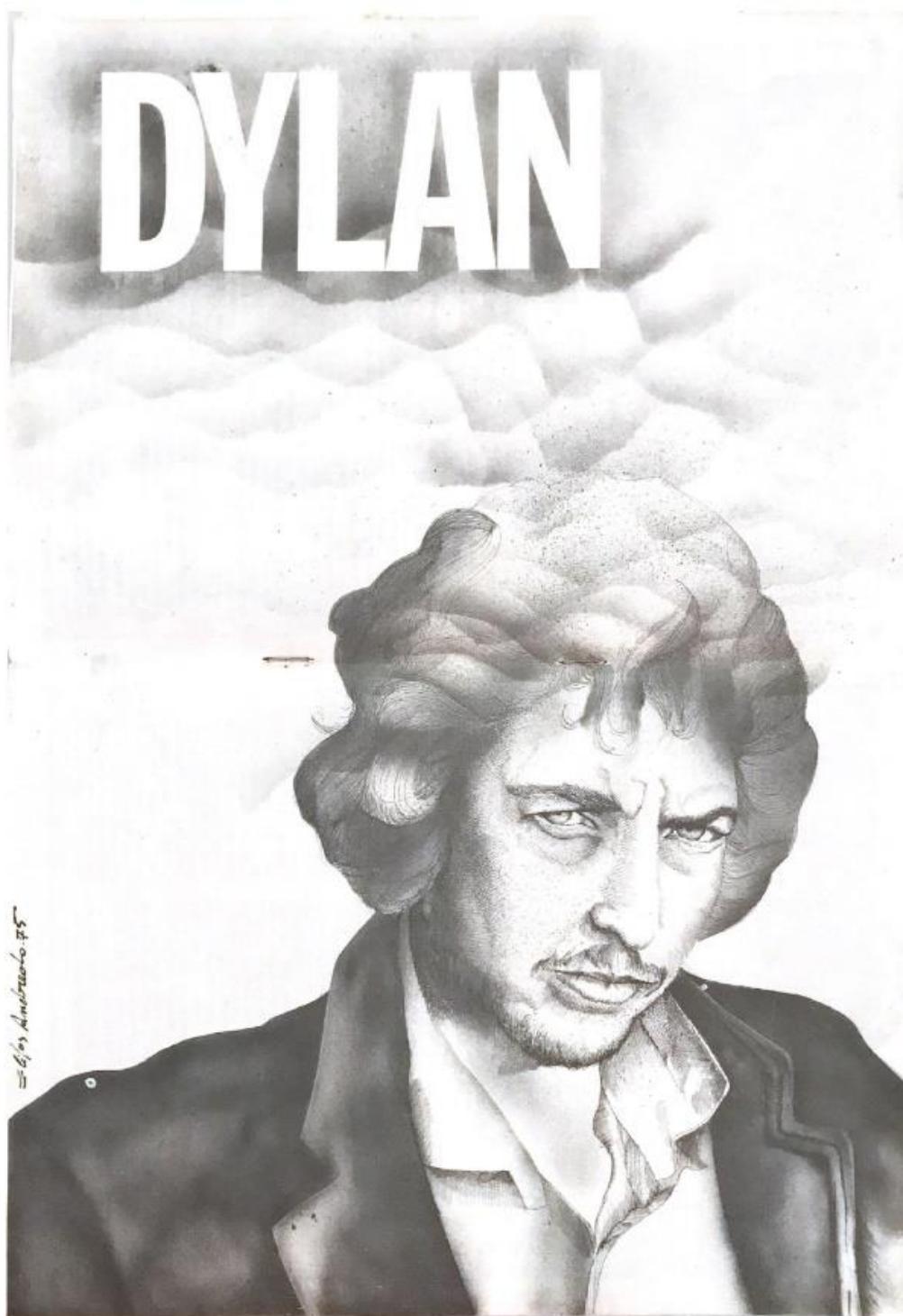
Diferente das biografias, a seção *história do rock* não aparece em todos os fascículos⁷⁵. No volume total da revista, inclusive, a *história do rock* ocupa relativamente pouco espaço, destinando invariavelmente 2 páginas para a seção em conjunto com outras 2 de um poster do artista biografado no respectivo fascículo. A seção *história do rock* está toda organizada em série com cada texto sugerindo uma continuidade cronológica da narrativa, indo regularmente *do rock n' roll* produzido nos Estados Unidos nos anos 1950 – Chuck Berry, Little Richard e Elvis Presley, por exemplo – ao *rock* contracultural da década de 1960 – Beatles, Rolling Stones, Jimi Hendrix – e à segmentação do *rock* em diversos subestilos na década de 1970 – Heavy Metal, Rock Progressivo, Punk Rock, etc. Diferentes, os textos biográficos da *glória do rock*, mesmo que se referindo ao contexto geral da *história do rock*, tinham certa autonomia de um fascículo a outro em razão de não estarem necessariamente concatenados numa continuidade cronológica, ou seja, a sequência dos artistas que protagonizam os fascículos, não respeita uma ordem temporal de ascensão à *glória*. Artistas que se tornaram famosos nos finais de 1960 ou início dos anos 1970 aparecem sequencialmente antes na coleção que nomes de pioneiros da década de 1950.

⁷³ Gravações de áudio e/ou vídeo de apresentações produzidas não oficialmente e lançada sem o conhecimento dos detentores dos direitos.

⁷⁴ A opção pela frase em negrito se deve a intenção de manter o efeito da diagramação em que ela aparece na revista.

⁷⁵ Há um rápido desaparecimento da seção *história do rock* no fascículo 9, e a partir da publicação do fascículo 21 a seção é descontinuada da coleção – ao menos como uma coluna publicada em conjunto com a *glória do rock*, que permanece sendo lançada avulsa até o exemplar 30.

Figura 4 – Discografia e Posters Rock



Fonte: REVISTA ROCK (1975, p. 12-13)⁷⁶

⁷⁶ REVISTA ROCK. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 4, p. 12-13, 1975.

De modo contínuo, após a finalização da seção *história do rock* a atenção da revista retorna para a finalização das biografias da *glória* em poucos parágrafos. Como atrativos principais da publicação, as duas seções constroem uma seleção de artistas merecedores de integrarem um rol de ícones do *rock* em desenvolvimento no Brasil, trazendo em si uma composição predominantemente branca e masculina com grande apelo viril. Poucos fascículos caminham por outras frentes. Dentre as 30 publicações, há somente um exemplar dedicado à carreira de uma mulher – Janis Joplin – um para um artista negro – Jimi Hendrix – e outros dois que discutem mais diretamente masculinidades que escapam à heteronormatividade – Elton John e David Bowie.

Figura 5 – Coluna Opinião



Fonte: REVISTA ROCK (1975, p. 15).⁷⁷

Notório também, é que até esse ponto a Revista Rock conta geralmente com quase três quartos de seu conteúdo discorrido e não apresenta publicidades ou outros elementos que não tenham relação direta com as informações sobre a *história* e a *glória do rock*. Nesse trecho final as demais temáticas são apresentadas ao público, complementando a *história* e a *glória do rock* com curiosidades sobre os biografados nas seções *Geléia Geral*⁷⁸ e seus respectivos *Sucessos*,

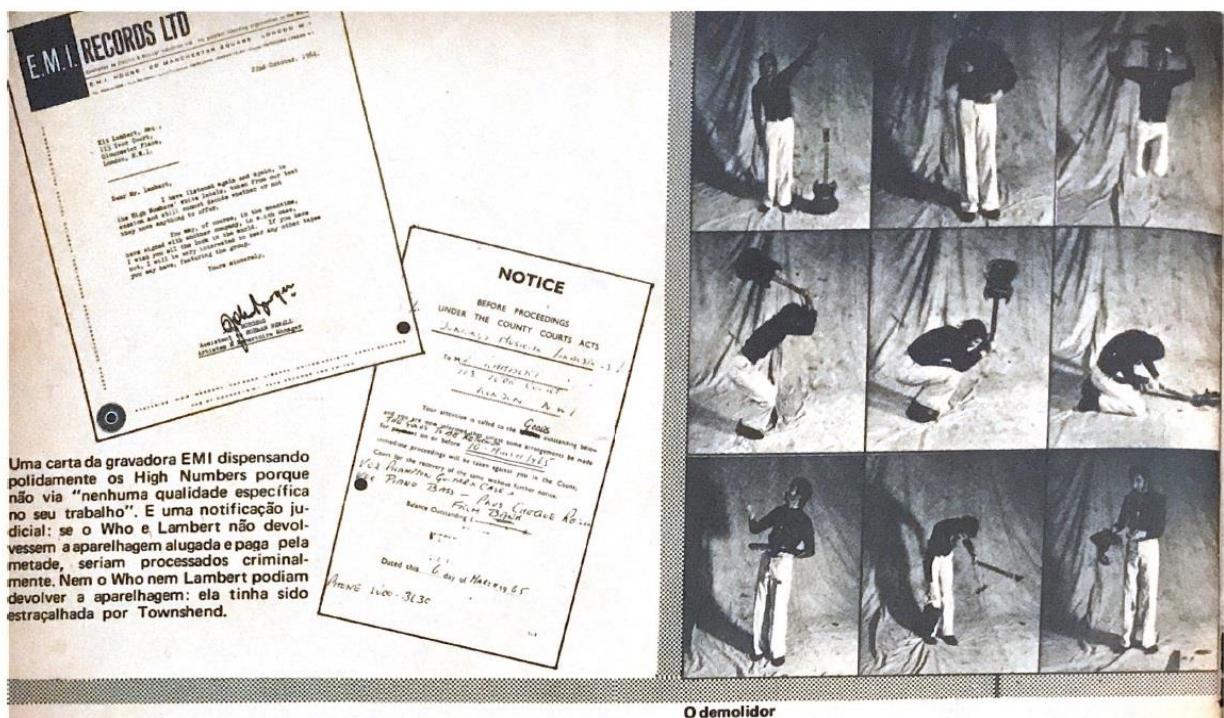
⁷⁷ REVISTA ROCK. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 11, p. 15, 1975.

⁷⁸ O nome da coluna *Geléia Geral* denota mais um alinhamento direto da Revista Rock com a perspectiva contracultural, fazendo referência à canção de Torquato Neto e Gilberto Gil presente no disco *Tropicália ou Panis*

a *Opinião* de colunistas internos e de outros veículos de imprensa nacionais e internacionais, de referências bibliográficas, além entrevistas com nomes de relevância no cenário cultural do país contando as suas relações com o *rock n' roll* com as matérias *O Rock e Eu*.

Todos os textos têm um intenso diálogo com montagens e fotos que estão presentes por todas as páginas das biografias. Sejam da infância, adolescência ou que retratem atualidade dos artistas no período, as imagens compõem uma narrativa visual com linguagem própria, que trabalham sim, em conjunto com o conteúdo escrito, mas não somente servem à ilustração e complementariedade dos textos, têm seus próprios sentidos. Para um momento no qual as transmissões televisionadas de performances de *rock* não eram tão comuns, ainda mais quando se tratava de artistas estrangeiros, saber qual a cara de seu artista favorito poderia não ser uma tarefa tão simples para um fã de *rock*.

Figura 6 – Pete Townshend demolindo sua guitarra



Fonte: REVISTA ROCK (1975, p. 6).⁷⁹

et Circensis (1968), que em linhas gerais propõe o assentamento de uma identidade brasileira pelas vias tropicalistas.

⁷⁹ REVISTA ROCK. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 11, p. 6, 1975.

Poder conhecer os rostos dos integrantes das bandas que em muitos casos somente tinham sido escutados nos discos, em gravações piratas que circulavam entre os ouvintes ou no rádio, é um atrativo e tanto para o público consumidor de contracultura no Brasil de 1974. A intermediação do fotojornalismo em conjunto com a crítica musical permitiu a publicações do tipo intermediar entre uma experiência sonora, de sentido informativo e visual. A presença de fotos e montagens dão feições, sensação de movimento e volume às vozes e acordes que em muito exploraram performances elétricas, repletas de teatralidade. Se projeta uma estética visual que propaga modelos de aparência e estilos, da beleza à feiura: cabelos, barbas, roupas, posturas diante do mundo social e político, trejeitos corporais que passeiam pelos deslocamentos das fronteiras das masculinidades e das feminilidades, flirtando, por exemplo, com representações de virilidade, androginia, etc.

Assim como a Revista Rock, toda coletânea é também fruto de um trabalho de seleção e intencionalidade de quem ou do grupo que o realiza. Incluir ou excluir questões e assuntos, silenciar ou dar vazão para alguma ideia se desenrola conforme as visões de mundo cultivadas pela redação e as conjunturas impostas pelo contexto. Ordenar e escolher os biografados expressa critérios para definir, assim como diz a abertura da compilação de fascículos, quem foi ‘importante para a transformação da juventude e do *rock*’ e as condições de acesso a materiais e fontes de informação, por exemplo.

O mosaico montado pelas biografias teve sobretudo a organização pelas mãos da jornalista Ana Maria Bahiana e com constantes contribuições dos demais jornalistas que colaboraram com a redação. Portanto, para cada assinatura diferente, características distintas podem ser observadas na redação das biografias, ora privilegiando mais a infância e adolescência dos artistas narrando seus percursos até a fama, em outros momentos focando já na fase de estrelato ou decadência dos biografados. As fontes para a escrita da *glória* foram em grande parte derivadas de publicações estrangeiras, que circulavam principalmente pelos Estados Unidos e pela Inglaterra, além de materiais fornecidos pelas gravadoras.

Em resposta a uma pergunta de um leitor identificado como Flávio Ricardo de Macedo, Ana Maria Bahiana explica:

Ao pessoal da revista ROCK. Eu tenho duas perguntas a fazer, que talvez devam ser dirigidas a Ana Maria Bahiana, porque foi ela quem escreveu sobre o assunto [...]. De que revista ou jornal foram retiradas aquelas informações (formação musical, influências, equipamentos, etc) que estão contidas no Rock que fala sobre o Yes e o Rick Wakeman. [...] A Ana respondeu: “Flávio aquelas informações foram tiradas de cerca de 20 entrevistas que Jon Anderson, Chris Squire, Steve Howe, Bill Bruford, Rick Wakeman, Alan White e Patrick Moraz deram aos jornais e revistas Melody Maker, New Musical Express, Rolling Stones, Circus, Circus Raves, Hit Parader,

Rock & Folk, Sounds, Disc e Creem. A discografia e os dados da aparelhagem foram fornecidos pelas gravadoras do Yes e do Rock Wakeman.⁸⁰

No entanto, não se trata de meras reproduções integrais dessas publicações estrangeiras. Várias inserções por parte dos jornalistas da Revista Rock podem ser constatadas facilmente ao longo das biografias. Termos aportuguesados e correspondências culturais abrasileiradas aparecem com frequência ao longo dos parágrafos, além da presença infalível em todos os fascículos publicados de letras traduzidas dos artistas biografados – tema de um sem-número de pedidos endereçadas à redação por meio de cartas.

Visto assim, enquanto projeto editorial e posicionamento no mercado, fica perceptível um esforço de interpretação e tradução de comportamentos e estéticas que nem sempre tinham paralelos identificados com a realidade brasileira, auxiliando a compreensão pelo público brasileiro a partir dessa mediação. Tal postura denota a maneira como a Revista Rock e seus conteúdos formam uma publicação híbrida do que circulava internacionalmente e a realidade brasileira. Dito de modo mais geral, *Rock* foi um periódico que almejou o lugar de mediador de um fenômeno cultural, que ao menos em discurso se pretendia universalista – pois, falando diretamente às juventudes poderia alcançar termos supranacionais – e as particularidades e regionalidades que a diversidade cultural brasileira apresenta.

2.3 O FORMATO DA REVISTA E A RELAÇÃO COM O JORNAL DE MÚSICA & SOM

A Revista Rock foi uma publicação que testou 3 modelos diferentes de lançamento durante seu período de existência, mantendo o formato das biografias com leves mudanças, mas com a maneira de apresentar os conteúdos significativamente inalterados ao longo dos 30 fascículos lançados. As mudanças foram feitas a cada 10 números, variando o formato e a posição dos fascículos biográficos em relação ao principal produto oferecido. Os primeiros 9 volumes – lançados entre novembro de 1974 e meados de 1975⁸¹ – contavam com o protagonismo das biografias, complementadas com a discografia completa dos artistas, números de paradas de sucessos, novos lançamentos musicais, e de transcrições e traduções livres para o português de letras de sucesso dos artistas em questão. Aliam-se também ao conteúdo a opinião de colunistas internos e outros veículos de imprensa nacionais e

⁸⁰ BAHIANA, Ana Maria. Cartas. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 8, p. 23, 1975.

⁸¹ Não há a indicação exata de ano ou mês de lançamento dos exemplares no layout da revista. A cronologia de publicação teve de ser inferida por vestígios deixados por reportagens e propagandas – como a data oficial de lançamento de um álbum divulgado na publicidade da revista e referências esparsas à determinado ano/mês pelos textos/intervistas – ou a dedução a partir da suposição da periodicidade quinzenal de publicação do material.

internacionais, referências bibliográficas e entrevistas com nomes de relevância no cenário cultural do país contando as suas relações com o *rock n' roll*. Tudo isso em um impresso com dimensões assemelhadas ao formato A4 e constando regularmente com 22 páginas.

No canto superior esquerdo das capas desses primeiros fascículos lê-se sempre uma faixa indicando um suplemento que acompanha simultaneamente a Revista Rock até o fim de sua publicação, sendo inclusive continuada mesmo com o encerramento dos fascículos. O *Jornal de Música & Som* abria espaço para que notícias, entrevistas, resenhas e artigos de opinião que envolviam a produção musical brasileira do período fossem abordados, chegando a proclamar que: “o cotidiano da música brasileira está aqui”. Nesse sentido, há uma simbiose entre as duas publicações. Seria até contraproducente entendê-las em separado e desconsiderar possíveis relações bilaterais entre ambas. Existem vários pontos de contato entre os dois lançamentos, que em realidade compunham um mesmo produto final. Ainda mais, a posição como lançamento principal ou secundário que cada publicação ocupa nesse produto afetará diretamente o formato e as dimensões físicas em que a Revista Rock e o *Jornal de Música & Som* serão lançados.

De início, nos 9 primeiros números, Rock, a História e a Glória figura como lançamento principal complementado por um material avulso: o *Jornal de Música & Som*. Paulatinamente, o *Jornal* ganha relevância e tamanho, integrando o corpo da revista num único exemplar a partir da comemoração do primeiro aniversário de lançamento, data marcada com a publicação da edição de número 10, sendo continuada até o exemplar 20, entre os dois meses finais de 1975 e meados de 1976. Por fim, o *Jornal de Música & Som* passa à condição de publicação principal, sendo suplementado pela Revista Rock num papel secundário durante a tiragem de 21 até a 30, posteriormente incorporando a revista em definitivo ao seu conteúdo com a finalização do trigésimo fascículo no decorrer do ano de 1976. Esse processo gradativo de anexação se dá conjuntamente com uma crescente ampliação do espaço reservado pelos editores e colaboradores à música brasileira e outros estilos musicais além do *rock* estadunidense e europeu. Passam gradativamente a ter uma cobertura maior temas ligados ao samba, à *mpb*, e às próprias produções nacionais influenciadas pelo *rock*.

Figura 7 – Jornal De Música & Som formato avulso



Fonte: JORNAL DE MÚSICA & SOM (1975, p. 1).⁸²

Mais detalhadamente, o primeiro formato era efetivamente ao de um jornal impresso, dobrado e encontrado ao centro da brochura dos fascículos da Revista Rock. Dessa configuração inicial tivemos acesso à apenas alguns poucos exemplares físicos do suplemento *Jornal de Música e Som*. Nessa estrutura, a quantidade de páginas era relativamente tímida em comparação com as encontradas na revista - não passando de 4 páginas com tamanho de 38 x 28 centímetros - o que, no entanto, não sinaliza um conteúdo inibido na mesma medida. No *Jornal de Música & Som*, o grande traço encontrado nos textos é o da crítica musical jornalística, abrangendo uma considerável diversidade de perspectivas e uma certa autonomia entre os interesses dos colaboradores e das pautas discutidas. O *Jornal* se fez o lugar do lançamento de novidades do mundo da música nacional, indo de *ilustres desconhecidos*⁸³ para

⁸² JORNAL DE MÚSICA & SOM. Cartas. In: *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 6, p. 1, 1975.

⁸³ Ilustres desconhecidos é o nome dado a uma seção recorrente no *Jornal de Música & Som*, apesar de não apresentar regularidade. O propósito está em apresentar ao público artistas que despontavam como promessas, mas ainda não haviam alcançado na época relevante sucesso comercial, narrando as dificuldades em se gravar e divulgar um disco nacionalmente no período. Os nomes que aparecem nas páginas do *Jornal de Música & Som*

o grande público até entrevistas com artistas de expressão no Brasil. A possibilidade de manifestações das subjetividades dos autores é maior em relação ao conteúdo da Revista Rock, sendo mais orientados para reflexões e críticas ao cenário da MPB e da sociedade em geral, como os artigos de Luiz Carlos Maciel, constantemente em contato com questões filosóficas e comportamentais.

Figura 8 – Coluna Ilustres Desconhecidos

12 Jornal de Música

ILUSTRE DESCONHECIDO

BENDEGÓ NOME

Depurando a confusão em busca da terra

emilio chagas

Bendegó é um grupo pronto há pouco tempo, ainda imprimindo andorimo. Bendegó é o nome do maior meteoro que já caiu no Brasil e um dos maiores que já caiu na América Latina, que está hoje no Museu Nacional, no Rio de Janeiro, e que caiu no tempo do Império. E, em tupi, significa "vindo, caído, sinal do céu". Para os medianamente informados (ou antenados?) falar em Bendegó não se constitui em nenhum novidade. É o grupo de Gereba, Zeca e Capenga já tem uma estrada e, se não chegaram ainda ao seu fim é porque ninguém gosta mesmo do fim da viagem, a não ser, é claro, quando se trata de uma bad-trip. O Bendegó existe há quase dez anos. Justamente grupo de baile, mesmírias influências dos Beatles, mesma história de que era músico há dez anos atrás. Só que o Bendegó existia no sertão baiano. Pai músico, grupo regional, sertanejo, carnaval, carne e suor e suor sangue latino.

Mas o tempo em que o grupo ainda se chama "Deuses" e anima festas dura pouco. Logo se inicia trabalho mais sério, como diz Gereba. Essa é a verdadeira história, milhares de pessoas que os anos não traçaram mais. Pronto: o Bendegó está nos festivais. Festival Regional de Feira de Santana, Festival dos Jovens Compositores da Bahia, Festival Nordestino, etc., etc., é pra nenhuma hora de peste botar defeito. E no Primeiro Encontro Nacional do Compositor é que os parceiros do Bendegó se encontram com os cabras Lúcio Gonçaga, Nelson Cunha, Chiquinho, Bento, Cândido, Lyra e outros. Gênero desse porte seria então uma constante para o Bendegó. Não demora muito e o pessoal já está fazendo de tudo: trilha sonora (*Quincas Berro D'Água*) e, ora vejam, um compacto. Isto em 1972, basta.

Em 73, o elpé, gravado pela Phonogram, selo comercial Fontana. O disco, mal produzido — uma realidade cotidiana nas gravações — acabou não vendendo e, consequentemente, quitando os rapazes da banda. Mas, logo de pulha

quem pouco. Logo o Bendegó pararia numa viagem na acidentada estrada musical brasileira. Sinal, milagrosamente, aberto. E, prá começar de conversa, ao lado de Tuizi de Abreu, que é o que é, e de Caetano de Smetak, de quem Gereba, Capenga e Zeca são bons amigos. Reinem-se na casa de Smetak, na Federação, em Salvador, e passam horas "conversando nas cordas", como diz Gereba, tipo quieto e calvete.

E o Bendegó segue sua trajetória. Festival de Inverno de Ouro Preto, temporadas em São Paulo (no Teatro Municipal, no Teatro Municipal, no Teatro Santa Cecília, Cidade Universitária, tocando em teatros, universidades, ailos, até voltar a Salvador para fazer nova temporada com Caetano na Concha Acústica. O Bendegó apresentava no show quatro músicas próprias. Mas Patinha,

um letrista de primeira ordem e talentoso articulador de idéias e imagens, diz que o show tinha muito do espírito de Bendegó em cima. Oeria um espírito baiano? De que modo? E o Bendegó é muito mais que o sertão. São estilos bastante variados, do rock-baile ao samba-canção (Obrigado bandida! / acabaste de matar / o mais leve poeta que pairava sobre o meu lar / meu lar, obrigado a ser bem / não embalou só a mim / as histórias de amor não têm herói...), do baile elétrico no bandolim, da viola de doze cordas ao caixinho. Quer dizer, o Bendegó foge de qualquer categorização. Ele é só ele, só ele, em termos de música. Patinha acredita que apesar disto o Bendegó possui uma certa unidade. Mas acrescenta em seguida que se trata de uma unidade-não-formal. Pode dizer, sublinhando em termos ge-

rais, que o Bendegó é um grupo que se preocupa em fazer um trabalho de cordas, acústico, onde a palavra co-habite na mais literalmente, tensão harmônica. Os rapazes saem das ruas para a estrada e corre quando há pausas, em desolação. Sabem também que as vezes é preciso que a palavra seja violentada para afastar "a ditadura do verso, normalmente provocada pelo vício do ditado, de dizer sempre as mesmas palavras, como dia Patinha, Capenga, que toca bandolim, baixo elétrico e viola, acha que "o negócio é comunicar através do som".

Diferente da maioria dos grupos baianos, como o Mamonas, Japão dos Milagres, Nôvios Negras, que ainda estão tentando recrutar os surrados eleitos, de Uriah Heep, Black Sabbath, etc., o Bendegó está definindo o seu trabalho, mas para suas raízes da terra, para que se trazem numa boa nova, não por buscar um trabalho de bases nacionalistas, mas sim por depurar para si mesmo uma confusão que se formou a partir de Caetano, Gil, sone, concretamente, quando o sertão foi abandonado da civilização. Apesar o pessoal abris a janelas e deixou sair um pouco a fumaça, já pesada e poluente emocionalmente.

Talvez por isto Capenga abe sehr importante um novo contato com as grandes instituições, como dia Patinha, por "homens sérios com a única preocupação de ganhar dinheiro com música". Capenga acredita mais nos capangas, isto é, o público de shows, gente da próxima, do que o grande público, profissional, que é aquele que está gravando a grava. Continental já está pensando num novo disco, desta vez suficientemente bem produzido, que possa mostrar a beleza de músicas como Margarida (Esta poeta tem encravada, mas não tem encravado). Obrigado Bento, o Canto de Fogu, Malé Santa de Canudos, No Além de Arenepe, Palhas do Milho e muitas outras como a própria Canto do Povo de Um Lugar, que gravaram com Caetano no Jôla.

Fonte: JORNAL DE MÚSICA & SOM (1975, p. 12)⁸⁴

que tivemos acesso são: a banda de *rock* gaúcha Bixo da Seda, a misturas de *rock* com ritmos regionais do grupo Bendegó e do cantor-compositor Vital Farias, além das composições experimentais da poesia de Luiz Tatit.

⁸⁴ JORNAL DE MÚSICA & SOM. Cartas. In: *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 18, p. 12, 1975.

Entre os números 10 e 19, o *Jornal de Música & Som* assume uma posição de maior relevância. O anúncio dessa mudança é irreverente e sem muitas formalidades, escolhendo a resposta da carta do leitor Gilberto de Moraes como lugar para fazê-lo. O teor da carta demonstra uma certa insatisfação com os artistas selecionados para serem biografados e o preço pago pela Revista Rock que havia subido Cr\$ 1,00⁸⁵ cobrando mais páginas para o *Jornal* e espaço na divulgação do cenário nacional de música.

Esta não é uma carta comum, é, antes de tudo uma pichação pelo preço \$ 5,00, da revista ROCK, que é um absurdo. Onde já se viu doze folhas custarem isso. Talvez vocês pensem que todo mundo seja abonado igual a vocês. Ainda bem, o que salva é o JORNAL DE MÚSICA, que merece umas dez páginas, nos salva da caretice do Elton John, [...] Elvis, só falta o mês que vem vocês lançarem o Tom Jones. [...] Ainda tem o The Who, o Black Sabbath, Santana e mil gentes boa por aí. [...] O lugar que vocês assumiram é de extrema responsabilidade (difundir aos rockeiros do Brasil e da América Latina). Pois vocês têm leitores até em Caracas, Buenos Aires, Lima, La Paz. ROCK assumiu o lugar de porta voz dos mochileiros. [...] Que tal vocês sugerirem, incentivarem, tanta gente boa, com sede de fazer som, mostrando uma nova corrente, o som brasileiro, que é riquíssimo, ouçam o Quinteto Violado, Banda de Pau e Corda, o conjunto Musikantiga que é joia. Um pouquinho de folklore, existe uma tribo de índios no Amazonas, que fazem um som “duka”, que os gringos eletrônicos ficariam de boca aberta. Que tal vocês mostrarem instrumentos exóticos do Brasil? Como berimbau? Pouca gente conhece o berimbau; existe um disco na praça só com som de capoeira que é um barato. Por favor aumentem o número de páginas da revista.⁸⁶

A sugestão do leitor por mais páginas dedicadas à música popular brasileira e ao crescente cenário de *rock* no Brasil denota um processo contínuo de negociação da Revista Rock, equilibrada entre a divulgação do *rock* estadunidense, europeu e a configuração de um amplo mercado para a música produzida no Brasil. O caminho adotado pela Rock passa pela incorporação cada vez maior de estilos e artistas que não necessariamente produziam *rock* análogo aos moldes do que se via nas paradas de sucesso internacionais de meados da década de 1970, mas passavam a criar sínteses brasileiras de *rock* em contato direto com culturas musicais regionais e outras vertentes que se desenvolviam em paralelo, como a MPB, por exemplo.

Daí em diante, com um nome ligeiramente modificado, surge na edição número 10 um logotipo que combina as duas publicações: agora Rock, a História e a Glória & *Jornal de Música e Som* constituem um único impresso, mais robusto com quase o dobro de páginas do que os lançamentos anteriores. Mesmo que localizado ainda centralizado dentro das páginas da revista, o *Jornal de Música & Som* é fixado como parte contínua no material. O escopo de

⁸⁵ Ao longo da publicação dos fascículos os preços variam entre Cr\$ 4,00, Cr\$ 5,00 e sobe até Cr\$ 6,00 até a publicação do vigésimo exemplar. Por assumir posição secundária em relação ao *Jornal de Música & Som* a partir do exemplar 21, não há indicação de preço desse fascículo até a finalização da coleção no exemplar 30.

⁸⁶ REVISTA ROCK. Cartas. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 9, p. 23, 1975.

jornalistas colaboradores se alarga consideravelmente, trazendo para suas fileiras nomes como Maurício Kubrusly, Carlos A. Gouvêa e Henfil, atrativos que passam a constar já no rodapé da capa das novas edições.

Desculpe, Gilberto, mas sem querer, sua carta vai virar comercial do nosso próximo número. A ROCK 10 vem aí com 40 páginas! Mais assuntos, mais gente escrevendo, mais gente sendo entrevistada, em suma, mais leitura. Quanto ao preço, é o contrário: custa exatamente o de não sermos abonados.⁸⁷

Até o número 20 o valor de Cr\$ 6,00 se estabiliza e uma continuidade da estrutura de publicação é estabelecida. Revista Rock, a História e a Glória, seguindo as habituais 22 páginas totais de conteúdo, abre e encerra o material, cortado ao meio por 16 páginas do expandido *Jornal de Música*. Por norma, a estrutura e sequência das matérias e textos se mantêm significativamente inalteradas, havendo apenas pequenas realocações entre seções que passam a ser publicadas no jornal e não mais na revista como originalmente – como a seção *Geléia Geral* que passa a ser incorporada ao *Jornal* e escrita desde o estrangeiro. Outro aspecto em que se pode observar mudanças é a presença de biografias combinadas entre dois ou três artistas⁸⁸, que passa a constituir consideravelmente a estratégia de publicação nesse segundo momento. A ordem somente vai se alterar com a chegada do fascículo 21, no qual o arranjo inicial de prioridade das publicações se inverte. Dessa vez o comunicado aparece como um “toque pros leitores”:

Amigo. Você tem estado conosco há um ano e muitos meses. [...] Nós achamos que você merece mais que esta revista. Muito mais. Por isso, a partir da segunda quinzena de agosto, você vai encontrar um novo companheiro nas bancas: o JORNAL DE MUSICA. Um jornal tablóide, quinzenal, cobrindo todos os aspectos da música, brasileira e internacional, hoje. [...] Fichas, colunas, resenhas de discos e shows, entrevistas, classificados grátis, notas. Muito mais assunto: rock, jazz-rock, jazz, samba, baião, maracatu, música erudita, blues, folk, soul, chorinho, música progressiva, rock brasileiro, o diabo a quatro. E a mesma equipe que você já conhece, com alguns incrementos: correspondentes em Londres, São Paulo, Paris, Belo Horizonte, Nova York, Los Angeles. Salvador e Porto Alegre. E a edição brasileira, exclusiva, das matérias do jornal inglês Melody Maker. Mas não fique triste ou preocupado, pensando que a sua querida ROCK vai acabar. Nada disso. Só que, como é bom para a vida dos casais (e das pessoas em geral) houve uma troca de posições: a ROCK, a partir de agosto, vem encartada dentro do JORNAL DE MÚSICA. Com as biografias, discografias completas e letras cifradas dos grandes nomes do rock. Você não acha que vai ser uma boa? Nós achamos que você merece. (Os Editores).⁸⁹

Outra vez jornal e revista se separam, fisicamente falando. Dessa vez, contudo, quem destaca um material do outro é o próprio leitor. Reduzido em suas dimensões – 27,5 x 19

⁸⁷ REVISTA ROCK. Cartas. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 9, p. 23, 1975.

⁸⁸ Casos em que se combinam biografados estão nos fascículos protagonizados por: *Deep Purple e King Crimson; David Bowie e Lou Reed; Rod Stewart e The Faces; Heavy Metal: Grand Funk Railroad, Black Sabbath e Uriah Heep*

⁸⁹ REVISTA ROCK. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 19, p. 24, 1976.

centímetros – o formato assumido pelos fascículos finais da *Rock* estimula quem o compra a apartá-lo do Jornal de Música e Som por meio de um corte no papel. Nas bordas dos exemplares analisados pode se ler instruções para que se dobre a linha indicada na margem e corte na linha tracejada. Infelizmente, não foi possível o acesso a essa fase de publicação do Jornal, tendo na tiragem entre 21 e 30 da Revista Rock os únicos vestígios examinados. Porém, alguns indícios claros dão conta de que a publicação da revista toma um lugar explicitamente complementar ao do jornal. Ao revés do projeto inicial, o que não mais pode ser vendido separadamente são os fascículos.

Caro Leitor: Você está convidado a participar ainda mais da *Rock*. Para o acabamento final da revista, siga as instruções: corte as folhas, de acordo com as indicações. A seguir você tem a sua revista. De 20 em 20 números você poderá adquirir a capa para encadernar todos os exemplares E ainda leva de quebra o JORNAL DE MÚSICA.⁹⁰

Figura 9 – Rock, A História e a Glória



Fonte: REVISTA ROCK (1976, p. 1; 22).⁹¹

⁹⁰ REVISTA ROCK. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 21, p. 24, 1976.

⁹¹ REVISTA ROCK. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 22, p. 1; 22, 1976.

Esse formato adquire uma intenção maior cunho colecionável, deixando para o *Jornal* as colunas dos jornalistas, os textos opinativos e as entrevistas, que antes se mesclavam por entre as duas publicações. O que se conserva na Revista Rock são as biografias mais compactas, as discografias e as letras – que nem sequer estão presentes em todos os exemplares. Os nomes, inclusive, passam a ser novamente desassociados, descontinuando a prática de uma logo em comum para as duas publicações.

Ampliamos a sua revista, agora é Jornal de Música, e sabemos que você curtirá muito mais. Muito mais espaço, muito mais assuntos: música em todas as suas manifestações. Mas fazemos questão absoluta de manter a Revista Rock como você sempre a conheceu, com a biografia dos grandes solistas e grupos feita com o mesmo amor de sempre. Para você curtir a sua revista, siga estas instruções: corte na linha assinalada, todas as páginas juntas, dobre, e pronto! Tá aí a Revista Rock. E, tem mais, de vinte em vinte números, publicaremos uma capa especial, que você poderá adquirir, e ainda levará de quebra o seu Jornal de Música. (com a Revista Rock dentro, claro).⁹²

O ponto final dos fascículos na forma em que estão apresentados aqui não se dá de maneira unilateral pela redação. De fato, há um apelo à opinião do público consumidor sobre os passos que as edições deveriam seguir, evidenciando um ponto de vista editorial que inclui em seu projeto a possibilidade de diálogo entre redatores e leitores. Em outro toque dado ao leitor, se enuncia um propósito de intimidade, convidando o público a assumir um papel ativo na composição dos lançamentos futuros, ansiando de certo modo uma perspectiva de construção coletiva que permeia todo o projeto da Rock, diretamente alinhado com uma das mais marcantes aspirações da imprensa contracultural no Brasil do período.

Amigo. Você em geral tem recusado o papel de leitor passivo de JORNAL DE MÚSICA/ROCK. Você tem opinado, pedido, xingado e até elogiado. Por isso a gente se sente muito à vontade para pedir, oficialmente, que você participe ainda mais. E o seguinte: para facilitar a sua vida e tornar a ROCK mais bonita, mais fácil e prática de ler, estamos pensando em aumentá-la para o mesmo tamanho tablóide do JORNAL DE MÚSICA. Mantendo o mesmo estilo gráfico, o mesmo papel e as mesmas seções. Quer dizer: as fotos vão ficar maiores, mas bonitas e a revista mais fácil de manusear, sem precisar dobrar ou cortar. O que você acha? Queremos muito saber. Vote. Participe. Escreva para: JORNAL DE MÚSICA/PLEBISCITO. Rua da Lapa 120/gr. 504, Lapa, 20000 Rio de Janeiro RJ. Ah, aliás: se quiser, dê sua opinião sobre tudo. Sobre o que está achando do jornal, o que poderia ser melhor, que assuntos você gostaria que fossem abordados, etc, etc. Ou seja: continue sendo como você é. OS EDITORES.⁹³

Convocar um plebiscito faz dessa ação uma opção democrática, diante de um contexto de condução autoritária da política nacional. Propor uma consulta pública destoaativamente do estado geral das coisas num país que não voltaria a ter eleições gerais num horizonte próximo

⁹² REVISTA ROCK. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 22, p. 16, 1976.

⁹³ REVISTA ROCK. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 27, p. 16, 1976.

de poucos anos. Para um veículo de informação que circulava sob a ronda dos limites impostos pela censura, se aproximar de tendências democráticas poderia não raro ser considerada uma postura subversiva.

RESULTADO DO PLEBISCITO. Por 56 votos a favor (contra 42 contrários e 8 que queriam o retorno à antiga revista) o plebiscito JM/ Rock decidiu que o formato da revista deve passar a ser igual ao do jornal. Com uma ressalva que nós, é claro, respeitaremos: manter o formato atual até o número 30, para não bagunçar as coleções. Para os 42 votantes contra, queríamos lembrar o caso da Rolling Stone americana, que passou para o formato tabloide com proveito total e causando o mínimo de tumulto na vida dos colecionadores. Agradecemos a todos os votantes. Todas as demais sugestões, esculachos, dicas, pixes e etc. foram devidamente anotados e estudados.⁹⁴

A incorporação dos fascículos da Revista Rock pelo *Jornal de Música & Som* é vencedora do plebiscito, decidindo pelo formato tabloide corrente em publicações de renome internacional, como a *Rolling Stone*. Não sem cuidado com as críticas e colaborações de leitores ávidos pelo retorno ao formato inicial ou pela preservação do atual, se emite um alerta de calma aos colecionadores: os fascículos se mantêm até o número 30! Nessa trintena, os contatos entre a Revista Rock e o *Jornal de Música & Som* se deram em três configurações distintas, que assentaram identidades únicas e formatos diferentes para cada uma das publicações sem deixar que o vínculo de complementariedade fosse rompido: “O país e o mundo da música estão aí”⁹⁵.

⁹⁴ REVISTA ROCK. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 28, p. 16, 1976.

⁹⁵ JORNAL DE MÚSICA & SOM. Cartas. In: *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 17, p. 16, 1976.

3 REVISTA ROCK: PÚBLICO LEITOR E PUBLICIDADE

3.1 CARTAS: PÚBLICO, CIRCULAÇÃO E RELAÇÃO COM LEITORES

A publicação de cartas dos leitores compunha parte significativa do conteúdo da Revista Rock. Geralmente, as cartas se dispunham entre 1 ou 2 páginas ao final dos fascículos, com cerca de 7 a 10 publicações (a depender do tamanho das mensagens) por exemplar. Portanto, o volume de correspondências publicadas passa da casa da centena, tratando dos mais variados assuntos relativos ao *rock* e aos cenários mais amplos de música popular, sejam nacionais ou estrangeiros. Para a proposta dessa tese, tal quantidade dificulta um olhar detalhado sob todo esse material, sendo necessário a adoção de critérios de seleção e observação a fim de se tornar viável a construção de uma análise coerente.

Assim, a opção adotada foi a de utilizar as correspondências para evidenciar informações a respeito da Revista Rock que em outras seções estão menos explícitas, de difícil acesso ou mesmo inexistentes. Se considerará que a prática de receber e publicar cartas dos leitores pode também funcionar como um campo de amostras sobre a recepção do impresso pelo público e certas características socioeconômicas e identitárias desses consumidores. O alcance desse artifício é limitado, não sendo o foco constituir um quadro totalizante das possíveis ressignificações e apropriações do conteúdo da revista por parte dos leitores, nem dizer inequivocamente quem eles eram. Contudo, um olhar mais atento pode captar fragmentos de como a *Rock* foi lida e representada por parte de seu público, e como esse próprio círculo de leitores se pensava e era pensado pela redação.

Para isso, foram escolhidas cartas e informações mais gerais contidas nas publicações enviadas pelos leitores, que pudessem manifestar a partir de seus enunciados – não apenas nos enunciados explícitos, mas também entre os silêncios e as ausências – dados sobre quem e de onde eram parte dos públicos atingidos pela abrangência de circulação da Revista Rock. Além disso, tentar captar formas e estratégias de comunicação/relacionamento/diálogo dos editores da revista com esses públicos, fomentando a construção de uma espécie de comunidade que tinha na divulgação e pavimentação da produção/consumo de *rock* nacional e internacional o fio condutor.

Nesse sentido, uma primeira e sensível demanda incorporada pela *Rock* para se posicionar junto ao público, é atender a avidez por informações e materiais sobre a cultura do *rock n' roll*, relativamente escassos e difíceis de encontrar no Brasil da primeira metade da

década de 1970. O posicionamento da Revista Rock como divulgadora de uma cultura musical importada do Norte, coincide com um período em que as revistas semanais/quinzenais passaram a fazer parte do cotidiano de uma parcela significativa da população brasileira, testemunhando um processo ocorrido entre os anos 1960 e 1980 de modernização tecnológica e administrativa que diversificou e especializou o jornalismo profissional no país, produzindo impressos com abundância, amplitude nacional e a preços reduzidos⁹⁶. Nesse quadro, a Rock se aprofunda em temáticas voltadas aos segmentos jovens, inserida numa gradativa construção de um amplo mercado consumidor com recorte etário no Brasil, pautando o rock como cultura musical que também poderia dar vazão a anseios desse grupo social em emergência: a juventude brasileira.

Nas palavras do leitor Hélio Diamant de Icaraí, Niterói, publicadas logo na primeira edição da seção de cartas:

Aleluia! Finalmente chegou uma revista pra gente! Acho que há muito que o público jovem brasileiro merecia uma revista com a categoria desta. Parabéns pela organização com que preparam tudo isso, pela categoria dos artigos no Jornal de Música e Som, enfim, parabéns pela revista!⁹⁷

A legitimidade para se designar uma voz impulsionadora e autorizada sobre o *rock* e a contracultura num âmbito geral, está fundada por um tipo de conexão sanguínea fiada entre a Revista Rock e referências editoriais anteriores da imprensa alternativa brasileira. Relacionando-as genealogicamente, a Rock reclama a herança da operação de um patrimônio discursivo sobre a contracultura no Brasil, que a remete ao semanário *O Pasquim* e à primeira edição nacional da *Rolling Stone*, sobretudo pela presença de nomes como Luiz Carlos Maciel na redação, figura importante para a existência dos dois periódicos citados. Parafraseando a carta do leitor Marcos Antônio Kaniak de Curitiba:

Martha, my dear: ... ah... tenho que falar sobre o Maciel (Luís Carlos Maciel). Sabe, Martha, o Maciel considero ele um pai pra mim. Naquela época (69-70), eu comprava o Pasquim só pra ler os artigos do Maciel. Ele falava de tudo about Hippies, Hendrix, etc. e eu adorava tudo aquilo. Depois, houve o Rolling Stone e eu não perdi nenhum número. A Rolling Stone era tem barato, né Martha? Agora apareceu a revista de vocês, Rock, a História e a Glória. Inda bem, Martha, inda bem.⁹⁸

A percepção é que a Revista Rock se aparta de uma ideia de mídia tradicional, voltada para temas que encontravam espaço reduzido em setores da grande imprensa. As informações oferecidas pela Revista Rock possibilitavam que uma parcela do público interessado em *rock* pudesse ter acesso a uma publicação especializada, conforme relata um leitor: “[...] Pois assim

⁹⁶ AREND, op. cit., p. 11-12.

⁹⁷ REVISTA ROCK. Cartas. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 6, p. 23, 1975.

⁹⁸ Ibid., p. 23.

a gente não teria que recorrer ao Jornal da Tarde, e a POP”⁹⁹¹⁰⁰. Para o período em que circulou, a *Rock* é uma das únicas revistas que falam diretamente sobre o cenário contracultural e *rock n' roll*, facilitando o contato de leitores brasileiros com matérias e reportagens em português que de outra forma teriam de ser lidas em língua inglesa – uma barreira linguística que poderia impor severos limites de acesso à grande maioria do público nacional, sem proficiência no idioma estrangeiro. Por isso, o pouco tempo de existência que usualmente essa categoria de publicação conhecia surge como uma preocupação constante do público, temente a ficar órfão de conteúdo especializado, como evidencia a carta do leitor Ayrton Mugnaini Jr., de Sorocaba:

Oi turma! Pois é, a revista ROCK já passou de um ano de idade, e o que me deixou um pouco temeroso, já que as revistas brasileiras especializadas em música nunca duraram até agora mais de um ano. Mas, ao que parece a ROCK, a nossa ROCK, por ser a melhor de todas vai frustrar esses maus espíritos. [...] A desinformação dos leitores que votaram nos melhores de 75! “Uriah Heep Live”, “Made In Japan”, como os melhores. de 75! Slade o melhor grupo vocal (!!) e outras Mafiedades do gênero provaram que ROCK deveria ter aparecido há mais tempo.¹⁰¹

Luiz Carlos Maciel, respondendo uma entrevista publicada na abertura do complemento *Jornal de Música & Som* do exemplar 12 da Revista Rock – que comemorava o primeiro aniversário nessa edição, realizando um balanço do trajeto da publicação até aquele momento – comenta acerca do duro e resistente trabalho de seu percurso de editor de publicações especializadas em música no mercado brasileiro, corroborando com a perspectiva de dificuldade de colocar em circulação no Brasil um produto editorial como a *Rock*. Esse quadro de adversidade é dado já pelo título da conversa: *Música e imprensa, uma equação impossível?* A linha seguida por Maciel e Moura é a de questionar quais possíveis razões para que mesmo num mercado no qual se consolidam impressos sobre “esportes, automóveis, televisão, decoração, bordados, cachorros ou culinária”¹⁰² e era no período o quinto maior consumidor mundial de discos, não sobrevivam publicações dedicadas exclusivamente à música.

O argumento central que é posto sugere que o fracasso comercial desse jornalismo crítico musical não advém da fragmentação do público consumidor de música, que no Brasil

⁹⁹ REVISTA ROCK. Cartas. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 16, p. 13, 1975.

¹⁰⁰ A Revista Pop foi uma publicação da Editora Abril lançada entre 1972-1979, que apesar de dialogar com o *rock* em seu conteúdo, estava voltada para temáticas mais gerais envolvendo os jovens das classes médias e altas brasileiras: comportamento, moda, lazer, artes, esportes, roteiros de viagem (OLIVEIRA, p. 97). A contradição exposta no excerto, evidencia a percepção por parte do público fã de *rock* uma fratura entre setores da imprensa brasileira nos anos 1970, que poderiam tratar o estilo de maneira mais genérica e empastelada, sendo parte de uma cultura juvenil mais ampla – Revista Pop – e outros vistos como mais críticos, habilitados e especializados – Revista Rock.

¹⁰¹ JORNAL DE MÚSICA & SOM. Cartas. In: *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro Editora Maracatu, vol. 14, p. 14, 1975.

¹⁰² JORNAL DE MÚSICA & SOM. Cartas. In: *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 12, p. 1, 1975.

poderia ir do samba ao *rock*, da MPB ao som das discotecas. A estratégia de segmentar as publicações em nichos musicais específicos, ainda que necessária dada à diversidade de públicos, teria se mostrado insuficiente para sedimentar um mercado consistente de impressos com temática musical. As razões para esse cenário seriam mais complexas do que somente a aposta editorial em uma determinada fatia de mercado, limitando a capacidade de abrangência das publicações. Para os jornalistas, a situação dos impressos musicais no Brasil padecia também de outros graves problemas estruturais. As experiências de Maciel nos anos iniciais da década de 1970 com a edição da *Rolling Stone* é feita de exemplo.

A inexperiência administrativa foi apontada por Maciel como um dos principais fatores que culminaram na frustração do projeto de publicação de uma versão brasileira da revista estadunidense *Rolling Stone* por um período mais longo. O título é lançado ao final de 1971 e descontinuado pouco mais de um ano após a estreia. As causas do insucesso do periódico apontadas pelo jornalista derivaram da falta de pagamento de *royalties* à matriz por parte da direção, ocasionando escassez de material de trabalho enviado ao Brasil para a redação comandada por Maciel. O improviso marcou a produção da revista, que sofria com o amadorismo na distribuição e no planejamento comercial, mudando a periodicidade da revista quinzenalmente para semanal, derrubando as vendas e inviabilizando uma existência mais duradoura.

Nunca se conseguiu fazer com que a distribuidora – Fernando Chinaglia – abastecesse melhor as bancas que vendiam os exemplares recebidos com relativa facilidade e mandasse menos para aquelas onde o produto encalhava por falta de procura. Não havia um controle disso e, quando nos dávamos de frente com os mapas, a situação já estava consumada. Acontecia coisas incríveis como uma banca receber vinte números e vendê-los todos no mesmo dia e, na semana seguinte, receber os mesmos vinte números enquanto uma outra banca, que recebeu, por exemplo, quarenta e vendeu dois, recebia os mesmos quarenta, o que já representava um encalhe quase garantido de 38 números, jogados fora numa banca que não era procurada pelo público da revista.¹⁰³

Revés comercial que, contudo, não fez com que Maciel considerasse o projeto como um esforço perdido. O relato se coloca ao lado de uma perspectiva de corrigir equívocos para que se pudesse assentar um mercado de impressos voltados para as demandas de um público jovem interessado nas intensas transformações observadas nas expressões artísticas e comportamentais em curso naqueles anos. Destacando o pioneirismo dessa versão da *Rolling Stone* no Brasil em tratar de temas até então pouco abordados na imprensa nacional – *rock*, *contracultura*, etc. – a publicação contribuiu para pavimentar uma das mais notáveis

¹⁰³ JORNAL DE MÚSICA & SOM. Cartas. In: *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 12, p. 1, 1975.

características desse tipo de imprensa alternativa: uma intenção de proximidade com o público em diálogo com a redação, fomentando assim um espaço de debate.

Claro que valeu a pena. Foi um jornal de vanguarda, dois ou três anos adiantado em relação ao que estava acontecendo. Foi útil e informou o seu público. Tratava de assuntos que nenhum órgão de imprensa ousava tratar na época. A Rolling Stone brasileira era um outro mundo e só no Pasquim eu vi a mesma intimidade do jornal com os leitores. Era possível perceber isso pelas cartas, pelo volume e pelos assuntos que abordavam.¹⁰⁴

A dificuldade de financiamento dos projetos é mais um ponto levantado na entrevista para afirmar a fragilidade dos periódicos de jornalismo musical. Roberto Moura relata sua experiência com a revista *Circo*, uma publicação que sequer conseguiu ser lançada. Segundo o jornalista, o alto custo de investimento dos projetos tornava complicada a vida de jornalistas independentes que em muitos casos contraíam altas cifras em dívidas para poder colocar seus impressos nas bancas. A sustentabilidade comercial era muito abalada pela falta de financiamento de potenciais anunciantes, que no campo da indústria fonográfica encontrava muita resistência em divulgar os maiores nomes das paradas de sucesso na mídia impressa. O apoio publicitário das grandes gravadoras não chegava às revistas e jornais alternativos, já que:

Grandes órgãos da imprensa brasileira, rádio, imprensa e televisão, fazem toda a propaganda necessária ao cerco de um lançamento de qualquer um deles [...]. Mas, se apesar dessa publicidade de graça, a gravadora resolver utilizar sua pequena verba [...] para divulgar determinado lançamento, como o caso recente do elepé do Chico e Bethania, evidentemente ele vai se voltar para órgãos de penetração de massa (a TV Globo, no caso).¹⁰⁵

O diretor da Revista Rock, Tárik de Souza, reserva um espaço ao final do texto para endossar a matéria de Roberto Moura, aproximando as experiências de Moura e Maciel com o que passava o seu atual projeto, decorridos um ano de seu início. A reflexão do diretor da redação tem um teor de desabafo, esbarrando na falta de anunciantes dispostos a patrocinar um periódico sobre *rock* no Brasil. Indo além, a crítica se direciona também para a própria imprensa como categoria e alas do público, que seguindo a argumentação levantada por Tárik de Souza, de certa forma interditavam hipocritamente um amplo debate sobre o *rock* e as temáticas contraculturais. Enquanto grande parte de artistas de renome daquele cenário musical provinham de algumas inegáveis influências do *rock* – Roberto Carlos, Rita Lee, Raul Seixas, Secos & Molhados – e parte considerável do público brasileiro ouvia o estilo, a crítica jornalística especializada no *rock n' roll* consistia ainda num tabu para o mercado brasileiro.

¹⁰⁴ JORNAL DE MÚSICA & SOM. Cartas. In: *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 12, p. 2, 1975.

¹⁰⁵ Ibid., p. 2.

ROCK não teme falar mal de seus próprios ídolos. A seção Cartas também está aí, em geral preferindo publicar os reparos que os elogios; pondo pra fora o que pensa a moçada, gente que vai levar adiante este país, com as armas da informação que puder obter nesses tempos passados. Queremos ampliar essa discussão, aumentamos o espaço e o número de colaboradores, o que inclui ideias diferentes, algumas até incompatíveis. [...] ROCK prefere o debate. E Vocês, leitores, tem mantido aceso o diálogo.¹⁰⁶

Tanto que algumas mensagens endereçadas à revista eram respondidas diretamente pela redação, sanando dúvidas dos leitores ou utilizando-as para estabelecer uma via de diálogo para receber julgamentos críticos ou comunicar alguma novidade na edição da revista – como quando utilizam o espaço das cartas para anunciam mudanças de formato do produto. Uma estratégia valiosa, ainda mais para uma publicação que se pretendia alinhar ideologicamente como alternativa às posturas autoritárias comuns ao contexto brasileiro do período, endossadas em grande medida pela imprensa de cunho oficial.

Para a época, a importância social dos impressos e do jornalismo crítico profissional no campo da música, alcançava outras instâncias que atualmente se encontram mais diluídas. À época da publicação da Revista Rock, o acesso a discos e informações no geral estavam mais restritos do que o advento da era digital proporcionou ao grande público, acentuado por um quadro político restritivo do ponto de vista da diversidade cultural. Portanto, a mediação que tais jornalistas efetuavam – por vezes rompendo barreiras linguísticas do inglês para o português, traduzindo materiais estrangeiros - se tornava em muitas ocasiões uma das escassas fontes de informação que colocavam à mão de um público que ansiava por conteúdos relacionados aos movimentos contraculturais, representações que estavam sendo irradiados de centros europeus e norte-americanos, que de um modo ou de outro encontravam ecos no Brasil.

Esse papel ocupado pelos editores e colaboradores eventualmente é alvo de críticas, como qualquer trabalho que se faz público corre o risco. Igualmente, pode gerar uma relação de identificação do leitor com as ideias postas nos textos que não raro se expressam em admiração. As cartas são um espaço privilegiado para perceber como se efetivaram enunciados que denotam intenções de proximidade entre público e redação. Um ótimo exemplo é a mensagem de tom dialógico endereçada diretamente aos principais redatores da revista que o leitor Michel Deolindo, de Curitiba, escreve criticando e sugerindo posturas aos jornalistas Ezequiel Neves e Tárik de Souza:

Tudo bem: Essa é a segunda carta que escrevo, a primeira faz um tempão, mas eu tô aí, firme aguentando. Não vou mais elogiar, nem criticar vocês apenas sugerir alguns lances: [...] O Zeca Neves será que só existem os Stones e o Made pra você escrever?

¹⁰⁶ Ibid., p. 3.

Se você os admira, tudo bem, é o seu gosto, mas dá no saco coisas como “maior banda de rock do mundo” e “melhor de todos os tempos”. [...] Porque você Tárik, parou de escrever de uns tempos prá cá, sua cuca anda a mil, cara, dá uma colher de chá para nós, e deixa o “Veja” e leia um pouquinho menos.¹⁰⁷

A possível conexão entre público e jornalistas é marcante nas cartas que são constantemente endereçadas para a jornalista Ana Maria Bahiana. Em diversos momentos abraços e elogios são direcionados a ela, regularmente por leitores masculinos. Há a presença de um desejo por estreitar os laços com formadores de opinião que pela natureza do texto jornalístico poderiam estabelecer laços impactantes na vida de seus leitores, e mesmo assim não conhecer a fisionomia de seus rostos, sendo pessoas íntimas de imagens anônimas que despertam grande curiosidade.

Figura 10 – Ana Maria Bahiana em foto



Fonte: REVISTA ROCK (1975, p. 22).¹⁰⁸

¹⁰⁷ JORNAL DE MÚSICA & SOM. Cartas. In: *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 16, p. 13, 1975.

¹⁰⁸ Ibid., p. 22.

Alguns chegam até a pedir por fotografias: “Oh, se vocês colocassem uma foto da Ana M. Bahiana, eu nem imagino como ela seja. Muito obrigado. [...] R: Olha ela aí, com Patrick, do Yes. De nada.”. O rosto que ganha contornos possibilita ainda mais o poder de conexão que os textos estabelecem entre os redatores e o público leitor. Já no exemplar seguinte à aparição de Ana Maria Bahiana, um leitor de Belo Horizonte – Antonio Velloso Oliveira – diz à jornalista: “Ana Maria, seu rosto é a própria serenidade. Serenidade igual às músicas do Traffic. Sem a gente nunca ter papeado, você já me transmitiu mil coisas pode crer”¹⁰⁹.

Como já dito antes, relacionar-se com uma proposta editorial que visa maior intimidade com os leitores, na mesma medida que abre o caminho para demonstrações de afetividade pode gerar desgaste. A relação entre redatores e público não se fez de harmonia a todo tempo. A publicação de cartas na Revista Rock, apesar de não contar com palavrões explícitos não poupa ofensas dirigidas ao projeto da revista em sua totalidade ou a membros específicos da redação. As respostas aos envios não são menos ríspidas, fazendo das cartas um espaço também de desavenças abertas e provocações que ultrapassavam questões técnicas e partiam para o lado pessoal, trocando desafetos de lado a lado. Um caso interessante é de um leitor que faz uso do que provavelmente é um pseudônimo – a identificação dá conta apenas que a carta é endereçada de Ipanema pelo remetente Leslie Hunkboard Jr. – para rebater as críticas musicais publicadas, prontamente respondidas pela redação da revista.

Olha gente, eu acho essa revista muito interessante. A única falha (o que não dá pra entender) é que um certo “cocôcrítico”, que nunca deve ter pego em um instrumento vai descaradamente malhando bons músicos como se ele fosse um exemplo raro de virtuoso musical. Ele põe Naná nas alturas e malha Marcio Montarros. Usa um termo imbecil para criticar Vitor Assis Brasil. Mal informado é ele!! Eu usei as suas páginas no banheiro (com sinceridade). A música que ele elogia nada mais é do que reflexos do “jazz retrô da década de 50”. Que termos, hem senhor crítico? Olha cara, eu toco piston a cinco anos, passo noites em claro estudando. O Vitor toca a 11 anos e é um excelente músico por sinal, um grande amigo. Não é pra qualquer bunda d’água. Gosto muito da revista, mas meus olhos não são pinico pra aturar m...s escritas por intelectos musicais de porta de cabaré como o rapazinho aí... P.S. Eu ia parar por aí, mas me lembrei de um detalhe. Quero ver se vocês tem cuca pra aceitar a minha revolta publicá-la. Desculpe o mal jeito! Parabéns por Yes e Hendrix. Que tal Miles Davis? Um beijão pra Ana Maria e pro Tárik. Leslie Hunkboard Jr. Ipanema. [...] R. O Miles está na pauta. Coragem de publicar nós tivemos. Pena que você tenha se acovardado e não tenha mandado seu endereço.¹¹⁰

Da mesma maneira que poderia haver discussões entre revista e público, o direito de rebater opiniões de outros leitores em alguns exemplares é concedido pela edição da Revista Rock. As réplicas às cartas anteriormente publicadas aparecem de maneira regular em cada exemplar, sendo até bem comuns de encontrar. Geralmente, as discussões não fogem muito de

¹⁰⁹ REVISTA ROCK. Cartas. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 10, p. 22, 1975.

¹¹⁰ Ibid., p. 22.

um mesmo eixo, girando em torno de um assunto frequente: os gostos musicais de cada leitor. Estilos e bandas preferidas, consideradas de má qualidade ou que nem sequer deveriam ser publicadas pela *Rock*; as cartas estabelecem um terreno de constante divergências entre as distintas perspectivas dos leitores. Conforme a carta enviada por Lília Mára Mello, com endereço da Rua Ilíria, 18/303, Vila da Penha no Rio de Janeiro:

Pessoal do ROCK: Sinceramente, de vez em quando, não sei como, me aparecem uns gaiatos, que cismam em falar horrores de caras que simplesmente prá mim são tudo. Como se já não bastasse aquele babaca a falar mal do Bob Dylan, apareceram alguns débeis mentais malhando o McCartney (Oh, malhem Ram, Red R.S., Wild Life, mas tenham abertura suficiente p/sentir a volta por cima em Band e Venus) e agora vem esse tal de Carlos Eduardo espinafrar os Stones. Aí é que a temperatura rise on me, e não posso deixar de escrever e protestar. [...] Cara será que você nunca ouviu 1 disco dos Stones, com saco? Sabe, acho que você deveria, just a little bit harder, ouvir sacar os Stones. Se não, pelo menos não seja tão idiota a ponto de criticar so hard assim, lembre-se de que se você não gosta outras pessoas curtem, também não gosto de alguns que saíram aí, mas pelo menos reconheço sua influência no Rock. Se você ñ curte, ñ compra. Simples, não?¹¹¹

Não sem tempo, é importante ressaltar que a seção de cartas da Revista Rock cumpria um papel mais amplo de comunicação entre o público do que unicamente discussões. Havia nos envios publicados uma busca recorrente por pessoas que quisessem trocar discos, instrumentos ou simplesmente que tivessem interesses musicais e de vida parecidos para troca de experiências e ideias via correspondência.

Aos leitores da revista. Cansei de carregar sozinho minha cruz de underground, e mais, tô de saco cheio dos papos furados dos colegas alienados e classe-média. Curto pacas música, leitura, cartoons, arte. Leo tudo que pinta. JOU, esta revista, Movimento, EX (mais um), assino o Pasquim, etc... Mas parece que os redatores dessas publicações são lidos por fantasmas ou seres extraterrenos, pois não conheço nenhum terrestre que leia e saque realmente dos lances atuais. Portanto a solução que encontrei até o momento foi escrever poemas, textos sobre tudo aquilo em que eu penso ou acredito, mas a barra é pesada para ser curtida sozinho. Tô afim de transar com caras ou minas que saquem contracultura, som. etc... Os interessados devem escrever para Rua Júpiter, 211 - Vigário Geral - RJ - Hélio Mariano Canena.¹¹²

O contato entre os leitores propiciado pelos envios de cartas entre à redação cumpre um papel de facilitar as ‘transas’ pretendidas, gíria que assume sentidos mais amplos na época do que a conotação especialmente sexualizada que carrega no português do Brasil atualmente. Transar ideias e itens é tão possível quanto se relacionar sexualmente. O uso do termo sugere nesse contexto muito mais uma conexão intelectual e de ideais entre pessoas ou a satisfação de demandas por trocas dos mais diversos artigos referentes ao universo do *rock*, como sugerido pela carta de Ivanildo Nogueira de Souza da cidade de São Paulo:

¹¹¹ JORNAL DE MÚSICA & SOM. Cartas. In: *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 16, p. 14, 1975.

¹¹² Ibid., p. 13.

Mais uma coisinha, revizando meu baú encontrei alguns n.ºs da revista Alto-Falante (aquele que a Ana Maria escrevia quando era macaca do Deep-Purple-Ah! Ah!), e lembrei de uma coisa que está faltando na Rock. Naquela revista tinha uma seção chamada “troca-troca” na qual o pessoal transava discos, revistas, etc. Até que seria uma boa a Rock fazer isso, na Rolling Stone também tinha uma seção parecida, no Bondinho também, porque só a Rock não tem?¹¹³

Outra trilha de pistas importantes deixada pelas cartas é a possibilidade de inferirmos a amplitude de circulação da revista pelo Brasil. Todas as cartas publicadas vêm identificadas com o nome do remetente e a cidade de origem do envio, o que permite traçar um panorama de quais regiões do país a publicação chegava. Explicitamente não existem informações oficiais sobre a abrangência de distribuição dos exemplares e nem números sobre a tiragem, fazendo das cartas um relevante observatório que fornece um retrato das localidades nas quais habitavam os leitores da revista¹¹⁴. De certo modo até presumível, a maioria dos registros advém de capitais estaduais e de cidades com importância regional, que concentram a maioria da população urbana do país no período, que se encontrava em acelerado processo demográfico de urbanização.

Nesses termos, pode ser percebida uma característica de regionalidade na distribuição da revista pelo país. De modo geral, os indícios dão conta de uma considerável abrangência de distribuição da revista pelo território nacional, mas predominantemente circulando pelo Sudeste, seguido pelo Sul e mais esporadicamente cartas de leitores do Nordeste. Não foram identificadas, por exemplo, correspondências publicadas de leitores das regiões Norte e Centro-Oeste em exceção à capital federal, Brasília, sugerindo uma difusão limitada ou inexistente da *Rock* nessas áreas, quer por dificuldades logísticas, quer por inconveniência mercadológica.

Em particular, as cartas nos sugerem que a *Rock* tinha ampla circulação pela região Sudeste do país, o maior mercado nacional e de onde vêm mais da metade das cartas publicadas. Em todos os exemplares em que há a seção de cartas, ao menos uma das correspondências publicadas têm sua origem nas regiões metropolitanas de São Paulo ou do Rio de Janeiro. Expressivo é a constatação de que nas duas maiores cidades do país há uma descrição mais detalhada de que lugar saíam as cartas. Diferente da designação mais genérica com apenas o nome da cidade que era reservada aos demais centros urbanos, em São Paulo e no Rio são constantemente descritos os bairros dos leitores. Nesses, há uma concentração específica na

¹¹³ Ibid., p. 13.

¹¹⁴ De acordo com Oliveira (op. cit., p. 91), a título de comparação, revistas correlatas à *Rock* e que circularam em épocas próximas tinham tiragens na casa das dezenas de milhares, como a primeira edição nacional da *Rolling Stone* (1971) que estreou com 25 mil exemplares. Entretanto, ao longo de seu único ano de publicação declinou para 10 mil exemplares antes se sua descontinuação.

circulação da revista, encontrada principalmente em bancas do centro e em bairros de classe média nos primeiros exemplares lançados. Um leitor do Brooklyn, em São Paulo relata: “Caro pessoal da Rock: Peço para vocês lembrarem ao seu representante aqui em São Paulo que a turma da Zona Sul também curte rock, em especial a turma de Santo Amaro e Brooklin e não só o centro, onde é distribuído”¹¹⁵

Outro de Icaraí em Niterói:

Ao pessoal da revista Rock. Aleluia! Finalmente chegou uma revista pra gente! Acho que há muito que o público jovem brasileiro merecia uma revista com a categoria desta. Parabéns pela organização com que preparam tudo isso, pela categoria dos artigos no Jornal de Música e Som, enfim, parabéns pela revista! Mas, tenho duas dúvidas. Em primeiro lugar: PORQUE NENHUMA OU (QUASE NENHUMA) BANCA DE JORNAIS EM ICARAÍ TOMOU CONHECIMENTO DA EXISTÊNCIA DA REVISTA? Já virei mais de 3/4 de Icaraí e A RESPOSTA SEMPRE A MESMA: “Tem um monte de gente procurando, mas eu não sei nem que revista é essa”. Com isso tenho que ir até o centro da cidade pra comprar o Rock. Eu e todo esse monte de gente que o procura em Icaraí.¹¹⁶

A impressão deixada pelas cartas dos leitores é que de início os exemplares nessas cidades parecem se esgotar rapidamente. Entretanto, não fica claro se a grande procura e a escassez de exemplares se devem pelas tiragens serem reduzidas, dado indisponível nas informações cedidas pela publicação. Respondendo à carta enviada de Niterói, a redação informa ao leitor:

Hélio: tua carta ajuda a gente a responder outras dúvidas parecidas que andam chegando. A revista ainda está ampliando sua distribuição, daí os grilos que você tem encontrado. Por enquanto, o jeito é procurar mesmo, principalmente no centro (o pedido também vale para outras cidades), que é onde a revista pode chegar melhor.¹¹⁷

A despeito da concentração de cartas publicadas oriundas do eixo Rio-São Paulo, esse aspecto acaba não passando despercebido por uma parcela dos próprios leitores, que reivindicam maior visibilidade para as demandas musicais de seus estados e regiões, indicando até mesmo uma certa capilaridade da Revista Rock também por zonas interioranas. A carta da adolescente de 16 anos, Luiza de Marillac Faria Raphael de Belo Horizonte diz:

Queria paca que vocês publicassem esta cartinha, só uma mineirinha que está afim de dar urna opiniãozinha (tudo com inha, prá dar mais enfoque). [...] Olha cara, os mineiros ficam de olho na banca, é só sair a ROCK, a patota fica extasiada, é um barato. Aliás foi através de um amigo de Itaúna (interior) que tomei conhecimento desta maravilhosa revista, como vocês podem sacar. Minas em peso curte esta revista. [...] Tô na expectativa, já é hora de editar cartas mineiras. Ou a gente só fica em 2º plano?¹¹⁸

¹¹⁵ REVISTA ROCK. Cartas. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 6, p. 23, 1975.

¹¹⁶ Ibid., p. 23.

¹¹⁷ Ibid., p. 23.

¹¹⁸ REVISTA ROCK. Cartas. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 18, p. 22, 1976.

Além desse consumo majoritariamente urbano centrado em grande parte nas capitais estaduais, a circulação da revista indicada nas cartas traz fortes ligações com um público jovem. Particularmente lida por grupos na faixa dos 20 aos 30 anos, a mídia impressa alternativa brasileira durante a segunda metade dos anos 1960 e ao longo dos 1970 dialogou seguidamente com questões caras a setores da juventude do período, como no caso da Revista Rock e suas temáticas contraculturais. Não são vistas referências diretas ou cronológicas às idades dos leitores, nem por eles próprios e nem pela redação, mas existem alusões claras a outros grupos etários que deixam crer uma percepção de corte geracional entre os leitores e seus pais, por exemplo. As cartas partem indissociavelmente do lugar daqueles que se entendem por filhos. Até por isso, em algumas ocasiões são encontradas menções aos ‘coroas’ que por vezes são retratados em situações conflituosas, sendo incompreensíveis e conservadores.

Um marcador importante de ser mencionado é a composição em sua grande maioria masculina dos remetentes das correspondências. Mesmo sem um dado exato, não é necessário um exercício complexo de contabilidade para perceber que consideravelmente mais da metade das cartas publicadas foram enviadas pelo público leitor masculino. Essa primazia na quantidade de publicações de leitores masculinos reflete muito do direcionamento geral dos textos das cartas. O clima sempre presente de conflitos e reclamações para com a opinião de outros leitores ou com os caminhos escolhidos pela redação da revista tem origem invariavelmente em cartas escritas por homens. Emergem daí alguns signos de uma masculinidade hegemônica que se sente autorizada a falar sobre o que e como quiser, já que essa parcela do público parece se sentir mais confortável em exigir, criticar e orientar a redação para quais caminhos o projeto deve seguir, sistematicamente sugerindo outros homens para aparecerem nas páginas da Rock.

Questão muito relevante nesse ponto, como se pode ver, apesar de algumas características geracionais, regionais ou de gênero emergirem de maneira predominante na composição do público das cartas – como homens jovens de classe média do Sudeste do país – de modo algum devemos compreender o público geral da Revista Rock enquanto um grupo rígido ou homogêneo. Mais uma vez nas palavras de Luiz Carlos Maciel, podemos observar que o mote principal dos projetos que se basearam em música e imprensa nos quais ele esteve envolvido durante a primeira metade da década de 1970, incluso a Revista Rock alinhavada com esse propósito, era o de: “[...] introduzir o rock como fenômeno cultural no Brasil”¹¹⁹.

¹¹⁹ JORNAL DE MÚSICA & SOM. Cartas. In: *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 12, p. 2, 1975.

Assim sendo, o projeto Rock, a História e a Glória objetivou alcançar também pessoas que não conheciam ainda a cultura *rock* de um modo mais abrangente. Ser uma publicação especializada não significou para a Rock somente comunicar-se com leitores cativos, mas dividir a sua atenção para consumidores neófitos, que davam os primeiros passos nesse mundo.

Portanto, é difícil falarmos em homogeneidade no perfil do público da *Rock* mesmo quando unidos por marcadores sociais e identitários semelhantes. Pelo contrário, as correspondências denotam visões fragmentadas e delineiam lugares distintos para cada tipo de fã dentro da cultura *rock* conforme o grau de conhecimento. Isso pode ser observado quando muitos dos argumentos utilizados para fundamentar as opiniões dos leitores acerca do que é ou não música de qualidade, e legitimar os pedidos sobre o que deve ou não ser publicado pela revista, se baseiam na postulação de uma autoridade advinda de um conhecimento mais profundo e erudito no estilo.

Nesse sentido, alguns reclamam uma condição habilitada para emitir juízos de valor sobre experiências mais genuínas ou de maior valor artístico, geralmente alinhadas aos seus gostos pessoais. Essa é uma característica genérica marcante de parte do público aficionado do *rock*. Discussões e disputas sobre qual vertente do estilo é melhor que outra, quais bandas ou artistas são melhores partindo dos mais diversos critérios de ranqueamento – vendagens de discos, tamanho das turnês, peso e influência cultural, precisão técnica, etc. – são relativamente fáceis de se presenciar em conversas informais entre amigos, ou dependendo do caso, entre antagonistas.

A prática, nitidamente toma parte do público da Revista Rock. Os textos das cartas indicam dezenas de reclamações pedindo satisfações sobre um enfoque exagerado em artistas de apuro técnico menos complexo ou de maior apelo mercadológico. Elencá-las todas seria contraproducente, mas na maior parte dos casos se encontram críticas direcionadas a nomes que desenvolveram seus estilos com arranjos musicais e líricos mais simples, como a obra de Elvis Presley produzida com largo alcance ainda na década de 1950, citada com bastante frequência enquanto sinônimo de uma música já “careta” – termo corrente nos textos das cartas para indicar algo ou alguém fora de moda, antiquado.

Em contraponto, a sonoridade do *rock* vistos nos grandes festivais como *Woodstock* – Janis Joplin, Jimi Hendrix, Santana – a virtuosidade técnica das bandas progressivas em alta na década de 1970 – ELP, King Crimson, Genesis, Yes – o emergente peso do Heavy Metal – Led Zeppelin, Deep Purple, Black Sabbath – e a brasiliade da MPB – Tropicalistas, Milton Nascimento, Alceu Valença – constituem um conjunto de vertentes que encabeçam o rol de sons considerados pelo público como música de qualidade, mais requisitados.

São determinados também os lugares daqueles que não se ajustam a essa experiência especializada ou legítima com a cultura *rock*. Os ditos *poseurs*¹²⁰ não se credenciam como conhecedores especializados e são representados por estabeleceram uma relação menos frutiva, mais efêmera e superficial, e por esse critério, inferior. O leitor Ney Cobamema de Brasília argumenta:

No meu ver, vocês devem continuar a publicar “História de Músico”, que é algo fundamental e necessário pra gente que ainda tá se preparando como músico poder sacar o peso e também a levesa da barra profissional. Um detalhe: selecionem bem a rapaziada que vai fazer as críticas, porque com exceção do Tárik e do Maciel, aparecem uns esquizóides (Ezequiel controla o cérebro!) e uns simplesmente incompetentes “poseurs”, isso desde o tempo da Rolling Stone. Mas, tudo bem.¹²¹

A diversidade dos gostos fica evidente quando se trata do assunto mais comum nos envios publicados na seção de cartas: sem dúvida o conjunto de pedidos que solicitam e sugerem artistas para serem biografados, entrevistados. Em meio à abundância de opiniões proferidas, há uma infinidade de posicionamentos aos quais a revista concede espaço para vazão, sem necessariamente traduzi-los em mudanças concretas no projeto da revista, porém, indicando uma via de escuta do público consumidor. Por exemplo, a carta do leitor Roberto Martins Sambrana da capital paulista:

À Revista Rock. Vocês estão de parabéns por editar uma revista como esta, que fala a respeito de rock. Sou ligado no Deep Purple, Black Sabbath, Led Zeppelin, Rolling Stones, Emerson, Lake & Palmer. Gostei da reportagem do Made in Brazil, como gostaria que nas próximas vocês colocassem o Terço, Mutantes, Bicho da Seda, Joelho de Porco, etc. Será que vocês mandam pra mim letras do conjunto Peso?¹²²

As mais distintas predileções musicais assinalam certas divergências dos leitores acerca do espaço que deveria ser reservado no conteúdo da revista para uma vertente ou outra. Para uns, nomes de maior apelo midiático deveriam prevalecer, aumentando em tamanho e importância as biografias em detrimento das demais seções. Para outros, artistas nem tão conhecidos do grande público e estilos musicais que não apenas o *rock*, haveriam de ter mais espaço na publicação: *soul music*, samba e MPB são exemplos. Esses últimos constantemente sugerem que a atenção da *Rock* seja voltada para o apoio ao cenário de música nacional, divulgando tanto intérpretes e compositores nacionais consagrados quanto novidades que tentavam crescer no meio artístico da música popular e de certa forma consolidar o *rock* no cenário musical brasileiro.

¹²⁰ Termo pejorativo para indicar alguma pessoa que para pertencer a algum grupo social finge ser ou gostar de algo que não o identifica verdadeiramente.

¹²¹ REVISTA ROCK. Cartas. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 12, p. 21, 1975.

¹²² REVISTA ROCK. Cartas. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 6, p. 23, 1975.

O leitor Nei Dúcles de Porto Alegre envia uma extensa carta na qual reclama da pouca visibilidade para o rock feito no Brasil, ainda mais quando produzido fora do eixo Rio-São Paulo, referenciando no conteúdo da revista cenas de rock que se diversificam e vão muito além dos dois maiores centros do país. Para ele, a geração que chegava à casa dos 20 anos em 1975 não iria se contentar em ouvir somente o que já tinha sido produzido na década de 1960, mas sim iria propor novas frentes musicais no estilo, evidenciando um público jovem e consumidor ávido por novidades. Por isso, a carta sustenta o argumento de que a Rock não deveria se ocupar apenas da história e da glória do rock, tratando também de apoiar os que tentavam conquistar espaços para o rock na indústria fonográfica e na imprensa nacional.

Não gostei da matéria sobre o Bicho da Seda. Fala muito e informa pouco. Não acho legal fazer folclore em cima de coisas que enfrentam enormes dificuldades, como um conjunto numa cidade que recém agora está tentando montar uma estrutura de Rock, como é o caso de Porto Alegre [...]. Pergunto se vocês estão interessados em informar sobre o processo musical nas províncias, se vocês estão pensando em abordar o que se esconde atrás de um conjunto de rock aqui do sul [...]. Ou seja, será que não está na hora de mudar a direção, o caminho editorial? Pois antes da História e da Glória, vem a pré-história e as contínuas derrotas. Maciel falou certo: “O que existe hoje é a exploração comercial da dura marginalidade de ontem”. Mas não concordo quanto ele diz: “Acredito que o papel histórico que caberia ao rock desempenhar já se cumpriu”. Eu acho que o rock apenas deu uma volta na espiral e que a segunda volta está sendo dada pelo Terceiro Mundo. Chegou a hora da gente vomitar o que engoliu. Isto já está acontecendo, mas a revista está só pegando o que existe para cima da superfície. O que está por baixo, o vulcão todo, “a dura marginalidade” nacional, ainda está por fora. Acredito que este é o maior desafio, atualmente. Existe uma geração que chegou aos vinte anos agora, eu que está chegando (vagamente conhecida por “moçada”) que está fazendo do rock a sua participação social, a sua maneira original de participação coletiva, e seu jeito de sair pra rua. Essa geração não vai ficar no Yes, no Rick Wakeman, no Led Zeppelin, nem vai se contentar em saber a história dos Beatles, da Janis Joplin ou do Jimi Hendrix. Tudo isso faz parte de um mundo que acabou [...]. O novo mundo, que ainda não está claro para ninguém (muito menos para nós, filhos da década de 1960) já pintou [...]. O fogo sagrado está para ser roubado de novo dos deuses.¹²³

Da mesma maneira que o recebimento e publicação de cartas dos leitores, a elaboração de pesquisas e enquetes são um importante instrumento de aproximação com os consumidores, tendo a possibilidade de captar uma amostra da opinião do público sobre um determinado assunto, um termômetro parcial do que pensam os leitores. Mais do que isso, é uma possibilidade de fortalecer os vínculos de horizontalidade entre a publicação e comunidade em que ela transita, construindo mesmo que indiretamente um diálogo com a redação. Em 1975, a Revista Rock promove uma consulta com votação direta para eleger “o melhor som de 75”¹²⁴,

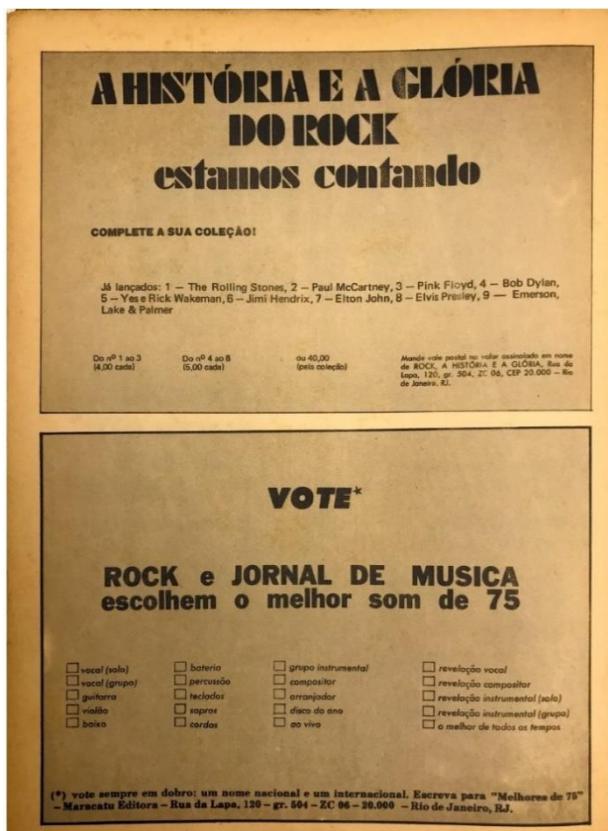
¹²³ REVISTA ROCK. Cartas. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 15, p. 22, 1975.

¹²⁴ JORNAL DE MÚSICA & SOM. Cartas. In: *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 10, p. 16, 1975.

escolhido segundo os leitores e a equipe de jornalistas que compunha a edição da Revista Rock/Jornal de Música e Som.

O anúncio da enquete se inicia no complemento *Jornal de Música e Som* presente no fascículo 10, revelando seu resultado somente quatro publicações adiante, no exemplar número 14. O concurso contou com 20¹²⁵ categorias distintas, distribuídas em 4 grandes critérios como a destreza vocal ou habilidade em algum instrumento, qualidade das composições e gravações, novidades e revelações da cena musical, e os considerados melhores de todos os tempos. Coerente com a estrutura editorial da Revista Rock, a escolha não se limitava apenas a artistas brasileiros ou estrangeiros, podendo ser feita uma opção dupla: “Vote sempre em dobro: um nome nacional e um internacional. Escreva para melhores de 75”¹²⁶

Figura 11: Enquete o Melhor Som de 75



Fonte: JORNAL DE MÚSICA & SOM (1975, p. 16)¹²⁷

¹²⁵ As categorias do concurso são, respectivamente: vocal (solo); vocal (grupo); guitarra; violão; baixo; bateria; percussão; teclados; sopros; cordas; grupo instrumental; compositor; arranjador; disco do ano; ao vivo; revelação vocal; revelação compositor; revelação instrumental (solo); revelação instrumental (grupo); o melhor de todos os tempos.

¹²⁶ Ibid., p. 16.

¹²⁷ JORNAL DE MÚSICA & SOM. In: *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 10, p. 16, 1975.

Figura 12 – O Melhor Som De 75 – Primeira Apuração

O MELHOR SOM DE 75
-Primeira apuração

— Sopros Nacional 1º Hermeto Pascoal 2º Rita Lee e Manito 3º Vitor Assis Brasil Internacional 1º Ian Anderson (Jethro Tull) 2º Peter Gabriel (Genesis) 3º Chris Wood (Traffic) e Thjs Van Leer (Focus)	— Revelação Vocal Nacional 1º Luis Carlos Porto (O Peso) 2º Ney Matogrosso 3º Duardo Dusek, Cornelius e Alceu Valença Internacional 1º Lou Reed 2º Joni Mitchell 3º Minnie Riperton e Gloria Gaynor	— Vocal (solo) Nacional 1º Sérgio Dias (Mutantes) e Luis Carlos Porto (Peso) 2º Nei Matogrosso e Rita Lee 3º Chico Buarque Internacional 1º Jon Anderson (Yes) 2º Peter Gabriel (Genesis) 3º Robert Plant (Zeppelin)	— Vocal (grupo) Nacional 1º Terço 2º Mutantes 3º Azimuth, Som Imaginário e a Barca do Sol Internacional 1º Emerson, Lake & Palmer 2º Yes e Focus 3º Return To Forever, Genesis e Led Zeppelin	— Teclados Nacional 1º Túlio Mourão (Mutantes) 2º Flávio Alterosas (Terço) 3º Manito Internacional 1º Keith Emerson (ELP) 2º Rick Wakeman 3º Jürgen Fritz (Triunvirat)
— Cordas Nacional 1º Sérgio Dias (Mutantes) 2º Gil e Baden Powell 3º Jorge Mautner e Walter Smetak Internacional 1º Steve Howe (Yes) 2º Greg Lake (ELP) 3º Ravi Shankar	— Percussão Nacional 1º Airto 2º Ruy Motta (Mutantes) e Fenilli (Made in Brazil) 3º Djalma Corrêa e Marcelo Costa (Barca do Sol) Internacional 1º Carl Palmer (ELP) 2º Reebop Kwaku Baah (Traffic) 3º Billy Cobham	— Guitarra Nacional 1º Sérgio Dias (Mutantes) 2º Sérgio Hinds (Terço) 3º Luís Sérgio Carlini (Tutti Frutti) Internacional 1º John Mc Laughlin e Jan Akkerman 2º Ritchie Blackmore e Steve Howe 3º Jimi Hendrix	— Revelação Compositor Nacional 1º Flávio Venturini (O Terço) 2º Fagner 3º João Bosco Internacional 1º Rick Wakeman 2º Bernie Taupin 3º Lou Reed e Mike Oldfield	— Revelação Instrumental (solo) Nacional 1º Sérgio Hinds (O Terço) 2º Paul de Castro (Veludo) 3º Gabriel O'Meara (Peso) e Egberto Gismonti Internacional 1º Robin Trower 2º Mike Oldfield 3º Patrick Moraz (Yes)
— Grupo Instrumental Nacional 1º Terço 2º Mutantes 3º Azimuth, Som Imaginário e a Barca do Sol Internacional 1º Emerson, Lake & Palmer 2º Yes e Focus 3º Return To Forever, Genesis e Led Zeppelin	— Revelação Instrumental (Grupo) Nacional 1º Azimuth e O Peso 2º A Barca do Sol 3º Banda Pau e Corda Internacional 1º Bad Company 2º Triunvirat 3º 10 Co, Premiata Forneria Marconi e Supertramp	— Baixo Nacional 1º Sérgio Magriño 2º Antonio Pedro de Medeiros (Mutantes) 3º Pedro (Som Nossa)	— O Melhor de Todos os Tempos Nacional 1º Mutantes 2º O Terço 3º Vinícius de Moraes e Milton Nascimento Internacional 1º Yes, Emerson Lake & Palmer 2º Jimi Hendrix 3º Chuck Berry e The Who	
— Composer 1º Caetano Veloso 2º Chico Buarque, João Bosco e Milton Nascimento 3º Flávio Alterosas, Jorge Ben e Raul Seixas Internacional 1º Bob Dylan e Elton John 2º Rick Wakeman, Peter Townshend (Who) e Jon Anderson (Yes) 3º James Taylor e David Bowie	— Bateria Nacional 1º Ruy Motta (Mutantes)			
— Arranjador Nacional 1º Rogério Duprat 2º Wagner Tiso (Som Imaginário) 3º Egberto Gismonti e Perinho Albuquerque Internacional 1º Rick Wakeman 2º Roger Glover 3º Isaac Hayes e Stevie Wonder				
— Disco do Ano Nacional 1º Criaturas da Noite (O Terço) 2º Fruto Proibido (Rita Lee) 3º Tudo foi feito pelo Sol (Mutantes) Internacional 1º The Lamb Lies Down On Broadway (Genesis) 2º Phisical Graffiti (Zeppelin) 3º Spartacus (Triunvirat)				
— Ao Vivo 1º Hollywood Rock 2º Milagre dos Peixes (Milton Nascimento) 3º Chico Buarque e Maria Bethânia no Canecão				

Fonte: JORNAL DE MÚSICA & SOM (1975, p. 15).¹²⁸

¹²⁸ JORNAL DE MÚSICA & SOM. In: *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 11, p. 15, 1975.

Menos do que a discussão acerca da representatividade da opinião geral do público que consumiu a Revista Rock que uma enquete poderia alcançar, interessa mais a própria experiência de participar de um desses eventos quando promovido por um impresso publicado na década de 1970. Para votar, além de estar por dentro dos assuntos tratados pela coleção *história e glória do rock* e dos lançamentos e notícias sobre o cenário de música popular brasileira contido no *Jornal de Música e Som*, era preciso escrever uma correspondência diretamente à editora responsável pela publicação da revista¹²⁹. Uma prática que não depende somente da rapidez quase instantânea de um clique. Envolve a expectativa da espera do resultado conforme a regularidade em que saem os exemplares.

Sem informações sobre o número total de votantes, o resultado sai com uma impressionante quantidade de nomes. Além dos artistas escolhidos pela votação do público, na página ao lado é publicada a lista do melhor som de 1975 de acordo com a equipe da Revista Rock e *Jornal de Música & Som*, o que confere ao concurso opiniões com peso de especializadas. Dentre os escolhidos, apesar da grande diversidade, sobressaem algumas aparições recorrentes. Tanto para o público quanto nas listas elaboradas por Tárik de Souza, Ana Maria Bahiana, Julio Hungria, Roberto Moura, Maurício Kubrusly, José Márcio Penido e Ezequiel Neves, músicos e compositores brasileiros como Milton Nascimento, Sérgio Dias (Os Mutantes), Gilberto Gil e a revelação do ano Alceu Valença marcam presença constante em várias escolhas. Internacionalmente, o destaque vai para a majoritária opção pelos Beatles como os grandes artistas de todos os tempos.

Essa forma de apresentação do resultado, mesmo que separe as categorias entre nacional e internacional e sugestione de certa forma hierarquizá-las – visto que os estrangeiros dominam a lista final de melhores de 1975¹³⁰ – o concurso confere um considerável espaço para artistas brasileiros que reafirma o propósito da publicação de divulgação e consumo de um estilo musical que vem de fora, ao passo que afirma um mercado fonográfico interno de música popular, que dentre outros estilos fomenta sobretudo um nascente *rock* brasileiro.

¹²⁹ Maracatu Editora.

¹³⁰ O parecer final aparece na última página do fascículo número 14 com uma mescla de artistas europeus e brasileiros. A lista traz: o heavy metal do Deep Purple (melhor ao vivo), o tecladista virtuoso Rick Wakeman (Revelação compositor, melhor compositor, melhor arranjador, melhor tecladista), a MPB de Milton Nascimento (Melhor compositor e melhor ao vivo), a música dos Beatles (Melhor de todos os tempos), a percussão de Airto Moreira (Melhor percussionista) e os alemães da banda de *rock progressivo* Triumvirat (Revelação instrumental).

Figura 13 – O Melhor Som de 75 – 2^a Apuração

O MELHOR SOM DE 75 2^a apuração			
★ VOCAL SOLO ★		★ GRUPO INSTRUMENTAL ★	
(Nacional) 1º Rita Lee 2º Ney Matogrosso 3º Sérgio Dias (Mutantes)	(Internacional) 1º Jon Anderson (Yes) 2º Peter Gabriel (Genesis) 3º Robert Plant (Led Zeppelin)	(Nacional) 1º Terço 2º Som Imaginário 3º Barca do Sol e Azimuth	(Internacional) 1º Yes 2º Pink Floyd 3º Emerson, Lake & Palmer e Focus
★ VOCAL GRUPO ★		★ COMPOSITOR ★	
(Nacional) 1º Terço 2º MPB-4 3º Mutantes	(Internacional) 1º Yes, Stylists e Slade 2º Premiata Forneria Marconi 3º America, Gentle Giant e Supertramp	(Nacional) 1º Milton Nascimento 2º Caetano Veloso 3º Chico Buarque e João Bosco	(Internacional) 1º Elton John, Pete Townshend e Jon Anderson (Yes) 2º Rick Wakeman 3º Bob Dylan e David Bowie
★ GUITARRA ★		★ ARRANJADOR ★	
(Nacional) 1º Sérgio Dias 2º Sérgio Hinds (Terço) 3º Luís Sérgio Carlini (Tutti Frutti)	(Internacional) 1º John McLaughlin 2º Ritchie Blackmore 3º Jan Akkerman (Focus) e Steve Howe	(Nacional) 1º Rogerio Duprat 2º Egberto Gismonti 3º Wagner Tiso	(Internacional) 1º Rick Wakeman 2º Roger Glover (Deep Purple) 3º Isaac Hayes, Keith Emerson (ELP) e Quincy Jones
★ VIOLÃO ★		★ DISCO DO ANO ★	
(Nacional) 1º Jorge Ben 2º Egberto Gismonti e Gilberto Gil 3º Sérgio Dias	(Internacional) 1º Steve Howe 2º Bob Dylan e Jimmy Page (Zeppelin) 3º Richie Havens, John McLaughlin e Greg Lake (ELP)	(Nacional) 1º Criaturas da Noite (Terço) 2º Fruto Proibido (Rita Lee) 3º Academia de Danças (Egberto Gismonti)	(Internacional) 1º The Lamb Lies Down... (Genesis) e Spartacus (Triumvirat) 2º Physical Graffiti e Wish You Were Here (Pink Floyd) 3º Relayer (Yes)
★ BAIXO ★		★ AO VIVO ★	
(Nacional) 1º Sérgio Magrão (Terço) 2º Pedrinho (Som Nossa) 3º Antônio P. Medeiros (Mutantes)	(Internacional) 1º Chris Squire (Yes) 2º Greg Lake (ELP) 3º Paul McCartney e Peter Agnew (Nazareth)	(Nacional) 1º Milagre dos Peixes (Milton Nascimento) 2º Hollywood Rock 3º Chico Buarque e Maria Bethânia no Canecão	(Internacional) 1º Made In Japan (Deep Purple) 2º Welcome My Friends... (ELP) 3º Blood On The Tracks (Bob Dylan)
★ BATERIA ★		★ REVELAÇÃO VOCAL ★	
(Nacional) 1º Ruy Motta (Mutantes) 2º Luis Moreno (Terço e Chico Batera) 3º Pedrinho (Som Nossa) e Robertinho Silva	(Internacional) 1º Carl Palmer (ELP) 2º Ian Paice (Deep Purple) 3º Keith Moon (Who)	(Nacional) 1º Alceu Valença 2º Luis Carlos Porto (Peso) e Cornelius 3º Ney Matogrosso	(Internacional) 1º Lou Reed 2º Helmut Koenig (Triumvirat) 3º Minnie Riperton
★ PERCUSSÃO ★		★ REVELAÇÃO COMPOSITOR ★	
(Nacional) 1º Airto Moreira 2º Flávilli (Made in Brazil) 3º Naná e Ruy Motta (Mutantes)	(Internacional) 1º Carl Palmer (ELP) 2º Reebop Kwaku Baah e Billy Cobham 3º Michael Giles (King Crimson)	(Nacional) 1º Flávio Venturini (Terço) 2º João Bosco 3º Fagner e Rita Lee	(Internacional) 1º Mike Oldfield 2º Rick Wakeman 3º Lou Reed
★ TECLADOS ★		★ REVELAÇÃO INSTRUMENTAL (SOLO) ★	
(Nacional) 1º Túlio Mourão (Mutantes) 2º Flávio Venturini (Terço) e Manito 3º Zé Roberto (Azimuth)	(Internacional) 1º Rick Wakeman 2º Keith Emerson (ELP) 3º Jürgen Fritz (Triumvirat)	(Nacional) 1º Sérgio Hinds (Terço) 2º Egídio (Som Nossa) 3º Egberto Gismonti	(Internacional) 1º Patrick Moraz (Yes) 2º Mike Oldfield 3º Robin Trower
★ SOPROS ★		★ REVELAÇÃO INSTRUMENTAL (GRUPO) ★	
(Nacional) 1º Hermeto Pascoal 2º Vitor Assis Brasil 3º Rita Lee	(Internacional) 1º Ian Anderson (Jethro Tull) 2º Peter Gabriel (Genesis) 3º Thijs Van Leer (Focus)	(Nacional) 1º Barca do Sol 2º Azimuth 3º Terço	(Internacional) 1º (Triumvirat) 2º Bad Company 3º Premiata Forneria Marconi
★ CORDAS ★		★ O MELHOR DE TODOS OS TEMPOS ★	
(Nacional) 1º Jorge Mautner 2º Gilberto Gil e Sérgio Dias 3º Jaquinho Morelenbaum (Barca do Sol)	(Internacional) 1º Steve Howe (Yes) 2º Ravi Shankar 3º Jean Luc Ponty	(Nacional) 1º Mutantes 2º Milton Nascimento 3º Terço	(Internacional) 1º Beatles e Jimi Hendrix 2º Yes 3º Pink Floyd

Fonte: JORNAL DE MÚSICA & SOM (1975, p. 17).¹³¹

¹³¹ JORNAL DE MÚSICA & SOM. In: *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 12, p. 17, 1975.

Figura 14 – O Melhor Som De 75 – Resultado

O MELHOR SOM DE 75 : resultado			
★ VOCAL SOLO ★		★ GRUPO INSTRUMENTAL★	
(Nacional) 1.º Rita Lee 2.º Ney Matogrosso 3.º Sérgio Dias (Mutantes)	(Internacional) 1.º Robert Plant (Led Zeppelin) 2.º John Anderson (Yes) 3.º Peter Gabriel (Genesis)	(Nacional) 1.º Terço 2.º Mutantes 3.º Som Imaginário	(Internacional) 1.º Yes 2.º ELP 3.º Led Zeppelin
★ VOCAL GRUPO ★		★ COMPOSITOR ★	
(Nacional) 1.º Terço 2.º MPB 4 3.º Mutantes	(Internacional) 1.º Yes 2.º Nazareth 3.º Slade	(Nacional) 1.º Milton Nascimento 2.º Caetano Veloso 3.º Chico Buarque	(Internacional) 1.º Rick Wakeman 2.º Jon Anderson 3.º Bob Dylan e Peter Townshend (The Who)
★ GUITARRA ★		★ ARRANJADOR ★	
(Nacional) 1.º Sérgio Dias (Mutantes) 2.º Sérgio Hinds (Terço) 3.º Luís Sérgio Carlini (Tutti)	(Internacional) 1.º Jimi Hendrix 2.º Ritchie Blackmore (Deep Purple) 3.º Steve Howe (Yes)	(Nacional) 1.º Rogério Duprat 2.º Egberto Gismonti 3.º Wagner Tiso	(Internacional) 1.º Rick Wakeman 2.º Roger Glover (Deep Purple) 3.º Keith Emerson (ELP)
★ VIOLÃO ★		★ DISCO DO ANO ★	
(Nacional) 1.º Jorge Ben 2.º Gilberto Gil 3.º Sérgio Dias	(Internacional) 1.º Steve Howe 2.º Jimmy Page 3.º Bob Dylan	(Nacional) 1.º Criaturas da Noite (Terço) 2.º Fruto Proibido (Rita Lee) 3.º Made in Brazil	(Internacional) 1.º Physical Graffiti (Led Zeppelin) 2.º The Lamb Lies Down... (Genesis) 3.º Spartacus (Triunvirat)
★ BAIXO ★		★ AO VIVO ★	
(Nacional) 1.º Sérgio Magrão (Terço) 2.º Pedrão (Som Nossa) 3.º Antônio P. Medeiros	(Internacional) 1.º Chris Squire (Yes) 2.º Greg Lake (ELP) 3.º Paul McCartney	(Nacional) 1.º Milagre dos Peixes (Milton Nascimento) 2.º Hollywood Rock (Diversos) 3.º Chico Buarque e Maria Bethânia no Canecão	(Internacional) 1.º Made in Japan (Deep Purple) 2.º Uriah Heep Live 3.º Blood on the Tracks (Dylan)
★ BATERIA ★		★ REVELAÇÃO VOCAL ★	
(Nacional) 1.º Ruy Motta (Mutantes) 2.º Luis Moreno (Terço) 3.º Pedrinho (Som Nossa)	(Internacional) 1.º Carl Palmer (ELP) 2.º Ian Paice (Deep Purple) 3.º Nick Mason (Pink Floyd)	(Nacional) 1.º Alceu Valença 2.º Luís Carlos Porto (Peso) 3.º Cornelius	(Internacional) 1.º Lou Reed 2.º Helmut Koellen (Triunvirat) e Minnie Riperton 3.º Tony Mitchell
★ PERCUSSÃO ★		★ REVELAÇÃO COMPOSITOR ★	
(Nacional) 1.º Aírto Moreira 2.º Ruy Motta (Mutantes) 3.º Fenilli (Made in Brazil)	(Internacional) 1.º Carl Palmer 2.º Billy Cobham 3.º Reebop Kwaku Baak (Traffic)	(Nacional) 1.º Flávio Venturini (Terço) 2.º João Bosco 3.º Fagner	(Internacional) 1.º Rick Wakeman 2.º Mike Oldfield 3.º Lou Reed
★ TECLADOS ★		★ REVELAÇÃO INSTRUMENTAL (SOLO) ★	
(Nacional) 1.º Manito 2.º Túlio Mourão 3.º Flávio Venturini (Terço)	(Internacional) 1.º Rick Wakeman 2.º Keith Emerson (ELP) 3.º Jürgen Fritz (Triunvirat)	(Nacional) 1.º Sérgio Hinds (Terço) 2.º Paul de Castro (Veludo) 3.º Egberto Gismonti	(Internacional) 1.º Patrick Moraz (Yes) 2.º Robin Trower 3.º Mike Oldfield
★ SOPROS ★		★ REVELAÇÃO INSTRUMENTAL (GRUPO) ★	
(Nacional) 1.º Hermeto Paschoal 2.º Rita Lee 3.º Manito	(Internacional) 1.º Ian Anderson (Jethro Tull) 2.º Peter Gabriel (Genesis) 3.º Thys Van Leer (Focus)	(Nacional) 1.º Peso 2.º Azimuth 3.º Barca do Sol	(Internacional) 1.º Triunvirat 2.º Bad Company 3.º Premiata Forneria Marconi
★ CORDAS ★		★ O MELHOR DE TODOS OS TEMPOS ★	
(Nacional) 1.º Sérgio Dias 2.º Jorge Mautner 3.º Gilberto Gil	(Internacional) 1.º Steve Howe 2.º Ravi Shankar 3.º Greg Lake	(Nacional) 1.º Mutantes 2.º Terço 3.º Milton Nascimento	(Internacional) 1.º Beatles 2.º Jimmi Hendrix 3.º Yes

Fonte: JORNAL DE MÚSICA & SOM (1975, p. 12-13).¹³²

¹³² JORNAL DE MÚSICA & SOM. In: *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 14, p. 12-13, 1975.

No entanto, nem tudo é unanimidade. Ezequiel Neves destoa da maioria e indica os integrantes do grupo Made in Brazil – banda que empresariava – como vencedores nas categorias em que poderiam concorrer e a própria banda para melhor de todos os tempos. A parcialidade do voto não passa despercebido, nem pelo público e nem pela redação, que publica a seguinte carta com críticas endereçadas especialmente ao jornalista:

Oi, esta é especialmente para o Zeca! Não pretendia escrever criticando-os, mas não posso ficar quieto ao ler na pág. 13 do Jornal de Música da ROCK-14, certas opiniões do, já famoso crítico Ezequiel Neves. São elas: Melhor som de 75 — Nacional: - Vocal grupo: Made in Brazil – Guitarra: Celso Vechionne (Made) – Baixo: Oswaldo Vechionne (Made) – Percussão: Fenilli (Made) — Tecla-dos: Guilherme (Made) — Grupo instr.: Made in Brazil — Melhor de todos os tempos: Made in Brazil. Nunca li tanta asneira junta. Desse jeito você deveria, ser crítico na revista POP, pois creio que a principal qualidade da ROCK é a sinceridade. Minhas opiniões eu já mandei e tenho certeza que estão mais dentro da lógica que estas. Não é só porque você é o produtor deles, que vai ficar bajulando-os pelos quatro cantos do mundo. Se antes já não se podia confiar muito nas suas críticas, imagine agora! — A partir de hoje você deve assinar como Zeca Made in Brazil Neves. [...] Seu negócio é ficar curtindo o Made in Brazil até cansar, aí talvez, o Brasil ganhe um bom crítico de rock. Desculpe. Pedro Anaya Olivares – São Bernardo do Campo – SP.¹³³

Por entre críticas como essa, diálogos e trocas entre redação e público, a seção de cartas cumpre em certa medida com a proposta de maior horizontalidade em que se pretende posicionar a Revista Rock, designando ao menos esse canal para que um contato mais direto se efetivasse, até mesmo entre os próprios leitores. Fazendo valer uma linguagem informal que muitas vezes destoa da seriedade de uma escrita jornalística, as cartas se mostram um corpo muito valioso de diversas outras informações, dando, por exemplo, indícios da constituição do público pelo qual a Revista Rock circulava em variados recortes, desde a faixa etária até o gênero e a regionalidade – majoritariamente masculino, urbano, jovem e morador do Sudeste.

Em síntese, as cartas são um conjunto de referências que trabalhando em complemento com demais dimensões, como a publicidade, podem fornecer elementos de suma importância na contextualização da Revista Rock, a História e a Glória, um material de expressiva relevância para a compreensão da constituição de um amplo mercado fonográfico no Brasil durante os anos 1970, ao estabelecer um diálogo constante entre o *rock* internacional e o cenário musical nacional.

¹³³ JORNAL DE MÚSICA & SOM. Cartas. In: *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 16, p. 13, 1975.

3.2 A PUBLICIDADE DA REVISTA ROCK

A publicidade é um dos recursos mais fecundos oferecidos pela imprensa quando em diálogo com a história. Além disso, não há como se furtar de considerar o financiamento publicitário de um veículo de imprensa por diversos motivos. Das razões mais óbvias, em grande parte dos casos os periódicos são produtos postos à venda com a intenção de serem consumidos, e como tais, são projetos que também visam a lucratividade e dependem de viabilidade econômica para se manterem em circulação, uma saúde financeira muitas vezes incrementada ou garantida pela presença de abundantes anúncios ao longo de suas páginas.

Mesmo a ausência de informes comerciais pode denotar muito da caracterização geral de uma publicação, como patrocínios anônimos, mecenato ou orientação sem fins lucrativos. Nesse sentido, é crucial examinar algumas nuances administrativas que podem surgir: a possibilidade de pressões ou interferências editoriais diretas, opiniões contrárias ou silenciamentos sobre assuntos que possam desagravar às determinações daqueles que sustentam ou contribuem para financiar a publicação, questões que facilmente emergem ao nível do discurso sustentado, latentes ou ditas às claras.

Assim, observar a publicidade de uma publicação – ou a escassez dela – possibilita indicar muito do posicionamento social, político e comercial no qual ele se pensa. Associar seu jornal a uma marca ou vice-versa, pode vincular intimamente imagens entre os produtos que se tornam parceiros, sendo capaz de compartilhar visões de mundo e inclinações que passam a constituir as representações de ambos perante o público que os consome. Não apenas, oferta ainda uma ideia de público para o qual se volta o impresso e o anúncio, a quem se pretende atingir e o que se imagina das preferências e alcance econômico dessas pessoas.

No caso da Revista Rock, não são encontrados indícios de que houvesse financiamento da publicação a não ser da vendagem dos exemplares ou dos anúncios alocados em seu interior. Pelo contrário, explicitamente evidencia-se advir daí fundamentalmente o grosso da renda que era alcançada pela revista pelo tempo em que circulou. Desde o primeiro volume da coleção de fascículos – ainda que em quantidade reduzida em comparação com a média apresentada pelos fascículos seguintes – são vistos anúncios de gravadoras de peso promovendo o lançamento de materiais de artistas vinculados à MPB e ao *rock* nacional e internacional que compunham seus catálogos. Essa estreita relação de parceria com outros braços da indústria fonográfica – e posteriormente com demais veículos de imprensa especializados – já indica a sua intenção vocacional para ser um canal de comunicação com um público jovem interessado em *rock* e música popular brasileira que se move por entre a imprensa independente, mas mantém

consistentes contatos com o centro comercial e administrativo da produção, distribuição e divulgação musical no Brasil da década de 1970.

A busca por adensar o corpo de anunciantes, é inclusive, publicamente manifestada logo em seguida. Ao final do segundo fascículo consta um “AVISO AOS ANUNCIANTES”¹³⁴, uma espécie de carta de apresentação com o intuito de credibilizar o produto perante uma gama maior de possíveis parceiros. Para tanto, a Revista Rock se define como “O MELHOR VÉICULO”¹³⁵, com característica editorial “jovem, independente e ligado”¹³⁶ às tendências musicais mais atuais. Fundamentando esse argumento, o aviso faz uso de excertos escritos por jornalistas e cronistas de prestígio publicados em veículos de grande circulação no território nacional, desde à mídia tradicional ao circuito de imprensa alternativa, alguns dos quais persistem até os dias atuais.

Figura 15 – Anúncio LP Tudo Foi Feito Pelo Sol dos Mutantes



Fonte: REVISTA ROCK (1974, p. 23)¹³⁷

¹³⁴ REVISTA ROCK. Rock, a Glória: Paul McCartney. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 2, p. 22, 1975.

¹³⁵ Ibid., p. 22.

¹³⁶ Ibid., p. 22.

¹³⁷ REVISTA ROCK. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 1, p. 23, 1974.

A seleção de comentários – invariavelmente positivos – expressa certas pretensões de como a Revista Rock pretendia se posicionar no mercado editorial, a quem gostaria de atrair enquanto parceiros comerciais e o público ao qual falava. Fica nítido a proposta de se constituir uma publicação especializada em música popular, com olhar voltado para o fenômeno internacional do *rock*, sem deixar de lado as especificidades do cenário musical brasileiro.

O trunfo da Revista Rock como produto se ampara justamente através de sua finalidade em ocupar um espaço carente da imprensa brasileira àquela altura, tratando do universo do *rock* de maneira pormenorizada, não apenas do ponto de vista único da sonoridade, adicionando aos fascículos biográficos interpretações e reflexões acerca dos impactos dessa cultura musical no mundo social, além de representar ao público nacional uma fonte de informação autorizada e fidedigna dada a credibilidade de seus editores: ““com Ana Maria Bahiana, Ezequiel Neves e Tárik de Souza, na redação”. (Carlos Swann, O Globo, 4/11/74)”¹³⁸.

Além da credibilidade apresentada pela redação, a singularidade temática no mercado nacional é exaltada com diversas chamadas que salientam a lacuna que estava sendo preenchida pelo projeto Rock: a História e a Glória. Mesmo que ainda hoje vemos produtos publicados em formato físico, periódicos e fascículos impressos não ocupam mais o influente espaço que alcançaram até décadas atrás. Antes do avanço dos meios digitais como principais veículos para levar informação e entretenimento ao grande público, jornais e revistas constituíam um enorme cardápio cultural que poderia ir desde o interesse por automóveis e esporte até à moda e à pornografia, por exemplo. Conteúdos que hoje são acessados majoritariamente via internet. Dito de outra maneira, entrar numa banca de revistas poderia funcionar como estar diante de universos totalmente distintos, uma verdadeira passagem para mundos culturais às vezes distantes. No mercado especializado de impressos musicais, a Revista Rock garantia seu diferencial: falar de *rock* – música no período produzida em sua maioria na Europa e nos Estados Unidos – sem perder de vista o diversificado cenário brasileiro. Um diálogo direto entre vertentes nascidas aqui e ressignificações que o *rock* encontrou em terras brasileiras

O Brasil é a terra do samba, certo – mas há quem goste de *rock*. E até mesmo os que o preferem... uma “revista-fascículo-jornal”, disposta a se ocupar do *rock* internacional, “sob um ponto de vista brasileiro”... (Revista Veja, 6/11/74) [...]. Será provavelmente, o primeiro fascículo revista quinzenal especializado em música *rock*, no Brasil” (Revista Visão, 18 de novembro de 1974). [...] pelos melhores jornalistas especializados, explicando fenômenos do *rock*...” (Adirson de Barros, Última Hora, 7/11/74). [...] “veio preencher um grande vazio, que existia no jornalismo brasileiro...” (Carlos A. Gouveia, Folha de São Paulo, 10/11/74).¹³⁹

¹³⁸ Ibid., p. 22.

¹³⁹ Ibid., p. 22.

Para o período em que circulou, o formato de publicação da Revista Rock parecer consistir num grande atrativo, principalmente daqueles leitores que buscavam informação aliado ao entretenimento. A distribuição em fascículos, de certa forma, corrobora com a intenção de manifestar um ar de frescor e juventude, pois, tenta escapar à dureza de veículos e imprensa unicamente voltados ao caráter informativo. O apelo colecionável e imagético dos exemplares, manifestado nos pôsteres e nas diversas imagens dos artistas biografados, demonstra o quanto a publicação pretendia abranger outras dimensões sensoriais que não apenas a pura interpretação de textos jornalísticos. Tudo isso com a escolha de uma temática jovem e uma redação com a mesma cara. Um dos maiores nomes da imprensa nacional, no que se refere ao universo cultural e musical, Nelson Motta publica no jornal *O Globo*¹⁴⁰ – uma nota replicada pela Revista Rock em que destaca exatamente esses traços:

“O lance é apresentado em fascículos, acompanhados de um jornal encarte, que trata de assuntos musicais de maneira geral, não se atendendo apenas ao rock, já que este é o tema do fascículo propriamente dito. Para o primeiro número, os jovens e dinâmicos editores bolararam um lance todo dedicado aos Rolling Stones, com posters e fotos inéditas dos componentes do conjunto”. (Nelson Motta, *O Globo*, 28/10/74).¹⁴¹

Isso não significa, no entanto, que dados sobre o cenário do *rock* brasileiro e da música popular no geral não estivessem figurando como um dos principais chamarizes da publicação. Tal complementariedade é comentada no Jornal da Cidade de Recife, que publica em 10/11/1974:

“Fascículo, porque conta em capítulos, a história e a glória do rock. Revista, porque esta glória e história terão imediata relação com o que acontece com o rock no Brasil – aqui e agora. Os conjuntos que chegam, os discos decisivos que saem, as músicas que marcaram época. É o primeiro órgão brasileiro independente do setor”.¹⁴²

Tanto que, o terreno de atuação marcado para a Revista Rock é de propor uma interpretação do *rock* enquanto processo cultural e histórico, assim como seu título prenuncia. Ou seja, discutir, interpretar e considerar o que de melhor estivesse sendo produzido em termos de música jovem internacionalmente e no Brasil. Tudo com certa pretensão de rigor, sem, contudo, deixar de lado o caráter de passatempo de um fascículo colecionável. De modo geral, não é nosso intuito confirmar a verificabilidade ou científicidade desse discurso. Poderíamos falar em uma única ‘história do rock’? Há valor historiográfico nos textos da revista? Apesar

¹⁴⁰ Além de Nelson Motta e *O Globo*, é significativa a reprodução de notas publicados em outros de veículos e nomes de grande amplitude nacional e não apenas outras publicações independentes: *Revista Veja*, *Revista Manchete*, *Jornal do Brasil*, Carlos Imperial no *Jornal Última Hora*, Carlos Gouvêa na *Folha de São Paulo* e Glauco Oliveira em *O Pasquim*, etc.

¹⁴¹ Ibid., p. 22.

¹⁴² Ibid., p. 22.

de pertinentes, não são questões que nos interessam mais do que estabelecer que é por meio desses enunciados que a Revista Rock forma sua linguagem para atingir seu público:

“Seus editores se propõem a contar a evolução do rock entre nós, como está no momento, e quais seus rumos futuros”. (Amiga, novembro de 74). [...] “essa reflexão sobre as consequências sociais do rock e informar mais sistematicamente ao público brasileiro, o que foi e o que é o chamado mundo do rock”. (Opinião, 11/1/74). [...] “que se destina a compreender as infiltrações do rock no Brasil, relatar a ascensão e queda dos principais personagens...” (Roberto Moura, Diário de Notícias, 31/11/74).¹⁴³

A ligação da Revista Rock com outros veículos midiáticos não se restringe apenas ao meio dos impressos. Assim como em outros momentos – a exemplo da entrevista que abre a seção *O Rock e Eu*, que conta com a entrevista de Big Boy, um dos principais divulgadores da cultura rock no rádio ao nível nacional em princípios da década de 1970 - a programação radiofônica de estações que mantinham atrações voltadas ao *rock* é recorrente ao longo de todos os fascículos em que há informes publicitários¹⁴⁴. Presença assídua nesse segmento são os cartazes da Rádio Excelsior, que cobrem praticamente toda a extensão de publicação da Revista Rock, do exemplar 6 até ao menos o número 20.

As peças publicitárias da Excelsior se baseiam na ideia de representar uma rádio alinhada ao que demais moderno havia em termos tecnológicos e musicais. Num contexto em que as transmissões FM se popularizavam no país, o slogan adotado para as campanhas traz essa percepção logo de cara: “SAIA NA FRENTE COM A MÁQUINA DE SOM”¹⁴⁵, anunciado sempre em conjunto com ilustrações que remetem ao avanço tecnológico de uma perspectiva industrial e à velocidade dos automóveis. A fumaça expelida pela máquina do som serve até mesmo de canal para divulgar a posição do dial em que se sintonizava a Excelsior na frequência AM – “ONDAS MÉDIAS - 670 kHz ONDAS CURTAS – 31 MTS – 9.585 kHz”¹⁴⁶ – sem esquecer de divulgar que “A melhor programação de FM também está na Rádio Excelsior (90.5 mHz)”¹⁴⁷.

¹⁴³ Ibid., p. 22.

¹⁴⁴ Os anúncios não mais aparecem dentro da Revista Rock a partir da edição de número 21, período no qual os fascículos tornam-se um complemento destacado do Jornal de Música e Som, produto que provavelmente concentrava então os informes publicitários a partir dessa mudança de formato. Tal situação sugere um empenho mercadológico em ampliar/abrir um público crescente interessado nas produções nacionais.

¹⁴⁵ REVISTA ROCK. Rock, a Glória: Jimi Hendrix. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 2, p. 19, 1975.

¹⁴⁶ Ibid., p. 19.

¹⁴⁷ REVISTA ROCK. Rock, a Glória: Deep Purple & King Crimson. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 13, p. 23, 1975.

Figura 16 – Anúncios Rádio Excelsior



Fonte: REVISTA ROCK (1975, p. 24)¹⁴⁸

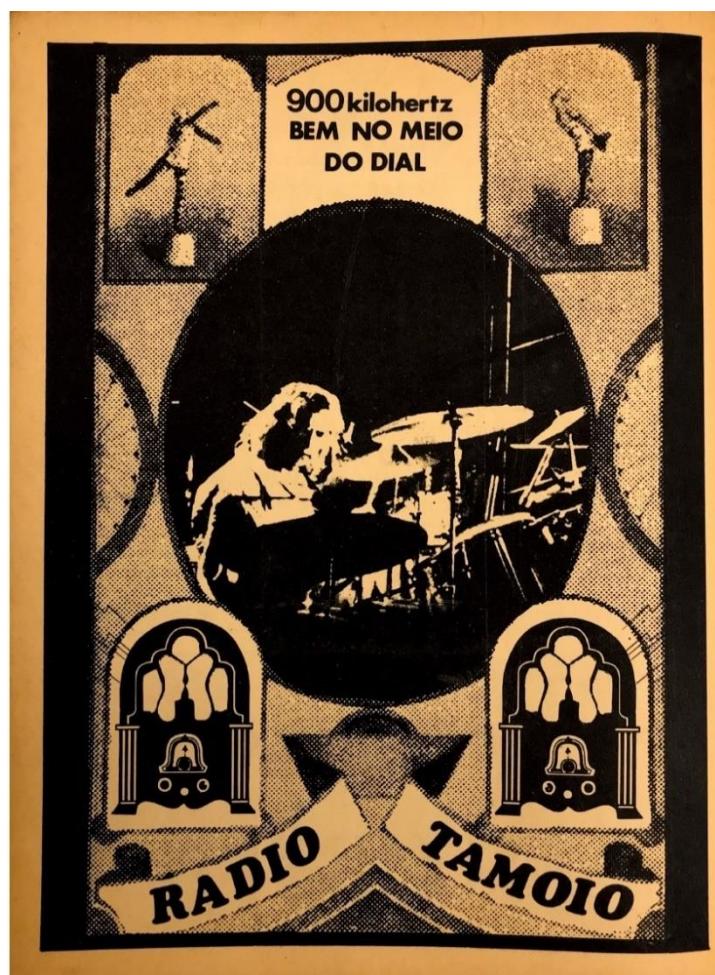
Em menor quantidade, mas com significativa relevância, estão os anúncios da Rádio Tamoio, trazendo sempre o slogan que indicava a posição de sua frequência no dial radiofônico. A rádio foi um dos laboratórios de Big Boy no seu desenvolvimento como *disc-jockey* e do próprio processo de estabelecimento de programação musical radiofônica baseada exclusivamente em discotecagem e música gravada, ao invés do uso de artistas que performavam números ao vivo, processo ainda em curso no Brasil durante finais dos anos 1960 e início da década de 1970¹⁴⁹. Sem essa perspectiva de discotecagem a introdução do *rock* no

¹⁴⁸ REVISTA ROCK. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 12, p. 24, 1975.

¹⁴⁹ XAVIER, Marcelo Esperança. “Hello, crazy people!”: a importância de Big Boy como comunicador de rádio. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 43, 2020, Salvador. Anais. Salvador: UFBA, 2020, p. 1-15.

rádio brasileiro seria em muito dificultada, senão impossibilitada, devido à raridade com a qual artistas de renome desembarcavam no país no período, reduzindo a cobertura e amplitude de um importantíssimo canal midiático na popularização de estilos musicais que foi o rádio, e de certa forma continua sendo.

Figura 17 – Anúncio Rádio Tamoio



Fonte: REVISTA ROCK (1975, p. 20)¹⁵⁰

Outro aspecto relevante da identidade contracultural da Revista Rock que transparece através de seus anúncios publicitários, é certamente o diálogo estabelecido com correntes de pensamento místicas. Os anúncios mais representativos dessa relação são os quatro informes da obra *Parapsicologia Ciência x Bruxaria* de autoria Vinitius da Costa Rodrigues¹⁵¹, anunciado como um “livro que chega na hora certa para a desmistificação de tantas

¹⁵⁰ REVISTA ROCK. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 15, p. 20, 1975.

¹⁵¹ Ao longo da pesquisa não conseguimos encontrar mais informações sobre a identidade do autor do livro em questão.

superstições!”¹⁵². Uma apresentação contundente que chama atenção para a urgência em se tratar seriamente a investigação de fenômenos paranormais, afirmados como realidades tangíveis e verificáveis, não quanto meras suposições. Aliás, a intenção é examinar uma gama significativa desses fenômenos, que apenas seriam superstições caso analisadas de modo limitado ou estritamente cétilo: “percepções extra-sensoriais, telepatia, sonhos, radiestesia, telestesia, hipnose, letargia, clarividência, preciência, poder de sugestão, parapsíquicos, sensitivos, médiuns”¹⁵³, todos fenômenos que serão considerados por “um resumo objetivo da luta empreendida pela Ciência e pela Bruxaria nas malhas da realidade humana. Sem dúvida, uma obra necessária”¹⁵⁴.

Figura 18 – Anúncio Parapsicologia 1



Fonte: REVISTA ROCK (1975, p. 18).¹⁵⁵

Na peça em questão, as sugestões aos leitores da Revista Rock são nitidamente pelo prosseguimento por caminhos marginais à institucionalidade científica, que limita a expansão da percepção expandida quando se presta a excluir conhecimentos que escapam aos rigores

¹⁵² REVISTA ROCK. Rock, a Glória: The Who. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 11, p. 16, 1975.

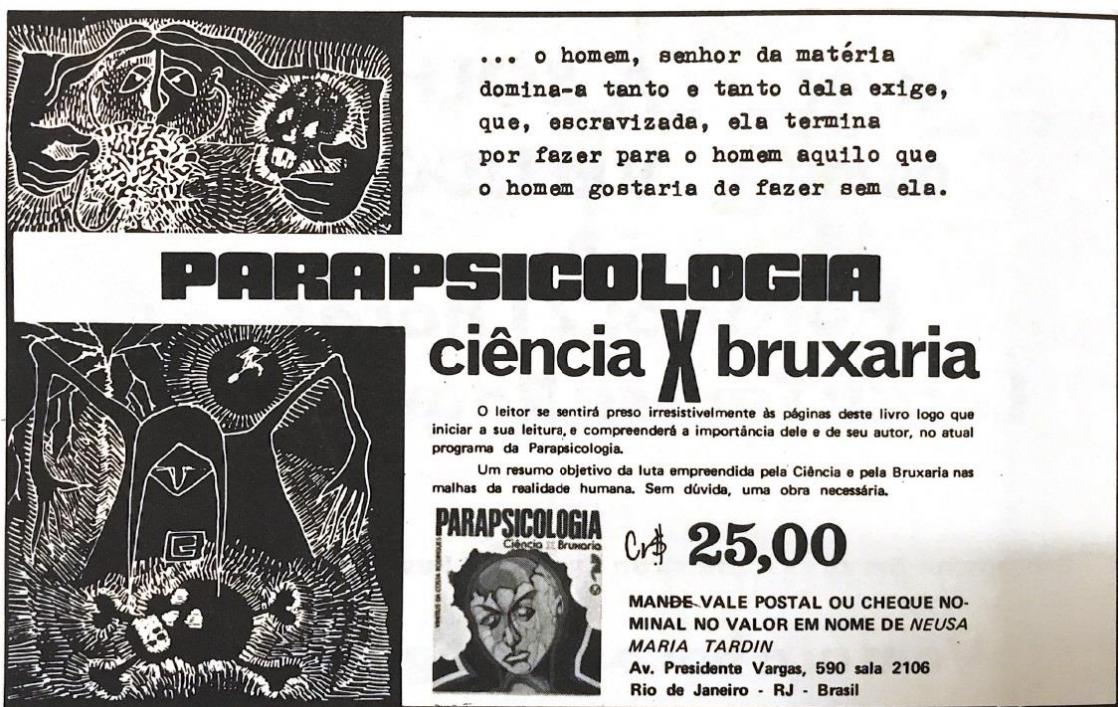
¹⁵³ Ibid., p. 16.

¹⁵⁴ REVISTA ROCK. Rock, a Glória: Jimi Hendrix. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 6, p. 18, 1975.

¹⁵⁵ Ibid., p. 18.

metodológicos tradicionais e passam a ser considerados pseudocientíficos. Uma proposta que se vende sedutora, pois, o “leitor se sentirá preso irresistivelmente às páginas deste livro logo que iniciar a sua leitura, e compreenderá a importância dele e de seu autor, no atual programa de Parapsicologia”¹⁵⁶, fundamentando seus pontos e imergindo o público na temática através do “TEXTO ATRAENTE, EXPERIÊNCIAS CURIOSAS, FOTOS E ILUSTRAÇÕES”¹⁵⁷.

Figura 19 – Parapsicologia 2



Fonte: JORNAL DE MÚSICA & SOM (1975, p. 16).¹⁵⁸

Até mesmo o complemento visual do anúncio sugestiona abertamente a associação entre as faculdades mentais humanas e dimensões que ultrapassariam o campo da normalidade. Acompanhando a imagem da capa do livro, figuras que remetem a bruxas mediam a cognição humana imaginada na forma de um cérebro em sua ligação com outra dimensão da experiência que quando analisada do ponto de vista estritamente racional poderia ser inacessível, assim representada por caveiras com ossos cruzados que usualmente podem significar algo proibitivo ou que requer cuidado. Para os interessados em adquirir o produto, basta solicitá-lo no primeiro

¹⁵⁶ Ibid., p. 18.

¹⁵⁷ REVISTA ROCK. Rock, a Glória: The Who. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 11, p. 16, 1975.

¹⁵⁸ JORNAL DE MÚSICA & SOM. In: *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 13, p. 16, 1975.

ano de publicação da Rock pelo valor de CR\$ 25,00 por meio de “VALE POSTAL OU CHEQUE NOMINAL”¹⁵⁹ ou com o valor reajustado para CR\$ 35,00 no ano seguinte através de “Reembolso Postal ou Cheque”¹⁶⁰, recortando diretamente do fascículo a guia de pedido na linha pontilhada.

Um ponto a ser considerado, é que mesmo se tratando de uma publicação que dialoga e veicula em suas páginas concepções astrológicas, pseudocientíficas ou lida como desbundadas, não significa que haja um afastamento total de perspectivas que se postulam científicas, críticas e conscientes do ponto de vista social e político. Não há necessária contradição para a Revista Rock abrigar em sua publicidade informes sobre parapsicologia ao mesmo tempo, em que traz anúncios de publicações que poderiam ser facilmente caracterizadas com viés crítico à ditadura e engajados na luta democrática. Valorizar o prazer da música e do *rock* enquanto arte, ao invés de alienar politicamente, assume o sentido de recordar que também se faz política com o corpo, com o comportar-se, e não somente partindo de discussões teóricas e participação partidária. Assim, não existem diferenças irreconciliáveis de visão de mundo, mas apenas um foco diferente complementar entre a potência das contraculturas e da organização das classes populares enquanto agentes de transformação social.

Mais do que distinções acentuadas, publicações como o *Jornal Bimestral Versus* compartilhavam com a Revista Rock elementos de coesão, a exemplo de uma linha de aspiração democrática comum à grande parte imprensa alternativa do período, seja no direcionamento deliberado do discurso contra o autoritarismo militar ou nos valores que indiretamente podem emergir da organização editorial (participação e opinião do público leitor na definição de conteúdos e pautas, redação independente e plural, etc.). A revista Versus, por exemplo, esteve marcada pelo debate acerca da inserção brasileira na América Latina, dialogando com a unidade cultural e identitária dos países latino-americanos¹⁶¹. Não surpreende, portanto, a presença contínua do influente semanário *O Pasquim* nos informes publicitários, constante porta-voz de temáticas contraculturais e de oposição crítica à Ditadura Militar. Para a divulgação d’*O Pasquim* na publicidade da Revista Rock a linguagem utilizada é típica do próprio semanário,

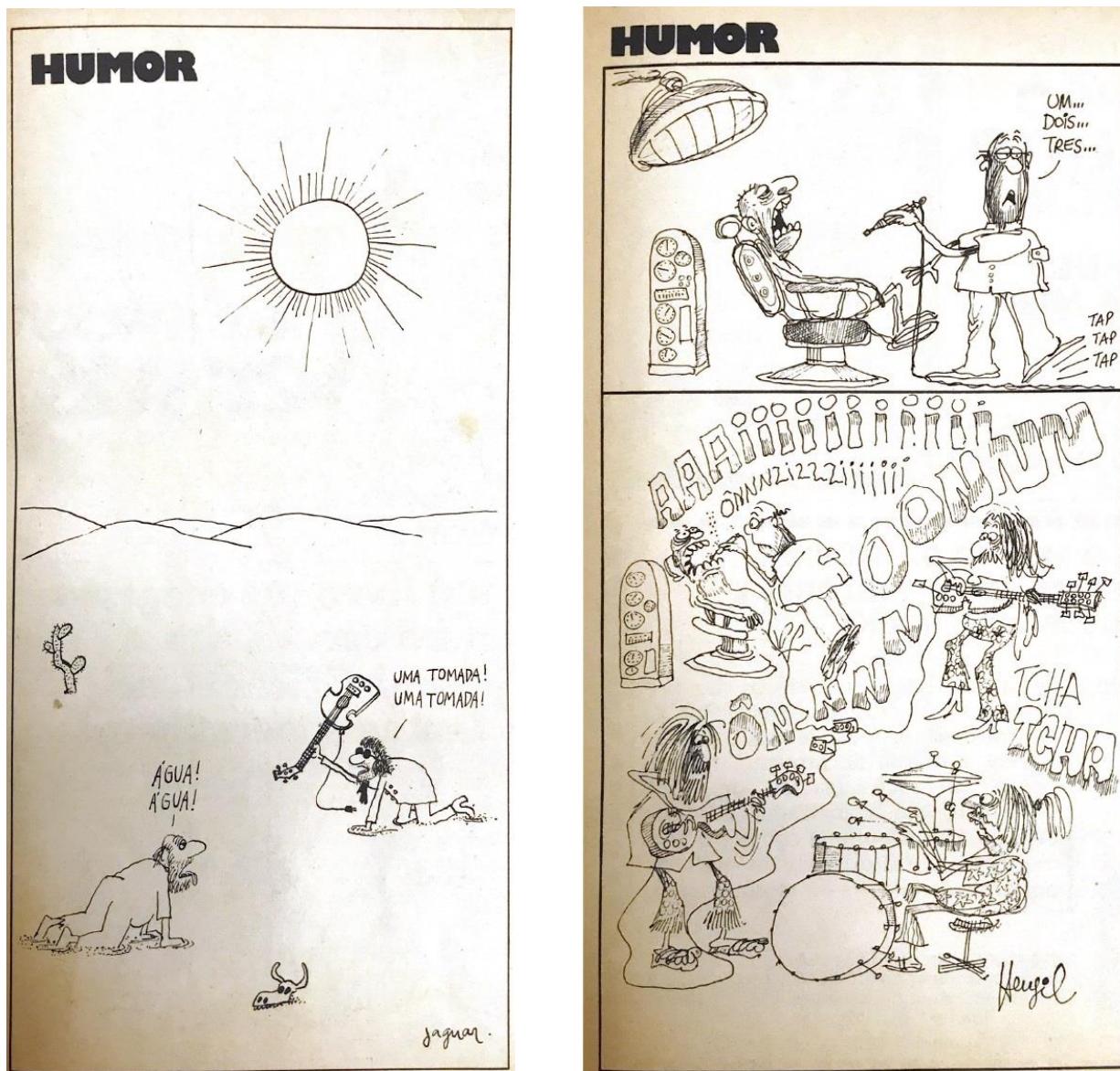
¹⁵⁹ REVISTA ROCK. Rock, a Glória: Jimi Hendrix. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 6, p. 18, 1975.

¹⁶⁰ REVISTA ROCK. Rock, a Glória: The Who. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 11, p. 16, 1975.

¹⁶¹ CRESPO, Regina Aída. Versus: um espaço da América Latina na imprensa alternativa (1975-1979). *Matrizes*, v. 12, n. 2, p. 281-307, 2018.

anunciando por meio de charges¹⁶² acompanhadas de frases ácidas e bem-humoradas a assinatura do jornal, mantendo o seu tom provocativo sempre marcante.

Figura 20 – Charges Jaguar & Henfil

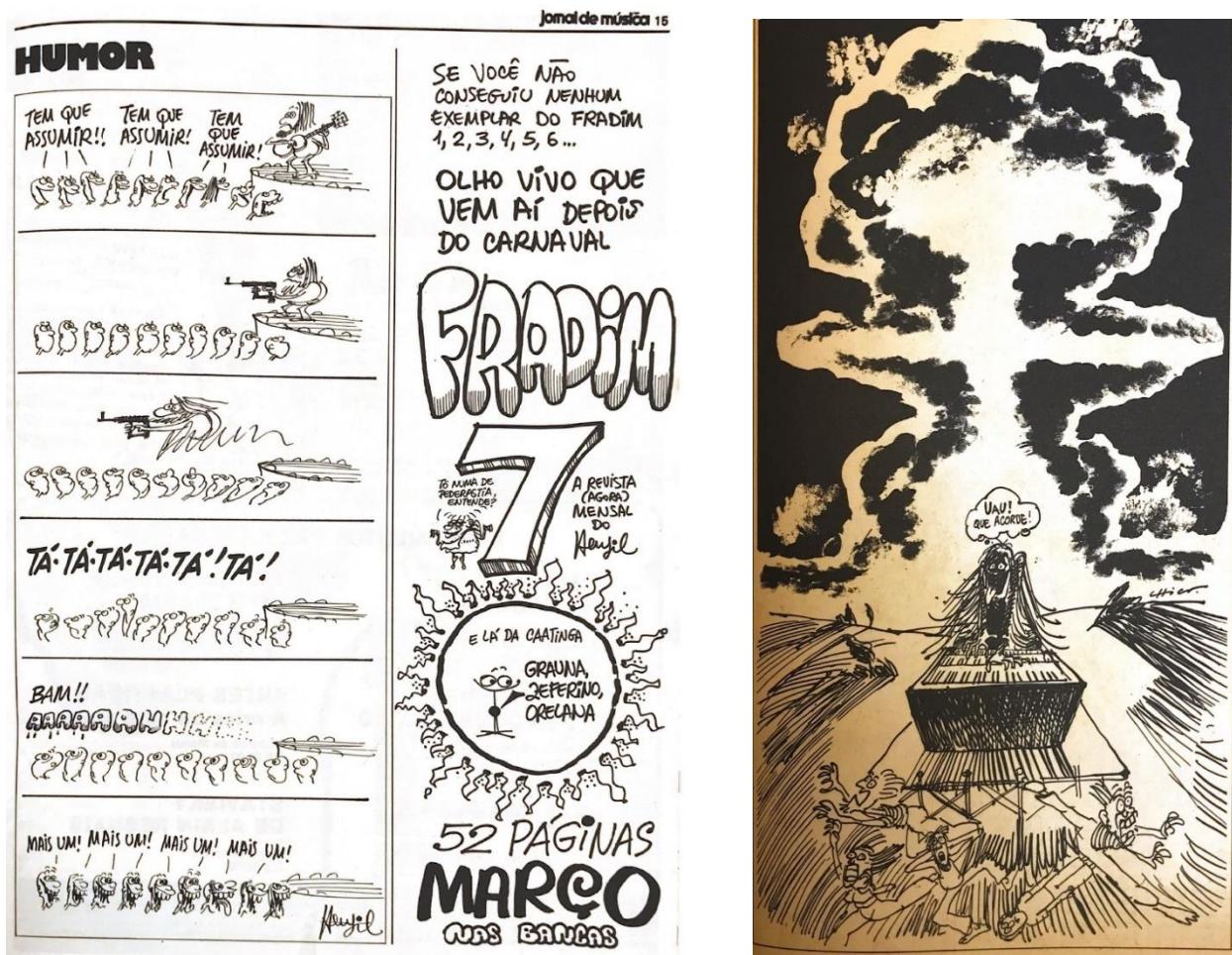


Fonte: JORNAL DE MÚSICA & Som (1975, p. 15).¹⁶³

¹⁶² Mesmo não sendo propriamente anúncios, tirinhas e charges de cartunistas colaboradores d'*O Pasquim* também tem lugar na Revista Rock, principalmente no complemento Jornal de Música e Som. Dentre os cartunistas, o que mais aparece certamente é Henfil (1944-1988) com constantes aparições, chegando até a divulgar o lançamento de sua coletânea de tirinhas *Fradim*. Demais colaborações ficam por parte de um dos fundadores d'*O Pasquim*, Jaguar (1932-) e de Chico Caruso (1949-). Independente do cartunista, o teor das artes sempre carrega um teor ‘subversivo’, no sentido de conterem críticas mais diretas ao autoritarismo e a censura dos governos militares do período ou mais sutis com alusões à contracultura em diferentes formas, especialmente ao rock como linguagem de contestação.

¹⁶³ JORNAL DE MÚSICA & SOM. In: *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 12, p. 15, 1975.

Figura 21 – Charges Henfil & Chico Caruso



Fonte: JORNAL DE MÚSICA & Som (1975, p. 15).¹⁶⁴

Valorizar a relação das juventudes com uma cultura musical irradiada principalmente desde os Estados Unidos e Europa não impediu que anúncios de natureza nacional-popular fizessem parte do corpo de anunciantes da Revista Rock. Já é possível observar essa abertura no aviso aos anunciantes publicado ainda nos primeiros fascículos: ““Continuem mandando brasa, Tárik, Ana Maria e Ezequiel, que um pouco de informação não faz mal a ninguém. Nem aos que gostam de curtir adoidada e alienadamente”. (Jussara Martins, Diário de Notícias, 12/11/74)”¹⁶⁵.

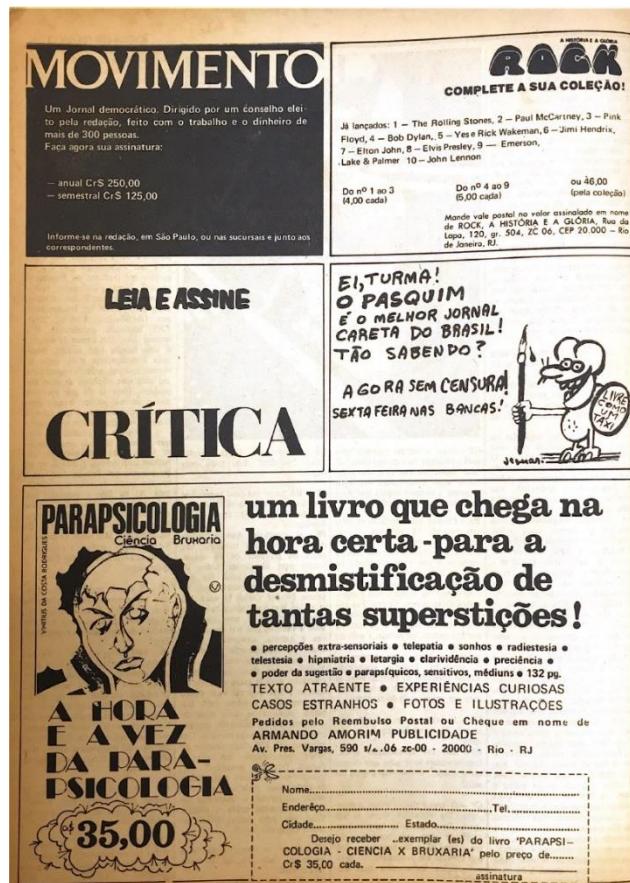
O anúncio do jornal *Movimento* é uma espécie de pulsar do engajamento político mais institucional e organizado, que apesar de conhecer espaço reduzido frente a todo desbunde

¹⁶⁴ JORNAL DE MÚSICA & SOM. In: *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 14, p. 15, 1975.

¹⁶⁵ REVISTA ROCK. Rock, a Glória: Paul McCartney. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 2, p. 22, 1975.

cultural representado pelo *rock* que dominava a maior parte da publicação, ainda assim encontra um canal de comunicação na publicidade. *O Movimento* foi um dos mais relevantes periódicos da imprensa alternativa do Brasil durante a segunda metade da década de 1970¹⁶⁶ – ao lado de outros impressos como o sempre íntimo da Revista Rock, *O Pasquim* – reunindo em sua equipe de colaboradores uma quantidade significativa de intelectuais e profissionais que marcavam oposição aos governos militares então vigentes e contribuíam de forma ativa com o debate de questões de âmbito nacional, o desenvolvimento socioeconômico e a interpretação das estruturas culturais e identitárias que compõem a diversidade brasileira, tal qual a proteção dos direitos das populações indígenas. Não à toa, a metade superior de todo o informe é destinada a introduzir colaboradores de peso do jornal¹⁶⁷.

Figura 22 – Publicidades da Revista Rock: O Pasquim e Jornal Movimento



Fonte: JORNAL DE MÚSICA & SOM (1975, p. 16).¹⁶⁸

¹⁶⁶ SOUSA, Inara Bezerra Ferreira. *O jornal Movimento: a experiência na luta democrática*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, 2014.

¹⁶⁷ Não são apenas esses nomes de destaque que fizeram parte do jornal *Movimento*. Inclusive, Tárik de Souza, o diretor da Rock fez parte também como colaborador da publicação.

¹⁶⁸ JORNAL DE MÚSICA & SOM. In: *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 11, p. 16, 1975.

Figura 23 – Leia e Assine Movimento

LEIA E ASSINE MOVIMENTO
UM JORNAL DEMOCRÁTICO

Hermílio Barba Filho, romancista, teatrólogo, folclorista, fundador do TPN — Teatro Popular do Nordeste.

Orlando Villas-Boas, sertanista, etnólogo e escritor, atual administrador do Parque Nacional do Xingu, intríngueiro defensor dos indígenas.

Audálio Dantas, atual presidente do Sindicato dos Jornalistas de São Paulo, eleito pela oposição.

Chico Buarque de Holanda, compositor, escritor, teatrólogo e cantor.

Fernando Henrique Cardoso, sociólogo e economista, um dos fundadores do Cebrap — Centro Brasileiro de Análise e Planejamento — autor de vários livros.

Edgar da Mata Machado, líder católico, ex-professor universitário, deputado federal cassado, escritor e jornalista.

André Forster, sociólogo, secretário-executivo do Instituto de Estudos Políticos e Sociais — IEPS — do MDB do Rio Grande do Sul.

Alencar Furtado, advogado, deputado federal pelo grupo "autêntico" do MDB, presidente da CPI das multinacionais.

O jornal Movimento é orientado por um Conselho Editorial composto de personalidades democráticas cujas posições são representativas das preocupações gerais do jornal.

**SOLICITAÇÃO DE ASSINATURA
DO JORNAL MOVIMENTO**

Pela presente, requisito uma assinatura do Jornal Movimento nas condições:

- anual/ Cr\$ 250,00
- anual/ exterior/ US\$ 60,00
- semestral/ Cr\$ 125,00
- semestral/ ext./ US\$ 30,00

Nesse sentido, estou enviando o cheque nº _____, a favor de Edição S/A — Editora de Livros, Jornais e Revistas — Rua Virgílio de Carvalho Pinto, nº 625, Pinheiros, São Paulo, tel: 210-6622.

Nome: _____

Profissão: _____ Idade: _____

Endereço: _____ CEP: _____

Vendedor (preencher se necessário): _____

Cada assinatura anual de Movimento dá direito, gratuitamente, a dez exemplares atrasados do Jornal e cada semestral a cinco exemplares.

**OS OBJETIVOS
DE MOVIMENTO.**

- apresentar, analisar e comentar os principais acontecimentos políticos, econômicos e culturais da semana;
- descrever a cena brasileira, as condições de vida da gente brasileira;
- acompanhar a luta dos cidadãos brasileiros;
- pelas liberdades democráticas;
- pela melhoria da qualidade de vida da população;
- contra a exploração do país por interesses estrangeiros;
- pela divulgação dos reais valores artísticos e culturais do povo;
- pela defesa de nossos recursos naturais e por sua exploração planejada em benefício da coletividade.

Fonte: REVISTA ROCK (1975, p. 23).¹⁶⁹

¹⁶⁹ REVISTA ROCK. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 12, p. 23, 1975.

Nesse quadro representativo de homens advindos de setores intelectuais brancos, são listados nomes de relevância inconteste para a política nacional do período, que chegaram a perpassar todo o processo de contraposição à Ditadura Militar, a subsequente redemocratização e o desenvolvimento contemporâneo da atual Nova República nas décadas seguintes. Desses, um dos destaques é o futuro e ex-presidente “Fernando Henrique Cardoso, sociólogo e economista, um dos fundadores da CEBRAP – Centro Brasileiro de Análise e Planejamento – autor de vários livros¹⁷⁰. Outros personagens que também figuram na base da oposição política ao governo federal estão o “líder católico, ex-professor universitário, deputado federal cassado, escritor e jornalista”¹⁷¹ Edgar da Mata Machado e os integrantes do Movimento Democrático Brasileiro, O sociólogo “André Forster [...] do MDB do Rio Grande do Sul”¹⁷² e o “advogado, deputado federal pelo grupo “autêntico” do MDB”¹⁷³, Alencar Furtado.

No campo da imprensa, o nome escolhido para figurar no anúncio é o do jornalista “Audálio Dantas¹⁷⁴, atual presidente do Sindicato dos Jornalistas de São Paulo, eleito pela oposição”¹⁷⁵. Dantas tem ao seu lado “Orlando Vilas-Boas, sertanista, etnólogo e escritor, atual administrador do Parque Nacional do Xingu, intransigente defensor dos índios”¹⁷⁶. Por fim, mas não com menor importância, baixo o domínio da cultura, expressas em especial na música popular e no teatro estão “Chico Buarque de Holanda, compositor, escritor, teatrólogo e cantor”¹⁷⁷ e “Hermilo Borba Filho, romancista, teatrólogo, folclorista, fundador do TPN – Teatro Popular do Nordeste”¹⁷⁸, apresentando as credenciais de uma publicação que também se anuncia ligada à arte e à cultura popular.

O próprio direcionamento editorial exposto denotava o tom antagônico ao período autoritário da vida política nacional e de chamamento para o movimento, mostrando uma fisionomia coletiva e progressista: “LEIA E ASSINE MOVIMENTO – Um jornal democrático. Dirigido por um conselho eleito pela redação, feito com o trabalho e o dinheiro de mais de 300

¹⁷⁰ REVISTA ROCK. Rock, a Glória: Janis Joplin. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 12, p. 23, 1975.

¹⁷¹ Ibid., p. 23.

¹⁷² Ibid., p. 23.

¹⁷³ Ibid., p. 23.

¹⁷⁴ Dantas tem um destacado trabalho na denúncia das brutalidades e arbitrariedades cometidas pelo Regime Militar contra colegas de trabalho, a exemplo da morte de Vladmir Herzog, além de ser o responsável por editar os primeiros excertos de Carolina Maria de Jesus, amplamente conhecida pela publicação da obra Quarto de Despejo em 1960.

¹⁷⁵ Ibid., p. 23.

¹⁷⁶ Ibid., p. 23.

¹⁷⁷ Ibid., p. 23.

¹⁷⁸ Ibid., p. 23.

pessoas”¹⁷⁹. Se nota um foco grande em demonstrar a pluralidade de ideias e o fomento ao debate que constituem o conteúdo do jornal, discursando contra posturas autocráticas que marcavam a administração federal brasileira. “O jornal Movimento é orientado por um Conselho Editorial composto de personalidades democráticas cujas posições são representativas das preocupações gerais do jornal”¹⁸⁰.

Preocupações essas que estão sintetizadas numa lista de objetivos, algo próximo a um conteúdo programático que uniria em comum acordo as diferentes visões de mundo e demandas do plural Conselho Editorial do Movimento. Os objetivos de *Movimento*:

Apresentar, analisar e comentar os principais acontecimentos políticos, econômicos e culturais da semana; descrever a cena brasileira, as condições de vida da gente brasileira; acompanhar a luta dos cidadãos brasileiros; pelas liberdades democráticas; pela melhoria da qualidade de vida da população; contra a exploração do país por interesses estrangeiros; pela divulgação dos reais valores artísticos e culturais do povo; pela defesa de nossos recursos naturais e por sua exploração planejada em benefício da coletividade.¹⁸¹.

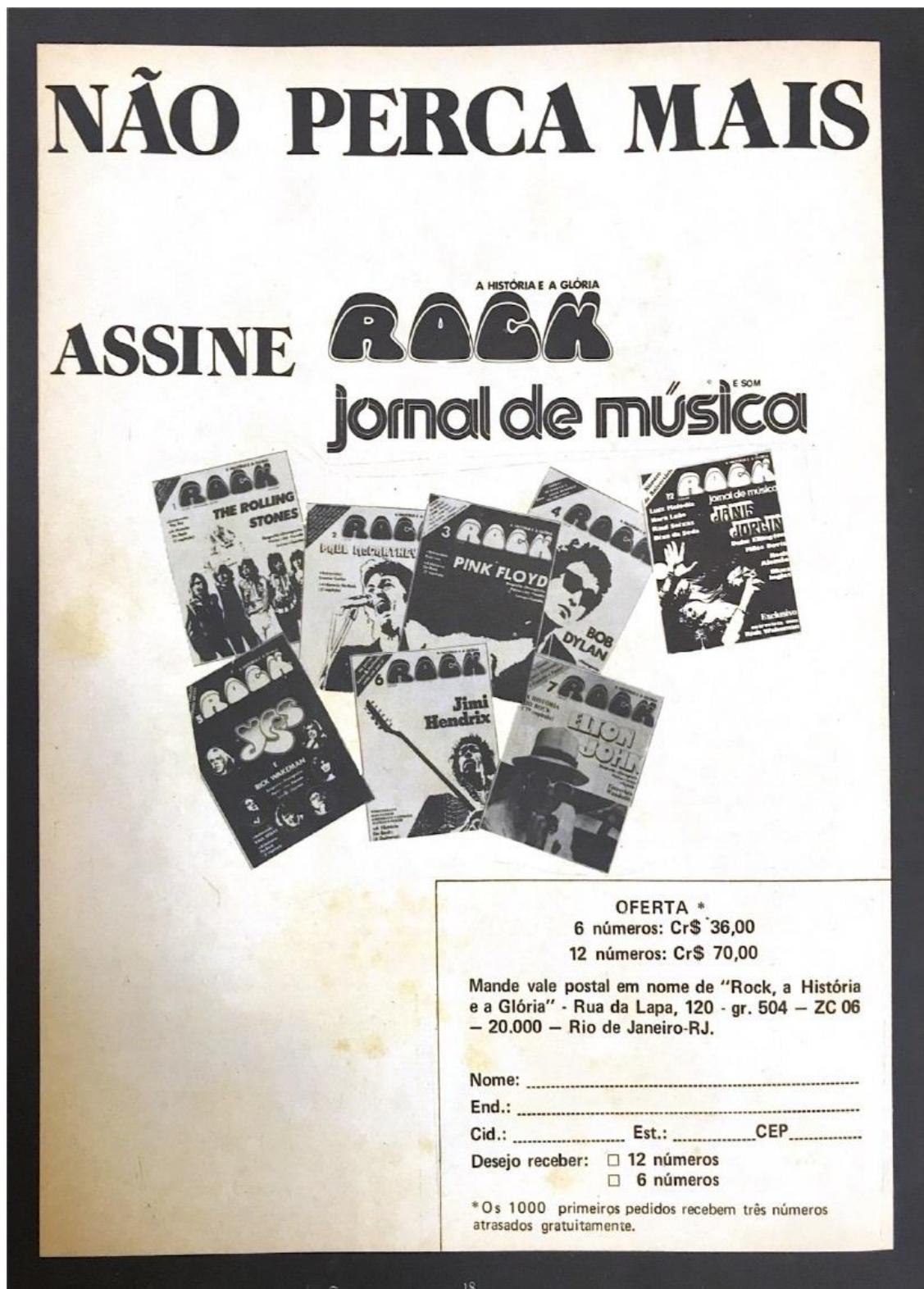
Para adquirir o *Movimento*, o procedimento de solicitação de assinatura é muito parecido ao de outros anúncios, como do livro *Parapsicologia Ciência x Bruxaria*. Recorte, preencha a ficha e faça por correios o pedido para ter acesso aos exemplares, mesmo aqueles que já foram publicados anteriormente. Prática repetida pela própria Revista Rock, que divulga em todos os seus exemplares canhotos para assinaturas do produto e vendas de exemplares retroativos da coleção. Assine a Rock e complete sua coleção! Frase recorrente e divulgada a cada lançamento.

¹⁷⁹ REVISTA ROCK. Rock, a Glória: The Who. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 11, p. 16, 1975.

¹⁸⁰ REVISTA ROCK. Rock, a Glória: Janis Joplin. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 12, p. 23, 1975.

¹⁸¹ Ibid., p. 23

Figura 24 – Assine Rock, a História e a Glória



Fonte: JORNAL DE MÚSICA & SOM (1975, p. 17).¹⁸²

¹⁸² JORNAL DE MÚSICA & SOM. In: *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 12, p. 17, 1975.

Por fim, é curioso como práticas comuns num passado ainda presente podem levar à reflexão sobre a materialidade singular do acervo montado enquanto fonte de pesquisa. Os trinta exemplares consultados materialmente falando são únicos e têm marcas ímpares. Individualmente, cada fascículo contém em si diversas memórias que podem vir à tona apenas com sua existência física. Por terem se tornado coleção tão somente quando foram reunidas para as finalidades dessa pesquisa, o conjunto de fascículos nunca havia estado fisicamente junto e organizado antes¹⁸³. Sendo provenientes de diferentes origens e reunidas ao longo de meses, as narrativas e memórias que podem contar são notáveis.

Ao observar dessa maneira um fascículo, chega a ser incômodo e provocante ao mesmo tempo, ter a dimensão de que há décadas e sabe-se lá em que cidade brasileira alguém o desejou, se deslocou até uma banca para comprá-lo e estabeleceu uma relação completamente distinta com esse objeto, distante da aura de uma fonte histórica. Como essa pessoa a lia? Onde as armazenava? Em que ambiente e posição do corpo estava quando costumava folhear suas páginas? Constatar isso revela um poder de imaginarmos universos particulares e íntimos dos quais a coleção Rock, a História e a Glória fizeram parte. Quais os percursos que esses fascículos fizeram até hoje serem acervo de pesquisa? Mais do que descobrir, interessa imaginar.

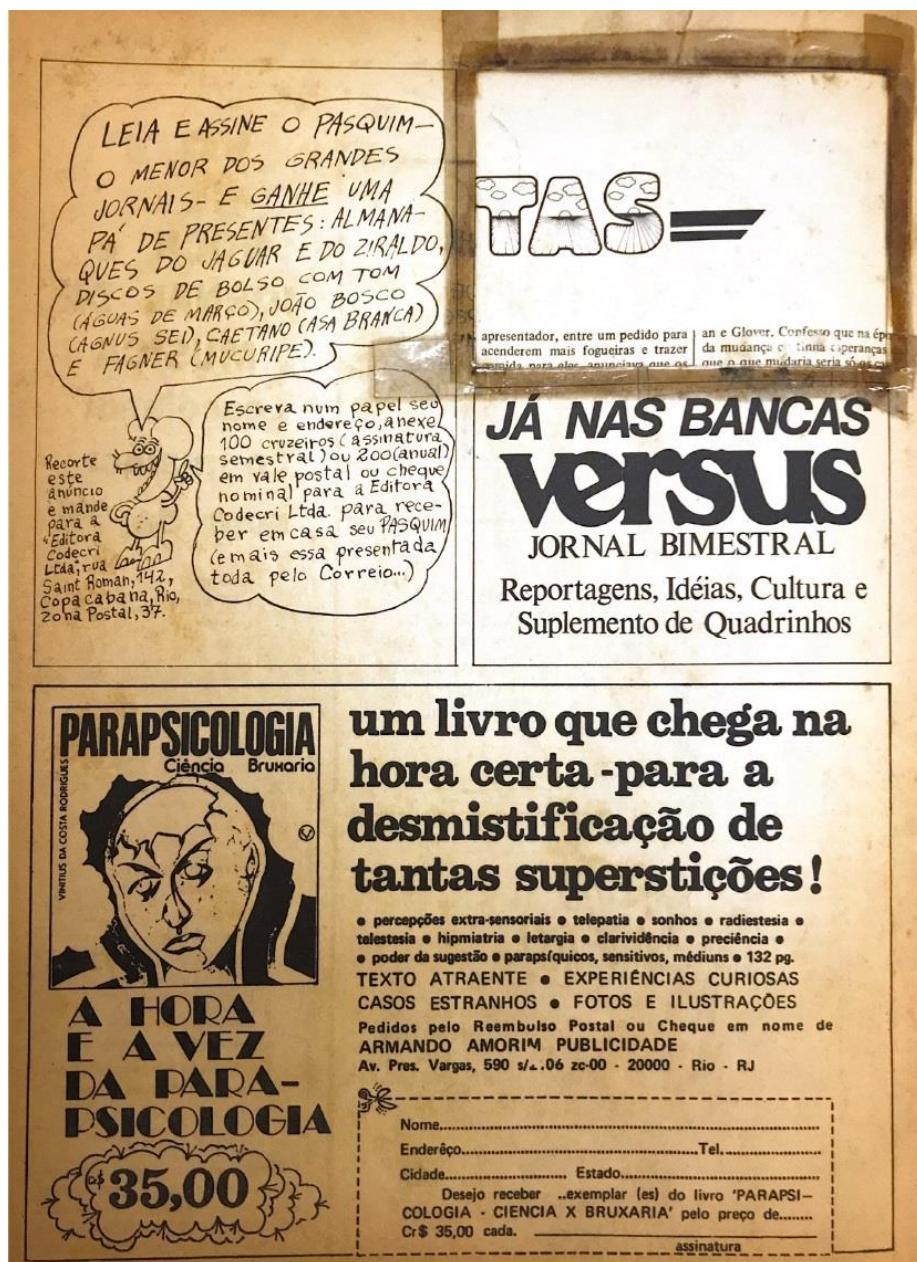
Cada exemplar tem manchas, marcas e danos singulares. Inclusive, os estados de conservação variam muito. Alguns amarelados pela ação do tempo, outros ainda conservando o branco do papel. Fascículos com todas as páginas integralmente presos à brochura e exemplares que só se mantiveram com as capas soltas ou páginas rasgadas, alguns aparentando a idade que efetivamente têm, alguns denunciando claramente os quase cinquenta anos de armazenamento e manuseio. Desgaste natural de qualquer impresso, que não tenha necessariamente ocorrido com o passar dos anos ou por desleixo, mas um preço a ser pago pela intensa circulação do material. Até mesmo um leitor confessa: “Comprei todos os outros números e pretendo completar a coleção até o fim, mas se vocês vissem o estado em que estão as do Pink Floyd e Yes, diriam que eu detesto a revista. Mas é de tanto folhear e emprestar a colegas que não as possuem”¹⁸⁴.

¹⁸³ Muitos exemplares da revista podem ser encontrados hoje à venda em *marketplaces* na internet, embora seja difícil encontrar todos os 30 fascículos da coleção à disposição. Essa presença reforça a percepção de um passado que insiste em não passar, além de evidenciar o espaço que a Revista Rock ainda ocupa no imaginário do público aficionado por rock no Brasil.

¹⁸⁴ REVISTA ROCK. Rock, a Glória: Janis Joplin. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 12, p. 21, 1975.

Nesse sentido, como bem chamou atenção Peter Stallybrass¹⁸⁵, as coisas têm uma intensa vida social e afetiva em sua materialidade. Uma marca indelével dessa constatação pode ser vista num recorte, que pela sua posição em meio a anúncios e promoções deve ter sido feito para endereçá-lo à alguma assinatura de periódico, enquete ou mesmo para completar a coleção Rock, a História e a Glória:

Figura 25 – Materialidade do recorte



Fonte: JORNAL DE MÚSICA & SOM (1975, p. 15).¹⁸⁶

¹⁸⁵ STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupa, memória, dor*. São Paulo: Autêntica Editora, 2020.

¹⁸⁶ JORNAL DE MÚSICA & SOM. In: *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 13, p. 15, 1975.

Inicialmente o que poderia ser uma falha no acervo, se revela uma potencialidade. Uma espécie de síntese da pertinência de atentarmos não apenas ao conteúdo, mas também à materialidade do conjunto de fontes. Outro exemplar que não esse que temos em mãos talvez não suscitasse a mesma reflexão. A falta de um pedaço de página, ao passo que nos priva de saber de seu conteúdo integral, nos abre deliciosamente para pensarmos nos sentidos que levaram ao recorte, para estarmos diante de práticas que apesar de serem raras, atualmente fizeram parte do cotidiano. Outra vez, mais do que descobrir o conteúdo interessa imaginar as práticas.

CONCLUSÃO

Dados como a tiragem, locais de circulação e o público leitor são informações de extrema relevância na análise de um impresso que nem sempre se encontram explícitas ao analisar um material dessa natureza. Nesses casos, a utilização de alguns artifícios pode ser necessária para inferir essas informações. No conteúdo da Revista Rock, fragmentos importantes para captar indicações de quais lugares do país chegava a revista, a dimensão de sua tiragem ou quem a lia, puderam ser observados nas seções de cartas dos leitores e na publicidade.

De modo geral, a leitura e análise das cartas dão conta de se tratar de um público urbano e majoritariamente branco, homem, de classe média, para os quais a maioria das representações de juventude e a publicidade da Revista Rock conversavam diretamente. Por mais que não existam dados exatos, a circulação da revista se deu principalmente pelas capitais e grandes cidades das regiões metropolitanas e interior, com destaque maior para as duas maiores aglomerações urbanas do país, Rio de Janeiro e São Paulo. As cartas selecionadas para comporem o trabalho, inclusive, foram as que de alguma forma dialogavam e forneceram indícios dos possíveis locais de circulação de Rock. Além disso, as cartas manifestam a adoção de um esforço de diálogo dos editores da revista em direção ao seu público, chegando em determinados momentos, a seção de cartas ser utilizadas como um espaço de contato entre os próprios leitores, algo correlato a uma comunidade de aproximação de fãs de *rock*.

Os anúncios publicitários, do mesmo modo, permitem observar vias de aproximação amplas da Revista Rock com outros impressos e veículos da época. Da mídia mais alinhada aos grandes conglomerados de comunicação, pode-se ver contatos íntimos com anúncios de gravadoras, jornais tradicionais como *O Globo*, e rádios sediadas em grandes centros brasileiros (Tamoio e Excelsior). Esses diálogos com a mídia tradicional não significam falta de afiliações

também no campo da imprensa alternativa, independente e contracultural. *O Pasquim* e *Jornal Movimento*, por exemplo, são dois impressos que se caracterizam por posturas críticas ao conservadorismo moral e ao autoritarismo da Ditadura Militar através da ótica de jornalistas, políticos e pensadores advindos de camadas médias e altas da intelectualidade brasileira no período, que marcam presença constante em inserções publicitárias na Revista Rock. Temas e posturas que, vale destacar, tocam diretamente o público de classe média ao qual Rock, a História e a Glória estava voltada.

Por último, quando se trata da análise de uma fonte periódica em formato físico, ainda mais materiais que podem datar de décadas, qualquer correspondência ou mensagem publicitária pode estar disposta em páginas ora amareladas, ora deterioradas e rasuradas pela ação do tempo. Práticas comuns nesse formato de impresso, as promoções e recortes contribuíram decisivamente para relembrar que a materialidade dos periódicos pode contar histórias singulares, unicamente por meio de suas existências individuais e marcas de uso, suscitando memórias e práticas de um passado, que agora revisitado pode ser reatualizado no presente na forma de presentificação.

4 ENTREVISTAS: A SEÇÃO O ROCK E EU

Uma das questões que está no centro do projeto editorial que representa a revista Rock, a História e a Glória não precisa ser lida em suas entrelinhas para ser percebida com nitidez. Em vários momentos, aliás – em anúncios, textos de opinião e reportagens – o direcionamento principal que guia as temáticas da publicação é explicitamente posto: divulgar a cultura *rock* aos leitores brasileiros, articulando versões sobre seu passado, as dinâmicas do presente e perspectivas para o futuro do estilo e da música popular brasileira como um todo. Na maior parte das páginas, essa responsabilidade fica a cargo das duas seções mais robustas, considerando a quantidade de conteúdo: a *história* e a *glória do rock*; que, inclusive, batizam a coleção de fascículos.

Entretanto, nem só das traduções de textos estrangeiros e crônicas sobre a trajetória do *rock* se faziam valer os colaboradores da revista para produzirem as colunas e matérias que seriam publicadas. Uma das faces mais comuns ao jornalismo, as entrevistas, também compõem o conjunto do material da Revista Rock que visava delinear um panorama do *rock* dentro e fora do Brasil. Por conta disso, em diferentes oportunidades são publicadas entrevistas com artistas de fama internacional que incluíam o país em suas turnês entre os anos de 1975 e 1976, episódios relativamente incomuns para a época. Ao longo da publicação dos exemplares da coleção, três entrevistas desse tipo aparecem inclusive com grande destaque, devido à relevância dos entrevistados no cenário do *rock* internacional da época e o ineditismo da presença de artistas dessa monta no país. Patrick Moraz e Rick Wakeman, ambos na época ex-integrantes da banda de *rock progressivo* Yes são, por exemplo, destaque dos fascículos de número 9 e 12, respectivamente; enquanto a visita do líder e vocalista dos Rolling Stones, Mick Jagger em 1975 rende uma edição específica, a de número 15 para o astro.

Contudo, por não constituírem uma coluna regular em específico e nem terem periodicidade de publicação, optamos por não as analisar sistematicamente nesse espaço, preferindo reservar um exame mais detido para essas entrevistas num trabalho posterior. Para esta tese, se fazem mais pertinentes outro conjunto de entrevistas tão interessantes quanto. Diferente das reportagens especiais com artistas estrangeiros, eram regularmente publicadas ao final dos fascículos após o encerramento das duas seções que batizavam a revista as entrevistas da seção *O Rock e Eu*, uma espécie de complemento que contava com narrativas laterais à *história* e a *glória do rock*, a partir de rápidas conversas com nomes considerados de relevância no cenário musical brasileiro para a difusão do *rock* no rádio, na televisão e na imprensa brasileira, além de artistas de renome na MPB ou que de alguma forma simbolizavam

pioneerismo na introdução do *rock* em suas composições. O assunto comum a todos: qual a sua relação com o *rock*? Nesse quadro, são entrevistados importantes figuras para a popularização do *rock* nas rádios nacionais como os *disc-jockeys* Big Boy e Jacques Kaleidoscópio; artistas que flertaram com as primeiras experiências relacionadas ao *rock n' roll* na música brasileira, tais como os integrantes da *Jovem Guarda*; ou introduziram o *rock* ao seu som de modo mais intenso tais quais, Raul Seixas e a banda Made in Brazil. Isso, sem contar a aparição de representantes de relevância movimentos artísticos que já no período haviam conquistado grande influência na música brasileira, a exemplo dos expoentes tropicalistas: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rita Lee e Os Mutantes¹⁸⁷.

Os textos de modo algum serão tratados como percepções objetivas ou puras da relação das personalidades em questão com o *rock*. De maneira distinta, serão, sim, entendidos como mesclas de informações postas pelos entrevistadores com o propósito de construir um texto atraente ao público e de memórias relatadas pelos entrevistados. São mosaicos montados por diferentes subjetividades que reúnem recortes das significações que os entrevistados conferiram às suas recordações e associações com a cultura *rock* naquele tempo presente; tudo isso em meio às omissões, esquecimentos e silenciamentos que podem partir tanto daqueles que relatam como dos que redigem o texto final. Nota, é que algumas entrevistas não têm sequer assinatura de algum redator. As que contam com autoria, no geral, são conduzidas pela jornalista Ana Maria Bahiana, que dá o tom central para a coluna *O Rock e Eu*¹⁸⁸.

Se toda memória de certa forma pode ser entendida como uma operação do presente para dar sentido ao passado por meio de nossas experiências vividas, elas não estão imunes de serem reorientadas ao longo da vida de indivíduo, imbricadas na complexa relação entre as memórias individuais e coletivas¹⁸⁹. Muitas experiências pessoais e sociais podem mudar o jeito que nos lembramos ou damos significados a uma recordação. Dificilmente escapamos de conferir novas tonalidades a memórias que antes nos chegavam com outras cores, sejam por aspectos afetivos, pelo acúmulo de experiências de vida ou qualquer motivo adicional. Lembrar-se não é um exercício estático¹⁹⁰. Por esses motivos, a ideia aqui não é tomarmos por verdades materialmente verificáveis os relatos da coluna, mas de certa forma tensionar e tentar integrar à narrativa histórica esse processo vívido de ressignificação das memórias que atinge

¹⁸⁷ Rita Lee e os Mutantes em suas entrevistas transitam de uma identidade Tropicalista do fim dos anos 1960 para uma construção crescentemente rockeira ao longo dos anos 1970.

¹⁸⁸ Contribuições pontuais são assinadas por: Ezequiel Neves, Martha Zanetti, Julio Hungria, Capitão Foguete e Joaquim Ferreira dos Santos.

¹⁸⁹ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. 2^a ed. São Paulo: Centauro, 2013.

¹⁹⁰ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

a todos, sem prescindir de interpretar e inventariar elementos que possam contribuir com o enriquecimento dos conhecimentos e dados acerca de fragmentos da história da imprensa e da música no Brasil.

Assim, pretendemos percorrer algumas questões que tocam diretamente o transcurso da difusão da cultura *rock* no gosto de segmentos da juventude brasileira, além de colocarmos esses textos em favor de um desejo de nos apropriarmos de memórias alheias a fim de termos a sensação de estarmos contactando diretamente outros mundos históricos, tempos presentes para nós já cronologicamente passados, contextos que não pudemos ter a possibilidade de viver ou gostaríamos do vislumbre de reencontrá-los. Em outros termos, seria ressignificar o interesse nessas narrativas que quando originalmente publicadas serviram para entreter e informar o público sobre como, por exemplo, Caetano Veloso ou Erasmo Carlos se lembram naquele presente de meados da década de 1970 de terem vivenciado o *rock* – um estilo ainda em popularização no país – durante suas infâncias e adolescências nos anos 1950 e 1960. Agora, reacesas como fontes históricas, tais entrevistas podem ser um canal para nos aproximarmos de memórias individuais e coletivas que partem de referenciais temporais que, mesmo não sendo cronologicamente idênticos aos nossos, ainda nos são perfeitamente reconhecíveis como integrantes de um presente ampliado. Seguimos então na direção de abrir memórias de um presente-passado.

4.1 BIG BOY E O *ROCK* NO RÁDIO

Hello crazy people, Big Boy pela Mundial é show musical! A seção *O Rock e Eu* tem em sua abertura como entrevistado uma das figuras mais conceituadas na divulgação do *rock* no país durante a década de 1970. A chamada da matéria assinala de saída a importância do *disc-jockey* Newton Duarte (1943–1977) mais conhecido pela personagem Big Boy, chamando-o de “propulsor do rock internacional no Brasil”¹⁹¹. Esse tímido ex-professor de Geografia, comandou alguns dos mais importantes programas do rádio brasileiro, como o *Ritmos de Boate* na Rádio Mundial na década de 1970, no qual mantinha uma programação voltada a tocar novidades do *rock n' roll*, da *soul music* e do *rhythm & blues*, alcançando expressivos números de audiência, além de um conhecido promotor de bailes no Rio de Janeiro, com seu *Baile da*

¹⁹¹ REVISTA ROCK. *O Rock e Eu: Big Boy. Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 1, p. 8, 1974.

Pesada. Big Boy até enuncia: “Atualmente no Rio só perco para o programa Ave Maria, às seis da tarde do Julio Lousada”¹⁹².

Figura 26 – O Rock e Eu Big Boy



O ROCK E EU

Propulsor do rock internacional no Brasil, Big Boy fala de si e do ambiente de sua atividade

Atualmente no Rio só perco para o programa Ave Maria

O disc-jockey Big Boy é mesmo um garotão, quer dizer Big Boy, o personagem que vive e encarna quase 24 horas por dia. Na rádio (Mundial, Rio) tem dois programas diários - "Big Boy" e «Ritmos de Boate». Ao vivo, aparece no salão do clube que querer promover seu «Baile da Pesada», hoje principalmente espalhado em sete a oito apresentações mensais, todas com mais de duas mil pessoas, todas custando entre 5 e dez cruzeiros o ingresso. ("As vezes fazemos de graça às garotas pra incrementar a freqüência").

Mas há outro Big Boy, o Newton Duarte, 31 anos, gordo, agitado, olhos fundos, de fala quase tão rápida e atropelada quanto o personagem. Este faz constante ponte aérea entre a Alemanha ("a boate Fabrique, de Frankfurt é que divulga o rock mais promissor do mundo, atualmente") e as casas noturnas do Harlem, de ambiente tão violento, que Newton só entra com especial pistolão de seu amigo, o cantor negro de soul James Brown. Newton Duarte é, e não é fá de Big Boy. Reconhece que é obrigado a tocar "muita música comercial" para garantir a audiência de seus programas ("Atualmente, no Rio, só perco para a «Ave Maria», às seis da tarde, do Julio Lousada"). Mas, quando um desavisado mais exigente critica o

Big Boy, Newton pergunta o que acha da seleção musical da rádio Eldorado (Rio) FM, repleta de Pink Floyds, The Whos e Emersons, Lakes e Palmers. "Dessa eu gosto", costuma ser a resposta que envadece o disc-jockey. Também é Newton Duarte quem escolhe a programação da Eldorado FM.

Antes de tudo, Big Boy, tanto quanto Newton, dispensa vaidades. Confessa-se um "bício" obstinado, desde o começo da carreira. Foi de frequentar diariamente os corredores da rádio Tamoio, (discos importados debaixo do braço, trazidos por um amigo americano que trabalhava em aviação, Dou-

glas Robert), que conseguiu um lugar de programador, na estação. Assíduo das rodas do rádio da década de 60, Big Boy foi levado junto com o locutor Humberto Reis, para a nova rádio Mundial, planejada pelo jornalista Reinaldo Jardim. O tempo da estação era dividido em programinhas que se alternavam, falando de música francesa, italiana, romântica, turbulenta, cada um de 20 minutos. "Big Boy", seleção de discos feita por Newton Duarte, era o horário que devia ser ouvido pelo garotão típico da época (estamos no meio da década de 60), o não caretá, o que estava atualizado com as internacionais. Só que era apresentado pela voz impostada de Humberto Reis, o de "músicas na Passarella", da Tamoio, e depois, já decadente, dos júris de TV. Newton Duarte queixava-se daquela voz dura e formal do seu programa, dizendo o nome das músicas, e Reinaldo Jardim nem se perturbou com as reclamações: - "Eu criei o personagem Big Boy baseando exatamente em você. Quem deve apresentar o programa é você mesmo."

Trêmulo e amedrontado, ainda a meio caminho, Newton Boy, ou Big Duarte, o ex-professor de Geografia, diplomado na Faculdade Nacional de Filosofia, sentiu a responsabilidade, quando encostou a

Fonte: REVISTA ROCK (1975, p. 8).¹⁹³

A participação de Big Boy para inaugurar a primeira matéria da coluna não parece uma escolha aleatória. O seu papel de divulgador do *rock* no rádio, mídia que, aliás, constantemente aparece enquanto parceira e anunciante nas páginas da Rock, corrobora com uma das propostas da própria publicação, que era de divulgar a cultura do *rock* em terras brasileiras, só que por meio do jornalismo impresso. A seção *O Rock e Eu*, caracterizada em tratar da relação de seus entrevistados com esse universo, tem em Big Boy alguém com uma estreita ligação com a música jovem que estava sendo difundida desde os Estados Unidos e a Europa, além de uma testemunha dos obstáculos enfrentados por aqueles que se dispunham a falar e promover o *rock n' roll*.

Mesmo com uma trajetória encurtada por sua morte precoce, os programas de Big Boy inspiraram linguagens inovadoras no rádio brasileiro, apostando em uma postura mais descontraída e dialogada com seu público. A carreira exitosa de Newton Duarte, que descrito

¹⁹² Ibid., p. 8.

¹⁹³ Ibid., p. 8.

como “gordo, agitado, olhos fundos, de fala quase tão rápida e atropelada quanto personagem”¹⁹⁴, se desenrola a partir de sua insistência em bater às portas de grandes estações radiofônicas cariocas:

“Confessa-se um “bicão” obstinado, desde o começo da carreira. Foi de frequentar diariamente os corredores da rádio Tamoio (discos importados debaixo do braço, trazidos por um amigo americano que trabalhava em aviação, Douglas Robert), que conseguiu um lugar de programador, na estação.”¹⁹⁵

Posteriormente, a seleção de discos feita por Newton Duarte – chamada *Big Boy* – na Rádio Mundial ganha a atenção do público no dial AM, sendo ouvida “pelo garotão típico da época (estamos no meio da década de 60), não o careta, o que estava atualizado com as internacionais”. Só que era apresentado pela voz impostada de Humberto Reis, o de “músicas na Passarela, da Tamoio”¹⁹⁶. Queixando-se da formalidade na apresentação do nome das músicas na programação que coordenava, Newton Duarte assume o posto de apresentador, dando vida à *Big Boy*, o *disc-jockey*.

A impostação de Big Boy, “no estilo Chacrinha, versão juventude”¹⁹⁷ e o constante uso da sonoplastia como aliada da identidade de seu programa, tomaram de assalto o programa e o estabeleceram como uma das principais vozes da música jovem do início da década de 1970 no rádio brasileiro¹⁹⁸. Conseguindo até mesmo acesso imediato a gravadoras britânicas, foi o maior divulgador da música dos Beatles em seu tempo, trazendo ao país informações e lançamentos da banda em ritmo quase simultâneo ao visto na Europa e Estados Unidos em sua atração semanal *Cavern Club*. O prestígio alcançado pelo *disc-jockey* o levou a estrelar projetos também na televisão, comandando os quadros de clipes musicais de programas como *Fantástico* e *Sábado Som na Rede Globo*.

A alcunha Big Boy esteve estreitamente ligada ao som em língua inglesa que chegava do exterior na programação do rádio brasileiro. Um rótulo difícil de ser deixado para trás nas palavras do próprio Newton Duarte. Em seus *Bailes da Pesada*, um dos pontos de encontro de setores da juventude carioca em busca de desbunde:

Entre zona norte e zona sul, os repertórios do “Baile da Pesada” sintomaticamente variam, constata Big Newton Duarte Boy. No Monte Líbano, da Lagoa, no Rio, onde chegou a arrecadar 9 mil cruzeiros numa noite de clube superlotado e quebrado, o rock vai de Emerson, Lake & Palmer, muito Beatles e Rolling Stones. Ai dele (que

¹⁹⁴ Ibid., p. 8.

¹⁹⁵ Ibid., p. 8.

¹⁹⁶ Ibid., p. 8.

¹⁹⁷ Ibid., p. 9.

¹⁹⁸ XAVIER, Marcelo Esperança. “Hello, crazy people!”: a importância de Big Boy como comunicador de rádio. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 43, 2020, Salvador. Anais. Salvador: UFBA, 2020, p. 1-15.

nunca programa antecipado, vai sempre colocando os discos conforme a reação dos dançarinos) se tocar isso em Rocha Miranda, Olaria, Padre Miguel, Ramos. “Começam a vaiar. Igual nos Estados Unidos, eles querem é soul, e mesmo assim James Brown. Não aceitam música branca, mais lenta, sem a bateria marcada. [...] E porque Big Boy, Ritmos de Boate, o Baile da Pesada, não tocam a música feita no Brasil? Questão de imagem, irreversível? “É, cara. Infelizmente acho que sim. Eles não aceitariam”.¹⁹⁹

Os *Bailes da Pesada* se fizeram lugares de larga circulação de música do exterior. Mas, de certa forma, além de evidenciar disputas de terreno no mercado fonográfico nacional entre a música produzida no Brasil e os ritmos que chegavam dos Estados Unidos e Europa, esse encerramento da entrevista de Big Boy coloca em pauta outra tensão que recorrentemente se apresenta ao longo das páginas da Revista Rock. A segmentação da cidade do Rio de Janeiro em zona norte – composta em sua maioria por camadas populares de maioria negra – e zona sul – região mais nobre do município e habitada pelas camadas abastadas de maioria branca – configura palcos bem distintos de predileção musical, mesmo quando se falando unicamente de música estrangeira. Artistas brancos ao público branco, artistas negros ao público negro. O que em alguma medida nos serve para pensar a própria constituição do conteúdo da Revista Rock: por quem e para quem estavam direcionados os textos e reportagens?

4.2 O CALEIDOSCÓPIO DE JACQUES

A entrevista com Big Boy não é a única vez em que existe diálogo entre a Revista Rock e uma personalidade do rádio da época. Assim como se prestou a abrir a coluna *O Rock e Eu*, a última das entrevistas realizadas, constante no exemplar número 18 é mais uma que evidencia o lugar de destaque ocupado pelos *disc-jockeys* na difusão do *rock n' roll* pelo Brasil. Através das ondas do rádio é que Jacques Gersgorin ou Jacques Kaleidoscópio, em meados da década de 1970 um já experiente ex-roteirista que havia trabalhado ao lado de notáveis figuras da comunicação, como Silvio Santos ganhou projeção. O apelido procedente do nome do instrumento ótico que produz coloridos efeitos visuais pela refração da luz, se deu pela associação, um tanto automática, do radialista com o programa que colocava no ar na *Rádio América* com bons resultados de audiência, o *Kaleidoscópio*, quase como se fossem entes indistinguíveis um do outro.

No ar, sobre a Paulicéia enlouquecida, o Kaleidoscópio: rock bem programado, música em progresso, papos coloquiais. Música & progresso: “Só ouvindo pra ver”, diz Jacques. [...] Agora o Kaleidoscópio está todo dia varando a poluição entre 5 e 7

¹⁹⁹ Ibid., p. 9.

da tarde, na Rádio América (aos sábados, é de 11 à meia noite, na Rádio Excelsior)²⁰⁰. Em entrevista ao Capitão Fuguete, Jacques falou um pouco de tudo, voz cool, pausada como no programa. Só fez mistério para contar a Idade: “Esse negócio de idade... já passou da Idade.”²⁰¹

Figura 27 – O Rock e Eu Jacques Kaleidoscópio

ROCK E EU

JACQUES KALEIDOSCÓPIO

"Programador de rádio é surdo e preguiçoso. Ele espera que rádios dos grandes sistemas comecem a tocar uma música, para que se torne um sucesso e ele vá atrás. Dificilmente ele descola um sucesso."

CAPITÃO FOGUETE

No ar, sobre a Paulicéia enlouquecida, o Kaleidoscópio: rock bem programado, músicas em progresso, papo com os amigos. Música & papo, só ouvindo pra ver!

Jacques, Ex-ideólogo da Idade de Silvio Santos, Jaques idealizou o Kaleidoscópio, como "o programa de rádio que eu deveria estar ouvindo num carro que não tinha rádio". Agora o Kaleidoscópio está todo dia varando a poluição entre 5 e 7 da tarde, na Rádio América (aos sábados, é de 11 à meia noite, na Rádio Excelsior). Em entrevista ao Capitão Fuguete, Jaques falou um pouco de tudo, voz cool, pausada como no programa. Só fez mistério para contar a idade: "Esse negócio de idade... já passou da idade."

Capitão Fuguete — Eu lembro do nascimento do Kaleidoscópio, mais ou menos ali na Tenda Árabe, cercanias do Marachá, depois que o ponte freak tinha sido deslocado por razões de ordem técnica, tava um QG operando ali desbaratinadamente... Quer lembrar um pouco?

Jacques — A idéia do programa surgiu numa viagem que eu fiz pro Sul. Fui eu e mais dois amigos, numa boa mas sem rádio no carro. Então, de repente, aquela estrada pela gente fez eu me tornar o meu disc-jóquei, o meu programador, o meu rádio e o meu programa de rádio.

CF — Que barato.

J. — E fui pensando como é que deveria ser o programa de rádio que eu deveria estar ouvindo no carro que não tinha rádio. Ai fui até um festival que teve perto de Florianópolis e ne sequência eu conheci duas meninas e a gente acabou indo pro Sul. Fomos pro Rio Grande do Sul, e estávamos assim no meio de um bosque bonito e no meio de um silêncio bonito também. Ai apareceu minha cabeça assim: "Kaleidoscópio". Ai eu virei pra menina e falei: "Pô, você gosta de Kaleidos-

cópio?" Aí a menina falou: "Pô, o meu barato é fazer kaleidoscópio".

CF — Olha!

J. — E ela fazia kaleidoscópio, tinha tudo assim, todas as peças, os vidros e o tipo de expõe, e me mostrou. Vou a ideia de um círculo de 76, sob o patrocínio de um céu azul. **J.** — E tá um dia legal em São Paulo...

CF — Então eu queria começar o papo mexendo um gancho da própria revista Rock, a história e a glória:

J. — o Pedrinho, do Som Nossa de Cada Dia, declarou no final da matéria (n.º 15) que todo programador de rádio no Brasil é surdo. VOCÊ TÁ OUVINDO O QUE EU ESTOU FALANDO? É SURDO!!!

J. — É. Não tem a menor dúvida. Surdo e preguiçoso.

CF — Certo.

J. — São as "qualidades" do programador de rádio.

CF — Preguiçoso em que sentido?

J. — É, porque ele não tem assim a manha de ouvir tudo o que chega na mão dele. Então ele espera que rádios que fazem parte de grandes sistemas começem a tocar uma música, para que se torne sucesso e ele vá atrás. Isso me referindo não a rádios tipo cadeia, tipo Globo e Tupi: elas forçam a barra. As outras rádios vão na colá; dificilmente elas des-colam o sucesso.

CF — Certo, não "pesquisam" o sucesso. Preferem o certo ao incerto.

J. — Isso! Porque chega na mão de um programador, aproximadamente... vamos calcular assim elas por elas, uns 200 discos por mês.

CF — 200 Lps?! Ou entre compactos...

J. — É, deve chegar uns 200 Lps. Compacto eu não vou falar muito. Quando o compacto sai, é por dois motivos: um, porque virou o sucesso, e o outro porque a fábrica tá testando. Daí, a figura do Pedrinho, quando falou que o programador é surdo, ele é surdo, pode crer. Porque se não, ele vai ter que ter o saco que eu tenho. Que é um saco. Mas eu ouço. Porque não vai ao ar se eu não ouvir a música numa boa.

CF — Ouvir numa boa é ouvir em casa, legal, chaparral...

J. — Isso. Ou mesmo ouvir na rádio, saca? Que eu criei local legal pra mim, pra ficar curtindo.

Lenah Passos

19

Fonte: REVISTA ROCK (1975, p. 19).²⁰²

²⁰⁰ Também à época rádios de frequência AM.

²⁰¹ CAPITÃO FOGUETE. O Rock e Eu: Jacques Kaleidoscópio. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 18, p. 19, 1976.

²⁰² Ibid., p. 19.

A explicação para a escolha do nome do programa é um pouco inusitada. Rememorando a situação que o fez optar pelo título, a pedido do entrevistador Capitão Foguete²⁰³, Jacques conta que o conceito do programa surge em uma viagem que fez ao Rio Grande do Sul com duas garotas que acabara de conhecer em um festival de música nos arredores de Florianópolis. No percurso,

Estávamos assim no meio de um bosque bonito e no meio de um silêncio bonito também. Aí apareceu na minha cabeça assim: “Kaleidoscópio”. Aí eu virei para a menina e falei: “Pô, você gosta de Kaleidoscópio?” Aí a menina falou: “Pô, o meu barato é fazer caleidoscópio”. [...] Veio a idéia de um programa pra São Paulo, e a lança de ter pintado uma jogada com Kaleidoscópio.

O ponto apresentado por Jacques é a sensação que gostaria de transmitir no *Kaleidoscópio*. Durante toda a viagem, feita em um carro sem rádio, imaginou como seria um programa que ele deveria estar escutando nesse veículo que contava apenas com o barulho do motor, da estrada e das conversas, que se esgotam quando postas à prova por longas horas de trajeto. “Então, de repente, aquela estrada pela frente fez eu me tornar o meu disc-jóquei, o meu programador, o meu rádio e o meu programa de rádio”²⁰⁴. O *disc-jockey* para Jacques Kaleidoscópio não é um simples tocador de músicas, como também exerce papel fundamental enquanto um pesquisador, que realiza um extenso trabalho arqueológico de coleta e organização de materiais, entre novidades e álbuns consagrados. “Chega na mão de um programador, aproximadamente... vamos calcular assim elas por elas, uns 200 discos por mês. [...] É deve chegar uns 200 LPs”²⁰⁵.

Fazendo jus ao nome do programa, Jacques e o *Kaleidoscópio* atuaram em favor de dar visibilidade para bandas e artistas que encontravam dificuldades em serem divulgadas no rádio, mesmo que no período, os materiais de rock nacional fossem mais raros de se ter acesso. Das centenas de discos que chegavam às mãos do programador, de bandas brasileiras “no ano passado pintaram 14-15 discos. Isso quer dizer que pintou 1 disco vírgula zero alguma coisinha por mês”²⁰⁶. Em sua programação havia abertura para diferentes vertentes do *rock n' roll*, o que para o radialista parece ser um pressuposto de sua posição como comunicador, acima de tudo em se tratando de alguém que se tornava uma voz ativa de um movimento cultural que tentava encontrar espaço no cenário da música nacional. “Eu chamo tudo de rock”. [...] “A visão rock do mundo”, [...] a gente constata que o simples fato de um carinha tentar fazer alguma coisa

²⁰³ Não encontramos informações acerca da identidade do entrevistador.

²⁰⁴ Ibid., p. 19.

²⁰⁵ Ibid., p. 19.

²⁰⁶ Ibid., p. 20.

mais loucamente... é rock. Então no futebol tem rock, no samba tem rock, no rock tem rock...”²⁰⁷.

4.3 O ROCK E A JOVEM GUARDA

A tríade de artistas, que ao estrelarem a partir de 1965 o dominical televisivo *Jovem Guarda*, contribuíram profundamente com a consolidação do movimento de mesmo nome em suas constituições musicais, comportamentais e de moda, assinalam suas presenças na Revista Rock na coluna *O Rock e Eu*. Erasmo Carlos, Wanderléa e Roberto Carlos²⁰⁸ narram as circunstâncias em que se encontraram com o *rock n' roll*, determinante na formatação da cultura jovem da qual foram ícones durante a década de 1960. A publicação aposta em fincar raízes em uma experiência inicial e comercialmente bem-sucedida de introdução de cultura *rock* no Brasil, baseada nas formas estéticas do *rock n' roll* estadunidense da década de 1950. Concentrando sua atenção em mostrar um pouco das vivências das mais proeminentes personagens desse cenário, é dado significativa relevância para ideais de masculinidade representados no interior da *Jovem Guarda* principalmente nas figuras de Erasmo e Roberto, não sendo ausente nem mesmo na entrevista tema de Wanderléa.

O *Tremendão*, “Vice-rei da Jovem Guarda, Erasmo conta como foi tomado pelo rock & roll e nocauteado pela tropicália”²⁰⁹, naquela data com 33 anos completos, de seu apartamento bem situado numa das principais vias da capital fluminense, a Avenida Atlântica, Erasmo Carlos faz uma retrospectiva de sua trajetória que remonta à adolescência, falando “sobre o rock e ele, ontem e hoje”²¹⁰. Embora já há algum tempo antes apontando os horizontes de sua produção artística para outras frentes que não apenas os arranjos da *Jovem Guarda* – o programa televisivo havia tido fim ainda em 1968 – é indelével a marca do movimento na condução da matéria encabeçada pela figura de Erasmo Carlos.

Recordando sua juventude, Erasmo Carlos diz que “parece que foi ontem. Eu era adolescente legal, normal. Nunca passei fome, e sempre tive um teto. Minha mãe cuidava de uma casa na Tijuca. Em troca, nós tínhamos um quarto”²¹¹. Ali, a música brasileira esteve desde muito cedo presente em sua vida, sobretudo na programação do rádio.

²⁰⁷ Ibid., p. 20.

²⁰⁸ Respectivamente nos exemplares 2, 7 e 16.

²⁰⁹ REVISTA ROCK. O Rock e Eu: Erasmo Carlos. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 12, p. 22, 1975.

²¹⁰ Ibid., p. 22.

²¹¹ Ibid., p. 22.

Ouvia muito, num rádio antigo, os programas de Cesar de Alencar, Manoel Barcellos. A briga de Marlene e Emilinha estava no auge. Eu fazia álbum do Cauby Peixoto, de Ângela Maria, enquanto escutava Jackson do Pandeiro e Luis Vieira: a música brasileira me fazia sonhar. Mas, nunca tinha me levado um toque musical.²¹²

Figura 28 – O Rock e Eu Erasmo Carlos

O ROCK E EU

Vice-rei da Jovem Guarda, Erasmo conta como foi tomado pelo rock & roll e nocauteador pela tropicalia

A música brasileira me fazia sonhar, mas nunca tinha levado um toque musical

Hoje, Erasmo Carlos, 33 anos, mora num 11º andar da Avenida Atlântica, no Leme. Na sala, envidraçada, há uma mesa de snooker, outra de botão. De short e camiseta em seu pequeno escritório de ouvir música e compor, ele está atento a uma velha gravação de Fats Domino. Numa mesinha, em frente à vitrola, estão sempre prontos, um violão e um caderno de capa amarela, seus instrumentos de trabalho. Erasmo fala sobre o rock e ele, ontem e hoje:

"Parce que foi ontem. Eu era adolescente legal, normal. Nunca passei fome, e sempre tive um teto. Minha mãe cuidava de uma casa na Tijuca. Em troca, nós tínhamos um quarto. Ouvia muito, num rádio antigo, os programas de Cesar de Alencar, Manoel Barcellos. A briga de Marlene e Emilinha estava no auge. Eu fazia álbum do Cauby Peixoto, de Ângela Maria, enquanto escutava Jackson do Pandeiro e Luis Vieira: a música brasileira me fazia sonhar. Mas, nunca tinha levado um toque musical.

Num sábado, era uma dessas festinhas que sempre ia com a minha turma (quando não tinha festa, o programa era ficar andando pela praça Afonso Pena, na Tijuca, perto do campo do América) e estava tocando uma música a todo volume: "Rock Around The Clock", com o Bill Haley. Aquela música me arrepiou inteiro, mexeu com todos os meus órgãos. Fiquei maluco. Soube que no filme "Sementes de Violência" tocava aquela música. Descobri um programa semanal, "Hora da Broadway", com o hit-parade americano: Chuck Berry, Fats Domino, Little Richard. Mas, não encontrava aqueles discos para comprar. Comecei a recortar tudo que achava sobre Elvis Presley, economizava no lanche para comprar revistas americanas e imitar meu ídolo. Nessa época também apareceu o filme "O Selvagem", com Marlon Brando. Foi definitivo: então, existia homem assim? Vi que poderia ser igual a ele, se quisesse. Eu já usava calça Far West e Roebuck (da Sears). As roupas de Elvis eram para o palco, as de Marlon Brando viraram uniforme: blusão de couro, bota enterrada na cabeça, blue jeans. James Dean também a gente curtia muito.

Na nossa turma havia muita influência americana, e todos tinham que provar que eram machões. Canivete, corrente em volta da mão, sempre aparecia alguma arma, e a gente chegava a praticar pequenos furtos. Éramos "a turma da Rua do Matoso", mas tinha nego do Rio Comprido e de Nova Iguaçu, que entrava na brincadeira. Uma vez, bolamos um assalto a um colégio chique de lá. Aos domingos apareciam velhas ricas para visitar os filhos, e nós combinávamos assaltar uma delas para ficar com as jóias. Divididas as funções, quem iria seguir a velha, quem ia amordacá-la, acertávamos os relógios, usando luvas e disfarces. Na hora combinada, todos suavam, esperando. A velhinha chegou, passou e ninguém tinha coragem de fazer a sua função.

Quebrou a maior briga entre nós, cada um culpando o outro por não ter tomado a iniciativa, e o assalto pifou.

Eu tinha quatorze anos, quando comecei minha vida de rock-maniaco. Para mim, o rock foi a coisa mais importante do século. Achou que a juventude começou a se libertar por causa dele, a sentir que mandava no mundo. Quando ouvia rock and roll me dava uma vontade danada de ficar nu e sair pulando. Depois, soube que isso acontecia a milhares de outros jovens. Até parece que o rock foi um negócio astral que aconteceu para mostrar um caminho e mudar tudo.

Minha paixão pelo rock, me levou a frequentar o programa do Carlos Imperial, onde conheci o Roberto Carlos e o do Jair de Taumaturgo, onde o Toni Tornado era o ôs da mímica, dançando e fazendo gestos, em cima dos sucessos estrangeiros. Nessa época eu já trabalhava (fui recepcionista, boy, vendedor de artigos de senhoras), e fiquei secretariando o Imperial: comprava sanduíches e coca cola para ele. Acabei convidado para fazer vocal no conjunto Snakes, acompanhante do Roberto Carlos, que o Imperial apresentava como o "Elvis Presley brasileiro". O Snakes era composto pelo China, Arlenio, Edson Trindade (autor do "Gostava Tanto de Você") e eu. Nós quatro usávamos roupa comum, porque os clubes não aceitavam o jeans. Além disso ficávamos lá atrás, não podíamos aparecer, porque ninguém sabia instrumento algum. Tim Maia, meu colega na Turma do Matoso, me ensinou lá maior, ré maior e mi menor no violão. Com essas três posições, cantava uns dez rocks, usando violão comum mesmo. Nossos sucessos eram "Little Darling", "Diana" e principalmente "At The Hop". E o Snakes tentou ficar independente de Roberto.

Tony e Cely Campelo estavam, as fábricas gravavam Jet Blacks e os Clevers, mas o Snakes não conseguia ir para a frente. Carlos Imperial dizia que o conjunto era fraco demais, mas ainda assim, gravamos um compacto duplo ("Calíope Rock") e um sucessor da época, "Mustafá", que não tinha nada a ver. Saía tudo sem molho, os músicos não sabiam fazer aquele ritmo. Na CBS, o Snakes fez coro para "Malena", compacto simples do Roberto, e depois colocou voz em quatro faixas do Lp "Só Twist", com o trombonista Astor e sua orquestra. Não aconteceu nada: o mestre não sentiu a barra do negócio. Minha família começou a apertar, o Trindade ficou noivo e eu achei que tinha mais possibilidades que os outros: o Snakes acabou.

Comecei a compor (minha primeira música foi de carnaval, "O Papagão da Vizinhança") passei a secretário oficial do Imperial, enquanto era crooner do Renato e seus Blues Caps. Cantávamos nos bailes de subúrbio e o Imperial gostava de mim, porque eu "tinha aparência e era honesto". Ele queria que eu me tornasse produtor e fosse seu herdeiro, "o homem do rock no Brasil". Eu escrevia as colunas que o Imperial assinava na Revista do Rádio, e falava de mim mesmo, me promovendo.

Fonte: REVISTA ROCK (1975, p. 22).²¹³

²¹² Ibid., p. 22.

²¹³ Ibid., p. 22.

O encontro mais direto de Erasmo com o *rock n' roll* se deu durante um sábado em que saía com seus amigos, ao ouvir pela primeira vez *Rock Around The Clock* de Bill Halley, porta de entrada para o *rock* para muitos de sua geração, devido ao sucesso da música e da exibição do filme de mesmo nome – *Ao Balanço das Horas* no Brasil – por diversos cinemas nacionais. Logo o interesse do jovem cresce e se amplia para outros nomes que irão influenciá-lo fortemente.

Aquela música me arrepiou inteiro, mexeu com todos os meus órgãos. Fiquei maluco[...]. Descobri um programa semanal, “Hora da Broadway”, com o hit-parade americano: Chuck Berry, Fats Domino, Little Richard. Mas não encontrava aqueles discos para comprar. Comecei a recortar tudo que achava sobre Elvis Presley, economizava no lanche para comprar revistas americanas e imitar meu ídolo. [...] Eu tinha quatorze anos, quando começou minha vida de rock-maníaco. Para mim, o rock foi a coisa mais importante do século. Acho que a juventude começou a se libertar por causa dele, a sentir que mandavam no mundo. Quando ouvia rock and roll me dava uma vontade de ficar nu e sair pulando. Até parece que o rock foi um negócio astral que aconteceu para mostrar um caminho e mudar tudo.²¹⁴

A inspiração em Elvis vai acompanhar Erasmo Carlos até à *Jovem Guarda*, resguardando bastante correspondência de sua aparência com a do ídolo estadunidense. Grande parte dessa correlação provém do vestuário escolhido pelo músico. O entusiasmo com a influência da cultura norte-americana era comunicado por meio do vestuário, utilizando-se de peças da moda masculina características do *rock n' roll* e do *cinema hollywoodiano* dos anos 1950, ajustados ao visual e à ideia de rebeldia. Erasmo, por exemplo, se entendia à época como um admirador situado entre Elvis Presley e Marlon Brando.

Nessa época também apareceu o filme “O Selvagem” com Marlon Brando. Foi definitivo: então, existia homem assim!? Vi que poderia ser igual a ele, se quisesse. Eu já usava calça Far West e Roebuck (da Sears). As roupas de Elvis eram para o palco, as de Marlon Brando viraram uniforme: blusão de couro, boné enterrado na cabeça, blue jeans. James Dean também a gente curtia muito.²¹⁵

De modo semelhante aos modelos de masculinidade em que se espelhava, a matéria reforça constantemente signos de virilidade benquistas pela *Jovem Guarda*. Automóveis potentes, confusões e amores juvenis foram temáticas recorrentes da estética pelo movimento. Como maior representante do padrão de virilidade da *Jovem Guarda*, o *Tremendão* é retratado com base num relato de vida condizente com sua imagem de macho. A vivência da insubordinação juvenil do *rock* representada por Erasmo se traduziu em provas de masculinidade e do flerte com a violência e o risco.

²¹⁴ Ibid., p. 22.

²¹⁵ Ibid., p. 22.

Na nossa turma havia muita influência americana, e todos tinham que provar que eram machões. Canivete, corrente em volta da mão, sempre aparecia alguma arma, e a gente chegava a praticar pequenos furtos. Éramos “a turma da Rua do Matoso”, mas tinha nego do Rio Comprido e de Nova Iguaçu, que entrava na brincadeira. Uma vez, bolamos um assalto a um colégio chique de lá. Aos domingos apareciam velhas ricas para visitar os filhos, e nós combinamos assaltar uma delas para ficar com as jóias. Divididas as funções, quem iria segurar a velha, quem ia amordaçá-la, acertamos os relógios, usando luvas e disfarces. Na hora combinada, todos suavam, esperando. A velhinha chegou, passou e ninguém tinha coragem de fazer a sua função. Quebrou a maior briga entre nós, cada um culpando o outro por não ter tomado a iniciativa, e o assalto pifou.²¹⁶

Durante a fase de adolescência, Erasmo confere ao *rock* lugar especial na sua formação musical e identitária. Não apenas, para ele “o rock foi a coisa mais importante do século. Acho que a juventude começou a se libertar por causa dele, a sentir que mandava no mundo”²¹⁷. Seu gosto pelo *rock* o levou a frequentar o programa de Carlos Imperial, produtor e divulgador do estilo no país durante a década de 1960 que levaria a criação da *Jovem Guarda*, assessorando Imperial ao mesmo tempo que construía uma rede de contatos que o permitiram emplacar algumas versões de canções estadunidenses, como *Splash Splash*, – originalmente interpretada por Bobby Darin, que não resguarda nenhuma correspondência com a letra composta por Erasmo – e integrar conjuntos que tocavam em bailes no subúrbio do Rio de Janeiro promovidos por seu empregador, chegando a gravar alguns compactos.

Segundo o relato de Erasmo, a fama chega com o sucesso de *Festa de Arromba* que precedeu a estreia do televisivo *Jovem Guarda*, dividindo o comando da atração com Wanderléa e Roberto Carlos. Parte do êxito do programa nas tardes de domingo deveu-se ao carisma de seus apresentadores, acentuando na figura de Erasmo uma representação de atributos viris que o acompanhavam desde os tempos da ‘Turma do Matoso’.

Eu com 23 anos, ganhando mil cruzeiros por mês. Meu primeiro Volks foi à vista, Cr\$ 3.500,00, que eu não confiava em banco. [...] Tudo que não tive, quis compensar de repente. 30 secretários, uma roupa caríssima para cada programa, mulheres e carros. Não me arrependo de nada. [...] É meio ridículo de dizer, mas bastava estalar os dedos e caíam mulheres. Saímos pelos fundos, e mesmo assim, elas nos perseguiam de carro, Mustangs, o diabo.²¹⁸

O perfil esbanjador e conquistador se associa a uma imagem de masculinidade alinhada à rusticidade, assumida pelo compositor pelo pouco estudo formal. “Psicólogos começaram a nos entrevistar, mas minha cultura não chegava para isso: só tinha o ginásio. Então, avacalhamos: se perguntavam sobre Sartre, a gente respondia que devia ser um jogador de

²¹⁶ Ibid., p. 22.

²¹⁷ Ibid., p. 22.

²¹⁸ Ibid., p. 23.

futebol”²¹⁹. Contudo, destoando do Erasmo da *Jovem Guarda*, datados quase 10 anos do início do programa, o entrevistado se afasta da representação de *Tremendão*: “Hoje me considero um homem culto pela vida. [...] Tive minha fase de rock bravo [...]. Amadureci, não faço mais música de broto, porque não é mais minha realidade. [...] Sou um homem do rock, [...] mas hoje faço o que quiser”²²⁰.

Distintamente à experiência de liberdade exposta por Erasmo, Wanderléa menciona que as mesmas premissas não estavam garantidas a ela quando integrava o programa *Jovem Guarda* com Erasmo e Roberto. A cantora enuncia interdições que aconteciam internamente, pautadas pelo veto e controle masculino do vestuário feminino reivindicando recato. Ainda que pareça estar à margem da situação, a liberdade conquistada pela juventude postulada por Erasmo em sua entrevista tinha claros limites e hierarquias de gênero no íntimo da *Jovem Guarda*. A representação conferida à figura feminina de Wanderléa uma imagem de fragilidade que deveria ser preservada e regulada pela força masculina:

Eu cantava e me movimentava no palco, com os passos que treinava no espelho. [...] Para minhas roupas, procurava inspiração nas histórias em quadrinhos, no Flash Gordon. O Roberto implicava. Um dia usei um vestido preto colado no corpo, com um decote grande e umas correntes trançadas, na frente. O vestido era tão curto que aparecia a calcinha, quando eu movimentava cantando. Foi a conta: no camarim ouvi o maior pito do Roberto. O Erasmo não ligava tanto. Eles faziam as maiores bandalheiras, mas me protegiam de tudo.²²¹

O apetite conferido pela dita revolução sexual, retratado por Erasmo, é outra questão que nem sequer parece uma possibilidade para a experiência relatada por Wanderléa. Ao contrário das inúmeras parceiras de seus companheiros, a trajetória que é narrada vai muito mais ao encontro de uma tradicionalidade de amor romântico e platônico ambicionando o matrimônio, bem distante de uma perspectiva de uma liberalização da sexualidade feminina.

[...] Ela confessa que nunca teve muitos namorados. Me apaixonei por um homem de 30 anos, quando tinha sete. Sem saber, ele foi meu grande incentivador. Quando estava com preguiça de fazer ginástica, me lembrava dele. Fazia de tudo para ficar bonita para a época em que a gente se encontrasse. E só fui encontrá-lo no dia do casamento dele²²².

Mesmo que o texto sobre Roberto Carlos só dê as caras na edição número 16, nem por isso se afasta em relação aos conteúdos dedicados a seus companheiros de *Jovem Guarda*. Pelo contrário, as interconexões estão postas em vários momentos, devido à trajetória compartilhada

²¹⁹ Ibid., p. 23.

²²⁰ Ibid., p. 23.

²²¹ REVISTA ROCK. O Rock e Eu: Wanderléa. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 7, p. 23, 1975.

²²² Ibid., p. 23.

pelos dois em grande parte da carreira até ali. Da mesma maneira que Erasmo e outros de sua turma, os primeiros contatos de Roberto Carlos com o *rock* foram com o filme *Rock Around The Clock* com Bill Halley & The Comets e depois Elvis Presley.

No entanto, nem tudo é afinidade entre a figura de Roberto e Erasmo. De origem também humilde, o texto conduzido por Joaquim Ferreira dos Santos passeia pela formação religiosa e conservadora que Roberto Carlos teve na infância, compondo uma representação de masculinidade muito mais sóbria e devotada em comparação a Erasmo. Para compreender Roberto, “uma abordagem mística chega a ser tentadora”²²³. Muito dessa tentação decorre da descrição do duro caminho de superação percorrido por um jovem influenciado pelos vozeirões dos boleros de Nelson Gonçalves e Anísio Silva, mas que tinha de conviver com uma voz de pouca extensão e por vezes, gaga. Distante da imagem de tremendo de Erasmo, a predileção por Roberto vinha muito das mães, das “senhoras que saíam do programa “Jovem Guarda”, acompanhadas de adolescentes rouquenhas”²²⁴ do que das próprias jovens. Uma marca que, com efeito, permaneceria na carreira do cantor: “Esse rapaz lutou muito pra conseguir tudo isso”²²⁵.

Foi nessa combinação entre Bill Halley e Anísio Silva que se deu a síntese da Jovem Guarda performada por Roberto Carlos, anuncia a matéria. Só que uma mistura adicionada de alguns outros ingredientes, todos fornecidos pela “terrível “turma da rua do Matoso”, capitaneada em seus desvarios juvenis por Erasmo Carlos”, integrada dentre outros também por Tim Maia. Com esse grupo forma em 1957 a banda The Sputniks, incorporando a influência agora de nomes como Little Richard e Chuck Berry. Um período curto, contudo, impactante para que uma aura de maior ingenuidade em torno do *rock n' roll* no Brasil fosse quebrada. Comportamentos erráticos e contraventores que delinearam uma composição identitária de jovens descaminhados sem perderem o romantismo.

Roberto Carlos, em seus 35 anos naquela oportunidade, não parece muito afeito às talas características do tempo de Sputniks: “o que acontecia pelas ruelas escuras, as garotas, as lambretas e toda a barra que envolvia a passagem daqueles rapazes de camisas vermelhas e calças “far-west” pelo final dos anos 50, Roberto não conta”²²⁶. Nem sequer se considera do *rock*. “Eu não era propriamente um cantor de rock”²²⁷, alega. Sente-se um afastamento

²²³ SANTOS, Joaquim Ferreira do. O Rock e Eu: Roberto Carlos. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 16, p. 19, 1976.

²²⁴ Ibid., p. 21.

²²⁵ Ibid., p. 21

²²⁶ Ibid., p. 20.

²²⁷ Ibid., p. 20.

proposital do músico de uma fase em que firmava contatos com o *rock n' roll*. Nega mesmo que o *rock* tenha sido um movimento social importante, diferente de seu parceiro Erasmo, que o considerava o movimento cultural mais importante do século XX. “O rock transformou ou já era uma consequência de uma transformação que já existia nas pessoas? Eu vejo assim: como parte da coisa, não como causa”²²⁸. O próprio movimento, do qual é o maior nome, não é visto por Roberto Carlos como tributário direto do *rock*, mesmo que admita o aspecto híbrido do som.

O autor do texto não poupa críticas à retirada das guitarras do meio musical de Roberto Carlos e seu afastamento do *rock* à época. Representado mais como o senhor Roberto do que uma voz que traz frescor à música brasileira, “parece lembrar que faz 35 anos neste mês até na escolha dos seus atuais ídolos: os inefáveis Bee Gees e Tonny Bennet”²²⁹. Perdido em meio às caras que dominavam o cenário do *rock n' roll* de meados dos anos 1970, a imagem de Roberto se alinha muito mais a de um ‘coroa’ desconectado e desinteressado com a música jovem: “gosto muito também daquele conjunto de efeitos eletrônicos. Como é o nome? Isso, Pink Floyd”²³⁰.

Não apenas isso, o artigo se mostra imensamente incomodado com a orientação artística e política do astro. Pavimentando sua carreira com álbuns repletos de baladas e lotando suas temporadas de shows, afastado da energia da *Jovem Guarda* que o havia lançado ao sucesso, *O Rock e Eu* de Roberto retrata um conservador, remetido ao calhambeque bi-bi, mas que agora se portava como um músico conservador e tocava baladas insossas alinhadas ao establishment:

Roberto estipula a idade do seu público no Canecão acima dos 25 anos. Ali, diz piadas checadas de uma malícia curtível pela classe média, discursa um texto sub-político lamentando a conturbada Latino América e canta seus últimos sucessos. Faz também um “revival” de músicas da Jovem Guarda, mas é impossível se ver através do terno de cetim o ainda usado medalhão com o Cristo. Ao final de um desses shows, em janeiro, foi visto recebendo os cumprimentos do empresário do mercado imobiliário e hoje prefeito do Rio, Marcos Tamoyo e do deputado federal pelo partido do governo, Amaral Neto. Naturalmente, agradecidos por tudo.²³¹

Percorrendo questões entre o auge e o fim da *Jovem Guarda*, as entrevistas na coluna *O Rock e Eu* de Erasmo, Wanderléa e Roberto, trazem consigo uma insinuante percepção: a transformação geracional dos anos 1960 para os 1970 que posiciona as masculinidades representadas por Erasmo e Roberto enquanto um passado recente que para o discurso da Revista Rock já soam de certa maneira desatualizadas. Tanto o tremendo rebelde quanto o

²²⁸ Ibid., p. 21.

²²⁹ Ibid., p. 21.

²³⁰ Ibid., p. 21

²³¹ Ibid., p. 21

queridinho bom moço – ambos protetores das “frágeis” figuras femininas aos seus redores – que até há pouco figuravam enquanto ídolos da rebeldia para certos grupos jovens das camadas médias, se parecem muito mais com imagens esvaziadas para as juventudes do fragmentado tempo presente em que se vê inserida a Revista Rock.

4.4 MADE IN BRAZIL E O ROCK NACIONAL

O texto da seção *O Rock e Eu* protagonizado pelo conjunto Made in Brazil²³² tem algo de um clima paulistano. Conhecer um pouco da relação da banda com o *rock n' roll* relatada no exemplar número 4 da Revista Rock, é também de certa forma passear por alguns cantos da capital paulista durante as décadas de 1960 e 1970. O berço da banda foi o “bairro Pompéia. Entre Perdizes, Lapa e Sumaré”²³³. Por entre as “tocas que ficavam na Rua Augusta” é que os irmãos Oswaldo e Celso Vecchione, conjuntamente com a voz rouca e aguda do vocalista Cornelius Lucifer, dono de glamorosas *mise-en-scènes*, se produzirá uma interessante e influente experiência de *rock brasileiro*. Paralelamente à trajetória da Made in Brazil, a Revista Rock discute as possibilidades de existência de *rock* à brasileira nos idos de 1975, reunindo pistas deixadas pelos paulistanos.

Em destaque, chama atenção a escrita da matéria quase que inteiramente em terceira pessoa, trazendo em sua maioria indistintas inserções de curtas frases dos músicos que se misturam ao relato do narrador. É como se alguém de fora da banda estivesse contando os passos da Made no *rock*. No caso, curiosamente de fora, mas nem por isso distante. O texto é assinado por Ezequiel Neves, que além de integrante da redação da Revista Rock também fazia parte da equipe da banda, exercendo o papel de produtor. A multifacetada carreira de Neves, que além do jornalismo teve relevante atividade de produção musical, já tem no trabalho com o Made in Brazil uma atuação prévia que ficaria nacionalmente conhecida, produzindo discos de grande aceitação comercial como os da banda Barão Vermelho e posteriormente em parceria com Cazuza em sua carreira solo, já na década de 1980.

Essa reportagem marca a primeira oportunidade em que Ezequiel Neves irá tratar da Made in Brazil em suas colaborações para a Rock. O jornalista frequentemente se refere à banda em suas colunas, abrindo espaço para que se a divulgue. Até por essa característica, *O Rock e*

²³² Com diversas formações ao longo das décadas, a Made in Brazil está ainda em atividade (2023), sendo das mais longevas do *rock* brasileiro. Nesse período, lançaram 8 álbuns de estúdio, além de compilações e discos gravados ao vivo, sendo ainda hoje liderada pelos irmãos Vecchione.

²³³ NEVES, Ezequiel. *O Rock e Eu: Made in Brazil. Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 4, p. 21, 1975.

Eu dedicado à Made assume uma forma introdutória aos artistas e seus gostos, de efetivamente apresentar a banda a um público maior. A diferença substancial dessa entrevista para as biografias que protagonizavam a seção *glória do rock*, está no lugar ocupado pelo grupo na narrativa. Diferente da glória das bandas de *rock* internacionais, para os artistas que faziam parte do nascente cenário de *rock* nacional o percurso não é descrito como glorioso, mas sim bem mais cheio de incertezas. O roteiro é até bem parecido com grande parte das primeiras biografias da Rock: garotos, que encantados com ídolos da dimensão de *Elvis Presley* e *Bill Halley* resolvem cair de cabeça no ritmo e tocar *rock n' roll*. Assim foi descrito os primeiros contatos dos irmãos Celso e Oswaldo Vecchione com o gênero:

Dois irmãos, Oswaldo e Celso, eram garotos que ouviam *Elvis Presley* e *Neil Sedaka*. Nessa época não existia guitarra e o quente era violão-elétrico. *Bill Halley* e os *Cometas* vieram ao Brasil. Foi então que Oswaldo decidiu: “Eu quero fazer é isso – *rock n' roll!*” Até conseguir o que queria, no entanto muita água passou debaixo da ponte do Tietê.²³⁴

A predileção de Ezequiel Neves não passa despercebido pelos leitores da revista. O jornalista é acusado de uma exagerada advocacia em prol do grupo pelo fato de colaborar como produtor da *Made in Brazil*, forçando temas para que a banda pudesse ter destaque nas páginas da publicação. Os leitores, por exemplo, reclamam avidamente de Neves considerar a banda como a melhor do ano e de todos os tempos, no concurso de melhores de 1975 promovido pela revista.

Oi, esta é especialmente para o Zeca! Não Pretendia escrever criticando-os, mas não posso ficar quieto ao ler na pág. 13 do Jornal de Música da ROCK-14, certas opiniões do já famoso critico Ezequiel Neves. São elas: Melhor som de 75 – Nacional: - Vocal grupo: *Made in Brazil* – Guitarra: Celso Vechionne (*Made*) – Baixo: Oswaldo Vechionne (*Made*) – Percussão: Fenilli (*Made*) Teclados: Guilherme (*Made*) – Grupo instr.: *Made in Brazil* – Melhor de todos os tempos: *Made in Brazil*. Nunca li tanta asneira junta. Desse jeito você deveria ser crítico na revista POP, pois creio que a principal qualidade da ROCK é a sinceridade.²³⁵

Os passos seguintes da *Made in Brazil* indicam muitos contratempos compartilhados por diversos outros artistas que se lançavam a produzir *rock* com características brasileiras no início dos anos 1970, enfrentando problemas financeiros e estruturais. A entrevista dá a entender que instrumentos como guitarras elétricas e aparelhagens de som profissionais não eram produtos de fácil acesso, tornando limitadas as possibilidades de criação, experimentação ou mesmo reinterpretação de sonoridades absorvidas do estrangeiro. “Nossa aparelhagem não

²³⁴ Ibid., p. 21.

²³⁵ Jornal de Música e Som. Cartas. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 16, p. 13, 1976.

dava pra isso”²³⁶, diz o vocalista Cornelius, quando rebate os frequentes pedidos dos fãs para que tocassem as bandas de *heavy metal* que despontavam naqueles anos, como Cream, Blue Cheer e Led Zeppelin. Aliás, as referências diretas sobre as dificuldades em se adquirir equipamentos e instrumentos de qualidade necessários para se tocar *rock* em finais dos anos 1960 são constantes durante a entrevista:

Para formar o conjunto, primeiro pintou Cebolinha, que era dono de uma coisa rara: uma bateria. [...] [Na formação inicial da banda] Oswaldo pensou num primo, Flávio, [...] e o primo pintou com o maior equipamento pra época: um amplificador de baixo (de 50 watts) e um contra-baixo feito pelo próprio Oswaldo.²³⁷

Figura 29 – O Rock e Eu Made In Brazil

O ROCK E EU

Made in Brazil: Os críticos nos chamam de nojentos, imundos e chocantes

1959, bairro Pompéia. Entre Perdizes, Lapa e Sumaré. A barra mais pesada de São Paulo. Dois irmãos, Oswaldo e Celso, eram garotos que ouviam Elvis Presley e Neil Sedaka. Nessa época não existia guitarra e o quanto era violão-eletroco. Bill Haley e os Cometas vieram do Brasil. Foi então que Oswaldo decidiu: “Eu quero fazer é isso — rock'n roll!” Até conseguir o que queria, no entanto muita água passou debaixo da ponte do Tietê.

Em 63 Celso descola um violão. Oswaldo queria era uma guitarra de verdade. Enquanto ela não pintava, Celso ia aprendendo violão numa escola. Só aguentou umas três aulas. Isso porque, segundo ele, o problema de quem quer aprender rock, até hoje, continua o mesmo: “o professor só quer ensinar o que ninguém quer saber — uns sambinhas muito chatas.”

Em 66, um ano chave para os futuros rock'n rollers, a guitarra finalmente pintou: uma “Rei” de segunda mão comprada com o dinheiro (120 pás), da mensalidade do Colégio Oswaldo Cruz. E foi então que Celso podia dar uma de professor ensinando ao irmão o que havia aprendido ao violão. Nessa época fazia-se solos instrumentais tipo Ventures e Shadoks.

A jogada mais quente eram os Beatles (que Oswaldo não topava) e os Stones, que reinavam com força total. Os dois irmãos partem logo para formar um grupo. Mas não havia dinheiro, e o fato de ter uma guitarra em casa só significava barulho para irritar família e vizinhos. E as coisas se complicaram: o cabelo cresce, as roupas ficam extravagantes. E quando você não está dentro de casa fazendo barulho, está na rua assustando os caretas com sua aparência. Para formar o conjunto, primeiro pintou Cebolinha, que era dono de uma coisa rara: uma bateria.

Logo depois surgiu Cornelius, também colega de Oswaldo Cruz e que apesar de muito timido tinha maior cabeleira de São Paulo. Oswaldo achou Cornelius o cara perfeito para o grupo. Cornelius não se amarrava nos Stones, nem em Eric Burdon, Gostava era das Supremes, Dionne Warwick, Wilson Pickett e todos os crioulhos que faziam o som “funkly” nos discos de Motown. Porém, como uma espécie de desafio, Cornelius resolveu topar a parada.

Ainda assim, duas guitarras, uma bateria e um cantor não davam para fazer um grupo de rock. Oswaldo pensou num primo, Flávio, “pra barato virar bem máfia”. E o primo pintou com o maior equipamento pra época: um amplificador de baixo (de 50 watts) e um contra-baixo feito pelo próprio Oswaldo. Só que Flávio não tocava nada, nem violão. E enquanto ele aprendia sambinha com um professor particular, seu equipamento ia sendo usado por outro colega do Oswaldo Cruz:

“um gordinho muito chato chamado Albert”. Agora só faltava um nome para o grupo. E entre Pink Pigs e Beat Up, foi escolhido Made In Brazil. Isto porque o equipamento era todo brasileiro. E em 67, depois de seis meses de ensaios o grupo se considera pronto. O repertório incluía números dos Troggs (“Wild Thing”), Kinks, Animals e 60 por cento dos Rolling Stones. Tudo cantado em inglês, com as primeiras letras tiradas por Araldo (do Mutantes), que com isso conseguiu do Made o amplificador emprestado.

A primeira apresentação aconteceu no programa de Júlio Rosenberg, no Canal 4. E já no começo de 68, o Made começou a se preocupar com a transição visual. Antônio Petró descolou duas luzes negras e tinta acrílica, que ainda estava sendo testada nos EUA. As tintas eram usadas como maquilagem e com as luzes negras o efeito era super-super-psicodélico. Cornelius desenhava as roupas mais incrementadas,

usando cores berrantes e um material que ia desde o veludo e o cetim, ate seda, brocado e tudo diferente que pintasse.

Num show assistido por 12 mil pessoas, em São Caetano, ninguém acreditou no que estava vendo. Nem ouvindo. O visual influenciava a parte musical e com a inclusão de mais um baterista (“Nelson, uma figura incrível, com uma juba de expulsar os vendilhões do templo, e também o primeiro brasileiro a usar dois bumbos”), o som do Made era o mais pesado e contante a pintar nos idos de 68. Quando atacavam de “Everybody Needs Somebody to Love” e “My Generation”, a garotada enlouquecia. E o grupo tinha 4 solistas: um estrondo multiplicado por mil estrondos. Quando se apresentavam no Bob’s (uma espécie de toca que ficava na sua Augusta), as paredes, literalmente, tremiam. “No meio da meninada, lembra Cornelius, tinhamos Gil, Caetano e Gal de espectadores. Mas o dinheiro que entrava ainda não dava pra comprar corda de guitarra.”

Monólogo de Cornelius: “Quem me viu naquele tempo deve achar hoje que o Made mudou de vocalista. Eu era um lixo, medroso e apavorado. Não conseguia dançar, cantava grudado no microfone, uma bobagem. E também a aparelhagem era ruim, ninguém escutava minha voz. Quem causava a maior commotion era o Nelson com sua cabeleira estratosférica e seu show na bateria. Aliás, tudo era um caos. Ninguém mais se entendia e o som básico, tipo Stones, começou a ser considerado simples demais. Queriam só tocar “heavy-metal” (Cream, Blue Sheer, Led Zeppelin). Mas nossa aparelhagem não dava pra isso. E a transa ficava egoísta, a meninada não dançava, ficava era doída com tanto barulho. Oswaldo, Celso e eu não queríamos isso, pois a razão de ser do

continua na página 22

Fonte: REVISTA ROCK (1975, p. 21).²³⁸

²³⁶ NEVES, Ezequiel. *O Rock e Eu: Made in Brazil. Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 4, p. 21, 1975.

²³⁷ Ibid., p. 21.

²³⁸ Ibid., p. 21.

O *rock Made in Brazil* ganha esse nome por dois principais motivos: justamente a necessidade de se produzir parte da aparelhagem no Brasil e a inclusão de novidades na composição de letras de *rock* em português, alargando as possibilidades exploradas pelas letras mais ingênuas da *jovem guarda* na década anterior. O resultado foi um estilo que inseria na música do grupo elementos mais diretos e dançantes do *rock n' roll* dos anos 1950 e 1960. A proposta, segundo a banda, nunca foi a de fazer letras introspectivas ou arranjos complexos, mais frutivos que carnais. “A gente quer que a garotada dance, que se esbalde com Cornelius, que se chape com a zorra, com a anarquia que fazemos”²³⁹. Desbunde e comunicação imediata que dependa em maior medida do corpo que da interpretação, eis a mensagem encarnada pela *Made*.

Meu objetivo [Oswaldo Vecchione], diz ele, é que elas sejam bem explícitas [as letras], sem muitos rodeios, para que a garotada saque o recado imediatamente. Em algumas, tento dar uns toques de humor envolvendo o cotidiano de todos os jovens: sexo, morte, poluição, temor ao desconhecido. Mas não complico nada, é tudo rock ‘n roll com influência dos cobras da década de 50, misturada ao que a gente gosta e ouve agora: Stones, Faces, Free e todos os grupos que faze rock sem frescura.²⁴⁰

O desenvolvimento da identidade da *Made* dialogou muito com os espetáculos ao vivo e o visual extravagante ostentado nas apresentações. A efetivação da banda, de acordo com os depoimentos de seus membros, se dava nos palcos. Isso fez da *Made in Brazil* um dos grupos pioneiros na utilização de maquiagem em seus shows, vestindo roupas que deixavam amplas regiões do corpo à mostra, acompanhando as curvas e explorando a sensualidade dos corpos dos integrantes da banda, movimentando-se pelo palco com leveza e fluidez. Pode-se observar uma considerável transformação nas fronteiras das masculinidades possíveis no *rock* nacional. Se forem considerados referenciais de masculinidade como os signos de virilidade de Roberto e Erasmo Carlos que conquistavam os brotos da *jovem guarda*, ou também a desobediência juvenil dos ‘rebeldes sem causa’, há um deslocamento significativo que admite no palco um lugar de performance de masculinidades sensuais e adeptas da maquiagem.

Já no começo de 68, o *Made* começou a se preocupar com a transação visual. Antônio Petróv descolou luzes negras e tinta acrílica, que ainda estava sendo testada nos EUA. As tintas eram usadas como maquilagem e com as luzes negras o efeito era supersicodélico. Cornelius desenhava as roupas mais incrementadas, usando cores berrantes e um material que ia desde o veludo e o cetim, até seda, brocado e tudo diferente que pintasse.²⁴¹

²³⁹ Ibid., p. 22.

²⁴⁰ Ibid., p. 22.

²⁴¹ Ibid., p. 21.

O Made in Brazil esteve intimamente ligado a performances que esbanjavam aspectos de androginia e desviantes de masculinidades viris, largamente adotadas por artistas como *David Bowie* e no Brasil pela meteórica ascensão dos Secos & Molhados, que fortemente marcada pela figura de Ney Matogrosso conquistou altíssimas cifras de vendagens com seu álbum de estreia em 1973, causando até um certo incômodo no redator da matéria, o produtor da *Made*, Ezequiel Neves. Para o jornalista, não se devia esquecer que “surgiu o Secos e Molhados usando o mesmo tipo de maquilagem que o Made usava há séculos”²⁴².

O *frontman* Cornelius, condensava com abundância esses aspectos performáticos do Made in Brazil, surpreendentemente relatando que a timidez definia suas performances no início da carreira. “Quem me viu naquele tempo deve achar que hoje o Made mudou de vocalista. Eu era um lixo, medroso e apavorado. Não conseguia dançar, cantava grudado no microfone, uma bobagem”²⁴³. Ao longo dos anos, Cornelius caminha em direção ao que sua banda buscava representar, o desbunde do *rock n' roll*. “Sem que eu me desse pela coisa, roubei todo o show. Fiz misérias no palco, desbundei, as pessoas com meu boá de plumas brancas”²⁴⁴.

O propósito apresentando pelo Made in Brazil pode ser encarado como uma amostra de um quadro mais geral de parte de bandas brasileiras que tentavam mobilizar projetos de *rock n' roll*, principalmente em circuitos jovens de classe média de São Paulo e do Rio de Janeiro, os maiores centros urbanos do país. Para o início dos anos 1970, em que o movimento dava passos importantes para a difusão do *rock* como estilo largamente difundido nacionalmente, A intenção almejada pelo Made era em alguns pontos parecida com a da própria publicação para qual concedia a entrevista, divulgar a cultura do *rock n' roll* no Brasil.

O objetivo da Made é quase didático. Todo mundo fala que o rock está estourando aqui, mas são poucos os grupos que tocam rock. A criançada vai aos concertos e só escuta uma caricatura dos grupos estrangeiros. [...] “Os shows do Made são antes de mais nada, espetáculos completos, estonteantes, satíricos ao extremo. Uma espécie de volta a infância através do grande circo do rock n' roll”.²⁴⁵

Retomando a presença de Ezequiel Neves no texto, *O Rock e Eu* do Made in Brazil sintetiza uma marca distintiva da Revista Rock enquanto veículo de imprensa: referenciar e divulgar o *rock* internacional ao passo que abre espaço para frentes brasileiras de *rock* e outros estilos que estão em afirmação no mercado fonográfico como a MPB. Fica perceptível a tentativa de colaborar com a afirmação da cultura *rock* no Brasil e também feita por brasileiros em língua portuguesa, mas que é ainda um projeto a se realizar e aponta para um futuro no qual

²⁴² Ibid., p. 22.

²⁴³ Ibid., p. 21.

²⁴⁴ Ibid., p. 22.

²⁴⁵ Ibid., p. 22.

pudesse chegar em “todos os lugares onde a garotada queira curtir o “good ol’ rock n’ roll”²⁴⁶. Mais diretamente nas palavras de Ezequiel: “o sonho apenas começou”²⁴⁷

4.5 RAUL SEIXAS: O ROCKER BRASILEIRO

Let me sing, let me sing! Let me sing my rock n’ roll! Por entre a influência do *rock n’ roll* de Chuck Berry e Little Richard, da febre inglesa dos Beatles, da psicodelia e do experimentalismo de Frank Zappa e da postura politizada das canções de Bob Dylan, a reportagem dedicada a Raul Seixas nos conduz a um artista que vê sua atual produção musical imersa em fontes diversas de inspiração, uma síntese do “rock n’ roll misturado e mal digerido de Salvador”²⁴⁸, combinando elementos da música contracultural vinda dos Estados Unidos e da Inglaterra às novidades brasileiras como a *Tropicália*.

Porém, como é o intuito da seção, essa mistura teve uma gênese. Raul Seixas, o *rocker* de Salvador, relata o início de sua experiência com o *rock* ainda em sua adolescência na Bahia durante o final dos anos 1950. Com sua família se mudando para uma confortável vizinhança da capital baiana em 1957, próxima ao Consulado estadunidense, o primogênito Raul entra em contato com os primeiros discos que mudariam sua percepção sobre música.

A breve matéria de apenas uma única página da seção *O Rock e Eu* de Raul Seixas sugere que o cantor e compositor, que pouco tempo depois seria também conhecido pela alcunha de *maluco beleza* com lançamento do single homônimo em 1978, deve a sua ‘maluquez’ ao modo de ser e agir do *rock n’ roll* incorporado por Raul. Mesmo antes de conhecer Little Richard, Fats Domino, Jerry Lee Lewis, Raul já “era sonhador e visionário, passava os dias trancado no quarto, rabiscando cadernos e inventando histórias fantásticas para o irmão”²⁴⁹. Nutrindo o sonho de ser escritor, a figura de Jorge Amado “escrevendo o dia todo, com uma camisa branca aberta no peito e um cigarro caindo do lado”²⁵⁰, foi substituída logo quando os acordes eletrificados, o comportamento e a aparência rebelde do *rock* se apresentaram ao jovem Raul.

Eu era o próprio rock. Eu era James Dean, o “rebel without a case”. Eu era Presley, quando andava e penteava o topete. E era alvo de risos e gracinhas, claro. Eu tinha assumido uma maneira de vestir, falar, agir, que ninguém conhecia. Lá na Bahia eu

²⁴⁶ Ibid., p. 22.

²⁴⁷ Ibid., p. 22.

²⁴⁸ REVISTA ROCK O Rock e Eu: Raul Seixas. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 5, p. 21, 1975.

²⁴⁹ Ibid., p. 21.

²⁵⁰ Ibid., p. 21.

estava na frente de todos em matéria do que estava acontecendo no mundo, com relação à música.²⁵¹

Figura 30 – O Rock e Eu Raul Seixas



A família Seixas – pai engenheiro, mãe-prendas-domésticas – jamais podia imaginar o erro que estava cometendo quando se mudou para aquela casa confortável, de dois andares, numa rua estritamente residencial de Salvador. O ano era 1957. Raul, o mais velho, era sonhador e visionário, passava os dias trancado no quarto, rabiscando cadernos e inventando histórias fantásticas para o irmão. "Eu queria ser escritor. Escrever um tratado de metafísica. Ou então sei assim feito Jorge Amado, vivendo de meus livros, escrevendo o dia todo, com uma camisa branca aberta no peito e um cigarro caindo do lado". Mas ao lado da casa da família Seixas ficava o Consulado americano. E, no Consulado, uns garotos da idade de Raul que lhe prestaram uns discos muito estranhos: "Um era um 78, com Blue Moon e Just Because, pelo Elvis. Tinha também coisa de Little Richard, Fats Domino, Jerry Lee Lewis". E af Raul enlouqueceu. E af contou que eu mergulhei no rock'n roll, como quem acha o caminho, aquele sonho maluco de ser cantor. O rock passou a ser todo um modo de ser, agir e pensar. Eu era o próprio rock. Eu era James Dean, o "rebel without a cause". Eu era Presley, quando andava e penteava o topete. E era o alvo de risos e gracinhas, claro. Eu tinha assumido uma maneira de vestir, falar, agir, que ninguém conhecia. Lá na Bahia eu estava na frente de todos em matéria do que estava acontecendo no mundo, com

relação à música. Claro que eu não tinha consciência da mudança social toda que o rock implicava. Eu achava que os jovens iam dominar o mundo, mas era mais a canalização de uma revolta".

Raul, o rocker de Salvador, se revoltava contra os pais, contra o colégio ("vivia matando aula no São Bento pra ouvir disco. Passei 5 anos na 2ª série do ginásio. Os padres ficavam loucos comigo. Eu frequentava psiquiatra dentro do colégio, minha mãe me achava esquisito por que eu não namorava. Não namorava mesmo. Sei lá... eu acho que eu era tímido") e contra o estilo musical vigente na ocasião, a bossa nova: "Eu odiava bossa nova. Eu não conseguia tocar, era muito complicado, e aquelas letras não me diziam nada"). Mas era uma rebelião dispersa, indefinida, cuja força ele não sabia aproveitar integralmente: quando ele funda os Panteras, o "primeiro conjunto de rock da Bahia", é para copiar o estilo de Little Richard e Chuck Berry, e receber de uma platéia pouco compreensiva o rótulo de "junto de música de caubói".

Mas, em 64, Raul e seus Panteras tomam conhecimento dos Beatles. "Os Beatles foram uma explosão na minha cabeça. Eles abriram minha cuca, fizeram mais por mim, em termos musicais, do que o rock'n roll propriamente dito. Eles canalizaram minha energia, me mostraram que era possível unir o rock e as coisas que eu tinha na cabeça, falar do meu mundo. Eles me

disseram vá, faca. Mas eu ainda não estava certo de que queria ser artista. Ainda pensava em vir para o Rio e ser escritor."

A partir dos Beatles, a luta de Raul com os Panteras, primeiro em Salvador, depois no Rio, é para concretizar esse projeto, dizer coisas através do rock, mas de uma forma pessoal. Animados com o sucesso obtido na Jovem Guarda baiana ("a gente tinha prestígio paca. Tinhamos aparelhagem e sabíamos o repertório dos Beatles todinho. Eramos o conjunto mais caro de Salvador"). Os Panteras desceram para o Rio. Um erro de tática.

"Chegamos no final de 64. Não entendemos nada. De um lado os baianos, Gil e Caetano, com a tropicália, misturando tudo. Do outro pessoas como Jerry Adriani, Agnaldo Timóteo... gostei muito das músicas de Caetano, e dos Mutantes. Mas foi o Jerry que nos convidou para vir." Foi Jerry também que apoiou o grupo na lenta crise de frustração e pobreza que acabou desmembrando-o. Chegaram a gravar um álbum, para a Odeon. "Mas a gente não sabia como fazer. Tocávamos unsas coisas complicadas, minhas letras falavam de agnosticismo, essas coisas." Os ídolos de Raul eram Frank Zappa e o grupo Mothers Of Invention. Sua versão para Lucy In The Sky With Diamonds dizia: "Pense num dia com gosto de jaca". "Não me deixaram gravar. Disseram que eu tinha avacalhado com a música."

Entre uma e outra crise, Raul acabou ficando no Rio, como produtor da CBS, trabalhando

com Jerry Adriani e Renato & Seus Blue Caps. "Os Beatles aprenderam no estúdio e eu também. Aprendi os macetes todos, aprendi a fazer a música fácil, que diz direitinho o que a gente quer dizer. Eu já sabia que gostava de palco. Mas foi aqui no Rio, depois dos Panteras, que eu desisti mesmo de ser escritor. Vi que os sulcos do disco levavam muito melhor o que eu queria dizer."

Let Me Sing, no FIC de 72, foi a explosão de tudo o que Raul tinha acumulado em mais de 15 anos de rock vivido e experimentado. Foi também um tributo a todas as suas influências, a Elvis, ao rock'n roll misturado e mal digerido de Salvador. A conturbada fase que se segue, suas oscilações entre o palco e a penumbra, "as loucuras", como ele chama, Raul compara, a grosso modo, com o que aconteceu a Bob Dylan.

"Eu entendi tão bem aquela frase dele, quando ele diz que as pressões eram enormes e tudo doía. Aquela explosão dele..." eu só sou um músico..." eu entendo muito bem. Eu vivi isso também. As pessoas ficam ali esperando um profeta, um mestre. E, se a gente deixa, vira mestre mesmo. Foi o que aconteceu comigo. Paulo Coelho ficava atrás me empurrando, dizendo vá, fala. E eu fa. Mas não adianta ficar culpando outras pessoas, ficar agredindo o público como eu fazia. Isso é bobagem, é ignorância. As coisas acontecem porque a gente deixa. Dylan se encontrou. E eu também. Sou muito forte."

Fonte: REVISTA ROCK (1975, p. 21).²⁵²

²⁵¹ Ibid., p. 21.

²⁵² Ibid., p. 21.

O relato de Raul vai ao encontro da ideia de construção de um estilo *rock* brasileiro a partir do imaginário estadunidense e inglês do ‘rebelde sem causa’, adotando visuais e comportamentos roqueiros ainda antes de efetivamente se tornar um músico, uma demanda que está sobremaneira presente na proposta geral da Revista Rock. A dispersa rebeldia que inicialmente se expressa contra a autoridade dos pais, no baixo rendimento escolar, e musicalmente falando na resistência ao estilo musical vigente no Brasil à época – a dissonante e complexa Bossa Nova com suas letras que pouco diziam a um jovem com essas características – se direciona para um projeto que ao invés dos livros buscava “dizer coisas através do rock, mas de uma forma pessoal”²⁵³. Segundo o próprio Raul, para esse propósito os Beatles foram seminais, pois mostraram um caminho na música possível de se sonhar a jovens de várias partes do mundo. Os membros do quarteto de Liverpool “fizeram mais por mim, em termos musicais, do que o rock ‘n roll propriamente dito. Eles canalizaram minha energia, me mostraram que era possível unir o rock e as coisas que eu tinha na minha cabeça, falar do meu mundo. Eles me disseram vá, faça”²⁵⁴.

Raulzito e os Panteras dá vazão a essas ideias, baseando seu repertório nas canções dos Beatles. A partir do estreitamento de laços entre Raul Seixas e o grupo da *Jovem Guarda*, em particular de Jerry Adriani, incentivador do único disco produzido pelo conjunto, entre 1967 e 1968 é gravado e lançado pela *Odeon*²⁵⁵ com o mesmo nome da banda. Saindo de Salvador agora para o Rio de Janeiro o projeto de Raul fracassa, creditando em certa medida o insucesso à estratégia equivocada de mudança de cidade.

De resto, as mensagens de Raul parecem não terem sido todas muito bem aceitas nem sequer pelos produtores do disco. Uma declaração interessante do músico é que a versão em português de *Lucy In The Sky With Diamonds* que compõe uma das faixas do álbum foi desaprovada pelo flerte com uma linguagem psicodélica. A matéria deixa bem claro que “os ídolos de Raul eram Frank Zappa e o grupo Mothers Of Invention”²⁵⁶. A letra que consta na gravação começa com o verso: *Pense num dia com gosto de infância*, mas originalmente “dizia: “Pense num dia/com gosto de jaca”. “Não me deixaram gravar. Disseram que eu tinha avacalhado com a música”²⁵⁷. As letras alegóricas de Raul precisariam esperar um pouco mais para ganharem espaço.

²⁵³ Ibid., p. 21.

²⁵⁴ Ibid., p. 21.

²⁵⁵ Odeon Records, gravadora fundada no início do século XX na Alemanha.

²⁵⁶ Ibid., p. 21.

²⁵⁷ Ibid., p. 21.

Nessa fase, nos anos iniciais da década de 1970, o rockeiro baiano trabalha como produtor nos estúdios da gravadora CBS, adaptando um pouco seu estilo de composição, colaborando com vários artistas do movimento da *Jovem Guarda*, dentre eles Jerry Adriani, Renato & Seus Blue Caps e Diana. Raul credita a esse período os eventos que o levaram a abandonar o sonho de ser escritor e se dedicar à música como forma de expressão. “Aprendi os macetes todos, aprendi a fazer a música fácil, que diz direitinho o que a gente quer dizer. [...] Vi que os sulcos dos discos levavam muito melhor o que eu queria dizer”²⁵⁸.

Contudo, a mensagem de Raul só ganharia volume com o último Festival Internacional da Canção - FIC: “Let me Sing no FIC de 72, foi a explosão de tudo o que Raul tinha acumulado em mais de 15 anos de rock vivido e experimentado”²⁵⁹. Ao deixarem-no cantar, Raul manifesta o que o torna àquela altura um verdadeiro *rocker* na Música Popular Brasileira. Suas canções e posicionamentos condensam vários elementos consagrados pela *história* e pela *glória do rock*, mas à brasileira: sonoridade calcada no *rock n' roll* dos anos 1950, letras influenciadas por *Dylan*, além de incorporar a revolução musical ocasionada pela obra dos Beatles em seus termos sonoros e contraculturais. Rock, psicodelismo, protesto e “as loucuras, como ele chama”²⁶⁰, em certos momentos dignas de um autêntico guru em gestação. Talvez daí advenha o presente e constante entusiasmo de chamá-lo *maluco beleza*, uma síntese das diversas facetas do artista ainda em processamento:

[...] eu só sou um músico... [...] As pessoas ficam ali esperando um profeta, um mestre. E, se a gente deixa, vira mestre mesmo. Foi o que aconteceu comigo. Paulo Coelho ficava atrás me empurrando, dizendo vá, fala. E eu ia. Mas não adianta ficar culpando outras pessoas, ficar agredindo o público como eu fazia. Isso é bobagem, é ignorância. As coisas acontecem porque a gente deixa.²⁶¹

Em suma, o que *O Rock e Eu* de Raul parece querer transmitir é que antes de maluco ou profeta, ali está um *rocker*. Uma masculinidade que parece ansiar por gritar ao mundo suas angústias por meio linguagem do *rock*, um território passível dos homens demonstrarem suas sensibilidades, medos ou desejos. Não muito diferente do sonho de muitos outros que o acompanhavam – e ainda podem o acompanhar – em suas apresentações, discos ou pelas páginas da Revista Rock. Com assertividade, Gilberto Gil afirma em sua própria entrevista para a coluna: “Eu não faço rock. Raulzito Seixas sim, faz rock, é um rocker”²⁶². Uma alcunha que

²⁵⁸ Ibid., p. 21.

²⁵⁹ Ibid., p. 21.

²⁶⁰ Ibid., p. 21.

²⁶¹ Ibid., p. 21.

²⁶² Ibid., p. 21.

no cenário de desenvolvimento da cultura *rock* no Brasil em meados da década de 1970, relativamente poucos artistas poderiam carregar com firmeza como Raul.

4.6 CAETANO VELOSO E O ROCK

Um dos traços de maior destaque das traduções, entrevistas e textos redigidos pela jornalista Ana Maria Bahiana na Revista Rock é a capacidade de sua escrita em transmitir cenas e sentimentos que nos permitem conceber imagens mentais capazes de remeterem diretamente ao acontecido narrado. Qualidade fundamental para um produto que busca majoritariamente atrair e prender o interesse de seu público por meio do conteúdo escrito. Boas fotografias, informações e dados vastos e precisos sobre os artistas, são, sim, artifícios de enorme valia para despertar a atenção dos leitores, sobretudo quando falamos de um contexto em que o acesso aos astros da música, suas obras e visões de mundo – sejam esses/as nacionais ou internacionais – era limitado por questões políticas, materiais ou técnicas. Distante algumas décadas do estreitamento de distâncias promovido pela informatização das comunicações, a mediação do jornalismo impresso de crítica musical se fazia um dos principais canais, ao lado das programações televisivas e radiofônicas, para se conhecer um pouco mais de quem eram e como pensavam os ídolos da música.

Concorrendo, então, com a eloquência do rádio e a vivacidade das recém estabelecidas transmissões a cores da televisão, uma prosa repleta de movimento, sonoridade e expressão, enriquece a experiência de percorrer uma página que a princípio pode aparentar estar estática e muda. Aliás, seria até de algum modo frustrante encerrar os entendimentos e as memórias de compositores por vezes tão alegóricos quanto Caetano Veloso e Gilberto Gil em textos duros. *O Rock e Eu* dos exemplares 10 e 11, troca o preto e branco da impressão por um certo clima baiano direcionado por Veloso e Gil, mas que encontra ecos também na composição de Ana Maria Bahiana. Ao menos em seu sobrenome.

O roteiro elaborado pela jornalista para Caetano Veloso é dividido em três partes. Um trio de cenas de distintos momentos da carreira do músico até então que unem os diversos fios da produção artísticas de Caetano ao tecido do *rock n' roll*. “Cena nº 1: No palco da TV Record, São Paulo, 1967, com os Beat Boys fazendo um barulho acima do permitido pela boa música popular brasileira, Caetano Veloso sorri e pergunta, cantando: “Por que não? Por que não?””²⁶³. A descontraída referência é à apresentação da canção *Alegria, Alegria* acompanhado da banda

²⁶³ BAHIANA, Ana Maria. *O Rock e Eu: Caetano Veloso. Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 10, p. 20, 1975.

de *rock* argentina radicada no Brasil, Beat Boys, que concorria no 3º *Festival de Música Popular Brasileira*, no despontar do tropicalismo. Os arranjos eletrificados dos argentinos caracterizaram um nítido flerte das composições de Caetano com o *rock*. E como o próprio refrão evocado, por que não?

Cena nº 2: Um ano depois, no Teatro da Universidade Católica, também em São Paulo, os Mutantes produzem decibéis acima do limite suportável. Há roupas de plástico, distorção, urros apopléticos (da platéia) e um incisivo discurso improvisado (de Caetano). Era proibido proibir.²⁶⁴

Após a prisão política de Caetano impetrada pelo Governo Militar ainda em dezembro de 1968 e seu retorno do exílio em Londres, que durou de 1969 até 1972, Caetano já abraçara em sua obra outras fontes do *rock n' roll*, notoriamente aquela oferecida pela música de John Lennon e Paul McCartney dos Beatles. No álbum *Araçá Azul* (1973), a bucólica paisagem de *Strawberry Fields* é substituída pela colonial plantation de *Sugar Cane Fields*. Em seus seguintes lançamentos *Jóia* (1975) e *Qualquer Coisa* (1975), a lista de músicas contém interpretações de canções da dupla inglesa como *Eleanor Rigby* (1966) e *Lady Madonna* (1968).

Cena nº 3: Nos teatros de todo o Brasil, de norte a sul, do Oiapoque ao Chuí, e nas ondas radiofônicas via dois LPs, Caetano Veloso está cantando uma porção de coisas dos Beatles. Começou em 73, continuou em 74 e 75. O canto é suave, o violão é doce e brasileiro.²⁶⁵

Ao seu modo, Caetano Veloso está descrito pela revista como alguém que impulsionou o *rock n' roll* no Brasil, contribuindo para que parte do público nacional entrasse em contato com mesclas dessa música estrangeira com estéticas brasileiras. “Muita garotada começou a gostar de música brasileira, texto e poesia, devido ao rock à la Caetano Veloso, maneiro, manhoso. E como Caetano se aproximou do rock?”²⁶⁶. O antigo compositor baiano não hesita em citar a indicação dada pela irmã Maria Bethânia, que destoando de certa ojeriza ao que vinha de fora, nutrida por algumas vertentes da música brasileira que apregoavam a valorização do nacional no início dos anos 1960, indicou a ele o programa *Jovem Guarda* e a figura de Roberto Carlos. Esse é seu primeiro desbunde com o *rock*, algo mais tardio em sua formação musical, conforme o relato.

Vinha de uma formação de bossa nova, influenciado pelo pessoal que fazia música naquele tempo, e todo mundo tinha uma posição defensiva com relação ao rock porque era alienação, influência americana. Uma porção de palavras. Havia uma antipatia brutal contra o rock e contra o rock brasileiro, contra as pessoas que faziam uma

²⁶⁴ Ibid., p. 20.

²⁶⁵ Ibid., p. 20.

²⁶⁶ Ibid., p. 20.

música vital, comercial, ingênua. Mas eu desbundei. Era cheio de vida, a poesia me pareceu muito mais forte que a poesia da chamada MPB, na época.²⁶⁷

A desconfiança inicial com o *rock* descrito por Caetano compartilha de uma percepção ainda sensível no cenário musical brasileiro no período de circulação da Revista Rock. O *rock* adentra o mercado nacional a partir de versões nacionais de êxitos vindos das paradas estadunidenses²⁶⁸ em finais dos anos 1950. Nesse momento, o estilo é entendido como uma moda efêmera, sintoma de um tempo de grande anseio das classes médias urbanas por novidades/modernidades tecnológicas e culturais, sem grandes chances de cair no gosto do público geral. Contudo, o *rock* passa a se consolidar no Brasil em meados da década seguinte com o sucesso comercial do movimento da *Jovem Guarda* em parte dos setores jovens dessas camadas médias²⁶⁹.

Apesar de trazerem algumas das primeiras composições de *rock* bem-sucedidas em língua portuguesa, eram de caráter um tanto ingênuas e retratavam narrativas de conquistas amorosas, corridas de carro e com referências mais indiretas às drogas e outros temas de rebeldia juvenil, algo que somado à ausência de conteúdo considerado politizado ou engajado com transformações da ordem social, carregava a pecha de uma música alienada por parte dos meios universitários e mais intelectualizados, símbolo do imperialismo ocidental. Para esses últimos, ritmos como a Bossa Nova, a MPB, o Tropicalismo e canções consideradas de protesto, representavam estilos musicais mais críticos e autênticos que o alineado *rock*. A cisão entre as duas frentes chega ao ponto de gerar um antagonismo que culmina com a Marcha Contra a Guitarra Elétrica em 1967, impulsionada por importantes artistas da MPB – a exemplo de Elis Regina, Gilberto Gil e Zé Keti – com a intenção de defender a música nacional da invasão de instrumentos estrangeiros.²⁷⁰

A superação dessa rivalidade e do rótulo de música alienada se dá gradativamente a partir início dos anos 1970, após o fim do movimento da *Jovem Guarda*. Há um processo de contato mais direto entre a música popular brasileira e a eletricidade dos instrumentos característicos do *rock* – a própria guitarra elétrica antes rechaçada é incorporada diretamente pelos arranjos da MPB – e se forma uma crescente produção de rock nacional que misturava ao estilo elementos dos ritmos nacionais²⁷¹. Apesar de não se encontrar nenhuma referência

²⁶⁷ Ibid., p. 20.

²⁶⁸ Conhecido exemplo são três das mais conhecidas canções gravadas por Celly Campello: Estúpido Cupido (1959) – versão de *Stupid Cupid* de Neil Sedaka – Banho de Lua (1960) – versão de *Tintarella di Luna* de Mina – Biquíni de Bolinha Amarelinha (1960) – versão de *Itsy Bitsy Teenie Weenie Yellow Polkadot Bikini* de Brian Hyland.

²⁶⁹ OLIVEIRA, op. cit., p. 33-37.

²⁷⁰ Ibid., p. 38.

²⁷¹ Ibid., p. 39-40.

explícita a esse debate, a Revista Rock testemunha parte do decorrer desse processo de aproximação entre a música popular brasileira e o *rock*. Trazer à tona relatos do gradual diálogo com o *rock* de uma figura central para o Tropicalismo como Caetano Veloso, retrata o intento da seção *O Rock e Eu* de se posicionar ao lado visibilidade do *rock* nacional e da desconstrução da imagem de alienação carregada pelo estilo.

Figura 31 – O Rock e Eu Caetano Veloso



Fonte: REVISTA ROCK (1975, p. 20).²⁷²

²⁷² REVISTA ROCK. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 10, p. 20, 1975.

O pé atrás que o artista tinha com o *rock* era fruto de experiência anteriores. O que impressionou uma parte de sua geração, não tocou tanto Caetano. Quando na Bahia não se sentiu energicamente contagiado pelo ritmo de *Rock Around The Clock* ao assistir o filme. A curiosidade do jovem Caetano Veloso com o *rock n' roll* estava em pagar para ver se os boatos que lia e ouvia sobre a nova música que chegava dos Estados Unidos se confirmavam. “Quando passou Rock Around The Clock, na Bahia, eu fui assistir sozinho, E saía tanto nas revistas que as pessoas quebravam o cinema [...] e eu achava aquilo uma besteira. E pensava: “Que diabos de música será essa que vai fazer tudo isso?”²⁷³ Expectativa rapidamente frustrada. “Aí eu fui ver o filme, ele me impressionou de cara porque era tão malfeito quanto as chanchadas brasileiras. E eu comecei a achar graça da precariedade do filme. Era o protótipo do filme ruim, pobre, mal feito”²⁷⁴.

A concepção de *rock n' roll* criada por Caetano na juventude se relacionava intimamente com seu repertório cultural, o que não desapareceu posteriormente. Suas incursões pelo *rock* denotam claramente o modo antropofágico com o qual lidou com o gênero, característica comum a todo o movimento tropicalista, a propósito. Vividamente, aproxima sua ida ao cinema assistir *Rock Around The Clock* da experiência religiosa de temer diante da força do sagrado a tomada de consciências por meio do transe. A música em si não assustava Caetano, mas sim o esperado potencial de tornar a plateia irracional com o prometido ritmo alucinante do *rock n' roll*.

E de repente, eu comecei a ficar com medo de ser possuído por aquela coisa de rock tal como a gente tem medo de ser possuído por um orixá em terreiro de candomblé. Tive medo mesmo. Eu dizia a mim mesmo que era um absurdo, que eu estava ali e aquilo não tinha graça nenhuma, pobre, mal feito, essa música não tá me tomindo. Inclusive tinha umas pessoas que eu notei que eram bem inautênticas, que queriam reproduzir o que tinham lido nas revistas, e subiam nas cadeiras. Não era uma coisa que tomasse a platéia, eram só três ou quatro pessoas, e bem de propósito mesmo, mas ainda assim eu continuava com medo irracional. Eu pensava: “Vai ver que no fundo tem alguma coisa, existe uma mágica que vai me pegar”.²⁷⁵

Os anos de retiro do Brasil em Londres não o empolgaram muito com o que estava sendo tocado na Grã-Bretanha. Em exceção aos divinos maravilhosos Beatles, nada lhe pareceu tão positivo assim. Ana Maria Bahiana afirma que: “Caetano havia escolhido um rock para gostar”²⁷⁶.

Eu adoro os Beatles, eu ouço os Beatles sempre. Acho mesmo que o som deles é bem essa coisa de emoção, o som deles abriu todo um espaço. É uma coisa linda, eu me

²⁷³ Ibid., p. 20.

²⁷⁴ Ibid., p. 20.

²⁷⁵ Ibid., p. 20.

²⁷⁶ Ibid., p. 20.

sinto atraído a um ponto que quer cantar as coisas dos Beatles. Nem para dar uma interpretação nova, mas só pra cantar.²⁷⁷

Na capital inglesa teve a oportunidade de frequentar shows e festivais nos quais passavam nomes do *rock* de bastante alarde no período, inclusive alguns que permaneceram em altos patamares de sucesso pelas décadas seguintes, construindo sólidas carreiras ao longo dos anos. Sobram elogios a Mick Jagger e os Rolling Stones no palco, porém, falta entusiasmo em ouvir os álbuns lançados naqueles anos: “é um negócio confuso, uma zoadeira, não é propriamente volume. [...] Aqui no Brasil não dá pra ouvir, o país já é muito confuso”²⁷⁸. As multidões do Festival da Ilha de Wight comprometeram a audição de Bob Dylan, que depois de um período de adaptação à língua inglesa e ao clima das longas letras se tornou bem agradável. “Tudo em Dylan é um barato”²⁷⁹. Para além da música e da visualidade das apresentações, *rock* para Caetano Veloso d’o *Rock e Eu* se mostra algo sentido no corpo, se não tão intenso como o esperado transe que nunca o tinha acometido até então, talvez como algo no qual de uma forma ou de outra a música popular da época estava imersa.

Hoje parece que a tendência toda do rock é a superprodução, a montagem toda do espetáculo. Como o Pink Floyd que vi em Londres, cheio de luzes e fumaça, tudo cor de rosa, eu achei excessivo, mas não sei, pode ser até bom de se ver, não sei. A coisa do rock é uma coisa do tempo da gente. É todo um modo de ser. É um pouco assim o cara do nosso tempo. A gente está nessa coisa o tempo todo, não importa como. Eu não penso mais o que é rock, o que não é. A gente já está dentro dele. “Tudo é rock”.

A entrevista de Caetano ao *O Rock e Eu*, ademais de toda a riqueza de relatos trazidas pelo artista, evidencia fragmentos de um complexo caminho de construção da ideia de *rock* no Brasil, processo que não ocorre sem contradições e muitos menos do dia para noite. O *rock* estrangeiro e nacional leva tempo até adentrar os ouvidos e corpos brasileiros. A narrativa descrita por Caetano e contada por Ana Maria Bahiana, dentre um quadro de ricas informações sobre a vida política e artística do Brasil na virada dos anos 1960 para os 1970, conta também um pouco do cenário intrincado de entrada e assimilação do *rock* pela música brasileira.

4.7 GILBERTO GIL: GELEIA GERAL E O ROCK

Por maiores que possam ser as diferenças, a orientação dada por Gilberto Gil para sua relação com o *rock n’ roll* não resguarda tanta distância das percepções de seu muitas vezes parceiro de composição Caetano Veloso. A interpretação que Gil confere à sua definição de

²⁷⁷ Ibid., p. 21.

²⁷⁸ Ibid., p. 21.

²⁷⁹ Ibid., p. 21.

rock caminha por espaços amplos, se abrindo à polissemia que o termo pode carregar em se falando de música e cultura no geral. Tanto que seu encontro inaugural com o *rock* é retratado num ambiente um pouco incomum se olhado desatentamente. Incautos poderiam dizer se tratar de um cenário árido e infértil para o ocorrido. Não à toa a descoberta do artista abre seu *O Rock e Eu*:

Gilberto Gil encontrou o rock quando foi pro sertão nordestino. É verdade. Caetano Veloso conta, e ele mesmo confirma. Depois de andar pelos caminhos conhecidos da música brasileira, depois de ver o nordeste do litoral e dos folhetos de turismo, ele foi pro agreste. E cansado, a procura de fonte nova para alimentar suas inquietações. Encontrou a Banda de Pífanos de Caruaru. E encontrou o rock. A mesma violência, a mesma faca seca e afiada da paixão cortando a geléia geral brasileira. Gil conta: “Foi uma descoberta simultânea. De um lado, tudo o que havia de oculto na própria música brasileira, na música mesmo do nordeste. De outro, os Beatles, a coisa universal, nova, forte dos Beatles”.²⁸⁰

Essa introdução do artigo de Ana Maria Bahiana sobre Gil dá conta de apresentar um lugar privilegiado das experiências tropicalista com o *rock*. Um espaço situado em meio à *geleia geral brasileira*, que afora batizar uma coluna da Revista Rock que tinha uma proposta antropofágica análoga, demonstra também a excitação cultural presente no final dos anos 1960 e começo dos 1970, em torno da mistura entre inovações estéticas – de dentro e fora do país – e aspectos das tradições populares. Mesmo assim, Gil confidencia não se perceber propriamente um *rocker*, deixando o título para outros como Raul Seixas. Isso, na visão do compositor, não o impediu de incorporar componentes do gênero *rock n' roll*, prática que já vinha ocorrendo desde o lançamento de seus álbuns homônimos de 1968 e 1969: “já existe rock no meu trabalho naquele disco do fardão, existe rock no disco da Bahia, o que tem o poema de Rogério Duarte na capa”²⁸¹.

O exílio em Londres²⁸² deu substância para esse processo de absorção e tradução cultural realizado por Gil. As experimentações nas técnicas de estúdio feitas pelos Beatles, a guitarra repleta de sentimento de Jimi Hendrix, são todas influências com bastante significado em seu contato com o *rock*, nas palavras do músico à entrevista. A receita mais completa com a qual se deparou no estrangeiro, pronta a ser digerida, parece ter sido, no entanto, Bob Dylan. O poder poético das palavras do trovador estadunidense impressionou o brasileiro, ainda mais quando enxergou em Dylan uma figura com similaridades ao que esteve descobrindo no sertão.

²⁸⁰ BAHIANA, Ana Maria. *O Rock e Eu: Gilberto Gil. Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 11, p. 21, 1975.

²⁸¹ Ibid., p. 21.

²⁸² Resumidamente, período entre 1969 e 1971 em que se radicou em Londres juntamente com Caetano Veloso e suas respectivas esposas após serem presos pelo Regime Militar instaurado naqueles anos.

Dylan era o arrojo poético, a loucura descriptiva, o poder da palavra. E muito mesmo o negócio da aparência dele, primeiro ao nível da música popular mesmo, dos cantores country, rurais, americanos, e a parecença dele e disso com o canto rural brasileiro. [...] Com o cantador, por exemplo. Nos primeiros discos dele, só com o violão e a gaita, me impressionava a igualdade da fonte, a dele e as coisas nordestinas que eu estava descobrindo. E é mesmo incrivelmente parecido. Aquela cantoria, aquelas palavras mastigadas, o mesmo sotaque, aquela coisa ali forte, aquela exuberância. Aquilo me impressionava imensamente.²⁸³

Para Gil, *rock* se assemelha a uma fórmula alquímica. Passadas as tensões entre o *rock* e ritmos nacionais, é descrito um receituário de possibilidades de produzir *rock* em português em consonância com a MPB. Nessa arte, se compreendia um aprendiz, e seu mestre Jorge Ben:

Rock brasileiro é Jorge Ben. Ele sempre fez isso, só faz isso. Ele é antropofágico, tem todos os elementos da transmutação total. É ecológico. Respeita a ecologia cultural. Tem o elemento estrangeiro, mas tem a transmutação local. Porque rock é blues é samba, é ... toda uma energia que vai acabar na Mother Earth, na Mother África. Eu sou rock nessa medida, na medida que faço isso. Porque rock é mais um feeling.²⁸⁴

Uma imagem estática do *rock n' roll* não o interessa. E Gil vê perigo em uma apropriação autoritária do termo, no qual não caiba o movimento de troca, a transformação, havendo vez somente para uma concepção hegemônica e apriorística no Brasil para o que é *rock*. O compositor se opõe ao que chama de universalidade com a qual se impunham as grandes e complexas orquestrações do *rock progressivo* enquanto sinônimo de *rock* na época:

Essas gerações que vão chegar agora, vão ouvir falar que tudo é rock, e não vão saber porque, o que é rock naquilo. Vão achar que rock, naquilo é o wagneriano, o superficial, a aparelhagem. [...] Se você vem com uma clicheria elétrica, uma percussão marcial, aí parece rock. Hoje [...] o garoto aprende tudinho, os gestos, deixar cair o cabelo de um certo jeito, bater com o pé no chão. Ele sai fazendo depois como viu o Emerson, Lake & Palmer fazer na TV.²⁸⁵

O resumo maior do sentido do *rock* – inclusive o que estava sendo produzido no Brasil – para Gil é a sua capacidade de reunir energias e se transformar, não a repetição exaustiva de fórmulas e performances já consolidadas com seus chavões de luzes, eletrificação e aparelhagens monstruosas. “As vezes a gente tá [...] fazendo um tremendo rock com o Expresso 222 [...] e a moçada não está sacando. Mas se você vem com uma clicheria elétrica, uma percussão marcial, aí parece rock [...]. Torno a dizer que rock brasileiro é Jorge Ben, é a transmutação”²⁸⁶. *O Rock e Eu* dedicado a Gilberto Gil é movimento e não inércia. Caso

²⁸³ Ibid., p. 21.

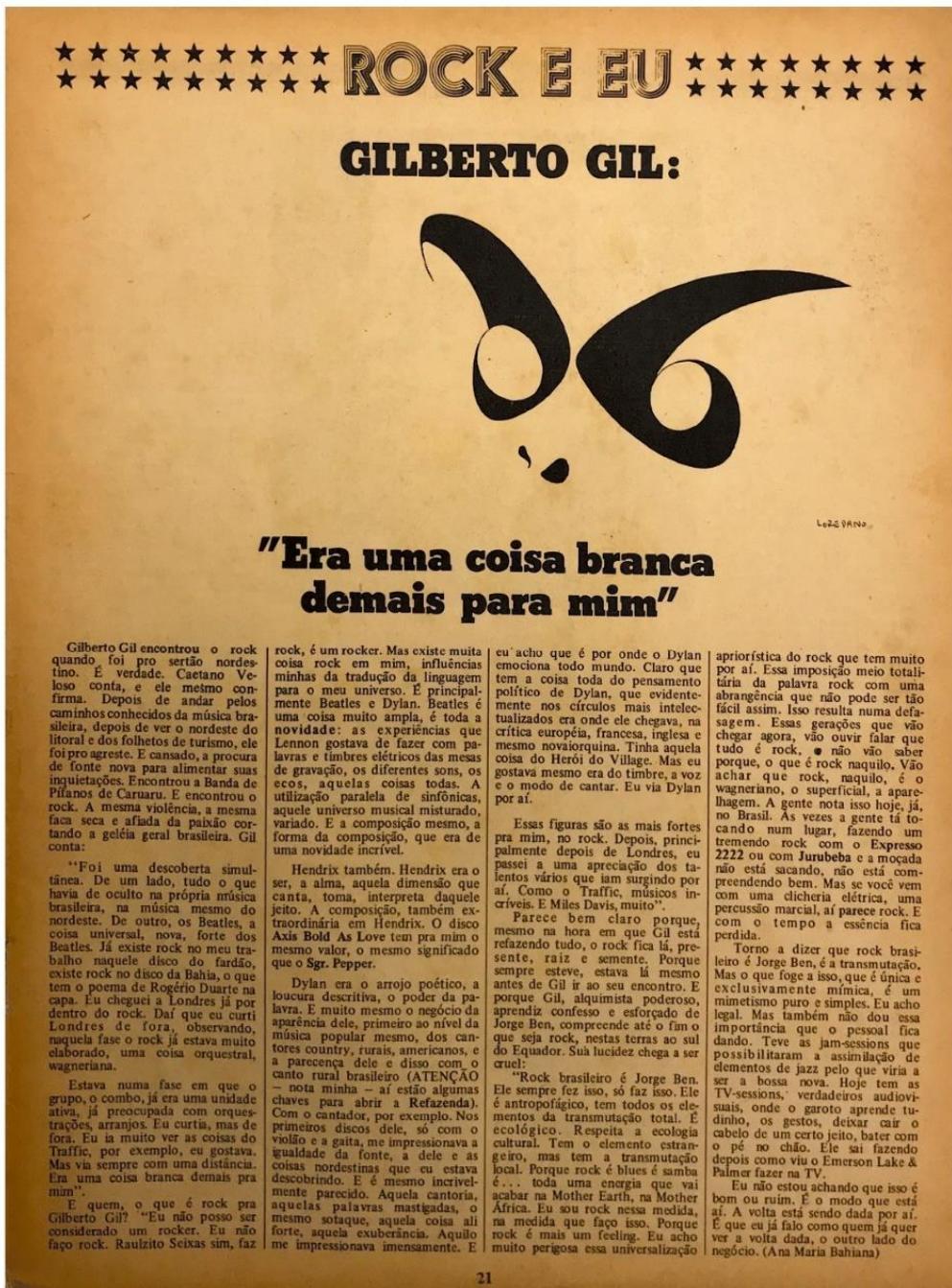
²⁸⁴ Ibid., p. 21.

²⁸⁵ Ibid., p. 21.

²⁸⁶ Ibid., p. 21.

contrário, se as coisas se mantêm, como o próprio diz: “era uma coisa branca demais pra mim”²⁸⁷.

Figura 32 – O Rock e Eu Gilberto Gil²⁸⁸



Fonte: REVISTA ROCK (1975, p. 21).²⁸⁹

²⁸⁷ Ibid., p. 21.

²⁸⁸ Gil faz referência à hegemonia de características ocidentais brancas para se definir o *rock* no período da entrevista. Ao serem deixados de lado a pluralidade de influências na composição do estilo – e na música popular como um todo – o artista critica o estreitamento dos limites do *rock* em apenas aquilo que advinha da Europa e Estados Unidos, principalmente envolto de tecnologia, imensos aparatos e superamplificação. Nesses termos restritos, o *rock* para Gil era ‘uma coisa branca demais’.

²⁸⁹ Ibid., p. 21.

4.8 OS MUTANTES E O ROCK PROGRESSIVO BRASILEIRO

A ex-filiação de Rita Lee aos Mutantes aparenta não ter sido esquecida quando da oportunidade em que a banda paulistana tem o papel principal na seção *O Rock e Eu*. Já nessa altura, em uma fase mais próxima do *rock progressivo*, o “ontem”²⁹⁰ da banda ainda se faz presente com Arnaldo, Rita e Sérgio²⁹¹. Esse é o título da imagem que compõe a chamada da matéria, em destaque no alto da página, a despeito de não serem mais integrantes da banda. Sem os dois, na data da entrevista em 1975, além de Sérgio Dias formavam os Mutantes: o tecladista Túlio Mourão, o baterista Rui Motta e o baixista Antônio Pedro. Entre as toneladas de aparelhagem, os modernos recursos tecnológicos e as fronteiras mais contemplativas, abstratas e menos dançantes para as quais os horizontes do *rock* se abriam na década de 1970, os Mutantes dispõem para a Revista Rock suas ideias acerca da interação entre psicodelia e precisão técnica que tomavam a cabeça de parte do público do *rock n' roll* na época. Trazendo à baila um nome brasileiro de grande projeção ligado ao estilo, conjuntamente com todo a temática de sua edição número 9, Rock, a História e a Glória completa um exemplar inteiro dedicado ao *rock progressivo*.

A condução do texto é feita pela jornalista Martha Zanetti, dialogando com a trajetória pessoal de cada um dos integrantes, dando primeiramente maior destaque para Sérgio Dias, “o elemento constante em todas as mutações do grupo”²⁹². Nascido em uma família em que “seu pai, “quatrocentão”, Cesar Dias Batista, foi secretário particular de Ademar de Barros, é jornalista poeta e cantor. Tinha uma coluna no jornal “O Dia” [...]. A mãe de Sérgio, Clarisse, é pianista-concertista e tem várias peças compostas”²⁹³, o membro mais antigo daquela formação dos Mutantes conta que desde a infância viveu rodeado por música, aprendendo logo cedo a executar o violão, e já na adolescência dando aulas do instrumento, além de tocar com diversos conjuntos como forma de angariar dinheiro.

As recordações de seus primeiros contatos com o *rock* que Sérgio Dias registra têm um sentido que dá a entender se efetivarem no ciclo que estava vivendo a banda, combinando elementos psicodélicos e progressivos ao som da banda, fórmula que já desponta indícios ao

²⁹⁰ ZANETTI, Martha. *O Rock e Eu: Mutantes. Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 9, p. 17, 1975.

²⁹¹ Inclusive *O Rock e Eu* protagonizado pelos Mutantes é integrante do exemplar que consta com matérias sobre dois grandes nomes da vertente progressiva no período, na capa a biografia dos britânicos *Emerson, Lake & Palmer*, e uma entrevista exclusiva com o tecladista suíço Patrick Moraz do *Yes*, visitando o Brasil naquele ano, num tempo em que pouquíssimos artistas do *rock* internacionalmente conhecidos desembarcavam por aqui.

²⁹² Ibid., p. 17.

²⁹³ Ibid., p. 17.

menos desde o álbum de 1972, *Mutantes e Seus Cometas no País do Baurets*, o último oficial com Rita Lee. A origem do gosto do garoto Sérgio pelo *rock n' roll* se deu através de bandas instrumentais de *baladas rock*, como as paulistanas *Jet Blacks* e *Jordans* que alcançaram certo sucesso entre o final dos anos 1950 e início dos 1960. Como para muitos de sua geração:

Foi com os Beatles que aprendi a cantar. Quando ouvi nem acreditei. Era *She loves you, I want to hold Your Hand*. Cortei franjinha igual a eles, no mesmo dia. Os Beatles foram meu desbunde musical. Eles me mostraram as harmonizações da música, as cores. Emerson Lake & Palmer, Yes e King Crimson me mostraram, mais tarde, o espaço e o tempo, a quarta dimensão da música. Que quer dizer isso? Quando você vê um triângulo, torcendo-o, você pode entrar nele, saca? Hoje a música pra mim é minha religião, minha iluminação espiritual, minha própria vida.²⁹⁴

Se preparando com duas horas de antecedência para subirem ao palco do Teatro Tereza Rachel no Rio de Janeiro, onde realizaram a apresentação da noite, a definição da música que os Mutantes iriam executar seu trabalho, não escapa à comparação ao material produzido nos 6 anos em que Rita Lee esteve na banda. Entretanto, Sérgio considera que:

Nossa música não era rock and roll. O que a gente tocava era a música dos Mutantes. [...] O Brasil tem uma ideia erradíssima de rock, muito culpa da imprensa. Rock não é título. Rock é uma filosofia. A música é a palavra desse estado, dessa filosofia. O público de rock no Brasil é um público underground. É um público artificial, que vai ver os ídolos, a aparelhagem. O público errado que vai num show de rock é aquele, por exemplo, que quando eu pego um violão e tiro um som incrível, eles pedem rock. Eles estão deixando de entrar na música, estão fazendo uma violência contra eles mesmos.²⁹⁵

A partir desse ponto, a pergunta que guia o restante da entrevista aparece: é rock o que vocês fazem? Intercalando rápidas biografias dos integrantes mais novos da banda, todos são instados a darem suas próprias definições. As memórias dos músicos mais exploradas pela matéria, derivam de terem compartilhado uma formação musical erudita, com estudo formal e forte instrução teórica, e o fato de tomarem contato mais intenso com o *rock n' roll* ao terem previamente tocado juntos na banda carioca Veludo, conhecida também por Veludo Elétrico, conjunto que se aventurava pelo *rock progressivo* simultaneamente ao auge do estilo internacionalmente, particularmente na primeira metade na década de 1970.

²⁹⁴ Ibid., p. 17.

²⁹⁵ Ibid., p. 17.

Figura 33 – O Rock e Eu Os Mutantes

O ROCK E EU

Ontem: Arnaldo, Rita e Sérgio

MUTANTES:

Foto O GLOBO

Minha iluminação espiritual, minha própria vida

"Somos tudo pra eles - pais, mães, amigos -" explica Sérgio Pavão, um dos empresários dos Mutantes, no meio de um barulho infernal de sons distorcidos. No palco do Teatro Tereza Rachel, no Rio, duas horas antes do show, está a composição atual do grupo: Sérgio Dias (guitarra), Túlio Mourão (piano), Pedro (baixo), Rui Motta (bateria). Os Mutantes, mais Wagner (técnico de som) frente a uma mesa com vinte canais, 20 pontos vermelhos luminosos, 492 botões e alavancas e duas luzes verdes, que oscilam com a frequência do som, são os responsáveis pelo barulho todo.

"Os Mutantes são uma mercadoria fácil de vender", diz Serginho Pavão. "Vamos montar uma estrutura empresarial e promocional para o grupo. Uma empresa dentro de outra empresa. Fora os 4 Mutantes, temos mais nove pessoas que cuidam da luz, som, palco, aparelhagem (4 toneladas). Vamos comprar um ônibus e contratar um motorista e um carregador. Vai ficar tudo organizado, pré-determinado. Quando chegar em janeiro de 76, teremos um roteiro impresso dos shows e atividades dos Mutantes, até de zembro".

Sérgio Pavão não está sózinho empregando os Mutantes. Seu sócio, Líbero Campos, psicólogo, 28 anos, faz a coordenação do grupo. De terno bege, camisa rosa aberta no peito,

Líbero explica seu trabalho junto ao grupo. Gotinhos de suor vão aparecendo e aumentando no seu rosto, "veja, por exemplo, agora a pouco, eles estavam tocando *Anjo do Sul*, e eu vi que as pessoas ficavam relaxadas. Eu observo como o público reage. Às vezes, os Mutantes querem transmitir uma determinada sensação e não conseguem. Eu observo por que isso acontece".

Nós também estamos vendendo um sítio onde eles possam morar e ensiar. Durante cinco dias na semana, eles devem ficar juntos. São assim podem dar continuidade ao trabalho. Eles são muito frustrados e carentes de afeto. A gente não os deixa sozinho um minuto. Se não eles se sentem perdidos. Os outros dois dias da semana eles têm para viver, podem fazer o que quiserem. Eles não vão ter que se preocupar mais com nada além de fazer música".

Sérgio Dias Batista, 25 anos, é o elemento constante em todas as mutações do grupo. Ele, seu irmão Arnaldo e Rita Lee, ficaram seis anos juntos. Relembra: "Eu era a parte. Não entrava nas coisas pessoais, nas derivações. Participava da criação de algumas músicas, mas depois que a Rita Lee saiu é que eu comecei a ficar quase o dia todo tocando. Nossa música não era rock and roll. O que a gente tocava era a música dos Mutantes. Nós éramos moleques e brin-

calhões. Profundos, no sentido que uma criança é. Depois, começamos a perder isso, essa espontaneidade musical. Achou que a gente perdeu com isso. Antes, a nossa música era automática, apesar de ser sentida. Hoje a música dos Mutantes é automática, sentida e consciente. Passamos da terra ao céu".

Sérgio nasceu em São Paulo. Morava na Pompéia, numa casa com porão, quer servir de lugar de ensaio por muito tempo. Orgulha-se dos feitos familiares. Seu pai, "quatrocentão", Cesar Dias Batista, foi secretário particular de Ademar de Barros, é jornalista, poeta e cantor. Tinha uma coluna no jornal "O Dia" que era de Ademar, em São Paulo: "Amanhã ou Dá". A mãe de Sérgio, Clarisse, é pianista-concertista e tem várias peças compostas, como *Impressões de Viena*, *Transmigração* e *Valsa Etérea*, para piano e orquestra. "Aos 11 anos", conta Sérgio, "eu tocava violão de ouvido. Sou da época do twist. Era louco pelos Ventures. Aos 13 anos me afundi completamente em música. Larguei a escola, na segunda série do ginásio. Minha mãe me tirou a mesa e deixou de me comprar roupas. Comecei a dar aulas de violão, e um mês depois já ganhava mais que a mesada. Meu irmão Cláudio é que fez minha primeira guitarra. Era uma cópia da Fender Stratocaster, uma das que eu uso hoje. Com 15 anos, eu tocava nuns 7 conjuntos ao mesmo tempo. Onde eu visse uma mão tocando, ficava vidente olhando. Ouvia os Jet Blacks e os Jordans, mas depois que ouvi os estrangeiros, foi uma loucura. Eu ia nota a nota atrás dos soms deles, passava o disco para 16 rotações, onde o som fica uma oitava abaixo.

Com o twist, aprendi a tocar. Mas, foi com os Beatles que aprendi a cantar. Quando eu ouvi nem acreditei. Era *She loves you, I want to hold Your Hand*. Cortei franjinha igual a eles, no mesmo dia. Os Beatles foram meu desbrumado musical. Eles me mostraram que eu só transava com coisa muito restrita no twist: mi maior, lá maior, si maior, mi maior, a seqüência quase que constante no twist. Os Beatles me mostraram as harmonizações da música, suas cores. Emerson, Lake and Palmer, Yes e King Crimson me mostraram, mais tarde, o espaço e o tempo, a quarta dimensão da música. Que quer dizer isso? Quando você vê um triângulo, torcendo-o, você pode entrar nele, saca? Hoje a música pra mim é mim religião, minha iluminação espiritual, minha própria vida".

Sérgio fala sem emoção das diversas escaladas por que passaram os Mutantes. "Na saída de Rita Lee em 72 entrou, Liminha e Dinho". Não lembra de datas "e eu nunca sei em que dia, mês e ano estamos". Só que essa foi uma fase de muita loucura. Depois saiu Arnaldo, e entrou Manito. Saia Manito e Dinho e entraram Túlio e Rui. Saia Liminha e entrou Pedro. É a escalada atual que Sérgio acha "muito boa, se curte música demais".

Como é Sérgio, é rock o que vozes fazem?

"O Brasil tem uma ideia erradíssima de rock, muito por culpa da imprensa. Rock não é título. Rock é uma filosofia, uma iluminação. A música é a palavra desse estado, dessa filosofia. O público de rock no Brasil é um público underground. É um público artificial, que vai ver os ídolos, a aparição. O público errado que vai num show de rock é aquele, por exemplo, que quando eu pego um violão e tiro um som incrível, eles pedem rock. Eles estão deixando de entrar na música, estão fazendo uma violência contra elas mesmas".

Tecladista do conjunto (piano, órgão e sintetizadores), Túlio Mourão Pontes, 23 anos, conheceu Sérgio, no Rio. "Eu tinha ganho um piano naqueles dias. Foi maravilhoso. Por acaso, em cima do piano tinha rosas brancas, que são as cores do Sérgio. Ficamos horas tocando George Harrison juntos. Dias

(Continua na página seguinte)

Fonte: REVISTA ROCK (1975, p. 17).²⁹⁶

Apaixonado pelo som dos Beatles, a declaração de Túlio Mourão se ajusta precisamente com a proposta progressiva adotada pelos Mutantes, de explorar o *rock n' roll* em sua perspectiva mais elaborada e tecnicamente complexa. “Vinha de uma formação erudita, ainda

²⁹⁶ Ibid., p. 17.

que mesclada com música popular. A partir daí comecei a sonhar com mil teclados. A sonhar com os mil recursos eletrônicos do Emerson, Lake & Palmer, a sonhar com sintetizadores²⁹⁷. Já para Rui Motta, o *rock* é por definição “a música do século XX, a música que se toca 80% com o coração, com garra, na hora”²⁹⁸. A definição de *rock* bastante etérea do baixista ganha um pouco mais de substância, tão logo argumenta em favor da polissemia que o termo assume, inclusive legitimando a autonomia do som que compõe sem afastá-lo da órbita do *rock n' roll*.

E o Rock? “Eu não sei o que é. O que caracteriza o rock são duas guitarras, um baixo e uma bateria. Acho rock and roll, o Bill Halley e o Little Richard. Mas de 68 pra cá, o rock é aberto pra todos os lados, é elástico, abrange desde o Yes até o Hermeto. As pessoas faziam tanta confusão com o rock and roll, que hoje você sabe mais que música é rock. A nossa música, a música dos Mutantes, não segue uma linha. Ela tem o nosso ‘feeling’. Ao mesmo a gente toca a Matemática de Pitágoras, toca clássico ou rock”.²⁹⁹

A entrevistadora segue insistindo com a questão nodal da entrevista, agora dirigida ao baixista Antônio Pedro. É *rock* o que vocês fazem agora? A resposta arrancada persiste na mesma linha de seus companheiros, deixando claro que para ele o estilo *progressivo* da banda não significaria uma música com menos alma: “E é rock o que vocês fazem? “É rock, com ‘feeling’ que está em nós”³⁰⁰. Devidamente apresentados, juntos com sua proposta musical, sendo *rock*, *progressivo* ou somente a sua própria música, o público que compareceu ao Tereza Rachel naquela noite deve ter presenciado um espetáculo tecnicamente impecável dos Mutantes.

No palco e na mesa de som, a luta continua. Sérgio Dias, sentado em frente a bateria vai tocando todos os surdos e bumbos enquanto grita, “Wagner, vamos metodizar isso, são oito horas, se não não vai dar tempo. É uma piração fazer isso. Quero um som perfeito, saca. A gente vai dançar E um show importante. Veja, quero a voz acima de tudo. O canal não tá saindo, saca. Vê nível aí...”.³⁰¹

O Rock e Eu dos Mutantes aparece como um importante ponto de reflexão sobre os caminhos percorridos pelo *rock* nacional em emergência por volta de meados da década de 1970. Devia-se incorporar elementos do *rock* à música brasileira ou caminhar lado a lado com o que se produzia lá fora, deixando para trás estéticas nacionais? Nesse caso, com o desfalcado de Rita Lee e Arnaldo Baptista, a condução da banda por Sérgio Dias retrata a opção de alguns grupos brasileiros por se alinharem às tendências do *rock* que na época corriam com maior força na Europa e nos Estados Unidos. Não só, mas o *rock progressivo* produzido pelos Mutantes por

²⁹⁷ Ibid., p. 18.

²⁹⁸ Ibid., p. 18.

²⁹⁹ Ibid., p. 18.

³⁰⁰ Ibid., p. 18.

³⁰¹ Ibid., p. 18.

ocasião do lançamento do álbum *Tudo Foi Feito Pelo Sol* (1974) representa uma leva de bandas que ao se deparar com a encruzilhada do que seria o *rock* brasileiro, optaram por adotar linhas mais assemelhadas aos ingleses e aos norte-americanos. Sem necessariamente deixar de ser antropofágica, uma estratégia que demonstrou a competência técnica de artistas brasileiros em reproduzir e criar a partir de bases estritamente estrangeiras.

CONCLUSÃO

A seção *O Rock e Eu*, certamente foi uma das colunas da Revista Rock que mais explicitamente dialogou para a circunscrição de um emergente mercado de consumo do *rock* no Brasil. A coluna não apenas apresentava ídolos que vinham do estrangeiro, mas também narrava histórias brasileiras que contribuíram para a construção de imagens pioneiras de rockeiros nacionais em diferentes instâncias.

No que se refere ao campo da comunicação, as narrativas de Big Boy e Jacques Kaleidoscópio, constituíram importantes figuras na divulgação do *rock* no rádio do Rio de Janeiro e de São Paulo, habituando o público brasileiro a encontrar canções do estilo sendo executada na programação radiofônicas e atrações voltadas exclusivamente aos ouvintes jovens, adotando linguagens menos formais e descontraídas.

Já no campo artístico, é notável o recurso a nomes do cenário nacional que poderiam/podem ser consideradas vozes autorizadas da música para atestarem a presença marcante do *rock* em suas vidas e carreiras. Sejam os famosos integrantes da Jovem Guarda com suas imagens relacionadas à popularização das primeiras canções em português de *rock n' roll*; Raul Seixas, Made in Brazil e a formação dos Mutantes à época incorporando ao repertório da música brasileira leituras nacionais de diferentes vertentes do *rock*; ou os tropicalistas alargando a noção de *rock* e o agregando ao diverso caldeirão cultural brasileiro, é como se a coluna dissesse ao seu público: se Caetano, Gil, Erasmo e Raul ouvem *rock*, então deve ser música de qualidade!

Apesar disso, a seção delineia algumas percepções que indicam uma nítida hierarquização entre o *rock* que vinha dos Estados Unidos e da Europa e o emergente cenário nacional nesse período. Exposto já no título da revista, para os artistas e ídolos que vinham de fora, estava reservada uma longa narrativa recontada ao público brasileiro sobre as origens do *rock* e aqueles que alcançaram a glória por fazerem parte desse universo. Aos rockeiros nacionais, *O Rock e Eu* concede um espaço de movimento e construção, um cenário de *rock* que na década de 1970 ainda não alcançou sua glória e busca ainda fundar sua história. Quadro

que embora tenha de ser lido através dessa relação de poder, não carrega em si uma carga de depreciação do rock nacional, muito pelo contrário, indica muito mais a percepção da Revista Rock do Brasil como um terreno fértil para o desenvolvimento do estilo.

5 A HISTÓRIA DO ROCK

Novembro de 1974; materializa-se em periódico uma demanda editorial que parece estar latente especialmente em setores da juventude brasileira aficionados por música popular: a carência por informações críticas e/ou de fontes fiáveis em português dos fenômenos que envolviam a cultura *rock* no momento. Por isso, essa data parece ter sido propícia para viabilizar um balanço do presente do *rock* à época, no intuito de apresentar ao público brasileiro algo mais do que somente artistas e estilos que tomavam de assalto o topo de diversas paradas de sucesso ao redor do mundo e cresciam em interesse no país. A intenção da revista Rock, a História e a Glória se volta para representar um movimento que não é apenas musical, mas que, além disso, está relacionado em sua origem a amplas e complexas instâncias socioculturais dos Estados Unidos e da Inglaterra nas duas décadas seguintes ao fim da Segunda Guerra Mundial – relações étnico-raciais e conflitos geracionais, por exemplo – algumas delas encontrando sensíveis paralelos com uma sociedade diversa como a brasileira.

Para tanto, “seus editores se propõem a contar a evolução do rock entre nós, como está no momento, e quais seus rumos futuros”³⁰², ou seja, delinear um panorama histórico do *rock* enquanto cultura, fundar *espacos de experiências e horizontes de expectativas* que orientem a temporalidade em que se assenta a proposta da publicação. Mais do ser uma oportunidade de compreender a maneira como um determinado grupo enxerga seu próprio tempo, aos olhos de um observador dos dias de hoje é uma possibilidade interessante de se relacionar com o *rock* de uma maneira distinta do que muitas vezes foi permitido pelos seus próprios limites temporais de vida.

Afinal, desejarmos ultrapassar ou nos imaginarmos rompendo os limites de nossa existência cronológica – seja imaginando como será um futuro longínquo ou como foi vivenciar uma determinada época anterior ao nosso nascimento – é uma forma de fascínio que pode mover um grande interesse pelo passado, “de “falar” com os mortos ou de “tocar” os objetos dos seus mundos”³⁰³. Mesmo que nos acometa momentaneamente, muitos em algum instante já se sentiram tendo nascido na ‘época errada’, nutrindo uma sensação anacrônica de querer resvalar, chegar perto de um tempo que não nos foi permitido fisicamente viver, desejo diferente de querer aprender com a interpretação das experiências históricas acumuladas pela humanidade para guiarmos nossas ações no presente e orientarmos nosso futuro.

³⁰² REVISTA ROCK. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 2, p. 22, janeiro, 1975.

³⁰³ GUMBRECHT, 2010, p. 153.

Ler a *história do rock*³⁰⁴ pode se tornar um exercício de romper essa barreira do nascimento e construir um mirante atrativo do qual podemos ponderar sobre: como um contexto que nos é cronologicamente passado se pensava enquanto presente? Quais as experiências se lançavam como base para fundar esse presente? De que modo ainda podem resguardar conexão e inteligibilidade cultural no tempo presente? Por quais caminhos pensavam, se é que o faziam, o futuro do *rock* e das juventudes quando projetadas sobre o contexto de hoje? Em outras palavras, é uma chance de acessarmos vislumbres de mundos temporais diferentes, com suas próprias visões de passado, presente e perspectivas de futuro articuladas com objetos históricos que se projetaram num presente cada vez mais ampliado e ainda nos são completamente reconhecíveis, como o *rock*.

Indo além na metáfora do observatório e a aproximando das contribuições de Reinhart Koselleck³⁰⁵ para a História do Tempo Presente, pode ser uma plataforma localizada em outras camadas temporais que não apenas a superfície mais imediata de nosso presente dilatado. Dito de outro jeito, essa superfície é a maneira que aderimos à cultura do *rock* ao nosso próprio presente, como a coincidimos com nosso tempo e a entendemos hoje; lugar que pode ter sido sentido de maneiras distintas ao que estamos acostumados nas décadas iniciais do século XXI em outros momentos da existência desse estilo musical. Atentarmos a outros estratos do tempo menos óbvios, mas que subterraneamente também constituem nossa experiência do hoje, pode fazer emergir dimensões temporais latentes que, caso não fossem revolvidas, talvez permanecessem ofuscadas por sensações de que o único modo possível de se relacionar com algum objeto histórico-cultural é o que sentimos com naturalidade em nosso presente mais imediato e nos habituamos a entender como normal.

Ao propormos a contemporaneidade da cultura *rock*, queremos dizer que os espaços de experiências em que se funda a revista Rock, a História e a Glória ainda fazem sentido e são compartilhados em algum grau pela experiência identitária de muitas pessoas que nem sequer haviam nascido nesse momento, mas continuam vivendo-o e significando seus ecos nos seus próprios termos. Entendido desse modo, sem dúvidas falamos do *rock* e de sua trajetória histórica como um presente que se sente dilatado, uma presença contínua que desliza até a atualidade sem, contudo, permanecer inalterado com a passagem dos anos.

³⁰⁴ Esse termo em itálico será utilizado para designar a narrativa elaborada pelos editores da Revista Rock para interpretar e realizar uma retrospectiva da trajetória do *rock* nas duas décadas que antecediam os anos 1970, buscando retratar aos leitores brasileiros os principais movimentos musicais e sociais aos quais o estilo esteve ligado.

³⁰⁵ KOSELLECK, op. cit., 2014.

Estruturalmente, a seção *história do rock* é uma das com maior destaque nos fascículos da coleção Rock, a História e a Glória, fundamental para a proposta editorial da revista, explícito já no título da publicação. Além de divulgar artistas em alta nas paradas de sucesso estadunidenses, europeias e nacionais, publicar em língua portuguesa relatos da trajetória de desenvolvimento do *rock* por meio de vozes respeitadas na imprensa e na crítica musical brasileira, estava entre os principais chamarizes nos quais a Revista Rock se apoiou enquanto produto. A estratégia inicial foi de traduzir textos estrangeiros – por vezes com trechos truncados e traduções um pouco grosseiras – que pudessem ajudar a apresentar ao público brasileiro um panorama retrospectivo de um movimento cultural que havia mudado ‘a juventude das duas últimas décadas’³⁰⁶, e que passava a figurar cada vez mais no gosto de compositores e de jovens brasileiros.

Essa forma de apresentar o conteúdo da *história do rock* toma conta dos 8 fascículos que abrem a coleção³⁰⁷, divididos sequencialmente em capítulos assinados por diferentes redatores³⁰⁸³⁰⁹. Os primeiros passos se dão pela condução das assinaturas conjuntas de Tárik de Souza, Okky de Souza e Carlos Gouvêa e Ana Maria Bahiana em direção à gênese do estilo, construindo uma espécie de mito de origem do *rock* pela *Rock*, inaugurado pelo encontro entre os anseios por rebeldia da juventude norte-americana do pós-Segunda Guerra Mundial e uma musicalidade de raízes negras africanas capaz de dar vazão a essa inquietação, além de discutirem o processo de emergência dos ídolos pioneiros do *rock n' roll*, inicialmente figuras negras, a exemplo de *Chuck Berry* e sua guitarra estridente, que transgressivamente irrompem diretamente ao gosto de setores da juventude branca estadunidense, logo acompanhados na onda do sucesso do estilo *rock n' roll* por análogos brancos com grande influência do *country & western*, tais como *Bill Halley* e *Elvis Presley*.

Em síntese, nesse segmento inicial da *história do rock*, via de regra são abordados os passos inaugurais do *rock* em seus aspectos musicais e comportamentais nos Estados Unidos da passagem dos anos 1940 à década de 1950, caracterizando o chamado *rock n' roll*, a primeira etapa desse movimento em que elementos centrais como os *riffs* de guitarras distorcidos, os

³⁰⁶ Tal afirmação de que o *rock* havia transformado a juventude das duas últimas décadas aparece na contracapa de uma compilação dos 10 primeiros volumes da *Revista Rock, a História e a Glória*, lançada pela mesma editora do periódico, a Editora Maracatu do Rio de Janeiro.

³⁰⁷ Nessa primeira fase, os diferentes capítulos não têm títulos específicos, em exceção do número 6 assinado por Ana Maria Bahiana: Especial: a guitarra, e o número 8 que fecha a seção: Country & Western: Caipiras e Cowboys.

³⁰⁸ Respectivamente: capítulos 1, 2 e 8 por Tárik de Souza, capítulo 3 por Carlos Gouvêa, 4 e 5 por Okky de Souza e capítulo 6 por Ana Maria Bahiana.

³⁰⁹ Nota importante é que para a composição de nossa análise não tomamos por base necessariamente a organização sequencial encontrada na publicação, mesclando capítulos de fascículos diferentes quando pertinente para a estruturação do texto.

vocais gritados, as letras com sentidos duplos se estabelecem e os primeiros ídolos emergem e decaem, ainda que de certa maneira com perfis mais inocentes e simples do que os movimentos que se desenvolverão e irão ganhar complexidade musical e artística nos anos 1960 e 1970, o *rock* compreendido pela *história do rock* como mais moderno. Um dos traços mais marcantes dessa fase é uma considerável atenção dada às tensões raciais e geracionais presentes na sociedade estadunidense da época, envolta pela eclosão de movimentos pelos direitos civis da população negra e reivindicações pacifistas contra a Guerra do Vietnã, por exemplo, que chegam traduzidas um público jovem brasileiro inserido num contexto de autoritarismo dada pela Ditadura Militar.

Após uma pausa no fascículo 9, a seção *história do rock* retorna reformulada e conduzida pelo jornalista Luiz Carlos Maciel, indo do fascículo de número 10 e perdurando até o 20. A princípio, Maciel dialoga com os 8 capítulos previamente publicados da e interliga-os à sua interpretação da *história do rock*, que rapidamente toma contornos próprios e possui notáveis ares de sua experiência de vida, acompanhando a relação do jornalista com o *rock* e seu gosto pelo estilo³¹⁰. Fica para Maciel a incumbência de discorrer acerca da explosão musical e diversificação do *rock* – agora chamado apenas assim sem o sufixo *n' roll*, que passa a designar unicamente a música feita na década de 1950 ao incorporar as influências do blues, do experimentalismo tecnológico dos estúdios e ganhar complexidade artística – em acordo com os movimentos contraculturais dos anos 1960, assunto em que se posicionava como referência no Brasil.

Maciel organiza uma interpretação que articula o surgimento de um constante ímpeto de insatisfação e contestação do estado geral das coisas originado das franjas da própria tradição e da força repressiva do conservadorismo, que move inicialmente as juventudes das sociedades industrializadas – justamente o grupo encarregado de guardar e conservar as tradições para a posteridade – e se espalha para outras partes do mundo em direção à construção de ideias e comportamentos que desafiam a ordem social posta ao qual dá o nome de *expansão da consciência*. A dinâmica identificada pelo jornalista estabelece que, contudo, essas energias acabam por serem cooptadas pelas forças de mercado da indústria cultural, servindo mais à reprodução comercial da ordem social contestada do que à sua mudança efetiva, ainda que deixem marcas significativas de resistência e algumas sementes para um novo ciclo de renovação de ideias.

³¹⁰ Alguns dos textos presentes em sua *história do rock* foram inclusive publicados posteriormente em uma compilação de Maciel dedicada à sua percepção e experiências na década de 1960, lança pela L&PM Editores em 1987.

Por esse motivo, Maciel define três distintos ciclos, que de certa maneira são quase coincidentes com a respectiva cronologia dos anos de 1950, 1960 e a ainda corrente década de 1970. Três diferentes gerações: a *primeira geração* do *rock n' roll* dos anos 1950, a *segunda geração* contracultural dos 1960 e uma *terceira geração*, a do *rock contemporâneo*, que seus olhos e ouvidos ainda tentavam compreender e testemunhar com o desenrolar dos anos 1970.

Assim, sob o título de *Era da Decadência*, Maciel faz o corte entre a *primeira* e a *segunda geração* no limiar entre os anos 1950 e 1960, que após o impulso de rebeldia inicial do *rock n' roll* entra em um período de declínio musical pela morte ou domesticação dos primeiros ídolos como Chuck Berry, Little Richard e Elvis Presley. Logo, porém, na *história do rock* construída por Maciel surgem indícios de uma recuperação, de um processo de restabelecimento de energias impulsionado pela atmosfera da costa californiana do início dos anos 1960 e o *Princípio do Prazer* que traz o hedonismo e a busca pelos prazeres da vida ao mundo do *rock*.

Na visão de Maciel, os ideais contraculturais foram incorporados pelo *rock* a partir de sua descrição da *Revolução das Crianças*, introjetando o protesto sob a forma de música na figura de *Dylan*, o experimentalismo técnico e conceitual dos Beatles e a energia vital dionisíaca dos *blues* que atingem a Inglaterra por meio dos *Stones*, pilares da *segunda geração* do *rock* que musicalmente se definirá em contornos mais nítidos pela guitarra de Jimi Hendrix.

Por fim, a atual *terceira geração* do *rock* é alvo de escrutínio do atento observador Luiz Carlos Maciel. A abertura de uma infinidade de vertentes possibilitada pelas fronteiras alargadas pelas energias criativas da década anterior, faz do cenário dos anos 1970 testemunhado pelos textos do jornalista um período em que tecnologia, diversidade artística e altas cifras se confundem na *história do rock* e apontam para as expectativas do que poderá vir nos anos a seguir.

5.1 O MITO DE FUNDAÇÃO DO ROCK N' ROLL NOS ANOS 1950

O primeiro passo para veicular a *história do rock* para o público brasileiro se dá pela condução da assinatura de Tárik de Souza em direção à gênese do estilo, construindo uma espécie de mito de origem do *rock* traduzido e elaborado pela Revista Rock. Será necessário juntar no mesmo trajeto, entretanto, percursos com várias nuances e encruzilhadas. Com certeza é sempre mais tranquilo percorrer uma estrada pavimentada em boas condições do que uma trilha acidentada, ainda mais uma repleta de bifurcações. Provavelmente é por tal motivo que a

história do rock escolhe por se manter na rota principal representada pela indústria cultural para reunir envolta dela os entroncamentos periféricos que compõem seu itinerário.

“Para se chegar ao ponto de partida, à digamos, rocha fundamental, do rock, será necessário engatar fios de várias meadas. De todos eles, o mais sólido será sempre o do show business, estrelato, idolatria. De certa forma, é a energia das lâmpadas acesas que mantém boa parte do rock pulsando, multiplicando seu público, alastrando-se como um (perdão, leitores) esperanto cultural”.³¹¹

Vívido e cheio de energia em 1974, o *rock* além de um passado suficientemente consumado para já ter a sua história, aponta para um potencial de futuro. A luminosidade irradiada pelas suas ditas lâmpadas, sugere uma forte capacidade de gerar grandes nomes e ter na figura de seus artistas, ídolos regionais e internacionais. Não apenas isso, mas também pode-se observar uma pretensão de universalidade, de atingir áreas até então intocadas. Emerge daí uma primeira característica com *rock* na narrativa, a capacidade de gerar ídolos e mensagens inteligíveis a todos. Contudo, a universalidade do título de esperanto cultural reclamado pelo texto carrega um forte sotaque, e mesmo que tente se negar, a estrutura linguística é marcadamente anglo-saxã.

Já há rock da Escandinávia (“Blue Suede”), da Itália (Premiata Forneria Marconi, I Cammaleonti, Fórmula Tre), da França (Magma, Zoo, Gong) da Holanda (Focus, Kayak, Golden Earring). Há o inefável afro-latin-rock (Santana, Malo, Osibisa, Exuma, José Feliciano, Manu Dibango, Hugh Masekela); o rock já incorporou-se definitivamente ao jazz (Herbie Hancock, Miles Davids; Chick Corea, Airto Moreira, Keith Jarret, Alice Coltrane, Sun Ra).³¹²

Quando natural de outras localidades que não os Estados Unidos e a Inglaterra, foi preciso estabelecer uma alcunha geográfica ou étnica. Da Escandinávia, da Itália ou produzido com influências latinas e africanas, são adicionados prefixos para indicar a forma de leitura que cada região realiza do *rock*. A inteligibilidade desse gênero de música como idioma franco depende da tradução para termos anglófonos de elementos de outras diversas culturas; aquilo que se pode absorver a aglutinar em torno dos parâmetros culturais centrais do que se considera puramente como o *rock*. Universalidade, mas desde que baixo a liderança dos mercados estadunidense e britânico.

Tal qual a universalidade, o segundo ponto que caracteriza o *rock*, sua origem multicultural, exala um cheiro específico. Um atraente e sinestésico aroma de especiarias vindas das periferias do mundo Ocidental que condimentam a sonoridade do estilo. Tal qual a Casa-Grande observando a Senzala de Gilberto Freyre, é como se se olhasse para a cozinha a partir

³¹¹ SOUZA, Tárik de. Rock, a história 1. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 1, p. 11, novembro, 1974.

³¹² Ibid., p. 11.

da sala de jantar, esperando o banquete dos bem-vindos aspectos exóticos do “Terceiro Mundo” ficar pronto para servir-se. O trabalho arqueológico de retorno à origem da *história do rock* não se esquia de uma lógica colonial, em que a culinária nos fornece uma imagem mental de perceptíveis relações de poder no caldeirão cultural do *rock*.

Que não se fale em simples imposição cultural, pelo domínio econômico. Já se passaram dez anos que não é o mercado americano (muito mais poderoso, sob todos os aspectos) e sim o inglês (Beatles, Rolling Stones, Yes, Traffic, Led Zeppelin, Pink Floyd) o dono do setor. E, afinal, foi da combinação agitada da fricção de ritmos sensoriais do Terceiro Mundo, que nasceram os temperos do prato mais influente da cozinha sonora universal. Rock é tudo isso.³¹³

A linhagem que ordena *história do rock* pode ser descrita em uma genealogia linear, desde o nascimento mestiço em meio às influências multiculturais, até o presente em que é escrita, quando há a preeminência de bandas britânicas como síntese do que é *rock*. Cronologicamente, a descendência direta é iniciada com Elvis Presley, passando por Bob Dylan, chegando aos Beatles e finalmente aos Rolling Stones. Sem exceção, há somente a indicação de artistas homens e brancos do Norte global. Essa quadra de artistas, inclusive, manifesta sua importância para a publicação, já que têm lugar em 5 das 10 primeiras biografias publicadas pela revista. Esses nomes reuniram, cada um a seu modo, características fundamentais que combinadas formam uma espinha dorsal do entendimento do que é *rock* no seu sentido mais genérico.

Em complemento à imagem dos ídolos, outra característica importante do estilo surge: a histeria dos fãs – principalmente quando vindo das admiradoras femininas. Por si só isso não seria uma novidade, tendo nos Estados Unidos dos anos 1920 e 1930 alguns exemplos com alta capacidade de mobilização do público jovem mesmo antes da consolidação do *rock n' roll*, na música, no cinema, e às vezes nos dois setores concomitantemente. Frank Sinatra, Bing Crosby, Billie Holiday e Johnnie Ray; personagens de um mundo artístico estadunidense pré-Segunda Guerra Mundial que ajudam a apoiar o presente da *história do rock* como experiências passadas que ainda carregam bastante significado e contemporaneidade. Nesse cenário de apelo exclusivo a imagens masculinas, está reservado unicamente às mulheres – mesmo as dos segmentos brancos – o papel de admiradoras passivas, de agentes laterais e muitas vezes ausentes das narrativas oficiais que protagonizam a história do *rock*, ainda que tenham participadoativamente do processo de construção do estilo³¹⁴.

³¹³ Ibid., p. 11.

³¹⁴ DUARTE, Samara Ribeiro. *Sister Rosetta Tharpe e a gênese do rock'n'roll*. Monografia (Bacharelado em História) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 61. 2018.

Nesses termos, começa a ser desenhado um limiar que inaugura temporalmente as bases do tempo presente da narrativa. Cronologicamente, a genealogia estabelecida dá sinais claros de que a realidadeposta no pós-Segunda Guerra Mundial é uma fronteira suficientemente forte para sustentar os limites da *história do rock*, o que não significa que não haja porosidades em direção há tempos pregressos. Importante, a brasiliade não é deixada de lado, indicando inserções criativas de correspondência cultural por parte dos editores.

[...] Em 1944, garotas de uma geração marcada pela guerra, desacompanhadas de rapazes, molharam as poltronas [pelos seus ídolos musicais]. Esses traços de frenesi coletivo (que, mais comedidos no Brasil, aconteciam uma década antes com o ídolo natural, Orlando Silva) integram a quintessência do rock. Em torno de seus ídolos, sempre foi erguida uma aura de liderança e carisma, que motivou as tantas mudanças que seguiram seus compassos eletrizantes.³¹⁵

Essa “ansiedade da juventude do após guerra”³¹⁶ nos Estados Unidos ganha um impulso considerável ao se encontrar com uma musicalidade que estava apta a traduzir melhor seus anseios. Em sua *história*, o ambiente de nascimento do *rock* enquanto música se completa com o encontro de uma sonoridade marcadamente afro com a efervescência da juventude branca de classe média. Digno de ponderação, encontrar-se nem sempre se dá por vias confluentes. Algumas ocasiões estão mais para esbarrões, trombadas ou investidas de um sobre o outro. O parágrafo final da abertura da seção *história do rock* traz:

Tanto nos Estados Unidos, quanto na Inglaterra, ouvia-se, quase às escondidas as gravações, semi-clandestinas dos negros cantores de blues. Um ritmo selvagem, mais simples e popularizável que o do jazz. Letras curtas, primitivas e repetidas, quase os mesmos refrões que os escravos, antepassados dos bluesmen tiravam dos campos de algodão, enquanto trabalhavam para os brancos. Foi essa música indomável, acelerada e arrematada pelo acabamento da eletrificação (como diz o nome do gênero, rythm & blues) que começou, lentamente sua fusão com as canções regionais brancas, dos cowboys, e lavradores do interior (chamada de “country & western”). Desse encontro, surgiria a base musical do rock and roll.³¹⁷

Essa conclusão do primeiro artigo da *história do rock* indica o caminho principal em que o desenrolar da narrativa seguirá nos capítulos seguintes: uma vez caracterizado como música nascida da multiculturalidade que ganha as juventudes norte-americanas e europeias com sua capacidade de mobilização global, o próximo passo será minuciar algumas tensões que envolvem o encontro entre as raízes negras do *rock* e seu processo gradativo de embranquecimento³¹⁸. Narrativa que de forma instigante se apresenta com um ‘continua no próximo número’ no rodapé da página.

³¹⁵ Ibid., p. 11-14.

³¹⁶ Ibid., p. 14.

³¹⁷ Ibid., p. 14.

³¹⁸ BENTO, 2022.

5.2 RYTHM & BLUES: AS RAÍZES NEGRAS DA HISTÓRIA DO ROCK

O blues do sul era marcadamente rural, descriptivo, às vezes intimista e religioso, quase sempre interpretado com violão acústico e piano. Em Chicago, o blues era mais pesado e amplificado, o ritmo muito alto e marcado, os acordes estridentes. Da fusão desses dois estilos, feita, entre outros, pelos emigrantes Muddy Waters, Elmore James, Howlin' Wolf, Little Walter, Sonny Boy Williamson e B. B. King, surgiria o rythm & blues (ou R & B), base de toda a música americana e inglesa por mais de uma década.³¹⁹

Se pudéssemos construir um cenário para ser o palco do passado na *história do rock* certamente ele teria feições marcadamente urbanas. Não qualquer cidade ordinária em suas características, de dinâmica interiorana em que o tempo chega a se desenrola de maneira por vezes preguiçosa. Falamos de um tipo específico do fenômeno urbano que em muito se aproxima do laboratório de estudos que representou a Chicago de Robert Ezra Park³²⁰ e Louis Wirth³²¹. Um tipo metropolitano nervoso e intenso, onde impera a impessoalidade das relações cotidianas diante da enormidade dos constantes estímulos das multidões que nelas se concentram. Talvez um bom caminho seja imaginar esse nosso cenário como o pano de fundo de uma marcha de retirada do árduo cotidiano até há não muito tempo legalmente escravista nas lavouras, contrastando com o cinzento horizonte repleto de arranha-céus das metrópoles industriais.

No final dos anos 40 e por toda a década seguinte, a migração interna dos negros americanos, do sul do país, predominantemente agrícola, para as cidades industriais do norte, principalmente Chicago, onde a exploração industrial criava fartos empregos, causou uma interessante fusão cultural e artística.³²²

Envolto por essa atmosfera urbana, as linhas da narrativa nos conduzem por ruas e bares nos quais se tem lugar uma integração de estilos e grupos sociais racialmente distintos, seminal para a gênese do *rock*. Surgido entre os setores negros e direcionado inicialmente para um público igualmente negro, o *rythm & blues* se torna o pilar rítmico mais importante da origem musical do *rock n' roll*.

O chamado rythm and blues pode ser considerado como sua adaptação específica [do blues] à circunstância urbana norte-americana, nos anos da II Guerra Mundial e nos que imediatamente se seguiram. O berço dos blues fora rural, pois eles nasceram dos

³¹⁹ SOUZA, Okky de. Rock, a história 5. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 5, p. 11, abril, 1975.

³²⁰ PARK, Robert Ezra. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. in: VELHO, Otavio Guilherme. *O Fenômeno Urbano*, p. 25-66, 1979.

³²¹ WIRTH, Louis. Urbanismo como modo de vida. in: VELHO, Otavio Guilherme. *O Fenômeno Urbano*, p. 89-112, 1979.

³²² SOUZA, Okky de. Rock, a história 5. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 5, p. 11, abril, 1975.

cantos dos escravos africanos trazidos para as lavouras de algodão do sul dos Estados Unidos, mas sua maioria foi certamente urbana. A forma urbana original dos blues [...] - mediatisada por um novo conjunto de condições históricas – transformou-se no rhythm and blues que acabou por se constituir na principal fonte musical do rock'n'roll surgido nos anos 50. Pode-se dizer que rock'n'roll é apenas a versão branca do rhythm and blues negro.³²³

Figura 34 – Rock, a História 3

ROCK, A HISTÓRIA

A – WOP – BOP – A – LOO – BOP – LOP – BAM – BOOM! E, o grito foi dado. Algumas pessoas gostam do rock, mas Little Richard era algo mais. Ele possuía um magnetismo e uma postura em cena, que fizeram Elvis Presley parecer um Tony Bennet. Sua voz foi comparada, por alguns críticos, a um trem expresso, tal a velocidade de sua dicção.

Richard, certa vez demitiu Jimi Hendrix de sua banda porque o guitarrista vestia camisas coloridas, quando todos usavam a cor cinza. Sua energia e resistência em cena era algo fora do comum, para a época. Urava suas canções e tocava piano com o calcinhar, dentro de suas calças excessivamente largas. Richard levou dois anos para chegar à Europa em forma de sucesso, porque sua gravadora "Specialty" não possuía distribuição internacional. A Inglaterra, em 1955 tinha "Rip It Up" com Bill Haley e "Long Tall Sally" com Pat Boone, cujos discos chegaram dos Estados Unidos sacudindo todo o Reino Unido.

A juventude inglesa andava diariamente pelas lojas de discos à procura de "algo mais" em matéria de música. A explosão não foi total naquele país, mas em uma manhã de fevereiro, num diaqueles dias frios e cintosos o "A – Wop – Bop – A – Loo – Bop – Lop – Bam – Boom" foi ouvido por milhares de pessoas, em execução numas das principais rádios britânicas. Era o grito da libertação que todos esperavam: a introdução de Tutti-Frutti. Imediatamente, um autêntico exército de "teenagers" invadia as lojas especializadas, à procura do disco. Em 1956 "Long Tall Sally" e "Rip It Up" foram gravadas por Little Richard. Um de seus compactos, é apontado até hoje pelos experts como o disco mais completo –

suas músicas tudo o que uma juventude ansiosa – corridas de carros, matança de aula e virgindade decadente. Assim, Berry tornou-se o herói de uma faixa de público e o terror de outra – das donas de casa da classe média. Pouco mais tarde os pais de família se revoltavam contra o cantor-compositor, pois foi acusado de seduzir uma menina de 14 anos, sua secretária. No Supremo Tribunal suas únicas palavras foram: "Eu não sabia que ela tinha apenas 14 anos. . ." A sentença foi prescrita.

Chuck Berry balançou o mundo com suas composições, e dentre elas citamos "School Day", "Rock'n'Roll Music", gravada pelos Beatles assim com "Roll Over Beethoven", "Beautiful Delilah" gravada pelos Kinks; "Sweet Little Sixteen", "Johnny B. Goode", "Carol", gravada pelos Stones, assim como "Little Queenie", "Memphis Tennessee" e muitas outras. Berry foi o berro de uma geração, e até hoje seu eco é ouvido por todos os lados.

MÚSICA NEGRA

Voltando um pouco no tempo: Alan Fred queria na mesma Cleveland Arena, apresentar para os brancos. Fats continua na página 14

Fonte: REVISTA ROCK (1975, p. 11).³²⁴

³²³ MACIEL, Luiz Carlos. Rock, a história 10. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 10, p. 11, setembro, 1975.

³²⁴ Ibid., p. 11.

A *história do rock* revolve raízes rítmicas profundas para se firmar no solo. Buscando ecos de resistências frente à escravização colonial de populações negras na América do Norte, o *rock* é lido compartilhando em sua origem do legado de uma espécie de ancestralidade sonora da cultura musical afro-estadunidense.

Jim Crepaldi, em uma recente entrevista, definiu as raízes do R&B: “Ela nasceu das casas de prostituição de New Orleans e se fundiu com o lamento dos negros nos campos de algodão alcançando sua complementação na vida chocante da cidade”. Os cantores negros contribuíram muito para o crescimento e sua apoteose de hoje em dia.³²⁵

A maneira como o *rock* a herdou, contudo, é descrita com ambiguidade. Isso não indica que a narrativa não se desenvolva com segurança ou que tenha dúvidas em relação à presença desse distante passado no presente do *rock*. O tensionamento está em ora assentar a negritude de sua história em uma perspectiva conciliatória e harmônica de mestiçagem, e em outros momentos numa base mais conflituosa.

Os textos são orientados como interpretações que se pautam por um sensível compromisso de veracidade. Para atingir esse objetivo não bastam somente relatos inverificáveis. É preciso o respaldo de fontes confiáveis, um verdadeiro trabalho de pesquisa. O discurso científico é um bom meio para satisfazer essa demanda. As vozes autorizadas dos historiadores e demais pesquisadores do campo social são chamadas a apoiar as análises das origens históricas do estilo. A cosmogonia do nascimento do *rock* como fenômeno cultural ganha ares historiográficos, que constrói um berço racialmente harmônico para embalar sua interpretação:

Simplificando, o historiador (“Rock from the begining”) Nik Cohn achava que o *rock* era um casamento do ritmo da música negra, com o sentimentalismo da balada dos brancos. Outro analista do mesmo naipe, Charles Gillett (“The Sound of the City”) viu entre as grandes modificações do *rock*, a de trazer para os palcos e levar para os toca discos, a estridência repetitiva dos ruídos da vida urbana.³²⁶

Se arranjado ou por amor romântico, as condições desse casamento não ficam evidentes. Pelo menos não até a evocação de uma interpretação brasileira desse cenário, que mesmo timidamente mete a colher na vida conjugal que propiciou a concepção do *rock*, indicando o quadro conflituoso do matrimônio interracial realizado ao longo de uma cerimônia estruturalmente colonial, na qual nem todos puderam se sentar confortavelmente para assisti-

³²⁵ GOUVÊA, Carlos. Rock, a história 3. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 3, p. 14, fevereiro, 1975.

³²⁶ SOUZA, Tárik de. Rock, a história 2. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 2, p. 11, janeiro, 1975.

la. Muitos sequer conseguiram adentrar à recepção, senão como trabalhadores que mantêm a celebração funcionando.

O brasileiro Roberto Muggiati, no único livro nacional que estuda o fenômeno (“Rock, o Grito e o Mito”, Editora Vozes), destaca a atividade de etnólogos e pesquisadores que chegaram a traçar gráficos detalhados das ondas sonoras dos gritos da música negra, que pontilham o rock. Submetido a processo fonotográfico, o grito do africano, transplantado para a América, não encontrava paralelo na curva sonora da música ocidental. “Foi do casamento do grito escravo com a harmonia européia que nasceu o blues” afirma Muggiati. Definida como “blue note”, esta célula básica (onde blue poderia ser traduzida por triste, melancólica) marca a resistência cultural^[1], a inadequação do negro à tonalidade (leia-se imposição cultural) do colonizador europeu.³²⁷

Para demonstrar o processo de miscigenação que é base do surgimento do *rock n' roll* em termos objetivos, a medição instrumental cumpre o papel de demonstrar matematicamente o cruzamento entre as tradições musicais africanas e europeias. Entretanto, quando também tomada por termos menos lógicos, essa mestiçagem de ritmos fica expressa por uma marca de resistência africana, negociando a adição da melancolia e do lamento de sua posição colonial ao sobrepor a imposição das escalas europeias com as *blue notes*, notas que destoam da sonoridade ocidental e que trazem um clima melancólico e dissonante às canções.

A vida noturna compõe também um importante capítulo no processo de miscigenação que impulsiona o surgimento do *rock*. Nesses ambientes narra-se um processo de embranquecimento da sonoridade – termo usado na própria revista – adaptando o R&B às circunstâncias sociais. Se como já dito anteriormente pela *história*, o *rock n' roll* não passaria de uma leitura branca do *rythm & blues*, a sua aproximação com o público branco é um passo nessa direção.

Os club blues eram cantados principalmente na Costa Oeste, em clubes noturnos em que fregueses da classe média branca falavam baixinho e não queriam que a música atrapalhasse, e em que ausência de racismo e a procura de status pelo negro criavam platéias integradas para ouvir uma música negra já amaciada pelo gosto branco. É uma maneira aguada e suave de cantar o blues que contrasta violentamente com os bar blues que eram cantados nos bares ruidosos dos guetos negros das grandes cidades do Leste de Chicago. Nesta categoria se incluem os vigorosos bluesmen que mais influenciaram os jovens rockers dos sessenta, artistas como Muddy Waters, Howlin's Wolf, John Lee Hooker, os King (B. B., Albert, Freddie) e tantos outros³²⁸.

O fragmento anterior, inclusive, demonstra uma característica que é recorrente ao longo dos textos encontrados na Revista Rock. As traduções por vezes literais das matérias de revistas estrangeiras, em alguns casos, tornam difícil a compreensão de sutilezas narrativas para leitores

³²⁷ Ibid., p. 11.

³²⁸ LUIZ, Carlos Maciel. *Rock, a história: A raiz mais remota do rock: música negra americana, work songs, ragtime, blues. Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 18, p. 14, abril, 1976.

brasileiros. Em vários momentos, nuances da geografia e da cultura estadunidense/britânica são postos sem muito cuidado em explicá-los em detalhes, fazendo com que interpretações equivocadas possam ser induzidas. Diferenças regionais entre Costa Oeste e Leste talvez não façam muito sentido para alguém que viva num país voltado para apenas um Oceano e de regionalidade específica, como o Brasil. Da mesma maneira, estratégias de correspondência com a diversidade cultural e social brasileira podem carregar sérios problemas de generalização. Na terceira linha do excerto, por exemplo, há uma referência à possibilidade de negros e brancos frequentarem os mesmos clubes especializados em *blues* nos Estados Unidos, traduzida como ‘ausência de racismo’. Sem a devida elucidação do que essa ‘ausência de racismo’ poderia querer dizer para a especificidade da sociedade norte-americana – estritamente a possibilidade de pessoas negras frequentarem alguns poucos espaços conjuntamente com a população branca – a frase pode ter sido largamente entendida pelo público leitor mediante parâmetros brasileiros de racismo, sugerindo uma utópica convivência harmônica entre diferentes grupos raciais nos Estados Unidos. No Brasil, apesar da não formalização de espaços de segregação espacial após a abolição da escravidão nos mesmos moldes estadunidenses, o racismo permaneceu fortemente enraizado nas estruturas sociais, mas constantemente escamoteado por um resistente discurso oficial em que o país viveria sob uma suposta democracia racial. Portanto, em nada seria surpreende o surgimento de interpretações literais de trechos com a presença de frases como ‘ausência de racismo’.

Assumindo características diversas durante a narrativa da *história do rock*, o relato do processo de embranquecimento do estilo nem sempre é descrito como ameno. No quinto capítulo pela jornada da *história do rock*, o tom utilizado para referir-se a esse contexto de miscigenação é mais duro. Em destaque, centralizado na coluna, em caixa alta e como título de uma seção, fala-se em ROUBO RACIAL³²⁹. A crônica do casamento entre o ‘ritmo negro e a harmonia europeia’ nesse ponto é contada como tendo sido assinado com separação total de bens. Ao menos em matéria de rendimentos financeiros, há uma sólida barreira entre o *rythm & blues* e o *rock n' roll*.

O R & B era uma música negra feita para negros. O público branco também o consumia, mas cuidadosamente disfarçada por gravadoras e artistas brancos, que omitiam a verdadeira origem das canções, a fim de obter bons resultados comerciais. Não foram poucos os artistas negros roubados por produtores brancos, tanto no estilo pessoal como nos direitos autorais das canções. O fato é que alguns anos ainda se

³²⁹ A opção da citação em caixa alta foi mantida para representar a forma destacada como o termo aparece na revista.

passariam até que o público branco identificasse e aceitasse a origem da música que consumiam³³⁰.

Uma vez que a Revista Rock pudesse emitir sons que representassem a gradual entrada de artistas negros no mercado consumidor branco, com certeza os ruídos soariam semelhantes ao barulho de um aparelho de rádio sendo sintonizado. Pela ação de *disc-jockeys*, no início da década de 1950 gravações originais de cantores negros adentram programas de rádio veiculando o *rhythm & blues*, alcançando grande sucesso pelos Estados Unidos. Para sua *história* é ainda o lugar e a hora do batismo do *rock*; o instante em que o verbo se fez carne.

[...] A palavra “rock” começava a aparecer, ainda no fim da década de 40, em várias canções sugerindo tanto ritmo de dança, quanto relação sexual. [...] Em 51, Gunter Lee Carr, gravou uma faixa dançante “We’re Gonna Rock”, com implicações sexuais subentendidas. Em 52, o nome definitivo ficaria marcado pelo esperto disc-jockey Alan Freed³³¹, que inaugurava um programa no rádio com o nome de “Moondog’s Rock and Rool³³² Party”.³³³

Após o ato da criação, a *história do rock* não irá mais abandonar a relação íntima entre racialidade e sua trajetória. Mesmo que o viés racializado seja observado apenas quando aborda pessoas negras – não parece ser uma questão relevante ou sequer uma chave de leitura dos textos, entender artistas e personagens brancos da narrativa como também pertencentes a um grupo racial, mas sim naturalizados como modelos universais – essa perspectiva se torna uma premissa que é aludida com frequência.

Muitos críticos de jazz e blues apontam os negros como os pais do rock, e afirmam: “Os grandes grupos de rock, de hoje, devem seu ritmo e sucesso aos plantadores da música. Hoje, eles estão apenas colhendo os frutos de um trabalho, que começou no início do século...”.³³⁴

Os programas de rádio assinalam na narrativa um ponto inaugural da conformação de um público cativo e uma associação próxima entre as mídias de massa e o *rock n’ roll*, que no presente da publicação se encontrava mais diversificada e complexa, a exemplo das publicações impressas especializadas e a posterior exploração do *rock* nas programações televisivas e nos conteúdos de produções cinematográficas. Emergem os primeiros ídolos, todos homens. A

³³⁰ SOUZA, Okky de. Rock, a história 5. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 5, p. 11, abril, 1975.

³³¹ Atribui-se à Freed o uso de *rock n’ roll* para se referir ao nascente estilo musical no início dos anos 1950.

³³² Mesmo que com a grafia incorreta ou por conta de erros de digitação ou de gramática, optaremos ao longo de todo o trabalho em manter a forma como as palavras aparecem na revista como o estrangeirismo *roll* grafado incorretamente como *Rool*.

³³³ SOUZA, Tárik de. Rock, a história 2. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 2, p. 11, janeiro, 1975.

³³⁴ GOUVÉA, Carlos. Rock, a história 3. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 3, p. 14, fevereiro, 1975.

retrospectiva histórica encontra nesse contexto o clima ideal para compor o seu panteão primordial de heróis. Modelos de como ser para os homens e do que desejar para as mulheres.

5.3 O ÍDOLO NEGRO DO ROCK N' ROLL: CHUCK BERRY

“Por que ouvir Bill Halley, um intérprete ‘limpo e correto’ dentro dos padrões tradicionais, com quase 30 anos, casado e pai de cinco filhos, quando havia Chuck Berry?”³³⁵ A resposta é gradualmente dada pela *história do rock*. Segundo esses passos, o primeiro indício de explicação é certamente a competência do cantor em exibir um “talento excepcional para a análise social da juventude”³³⁶. “Em Chicago, na efervescência musical do blues”³³⁷, Chuck Berry assume o lugar do “grande repórter dos costumes sociais americanos”³³⁸, título lhe é conferido por sua apurada percepção de temáticas que diziam respeito à juventude, grupo social emergente na sociedade estadunidense do pós-Segunda Guerra, traduzindo em sua música ideais de “necessidades, características e elementos essenciais da juventude da época: carros, esporte, garotas, salas de aula, policiais, pai e mãe e, acima de tudo, a vida como um eterno divertimento”³³⁹, signos e ideais de juventude e masculinidade que em grande medida chegam ao Brasil por meio das páginas das revistas entre as décadas de 1960 e 1980³⁴⁰.

Assuntos que na maioria das vezes exigem uma abordagem insubordinada de Berry. Os crescentes conflitos geracionais, amorosos e as críticas ao estado geral de coisas estavam aquém de serem representados por canções marcadamente românticas e melosas. Substituindo as linguagens “inocentes e inofensivas”³⁴¹, dos *rhythm & blues* socialmente aceitos pela normalidade da sociedade estadunidense, a partir de 1955, Berry imporá ao seu som um estilo cheio de “sexo, erotismo (nada de disfarces), humor, sarcasmo, cinismo, ironia e crítica de costumes”³⁴², afinando o *rock n' roll* à insurgente rebeldia que encontrava paralelos na produção cinematográfica de *Hollywood*³⁴³.

³³⁵ SOUZA, Okky de. Rock, a história 4. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 4, p. 11, março, 1975.

³³⁶ _____. Rock, a história 5. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 5, p. 11, abril, 1975.

³³⁷ Ibid., p. 11.

³³⁸ Ibid., p. 14.

³³⁹ Ibid., p. 11.

³⁴⁰ AREND, op. cit., p. 12.

³⁴¹ Ibid., p. 11.

³⁴² Ibid., p. 11.

³⁴³ As representações de rebeldia no cinema *hollywoodiano* da década de 1950 serão mais detalhadamente referenciadas no item 5 da *história do rock: Juventude e Rebeldia*, com a menção ao filme *Blackborad Jungle* e ao famoso papel interpretados por James Dean em *Rebel Without a Case*, ambos de 1955, além do sucesso *Rock Around The Clock*, que colocou o *rock n' roll* e o astro Bill Halley no centro das atenções da indústria cinematográfica em 1956.

Figura 35 – Rock, a História 5

ROCK, A HISTÓRIA

NO FINAL dos anos 40 e por toda a década seguinte, a migração interna dos negros americanos, do sul do país, predominantemente agrícola, para as cidades industriais do norte, principalmente Chicago, onde a explosão industrial criava fartos empregos, causou uma interessante fusão cultural e artística.

Na verdade, no campo da música popular, essa integração de estilos teria influência decisiva, para o então nascente rock n'roll e para todo o rock dos anos 60, baseado principalmente no blues de 12 compassos. A palavra chave dessa fusão norte/sul é **rhythm & blues**, definição criada pelos próprios artistas. O blues do sul era marcada pela rural, descriptivo, às vezes intimista e religioso, quase sempre interpretado com violão acústico ou piano. Em Chicago, o blues era mais pesado e amplificado, o ritmo muito alto e marcado, os acordes estridentes. Da fusão desses dois estilos, feita, entre outros, pelos imigrantes Muddy Waters, Elmore James, Howlin' Wolf, Little Walter, Sonny Boy Williamson e B. B. King, surgiria o **rhythm & blues** (ou R & B), base de toda a música americana e inglesa por mais de uma década.

ROUBO RACIAL

No entanto, o R & B era ainda uma música negra feita para negros.

O público branco também o consumia, mas cuidadosamente disfarçado por gravadoras e artistas brancos, que omitiam a verdadeira origem das canções, a fim de obter bons resultados comerciais. Não foram poucos os artistas negros roubados por produtores brancos, tanto no estilo pessoal como nos direitos autorais das canções. O fato é que alguns anos ainda se passariam até que o público branco identificasse e aceitasse a origem da música que consumiam. Os grandes responsáveis pela quebra dessa absurdura e desonesta barreira racial, além de alguns disc-jockeys e da própria inevitabilidade do processo, foram os grupos vocais negros.

Esse conjunto vocal foi o primeiro a mostrar, em rádio e TV, ao público e à indústria musical, que o **rhythm & blues** podia ser socialmente aceitável e comercialmente lucrativo, desde que, é claro, as letras fossem suficientemente inocentes e inofensivas. O mais famoso desses grupos foi o Platters, com milhões de discos vendidos. Centenas desses grupos duraram apenas um compacto com boa vendagem, mostrando a pouca inclinação do público americano, daquela época, em mitificar ou identificar qualquer carisma entre os artistas negros.

CHUCK BERRY

Mas a fase das letras inocentes e inofensivas, entre os artistas negros, não duraria muito tempo. Em 1955

surgia em Chicago, na efervescência musical do blues, o grande gênio do rock n'roll e do rock, a principal influência (até hoje) na música dos Rolling Stones, a própria personificação do rock, formando um todo indivisível: Chuck Berry. Se fossesmos resumir a história do rock em quatro partes essenciais, elas certamente seriam identificadas por Chuck Berry, Elvis Presley, os Beatles e Bob Dylan.

A carreira de Chuck Berry caracteriza-se por uma surpreendente e mágica ligação entre o rock n'roll dos anos 50 com o rock contemporâneo, do blues com o pop, da música negra com as platéias brancas. Suas letras, cheias de sexo, erotismo (nada de disfarces), humor, sarcasmo, cinismo, ironia e crítica de costumes, são a própria essência do rock n'roll, um painel praticamente completo dos temas preferidos do rock nos anos 60. Além disso, no início de sua carreira, Chuck possuía um talento extraordinário e incomum para identificar (e transformar em música) as necessidades, características e elementos essenciais da juventude da época: carros esportivos, garotas, salas de aula, policiais, pai e mãe e, acima de tudo, a vida como um eterno divertimento. Até hoje, ele demonstra esse talento excepcional para a análise social da juventude... As letras de Chuck Berry eram acompanhadas por uma guitarra fantástica, de estilo típico de Chicago, e por uma apresentação ao vivo

continua na página 14

Fonte: REVISTA ROCK (1975, p. 11).³⁴⁴

³⁴⁴ SOUZA, Okky de. Rock, a história 5. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 5, p. 11, abril, 1975.

Por tais características, *Chuck Berry* se constitui como um dos pilares do passado composto pela *história do rock*. Lido como “o grande gênio do rock n’ roll e do rock, [...] a própria personificação do rock”³⁴⁵, o cantor e compositor define muitas das diretrizes mais básicas de uma cultura musical que permite ao presente da publicação reconhecê-las ainda como contemporâneas, ecoando com bastante atualidade. Tanto que se reitera que “a carreira de Chuck Berry caracteriza-se por uma surpreendente e mágica ligação entre o rock n’ roll dos anos 50 com o rock contemporâneo”³⁴⁶, influenciando artistas que posteriormente darão continuidade ao encadeamento histórico narrado pela *história do rock*, muito pelos aspectos de sua masculinidade e ritmo musical considerados contestadores aos olhos das camadas médias brancas estadunidenses. Dos Beatles aos Rolling Stones, suas letras “são a própria essência do rock n’ roll, num painel praticamente completo dos temas preferidos do rock dos anos 60”³⁴⁷.

Corroborando com essa perspectiva, Okky de Souza argumenta que a atualidade de Chuck Berry se mantém mesmo em um cenário em que a maioria dos artistas de rock n’ roll dos anos 1950 já não produziam o mesmo impacto. Em alusão, sua música tinha sido largamente consumida na Inglaterra, berço de um movimento explosivo central para a narrativa da *história do rock*. Os Beatles, por exemplo, por volta de 1963 interpretavam ao vivo canções de Berry, e os Rolling Stones haviam iniciado a carreira “gravando quase que exclusivamente músicas suas”³⁴⁸. Referencial de um passado aberto,

A importância de Chuck Berry no rock contemporâneo é tão grande, que seria impossível qualquer comentário sobre ele que não incluísse as profundas raízes que lançou na música de nossos dias. [...] Afinal, os verdadeiros gênios, em qualquer campo da arte ou da ciência, não conhecem barreiras geográficas ou cronológicas³⁴⁹.

A genialidade citada se deve, além do retrato social do que a juventude “ansiava: corridas de carros, matança de aula e virgindade decadente”³⁵⁰ – imagens estritamente masculinas e universalizantes de juventude, envolvendo-as sob a valorização do perigo, da desobediência e da liberdade sexual – à imposição sonora e performática do artista. Às indisciplinadas sugestões aos tabus sociais [notadamente masculinos] que rondavam a

³⁴⁵ Ibid., p. 11.

³⁴⁶ Ibid., p. 11.

³⁴⁷ Ibid., p. 11.

³⁴⁸ Ibid., p. 14.

³⁴⁹ Ibid., p. 14.

³⁵⁰ GOUVÉA, Carlos. Rock, a história 3. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 3, p. 11, fevereiro, 1975.

juventude de seu meio³⁵¹, se somam as performances de um “*show-man* de primeira qualidade”³⁵²:

As letras de Chuck Berry eram acompanhadas por uma guitarra fantástica, [...] e por uma apresentação ao vivo de causar inveja a David Bowie e desespero em Alice Cooper³⁵³. No palco, Chuck Berry trabalha sem parar com o corpo, com as contrações do rosto – e principalmente – com a entonação da voz, cínica e cheia de insinuações e duplos sentidos³⁵⁴.

Assim, a resposta completa para a pergunta inicial toma forma. Reunindo a identidade de suas canções com as transformações ocorridas no campo social ao seu redor, sintoniza o discurso de sua obra com questões sensíveis à ascendente juventude estadunidense, atendendo muito melhor suas demandas do que o comportado Bill Halley. Aliadas à potência eletrificada de suas composições e apresentações, “*Berry tornou-se o herói de uma faixa de público*”³⁵⁵, definindo elementos fundamentais para a cultura musical que mais alto enunciará representações acerca dessa categoria nas décadas seguintes, o *rock n' roll*. Orientando a narrativa como um referencial contemporâneo, Chuck Berry “foi o berro de uma geração, e até hoje seu eco é ouvido por todos os lados”³⁵⁶, e seguramente a *história do rock* é testemunha disso.

5.4 COUNTRY & WESTERN: CAIPIRAS E COWBOYS

Enquanto o *rhythm & blues* se notabiliza como a raiz mais evidente do *rock*, uma base musical menos aparente também transmite, em certa medida, elementos significativos na trajetória seguida pela *história do rock*. A despeito de “em nível internacional – por ser regionalista e fechado como fenômeno americano – o *country* foi esquecido [...] alguns dos grandes rockers de todos os tempos, no entanto, fizeram passar para o grande público características dessa música interiorana, caipira & cowboy”³⁵⁷. Em outro plano que o racialmente transgressor *R & B*, o *country & western*, se projeta como a música tipicamente branca “dos

³⁵¹ A coluna traz um relato interessante sobre a relação entre o consumo de drogas e o primeiro compacto gravado por Chuck Berry em 1956, “Maybellene, que na linguagem jovem queria dizer heroína, e Berry, com muito bom humor respondia: ‘a única Maybellene que conheço, está numa fazenda, é uma vaca’” (*Ibid.*, p. 11).

³⁵² *Ibid.*, p. 11.

³⁵³ Dois artistas marcados pela carregada teatralidade de suas apresentações.

³⁵⁴ SOUZA, Okky de. Rock, a história 5. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 5, p. 11, abril, 1975.

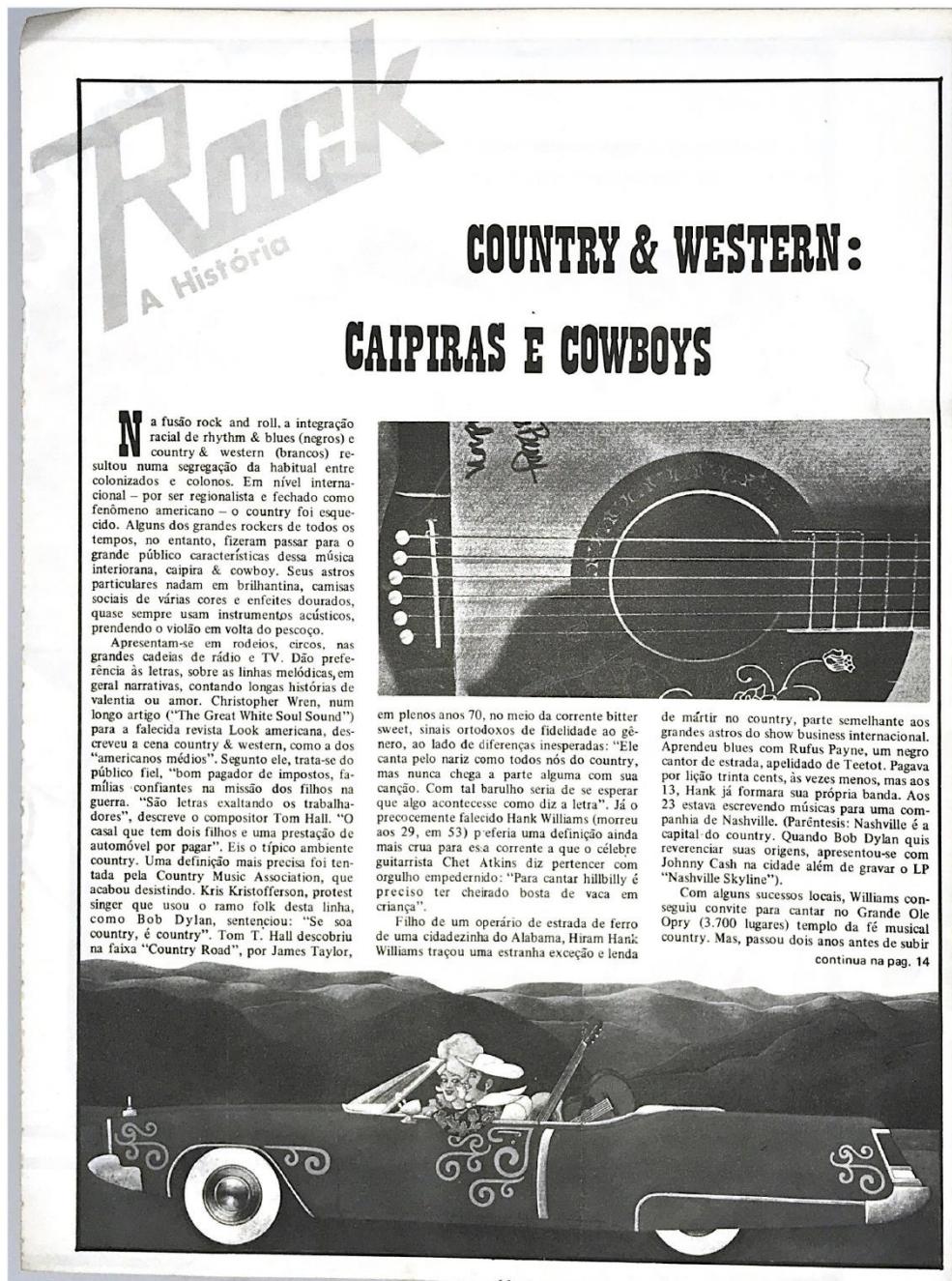
³⁵⁵ *Ibid.*, p. 11.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 11.

³⁵⁷ SOUZA, Tárik de. Rock, a história 8. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 8, p. 11, julho, 1975.

“americanos médios”³⁵⁸, que trata da vida e do cotidiano do “bom pagador de impostos e das famílias confiantes na missão dos filhos na guerra”³⁵⁹.

Figura 36 – Rock, a História 8



Fonte: REVISTA ROCK (1975, p. 11).³⁶⁰

³⁵⁸ Ibid., p. 11.

³⁵⁹ Ibid., p. 11.

³⁶⁰ Ibid., p. 11.

O caráter mais restrito do consumo de música *country* no interior do território estadunidense torna um desafio traduzir para o público brasileiro o perfil do estilo. Por mais que se estabeleça um paralelo com as formas culturais do Brasil rural, chamando-a de uma música interiorana e caipira, há uma diferença considerável entre o que pode ser chamado de uma cultura *hillbilly* e outra sertaneja, até pela pluralidade de sentidos que tais termos podem assumir, talvez resguardando somente a similitude de geralmente se referirem a populações rurais. “São letras exaltando os trabalhadores, [...] o casal que tem dois filhos e uma prestação de um automóvel pra pagar”³⁶¹, condição distante do contexto de qualquer generalização da vida interiorana no Brasil do período. No entanto, o que se observa na tradução de Tárik de Souza é um esforço em transpor para referenciais brasileiros a representação de modelos de masculinidade relacionada com o campo, que terão impacto diretos nas direções que o *rock* assumira em sua *história*.

Alguns desses componentes são utilizados por Bill Halley para sua composição pioneira de uma masculinidade *rock n' roll*, integrando elementos da música negra com abordagens aceitáveis para o público branco conservador. Tomando a aparência, por exemplo, “seus astros particulares nadam em brilhantina, camisas sociais de várias cores e enfeites dourados”³⁶², estilo continuado por Halley nos primórdios do *rock n' roll*, timidamente substituindo “o violão em volta do pescoço”³⁶³ pela guitarra elétrica, mas logo sendo levado a dimensões de sucesso nunca vistas como no caso de Elvis Presley.

O legado do *country* para a *história do rock* reside em princípio na incorporação da imagem de um comportamento masculino errático e viril, que não raro assume formas violentas e está envolvido com o perigo, e diversas vezes aparece nas formas do consumo exacerbado de álcool e outras drogas³⁶⁴. O caso de Hank Williams³⁶⁵ é contado com maiores detalhes, como um dos artistas do mundo *country* que mais impactaram o *rock* nesse sentido, principalmente pela sua influência na música de Bob Dylan, um dos grandes nomes do *rock* contracultural dos

³⁶¹ Ibid., p. 11.

³⁶² Ibid., p. 11.

³⁶³ Ibid., p. 11.

³⁶⁴ Ibid., p. 14.

³⁶⁵ De acordo com o artigo da *história do rock* sobre o *country* (ibid., p. 14), Hank Williams foi um dos maiores compositores do country estadunidense na década de 1950, alcançando inúmeras músicas nas paradas de sucesso do país, dentre as quais podem se destacar: *I'm So Lonesome I Could Cry* (1949), *Cold, Cold Heart* (1951), *You Win Again* (1952) e *Jambalaya (On the Bayou)* (1952), em geral, com temáticas do cotidiano da vida no interior e desilusões amorosas masculinas. Sua trajetória de vida é narrada brevemente e de maneira trágica, em que o sucesso meteórico é acompanhado pela solidão da vida na estrada e por uma busca queda no abuso de drogas e álcool, ocasionando sua morte precoce em 1953, aos 29 anos, servindo de modelo para a masculinidade do *country* representada pelo texto. No fascículo número 4, dedicado a Bob Dylan, Williams também tem papel destacado, influenciando em diversos aspectos a imagem de cantor andarilho adotado por Dylan.

anos 1960. O sucesso artístico de Williams, além de musicalmente representativa, traz em si a composição de um espaço socialmente aceitável de vazão aos sentimentos masculinos que a música e a poesia historicamente representam na cultura Ocidental. Aos homens, muitas vezes é permitido chorar e sofrer apenas liricamente, e na *história do rock* esse elemento é introduzido pelo *country*³⁶⁶.

Seus êxitos começaram a multiplicar-se: “Cold, cold Heart”, “I'm so Lonesome I Could Cry”, “Hey Good Lookin”, “You Win Again”, “I Can't Help It”, “Why Don't You Love Me”, e o celeberrimo (no Brasil, por Brenda Lee), “Jambalaya”. Enquanto isso, ao mesmo tempo, crescia seu drama patético. Sem tempo ou disposição para comer e descansar, trabalhava febrilmente em novas canções, varava as cidades escrevendo, rodando com seu Cadillac e embriagando-se diariamente. Passou a aparecer nos palcos, a princípio alto, depois meio bêbado e a seguir, completamente entregue, sem mesmo chegar a cantar. O que deveria refrear sua popularidade, ao contrário, a ampliava. Mais uma vez o público do interior, sem perspectivas, às voltas com os mesmos problemas sentia-se irremediavelmente identificado com ele – e o idolatrava, sentindo com maior intensidade o sofrimento de suas letras³⁶⁷.

Nem só por elementos simbólicos a *história do rock* atribui importância ao *country*. Do ponto de vista musical, as extensas letras características do estilo com constante teor de protesto e críticas sociais, as vozes nasalizadas e sem grande extensão, bem como a cadência dos versos sem tanta preocupação harmônica – por vezes mais próximo da pronúncia falada do que propriamente cantadas – atingem diretamente nomes de grande importância para o desenvolvimento musical do *rock*, como o próprio *Dylan* e sua música de protesto que, por exemplo, são as maiores responsáveis por adicionar o caráter crítico ao *rock* em sua *história*.

Se em um primeiro momento pode parecer deslocado tratar sobre a música *country* numa coletânea sobre a *história do rock*, a coluna trata logo de assentar a importância desses *cowboys e caipiras* para o *rock n' roll*. É por isso que “com o princípio da grande rock & roll revival³⁶⁸ [...] a volta do interesse pelas raízes do rock fez reaparecer os estudos sobre o *country*³⁶⁹”, e na visão da *história do rock*: por incrível – ou não – que pareça, estes caipiras & cowboys [...] também são pais do rock³⁷⁰.

³⁶⁶ GROSSI, M. P. *Masculinidades: uma revisão teórica*. Florianópolis: UFSC, p. 27, 2004.

³⁶⁷ Ibid., p. 14.

³⁶⁸ O termo parece se referir ao desenvolvimento do rock contracultural na década de 1960, principalmente dos movimentos surgidos na Califórnia e na Inglaterra, entendidos pela Revista Rock como um renascimento artístico da cultura rock que havia entrado em decadência em fins dos anos 1950.

³⁶⁹ Ibid., p. 14.

³⁷⁰ Ibid., p. 14.

5.5 ESPECIAL: A GUITARRA

Figura 37 – Rock, a História 6

ROCK, A HISTÓRIA

**Especial:
a guitarra**

A guitarra elétrica, alma e corpo do rock (pelo menos até o aparecimento dos sintetizadores, na década de 70); surgiu muito antes do rock propriamente dito. Na verdade, se considerarmos os violões de aço (dobros) e as guitarras acústicas de corda de aço como antecessores da guitarra elétrica, suas origens se perdem quase um século antes do primeiro acorde do rock 'n' roll.

Os músicos negros de blues foram os primeiros a exigir dos violões uma definição mais áspera e potente de som: daí o recurso das cordas de aço e, pouco depois, do corpo metálico amplificando naturalmente os sons obtidos pelo dedilhado das cordas. O passo seguinte na eletrificação da guitarra foi dado pelos artistas country & western (música regional americana): com uma platéia sempre ruidosa, agitada, tocando em geral ao ar livre, em quermissões, feiras e pátios de fazenda, eles começaram a colocar microfones no bojo dos gordos violões, dobros e contrabaixos de suas bandas.

Uma foi Leo Fender, artesão e desenhista de instrumentos. Em 1922, ele desenhou e registrou um modelo de guitarra com um captador embutido na própria madeira, logo embaixo do fio do braço: era o embrião da Fender Esquire, uma das primeiras guitarras totalmente elétricas. Fender subverteu as técnicas do artesanato de instrumentos: em vez de desenhar uma guitarra e nela colocar os captadores, desenhou uma guitarra **em torno do captador**. Um corpo fino, leve, estreito, com espaço suficiente apenas para as cordas e os fios do captador. Nos anos 30,

e durante a guerra, Leo Fender produziu artesanalmente guitarras elétricas, e desenhou amplificadores para músicos de jazz e rhythm 'n' blues. As grandes orquestras de dança e os grupos de country preferiam os instrumentos semi-elétricos da fábrica Gibson.

Na Gibson, uma das maiores indústrias americanas de instrumentos, uma equipe de desenhistas enfrentou ao mesmo tempo que Fender o desafio da eletrificação. E, em 1924, apresentou à diretoria um modelo de guitarra elétrica quase idêntica à de Leo Fender. Mas presidentes, vice-presidentes e diretores acharam uma absoluta perda de tempo e energia o projeto: aquele instrumento, diziam, era muito adiantado para sua época, não encontraria mercado. Melhor continuar produzindo guitarras acústicas com amplificação indireta, por microfones de contato.

Em 1935, a Gibson lançou no mercado sua primeira linha de guitarras eletrificadas. Não como as de Leo Fender, esguias e finas. Mas, bojudas, com captadores menos potentes.

continua na página 14

Fonte: REVISTA ROCK (1975, p. 11).³⁷¹

³⁷¹ BAHIANA, Ana Maria. Especial, a guitarra. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 6, p. 11, maio, 1975.

Caso se pudesse comparar o *rock* a um idioma – entendido aqui, a título de analogia, enquanto um conjunto de experiências, conceitos e sons selecionados por uma determinada cultura – que para se concretizar em comunicação depende do momento em que se efetiva o ato de falar, do instante em que a voz materializa o encadeamento das palavras; um instrumento musical em particular poderia ser remetido ao aparato fonético que dá a cadência e acentua essa língua³⁷² “a guitarra elétrica, alma e corpo do *rock*”³⁷³. De importância ímpar para a *história do rock*, à guitarra é dedicado um especial, item indispensável no desenvolvimento da identidade musical do estilo. Não à toa ela é assemelhada ao corpo e à alma do *rock*. Por sua expressividade, ainda que sem um conteúdo de sentido direto, consegue transmitir sentimentos e mensagens daqueles que sabem dialogar e fazê-la falar. Desses artistas – muitos deles contemplado na *história* e na *glória do rock* – a guitarra substancialmente faz parte de seus corpos. Uma extensão da carne capaz de pronunciar diversas expressões do *rock*.

No texto conduzido por Ana Maria Bahiana, o sotaque da guitarra de maior interesse para a *história do rock*, é o timbre eletrificado e distorcido que caracteriza o *rock contemporâneo*. Sua origem é datada de décadas anteriores. Do mesmo modo que o próprio nascimento do gênero anteriormente contado, mais uma vez, a associação do *blues* e da negritude estadunidense com a potência e o volume do som da guitarra dá o tom da narrativa. Inserindo cordas de aço e, pouco depois, corpo metálico amplificando naturalmente os sons obtidos pelo dedilhado de cordas³⁷⁴, no início do século XX, os músicos negros de blues “foram os primeiros a exigir dos violões uma definição mais áspera e potente de som”³⁷⁵. Outro relevante passo em direção à eletrificação consonante à *história do rock* viria dos cantores de *country & western*: “com uma plateia sempre ruidosa, agitada, tocando em geral ao ar livre, em quermesses, feiras e pátios de fazenda, elas começaram a colocar microfones no bojo dos gordos violões, dobros e contrabaixos de suas bandas”³⁷⁶.

O processo em direção ao desenvolvimento da sonoridade representativa da guitarra do *rock contemporâneo* de conceber a “guitarra elétrica como hoje é conhecida”³⁷⁷, assumindo o desafio técnico de “colocar um captador do sinal sonoro no próprio instrumento, eliminar a grossa caixa de reverberação (o corpo do instrumento acústico) para tornar a guitarra ágil e

³⁷² CERTEAU, op. cit., p.176-177.

³⁷³ BAHIANA, Ana Maria. Especial, a guitarra. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 6, p. 11, maio, 1975.

³⁷⁴ Ibid., p. 11.

³⁷⁵ Ibid., p. 11.

³⁷⁶ Ibid., p. 11.

³⁷⁷ Ibid., p. 11.

leve”³⁷⁸. O aperfeiçoamento do instrumento é consumado em duas grandes frentes concorrentes: Fender e Gibson. Numa primeira etapa artesanal, o desenhista de instrumentos Leo Fender concebe um modelo de guitarra

Com captador embutido na própria madeira, logo abaixo do fim do braço: era o embrião da Fender Squire, uma das primeiras guitarras totalmente elétricas. Fender subverteu as técnicas do artesanato de instrumentos: em vez de desenhar uma guitarra e nela colocar os captadores, desenhou uma guitarra em torno do captador. Um corpo, fino, leve, estreito, com espaço suficiente apenas para as cordas e os fios do captador³⁷⁹.

O ramo industrial representado pela Gibson, embora também por volta dos anos 1920 mobilize esforços na mesma direção de Fender, o encara como “uma absoluta perda de tempo e energia o projeto: aquele instrumento, diziam, era muito adiantado para sua época, não encontraria mercado”³⁸⁰. Interessante é a maneira extemporânea em que narrativa avança, estabelecendo o pleno desenvolvimento da guitarra somente com o surgimento do *rock n' roll*. A *história do rock* faz a leitura da guitarra elétrica como um artefato cultural deslocado temporalmente à década de 1920. A impressão é a de que as potencialidades totais do instrumento apenas nasceriam conjuntamente com o *rock*; numa espécie anacrônica pelo seu nascimento³⁸¹.

As diferentes sonoridades das duas principais fabricantes agradavam públicos distintos. Os instrumentos da Fender eram preferidos pelos músicos de *jazz* e *rhythm & blues*, ao passo que as semi-elétricas Gibson tinha preferência dos grupos de *country*³⁸². O ponto de transição para a consolidação da guitarra elétrica e sua entrada definitiva na *história do rock* foi a competição entre as duas fábricas a partir da instalação da “linha industrial de Leo Fender, iniciada em 1949 com a *Fender Telecaster*, fazendo com que a Gibson decidisse também lançar-se no mesmo mercado”³⁸³. A maioria dos astros do *rock n' roll* na década de 1950 irão se render ao “som áspido e violento das Fender”³⁸⁴, mesmo que o pioneiro Bill Haley preferisse “as gorduchas Gibson”³⁸⁵, que tão-só se popularizaram com os instrumentistas ingleses na década de 1960.

³⁷⁸ Ibid., p. 11.

³⁷⁹ Ibid., p. 11.

³⁸⁰ Ibid., p. 11.

³⁸¹ Ibid., p. 11.

³⁸² Ibid., p. 11.

³⁸³ Ibid., p. 14.

³⁸⁴ Ibid., p. 14.

³⁸⁵ Ibid., p. 14.

No presente as guitarras elétricas já estão consagradas. “A expansão do mercado graças ao rock n’ roll trouxe a multiplicação das fábricas de instrumentos elétricos”³⁸⁶. No Brasil, não sem calorosas discussões sob a efetiva incorporação ou não da guitarra à música brasileira – a exemplo da marcha contra a guitarra elétrica em São Paulo em 1967, liderada por Elis Regina e outros nomes da MPB, que acusava o instrumento de americanizar a música nacional³⁸⁷ – o instrumento tinha sido amplamente absorvido, presente em diversas produções de grandes nomes ligados a MPB e ao nascente *rock* brasileiro, contando com produção local apesar de que as peças de melhor qualidade continuassem sendo importadas, com preços elevados para a média de renda do país³⁸⁸.

Como o próprio *rock* seguiria em sua *história* “a partir da década de 60, com a eclosão do *rock*, a carreira da guitarra como produto e meio de expressão seguiu de perto os passos da própria música. Como produto massifica-se. Já não há artesão, as guitarras são fabricadas em massa”³⁸⁹. Seu papel como voz do *rock*, no entanto, não se modifica, se adaptando às transformações tecnológicas incorporadas ao *rock* da época, a exemplo dos sintetizadores. “Como meio de expressão, sofisticam-se. [...] Todas as marcas acrescentam ao instrumento um arsenal de recursos que a tornam uma usina de sons: pedais e alavancas de distorção, sustentação, eco”³⁹⁰.

5.6 JUVENTUDE E REBELDIA

A relação entre o *rock n’ roll* e a construção de uma cultura juvenil internacionalista é íntima. Entretanto, esse tema merece certas precauções ao ser trabalhado. Quando se coloca em pauta o conceito de juventude ou mesmo de cultura juvenil, não pode ser deixado de lado o caráter multifacetado dessas categorias. Como um fragmento identitário, o pertencimento a uma cultura juvenil é atravessado por outros marcadores que se fazem presentes em contextos sociais complexos. Sem qualquer homogeneidade, questões de raça, gênero, sexualidade, classe social, localização geográfica, período histórico; dentre muitos outros, distendem as possibilidades de se identificar e ser identificado enquanto jovem. Sequer há consenso sobre o recorte etário ao

³⁸⁶ Ibid., p. 14.

³⁸⁷ OLIVEIRA, op. cit., p. 38.

³⁸⁸ As entrevistas concedidas pelas bandas Mutantes e Made in Brazil para a seção *O Rock e Eu* se referem diretamente a essa dificuldade de se fazer *rock* no Brasil da época imposta pelos altos preços e as dificuldades logísticas de se ter instrumentos e aparelhagem de qualidade importados do exterior.

³⁸⁹ BAHIANA, Ana Maria. Especial, a guitarra. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 6, p. 14, maio, 1975.

³⁹⁰ Ibid., p. 14.

qual corresponderia a juventude. Portanto, em meio à pluralidade das juventudes, a *história do rock* se ocupa em representar aquela que seria sua mais emblemática categoria social, setores da juventude branca de classe média estadunidense do pós-Segunda Guerra Mundial.

O local para que se delineie alguns traços substanciais da juventude americana³⁹¹ é a sala de aula, ambiente alegórico em que se apresentam diversos conflitos inerentes a essa categoria. “O professor, na aula, começa a tocar discos de sua coleção, para atrair o interesse dos alunos”³⁹². Repleta de comedidos artistas brancos de *jazz*, a coleção logo gera “insatisfação na classe. [...] Protestos: “Que droga de aula é essa? Queremos ouvir música mesmo”. Impacientes, os alunos apossam-se da amada coleção do professor e quebram disco por disco, atirando-os pela sala”³⁹³. O episódio descrito é uma cena do filme de 1955, *Blackboard Jungle* – traduzido no Brasil para *Sementes de Violência* – que sintetiza os aspectos mais significativos da representação de juventude que na *história do rock* acompanha o surgimento do gênero musical. É particularmente uma “carga de descontentamento social”³⁹⁴ expressada por tal juventude que a define enquanto categoria e estimulará um rompimento cultural, uma “oposição entre a nova escola musical e a anterior, estabelecida”³⁹⁵.

Embora abrace um ar de universalidade, já que esse conteúdo de ruptura e descontentamento é generalizado pela narrativa como um atributo essencial de qualquer juventude por definição – inclusive para uma presumida juventude urbana do Brasil – o texto se esforça para colocar em perspectiva a realidade brasileira, traduzindo para o contexto nacional uma descontinuidade da tradição musical hegemônica por volta do mesmo período. Foi o que “aconteceu com a bossa nova (que contestava a fase dos bolerões e sambas canções)”³⁹⁶.

Mesmo que fundante da juventude representada pela Revista Rock, vale destacar que nessa carga de descontentamento, basicamente de espectro musical e comportamental, não há elementos que questionem diretamente estruturas sociais de desigualdade de raça³⁹⁷ e gênero,

³⁹¹ É o termo que é usado recorrentemente na revista para designar o recorte de juventude que é hegemonicamente retratada como modelo pela *história do rock*: jovens brancos de classe média do Norte global.

³⁹² SOUZA, Tárik de. Rock, a história 7. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 7, p. 11, junho, 1975.

³⁹³ Ibid., p. 11.

³⁹⁴ Ibid., p. 11.

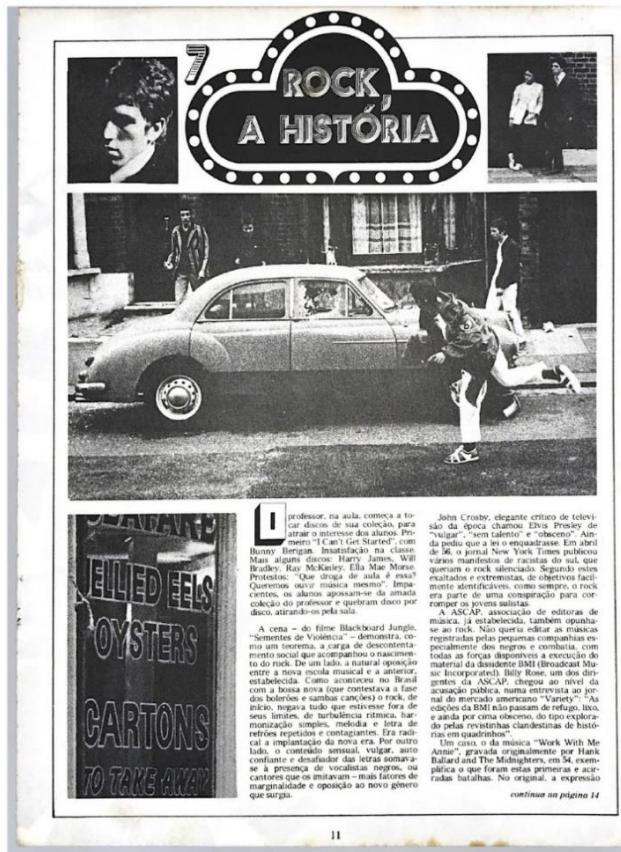
³⁹⁵ Ibid., p. 11.

³⁹⁶ Ibid., p. 11.

³⁹⁷ Entre os anos 1950 e início dos 1960, o teor de insatisfação com as desigualdades raciais da sociedade estadunidense está mais presente no processo de desenvolvimento do *blues*, do *rythm & blues* e da *soul music*, estilos que, em articulação com movimentos pelos direitos civis, em diversos momentos buscaram revalorizar afro-estadunidenses, a beleza negra e criticar o preconceito étnico-racial. Para saber mais: ALVES, Amanda Palomo. Do blues ao movimento pelos direitos civis: o surgimento da “black music” nos Estados Unidos. *Revista de História da UFBA*, v. 3, n. 1, 2011.

por exemplo, emergindo daí imaginários de rebeldia que são fundamentalmente brancos e masculinos, preocupados com questões sociais que dizem respeito aos seus próprios lugares na sociedade estadunidense.

Figura 38 – Rock, a História 7



Fonte: REVISTA ROCK (1975, p. 11).³⁹⁸

Imagens já presentes no cinema estadunidense da época. Nas telas:

A juventude americana assistira a “O Selvagem” (The Wild One), com Marlon Brando em 51 [...]. Em 55, também nas telas, o retrato falado da época: Rebeldes Sem Causa (Rebel Without a Cause), com James Dean, no papel de mito e personagem. E, no mesmo ano “Ao Balanço das Horas” (Blackboard Jungle), um filme sobre delinqüência adolescente, com Glenn Ford e Vic Morrow nos principais papéis, trazendo desde a abertura o “one, two, three o’clock, four o’clock rock” de Bill Haley, que ainda estaria de volta em “Don’t Knock the rock”³⁹⁹.

³⁹⁸ Ibid., p. 11.

³⁹⁹ SOUZA, Tárik de. Rock, a história 2. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 2, p. 14, janeiro, 1975.

Assim como a imagem de rebeldia já captada e difundida pelo cinema hollywoodiano no início da década de 1950, trazendo para suas telas a insubordinação de determinados jovens perante figuras de autoridade como professores, pais, e contra as convenções sociais referentes à aparência e ao comportamento cotidiano, o *rock n' roll*, por conta de sua natureza rítmica dinâmica e das mensagens contidas nas letras, é tido como a cultura musical que mais facilmente adere ao clima de ebulação, servindo, por exemplo, de trilha sonora para filmes que representavam jovens indisciplinados. Voltando-se contra as tradições musicais anteriores a ele, e “de início, negava tudo que estivesse fora de seus limites, de turbulência rítmica, harmonização simples, melodia e letra de refrões repetidos e contagiantes”⁴⁰⁰, assimilando as inquietações juvenis latentes.

Nesse ponto, há uma interessante incorporação da ideia de rebeldia pela *história do rock*. De forma geral, a insatisfação juvenil introduz um componente que permanece sensível por todo o conteúdo da narrativa e dos discursos presentes na Revista Rock. A ideia de um descontentamento em relação à ordem social e cultural vigente, ainda que parcial, é um elemento buscado no passado do *rock* que move grande parte da maneira como a revista orienta suas expectativas de futuro a respeito do estilo. Por meio do contínuo descontentamento das juventudes, há a expectativa de que o *rock* teria potencial para ser porta-voz de outras intensas transformações sociais vindouras lideradas pelas juventudes, assim como na década de 1950, um tom cíclico que a partir desse ponto não irá abandonar mais a narrativa da *história do rock*.

5.7 A ERA DA DECADÊNCIA

Semelhante ao conceito proposto por Thomas Kuhn⁴⁰¹, por paradigma entendem-se os padrões consensuais estabelecidos e compartilhados no interior de uma comunidade, fundamentando os princípios básicos das visões de mundo e dos referenciais que provisoriamente ordenam e dão coesão para esse grupo. Originalmente tratando sobre o modo pelo qual o conhecimento científico historicamente transforma suas estruturas, Kuhn desenvolve a noção de que após estabelecido, um paradigma orienta as bases da produção de conhecimento, conferindo estabilidade aos pressupostos que respondem aos problemas de um dado tempo histórico, seguidos como norma pela comunidade científica. O abandono de um paradigma ocorre, grosso modo, quando as conjunturas históricas demandam expedientes que

⁴⁰⁰ SOUZA, Tárik de. Rock, a história 7. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 7, p. 11, junho, 1975.

⁴⁰¹ KUHN, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas*. Guerra e Paz Editores, 2021.

não mais podem ser atendidas pelo que está estabelecido, fissurando o paradigma, que agora em crise, é paulatinamente suplantado por consensos que condizem melhor com as circunstâncias ora postas. A ideia de um acúmulo progressivo da ciência é suplantada pela visão paradigmática, já que o deslocamento entre diferentes consensos se dá pela maior adequação às necessidades de um tempo e não pela superação evolutiva de um pelo outro.

A proposta paradigmática de Kuhn, pela sua abrangência e plasticidade pode ser introduzida para a análise de outros objetos que não somente o campo científico. Correlato ao movimento paradigmático, Luiz Carlos Maciel sugere que o surgimento do *rock n' roll* representou uma revolução definida em termos de uma “febre violenta mas que durou pouco, como costuma acontecer com febres violentas”⁴⁰², que atacou como um sintoma aparente da mudança profunda do estado de coisas da música norte-americana nos anos 1950. Em suas palavras, “a explosão do rock'n'roll, em meados dos cinquenta, foi um fenômeno que se desenvolveu à margem dos esquemas que dominavam, na época – como dominam até hoje – o mundo do rádio, discos e show business”⁴⁰³, mas que rapidamente foi cooptado pelas forças do mercado fonográfico, o que na visão de Maciel simboliza o principal sintoma de ter se tornado parte integrante da estrutura dominante.

A partir desse modelo, Maciel define a cadência de tempo de sua interpretação da *história do rock*. Uma espécie de sucessão paradigmática que implica também um conteúdo dialético, cujo potencial de transformação reside nas contradições geradas pelas condições postas no interior do próprio paradigma musical dominante. A revolução sonora provocada pelo surgimento do *rock* exprime essa maneira de sentir o tempo, pois, sua força transformadora veio das franjas do mercado fonográfico estadunidense do pós-Segunda Guerra, mais especificamente, das bordas ocupadas por artistas negros, trazendo consigo a eletrificação e as raízes afro-americanas na forma do *rhythm & blues*, e ouvidos por um público adolescente até então amorfo para os olhos da indústria cultural, “que logo mostrou ser suficientemente volumoso e fiel para, afinal, captar a atenção das grandes companhias”⁴⁰⁴.

O que havia se apresentado como uma genuína – isto é, espontânea, não-programada – revolução cultural [...] passou a ser substituída, em escala cada vez mais ampla, por produtos pré-fabricados, programados por encomenda, para o consumo, pelos *businessmen*, que controlam as fontes de produção e os canais de distribuição da música chamada popular⁴⁰⁵.

⁴⁰² MACIEL, Luiz Carlos. Rock, a história: A era da decadência. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 11, p. 11, 1975.

⁴⁰³ Ibid., p. 11.

⁴⁰⁴ Ibid., p. 11.

⁴⁰⁵ Ibid., p. 11.

Esse momento em que a força revolucionária se institucionaliza e torna-se o *establishment* no final dos anos 1950 é a *Era da Decadência* dita pelo título. Mais especificamente, segundo a visão de Maciel, ao contexto entre 1958 e o começo dos anos 1960, período em que grandes nomes da indústria fonográfica precursores do *rock n' roll*, como Chuck Berry, Little Richard, Elvis Presley, Bill Halley – seja por problemas judiciais, atenuação estratégica do estilo rebelde ou mortes precoces – perdiam fôlego perante uma música “produzida para piqueniques e festinhas de sábado, com adolescentes comportados sob severa vigilância paterna”⁴⁰⁶, que “não tinha mais praticamente nada a ver com o verdadeiro espírito do *rock n' roll*, a não ser o nome, a letra, enquadrando-se bem melhor”⁴⁰⁷ na cultura branca.

A música de energia espontânea que desafiou o tradicional “*american way of life* de maneira anárquica e instintiva, passa a ser seu defensor, o seu porta-voz”⁴⁰⁸. Integrado ao mercado fonográfico, se na interpretação de Maciel a influência da cultura afro-estadunidense representou a força vital do *rock*, “o ‘embraquecimento’ definitivo do *rock n' roll* o leva, então, direta e rapidamente à decadência”⁴⁰⁹, lançando incessantemente cantores pasteurizados de talento duvidoso como produtos de larga distribuição “entre os povos culturalmente colonizados”⁴¹⁰.

No Brasil, a partir do que escreve Maciel, a popularização do iê-iê-iê e em grande medida da *Jovem Guarda*⁴¹¹, tensiona diretamente essa ideia de decadência do *rock*, pois, ainda que tenha representado um movimento que apresentou ao público nacional comportamentos e imagens masculinas tidas por rebeldes na década de 1960, artistas palatáveis às camadas médias brancas e urbanas mais conservadoras conseguiam espaço para serem consumidos, a exemplo do que pode ser observado nas entrevistas de Erasmo Carlos e Roberto Carlos para a seção *O Rock e Eu*.

Para Maciel, o *rock* perde sua força quando a sensualidade e a energia dos ritmos e arranjos acentuadamente negros, vocais ásperos, coloquialismos e conotações sexuais nas letras são suplantados por trejeitos dóceis.

O jeito de cantar perde o coloquialismo franco e os acentos regionais, que haviam vindo da tradição negras, e o substituem pela empostação limpa e bem educada ao gosto da classe média. As letras abandonaram a crueza igualmente franca e realista,

⁴⁰⁶ Ibid., p. 11.

⁴⁰⁷ Ibid., p. 11.

⁴⁰⁸ Ibid., p. 11.

⁴⁰⁹ Ibid., p. 11.

⁴¹⁰ Ibid., p. 11.

⁴¹¹ Ibid., p. 11-14.

em especial no que diz respeito a sexo, que também veio do negro, em favor de baboseiras românticas, idealistas⁴¹².

Figura 39 – Rock, a História – Era Da Decadência

Rock A História

A era da decadência

Pat Boone e Connie Francis

A explosão do rock'n'roll, em meados dos cinqüenta, foi um fenômeno que se desenvolveu à margem dos esquemas que dominavam, na época – como dominam até hoje – o mundo do rádio, discos e show business. Foi obra de uma minoria desprezada, formada por artistas até então obscuros e de prestígio escasso em face da estética musical vigente e por um público adolescente que ainda não entrava nas cogitações dos grandes donos do negócio musical. Disc-jockeys de algumas estações de rádio sem maior importância e pequenas companhias gravadoras criaram, então, uma despretensiosa infra-estrutura para a nova música – e a novidade surpreendente que ela revelou foi a existência de um novo público de adolescentes, apaixonado pela energia rude e primitiva desses artistas obscuros, um público que logo mostrou ser suficientemente volumoso e fiel para, finalmente, captar a atenção das grandes companhias.

A explosão, em suas características originais, foi uma febre violenta mas que durou pouco, como costuma acontecer com febres violentas: apenas alguns anos, a rigor de 1953 a 1958. No final dos cinqüenta, o mercado adolescente já era uma realidade nítida para a chamada Máquina. A consequência inevitável foi que a criação es-

pontanea e vigorosa dos artistas que inventaram o rock'n'roll passou a ser substituída, em escala cada vez mais ampla, por produtos pré-fabricados, programados por encomenda, para o consumo, pelos businessmen que controlam as fontes de produção e os canais de distribuição da música chamada popular. Como também parece acontecer sempre, o comércio não só dominou como evasziou e adaptou aos seus próprios interesses o que havia se apresentado como uma genuína – isto é, espontânea, não-programada – revolução cultural. O que restou desta última foram as férteis sementes que haveriam de frutificar em nova explosão, ainda mais violenta e febril, a do rock dos sessenta. Daí em diante, a História parece se repetir, mutatis mutandis.

O círculo vicioso é a malédica de uma cultura, como a nossa, dominada pelo mecanismo neurótico da compulsão para a repetição, segundo observou Norman

O. Brown. As revoluções acabam servindo de pasto para as instituições cristalizadas pela tradição; as vanguardas são, com o tempo, devoradas pelas academias. Trata-se de uma doença de nossa cultura ocidental, organizada e racionalizante, e para ela ainda não se descobriu remédio. O destino das vanguardas minoritárias e marginais é o de serem absorvidas pelas instituições estabelecidas e majoritárias, até que Deus providencie a abertura de uma nova brecha, uma nova explosão, uma nova febre – pois o instinto, o grito do Inconsciente que nos botou aqui, pode ser reprimido e mesmo domesticado nas apariências mas não simplesmente eliminado, de uma vez por todas. O sociólogo Talcott Parsons distingue três momentos no processo: 1) o de exclusão, em que a vanguarda minoritária é mantida pelo Sistema em sua condição original de marginalidade, debaixo das implicações morais de seus ideólogos mais grossos e das

condenações estéticas dos mais sutis ou intelectuais; 2) o de assimilação, em que o Sistema, diante dos fatos da vida – digamos assim – procura uma adaptação superficial aos novos valores, isto é: engana a torcida, como se diz em futebol, para absorvê-los e contê-los; é um momento de euforia ilusória (sucesso, fama, fortuna, etc.) a que os “revolucionários” via de regra sucumbem, pois passam a pensar que já estão com tudo quando, na verdade, começam justamente a não estar com nada; 3) o de inclusão, em que o Sistema, finalmente, tendo absorvido os novos valores, os transforma em função de seus próprios interesses e os coloca a seu serviço. A morte torna-se, então, inevitável e, graças a Deus, com ela, o renascer da febre, um pouco adiante.

O período da história do rock'n'roll que se inicia por volta de 1958 e que se caracteriza por esses dois fenômenos gêmeos – a comercialização programada e crescente e a queda de qualidade artística geral, de criação original e espontânea – é um exemplo típico do momento de inclusão de Parsons. O rock'n'roll que, ao explodir, desafiava o american way of life de maneira anárquica e intuitiva, passa a ser o seu defensor, o seu porta-voz. Surge, então, o estilo high

Continua na pág. 14

Fonte: REVISTA ROCK (1975, p. 11).⁴¹³

⁴¹² Ibid., p. 14.

⁴¹³ Ibid., p. 11.

O movimento histórico proposto por Maciel insere uma concepção cíclica, de que o *rock* se alimenta da decadência da autenticidade quando absorvido e domesticado pelo mercado, gerando uma nova etapa de criatividade, germinando “as férteis sementes que haveriam de frutificar em nova explosão, ainda mais violenta e febril, a do *rock* dos anos sessenta. “Daí em diante, a História parece se repetir, mutatis mutandis”⁴¹⁴. Para pormenorizar esse modelo, Maciel inclusive, organiza um esquema didático em três diferentes fases do processo:

- 1) o de exclusão, em que a vanguarda minoritária é mantida pelo Sistema em sua condição original de marginalidade, debaixo das imprecações morais de seus ideólogos mais grossos e das condenações estéticas dos mais sutis ou intelectuais; 2) o de assimilação, em que o Sistema, diante dos fatos da vida – digamos assim – procura uma adaptação superficial aos novos valores, isto é: engana a torcida, como se diz em futebol, para absorvê-los e contê-los; [...] 3) o de inclusão, em que o Sistema, finalmente, tendo absorvido os novos valores, os transforma em função de seus próprios interesses e os coloca a seu serviço. A morte torna-se, então, inevitável e, graças a Deus, com ela, o renascer da febre, um pouco adiante⁴¹⁵.

A *história do rock* se realiza nesse modelo num destino teleológico de eterno-retorno em que,

O círculo vicioso é a maldição de uma cultura, como a nossa, dominada pelo mecanismo neurótico da compulsão pela repetição [...]. As revoluções acabaram servindo de pasto para as instituições cristalizadas pela tradição; as vanguardas são, com o tempo, devoradas pelas academias. Trata-se de uma doença de nossa cultura ocidental, organizada e racionalizante, e para ela ainda não se descobriu remédio. O destino das vanguardas minoritárias e marginais é o de serem absorvidas pelas instituições estabelecidas e majoritárias, até que Deus providencie a abertura de uma nova brecha, uma nova explosão, uma nova febre – pois o instinto, o grito do Inconsciente que nos botou aqui, pode ser reprimido e mesmo domesticado nas aparências mas não simplesmente eliminado, de uma vez por todas⁴¹⁶.

Segundo a trajetória da narrativa elaborada pela revista, o *rock* haverá de passar por um período de regeneração de sua autenticidade em face da decadência comercial enunciada por Maciel, necessária para o início de um novo ciclo na década de 1960, que mais uma vez fatalmente irá ensejar uma transformação radical na *história do rock*. A nova etapa será essencial para a constituição das formas contemporâneas em que o *rock n' roll* se apresenta no discurso da Revista Rock, um presente no qual seu potencial revolucionário ainda é sentido com vivacidade, sobretudo na escrita de Luiz Carlos Maciel.

⁴¹⁴ Ibid., p. 11.

⁴¹⁵ Ibid., p. 11.

⁴¹⁶ Ibid., p. 11.

5.8 CALIFÓRNIA, O PRINCÍPIO DO PRAZER

Após a degeneração do *rock n' roll* causada pela *Era da Decadência*, em que “as fábricas de discos procuravam preparar ídolos artificiais para satisfazer o mercado aberto pelos rockers dos cinquenta”⁴¹⁷, o início dos anos 1960 representou na *histórica do rock* um tempo de reabilitação para aqueles que buscavam autenticidade artística em sua música. Um intervalo de convalescença foi necessário para a retomada da espontaneidade do *rock* como movimento cultural. Não apenas readquirir a capacidade inventiva, mas ainda preparar “o caminho para a grande explosão [...] que haveria de se verificar nos anos seguintes”⁴¹⁸. Tendo todo esse processo como pano de fundo o Oceano Pacífico. Intrigante é que popularmente se credita às águas salobras do mar poderes terapêuticos. Maciel, um adepto de saberes alternativos à racionalidade objetiva, leva isso em consideração para conceber um idílico cenário de renovação do *rock*.

A Califórnia era a terra prometida da juventude americana, nos primeiros anos sessenta. Foi nas praias da Califórnia que começou a se esboçar um novo estilo de vida, cujo ponto de partida foi a maneira de viver descontraída e sem responsabilidade dos colegiais em férias. Sol o ano inteiro. Surf todas as manhãs. Piqueniques na praia todas as noites. Duas garotas para cada rapaz. E, naturalmente, muito *rock n' roll*. [...] A Califórnia era o paraíso. Chuck Berry dedicou-lhe um *rock* que se chamava justamente *The Promised Land*⁴¹⁹.

Nessa paisagem é que nascem o Beach Boys, expoentes que se tornaram “símbolo máximo do *rock* na Califórnia”, formada por três irmãos, um primo e um amigo. A banda adotava um estilo que contava com arranjos vocais mais complexos e melódicos do que os habituais *rocks* da *Era da decadência*, transpondo para sua música o clima da terra prometida descrita por Maciel. Como o próprio diz, no *rock* dos Beach Boys, “as letras das canções e a própria atmosfera que cercava a transação, tudo tinha a ver com *surf*”⁴²⁰. Num momento de decadência para a *história do rock*; cantando sobre as garotas, as praias ensolaradas e as ondas, os “Beach Boys foram capazes de injetar sangue novo no *rock*”⁴²¹. Os temas inicialmente trabalhados pelo grupo, em si, não justificariam para a narrativa a grande novidade introduzida pelos californianos. A singularidade do som dos Beach Boys surge do fato de produzirem uma música que estava diretamente ligada às suas vidas cotidianas, algo que genuinamente fizesse

⁴¹⁷ MACIEL, Luiz Carlos. *Rock, a história: Califórnia, o princípio do prazer. Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 14, p. 11, 1976.

⁴¹⁸ Ibid., p. 11.

⁴¹⁹ Ibid., p. 11.

⁴²⁰ Ibid., p. 11.

⁴²¹ Ibid., p. 11.

parte da expressão das suas experiências de vida. Dando-lhe um sopro de vitalidade “musicalmente, o momento de aparecimento do surf e do rock da Califórnia foi importante porque foi o primeiro momento realmente criativo, numa época em que o rock n’ roll entrava em decadência e o mercado estava cheio de produtos comercializados e rasteiros”⁴²².

Figura 40 – Rock, a História e a Califórnia



Fonte: REVISTA ROCK (1975, p. 11).⁴²³

⁴²² Ibid. p. 11.

⁴²³ Ibid., p. 11.

Se faz necessário destacar que para a finalidade da *história do rock*, o ambiente, a juventude e o *rock* das praias californianas representados pelos Beach Boys, não consistiram numa descontinuidade abrupta com o mercado da indústria fonográfica, visto o enorme apelo comercial conquistado pela banda na década de 1960. A leitura de Maciel vai mais pelo caminho de uma brecha, uma fenda criativa aberta em meio a um emaranhado de questões econômicas, que mostrou ser possível conciliar um conteúdo artístico com o mercado. Tanto que a atmosfera californiana não tardou a reverberar no Brasil, e de forma extensamente comercial. Erasmo Carlos, por exemplo, antes do sucesso da *Jovem Guarda* em entrevista à coluna *O Rock e Eu* da Revista Rock, diz que já havia gravado num compacto em 1964 – *Jacaré/Terror dos Namorados* – “uma versão brasileira para o surf, mas saiu ridícula a tentativa de pôr na capa um cara pegando onda na praia. A prancha de surf ainda não havia chegado aqui⁴²⁴.

É verdade que a mensagem dos Beach Boys não constitui nenhum rompimento expresso e radical com o passado, como aconteceria logo depois [...]. Não há ainda neles o que se poderia qualificar como uma nova filosofia, como é o caso dos grupos que vieram depois, já no bojo de uma verdadeira revolução cultural⁴²⁵.

O aporte do *rock* californiano para a *Revolução das Crianças*, a amenidade na qual se transmitia o despreocupado cotidiano de praia, surf e *rock n' roll*, expressa nas canções. Existencialmente, os Beach Boys também foram importantes. “A principal característica da nova visão da vida e do mundo que a juventude dos anos sessenta apresentou aos mais velhos, era sua leveza, sua descontração, sua alegria quase infantil, sua recusa aos ‘grilos’”⁴²⁶. Embora o potencial de fratura cultural ficaria reservado para demonstrar sua força total alguns mais tarde, nesse ponto já emergem características fundamentais que irão embasar elementos que serão essenciais para a síntese do que é *rock* para a publicação: como a descrença no progresso e no futuro como fontes de felicidade, centrando no hoje as preocupações que tangem a vida; melhor dizendo, na despreocupação perante a inflexibilidade da vida madura, de uma rotina de compromissos rígidos, querendo “tirar das costas o peso dos deveres, responsabilidades, tarefas inadiáveis, tensões, para curtir o sol, as ondas e a música”⁴²⁷.

O que importa, nos Beach Boys, é a atmosfera, um sentimento ainda vago mais sincero de que a vida, afinal de contas, não existe apenas para ser sofrida, mas principalmente, para ser gozada. A música dos Beach Boys simplesmente insinuava uma maneira de

⁴²⁴ O Rock e Eu: Erasmo Carlos. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 2, p. 23, janeiro, 1975.

⁴²⁵ MACIEL, Luiz Carlos. *Rock, a história: Califórnia, o princípio do prazer. Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 14, p. 11, 1976.

⁴²⁶ Ibid., p. 11.

⁴²⁷ Ibid., p. 11.

viver sem ansiedade, isto é, sem a preocupação permanente e obsessiva pelo futuro que é o núcleo das exigências socialmente consagradas pelo mundo adulto⁴²⁸.

A experiência temática substancialmente leve do *rock* dos *Beach Boys*, estabelece no sentido da *história do rock* narrada por Maciel um estágio a meio-termo do *rock n' roll* dos 1950 e a *Revolução Contracultural*. A busca pelo prazer californiano marca uma transição criativa entre a baixa criativa e artística do *rock* cooptada pelo mercado fonográfico e a alvorada de uma profunda mudança nos padrões culturais da juventude que seguiriam, dentre outras frentes, a esteira da valorização do agora, da satisfação pessoal no presente, que caracterizaria grandemente um dos maiores veículos dessa transformação a partir ali, o *rock*; propagando-se pelo Ocidente com amplitude e velocidades inéditas.

Hoje, a música da Califórnia tem um sabor inevitável de nostalgia. Ela conserva sua graça, a leveza e o frescor de sua maneira de ver. Mas não tem a mesma força do explosivo *rock* que viria logo depois dela. Contudo, teve seu papel no desenvolvimento do processo através do qual o *rock* alargou o espaço vital da música contemporânea, e esse papel não pode ser menosprezado⁴²⁹.

A importância do *rock* dos *Beach Boys* se mantém na *história do rock*, ainda que tal relevância se observe enquanto uma zona de passagem, uma ponte intermediária que liga as camadas mais profundas dessa cultura musical, o chamado *rock n' roll* rebelde e insubordinado dos anos 1950, até às formas modernas do gênero conhecido apenas pela alcunha de *rock* e compreendido pela Revista Rock como seu presente mais imediato. Como antes dito, a vivacidade da experiência californiana é ainda muito significativa, e as notas de seu sabor, apesar de nostálgicas, são sentidas por Maciel principalmente quando o escritor se propõe a determinar o espaço de contemporaneidade da *história do rock*, um espaço em que o surgimento de uma contracultura revolucionária aos olhos de Maciel – e de muitos outros – marcará o presente mais visível em que se situa a *história do rock*.

Na narrativa de Maciel, a renovação iniciada pela atmosfera da Califórnia encontra um paralelo do outro lado do Atlântico: a revalorização do *Blues na Inglaterra*, que em conjunto serão as fraturas responsáveis por além de regenerar, impulsionar o *rock* em direção a outro ciclo de efervescência criativa e patamares mais elevados de criatividade e complexidade artística. Daí nasceria o som que embalou a revolução contracultural, chamada mais adiante pelo jornalista de *Revolução das Crianças*.

⁴²⁸ Ibid., p. 11.

⁴²⁹ Ibid., p. 11.

5.9 BLUES NA INGLATERRA

A *Era da Decadência* transformou o *rock n' roll* num produto de fácil assimilação. Maciel, considera que a força econômica da indústria fonográfica havia anulado nesse processo grande parte do ímpeto revolucionário apresentado pelo *rock n' roll* quando do seu surgimento nos Estados Unidos, e “não se tratava mais de uma manifestação específica do que se poderia chamar de cultura jovem, mas de mais um produto no mercado musical⁴³⁰. No limiar entre o fim dos anos 1950 e o início dos 1960, a disseminação desse *rock n' roll* higienizado pela indústria fonográfica de seus atributos mais acentuadamente negros e rebeldes se mostrou “um fenômeno multinacional, favorecido pela crescente facilidade nas comunicações que passa a caracterizar a época”⁴³¹. Com essa internacionalização, o período de gestação de uma nova energia criativa própria da *história do rock* passa a ser irradiado de outros que lugares que não somente a América do Norte.

O rock dos sessenta não foi mais uma criação exclusivamente norte-americana, mas um fenômeno novo, com suas origens nos dois lados do Atlântico. [...] Enquanto os businessmen das grandes gravadoras traçavam seus planos comerciais nos escritórios de Nova York, foi principalmente na costa oeste dos Estados Unidos, na Califórnia, e do outro lado do Atlântico, na Inglaterra, que o beat do reencontrava os caminhos de uma criação musical com força e originalidade⁴³².

A “ressurreição do *rock n' roll* ao mundo”⁴³³ concretizada na Inglaterra coube primordialmente na avaliação de Maciel aos Beatles e os Rolling Stones, que estabeleceram as bases para uma nova revolução criativa que seria a marca do *rock* nos anos 1960. Mais, as circunstâncias em que se deram essa ocorrência são todo inesperadas em seu modo de ver, já que “a Inglaterra não dera, até então, nenhuma contribuição importante à música popular do século XX”⁴³⁴, muito devido ao fato das especificidades das tradições da música folclórica britânica, que não “possuíam modernidade suficiente para um amplo apelo popular”⁴³⁵. O cerne da inovação inglesa do *rock*, portanto, não estaria necessariamente na sua tradição musical, mas na revalorização das raízes americanas negras por setores da juventude britânica, em resistência ao *rock n' roll* decadente que tomava conta dos meios de comunicação de massa desde os anos finais da década de 1950. Assim, o *blues* e o *rhythm & blues* conquistam admiradores pela

⁴³⁰ MACIEL, Luiz Carlos. Rock, a história: Blues na Inglaterra. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 12, p. 11, 1976.

⁴³¹ Ibid., p. 11.

⁴³² Ibid., p. 11.

⁴³³ Ibid., p. 11.

⁴³⁴ Ibid., p. 11.

⁴³⁵ Ibid., p. 11.

energia que faltava aos *rocks* pasteurizados, sendo reinterpretados por músicos ingleses no circuito de clubes noturnos. “Daí em diante, os grupos de R & B inglês se multiplicaram e novos músicos despontavam⁴³⁶.

O resultado dessa leitura britânica do *blues* e do som eletrificado do *rhythm & blues* ainda que para Maciel não atinja a “mesma intensidade emocional do original negro americano: trata-se afinal de contas, de um produto de segunda mão, sem a mesma espontaneidade, a mesma autenticidade”⁴³⁷, legou ao *rock contemporâneo* alguns elementos-chave para sua constituição. Daí emergem figuras decisivas para “a grande explosão do rock dos sessenta – o Cream, com Clapton, Baker e Bruce, e [...] os Rolling Stones, com [...] Mick Jagger cantando ao microfone, num estilo nitidamente criado a partir dos grandes vocalistas negros americanos. O impacto do *Blues na Inglaterra*, na incorporação de abordagens largamente utilizadas pela música negra estadunidense ao *rock*, como escalas, técnicas instrumentais e conceitos que renovariam sua sonoridade.

A maioria dos críticos concorda que uma das principais contribuições foi no sentido de uma destreza técnica maior que ampliou os recursos de linguagem para o *rock contemporâneo*. Os longos solos, o virtuosismo do solista, o sentido de exibição individual trazido do *jazz* para o *rock* e a consequente maior liberdade para a imaginação do músico, foram algumas das principais características do *blues inglês* incorporadas, de maneira definitiva, pelo *rock contemporâneo*. Isso foi possível graças ao capricho técnico dos jovens músicos ingleses. Pelo menos, no sentido puramente formal.⁴³⁸

Somam-se às inovações no campo da música um quadro de intensas movimentações no plano sociocultural e político do mundo industrializado de língua inglesa, intrinsecamente ligadas ao desenrolar da *história do rock*, ao conteúdo, ao espírito dessa nova música⁴³⁹. Para tanto, argumenta Maciel, “seria preciso falar do ambiente revolucionário, não só político como psicológico, em que ela surgiu⁴⁴⁰.

⁴³⁶ Maciel fundamenta sua interpretação no livro *The Sound Of The City*, de Charles Gillett. Talvez por isso, o texto em que tal análise aparece toma um aspecto informativo, trazendo uma profusão enorme de nomes de artistas, localidades nos Estados Unidos e na Inglaterra e seus respectivos de estilos de blues e *rhythm & blues*, evidenciando ao menos uma questão: a eloquência de Luiz Carlos Maciel em relação ao *jazz* e ao *blues contemporâneo* a ele – estilos que no Brasil são tipicamente mais consumidos por grupos elitizados – o que para um público já propriamente carente de acesso e informações acerca de um gênero musical de cunho mais popular como o *rock n' roll*, poderia soar uma erudição um tanto prolixa. As referências à artistas do *jazz* e do *blues* são contadas na casa das duas dezenas, sem muita preocupação em traduzir para leigos – provavelmente a maior parte dos leitores – o que as definições de estilo ou regionalidade significavam. Um exemplo é a citação à música produzida no estado da Luisiana e em Illinois: o “*jazz de New Orleans, Dixieland, Chicago, swing, boogie woogie, big bands, bop, hard bop, cool* – todos esses estilos conquistaram admiradores ardentes na Inglaterra” (*Ibid.*, p. 14).

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 14.

Figura 41 – Rock, a História – Blues na Inglaterra

Rock A HISTÓRIA

BLUES NA INGLATERRA

Foi a decadência do rock'n'roll, em fins dos anos cinqüenta, que o transformou em música pop. Não se tratava mais de uma manifestação específica do que se poderia chamar de cultura jovem, mas de mais um produto colocado no mercado musical, em pé de igualdade com os grandes lançamentos da canção popular norte-americana tradicional. Com uma diferença, porém: a música pop mostrou ser, de imediato, um fenômeno multinaacional, favorecido pela crescente facilidade nas comunicações que passa a caracterizar a época, e permitindo uma manipulação mais eficiente do mercado, sem diferenças nacionais e regionais. Foi assim que, ao contrário do que acontecia nos cinqüenta, o rock dos sessenta não foi mais uma criação exclusivamente norte-americana, mas um fenômeno novo, com suas origens nos dois lados do Atlântico.

Os dois grupos que anunciaram a ressurreição do rock'n'roll ao mundo, isto é, que estabeleceram as bases do rock revolucionário dos sessenta, os Beatles e os Rolling Stones, são ingleses. De fato, enquanto os businessmen das grandes gravadoras traçavam seus planos comerciais nos escritórios de Nova York, foi principalmente na costa oeste dos Estados Unidos, na Califórnia, e do

John Mayall

galeses de rock'n'roll (Tommy Steele, Terry Dene, Bill Fury, Adam Faith, Cliff Richard), mas nada que pudesse ser comparado a, digamos, Elvis ou Chuck Berry. Música popular "inglesa" era uma coisa que não passava pela cabeça – e nem pelos ouvidos – de ninguém. O fato de que a Inglaterra tenha, no começo dos sessenta, se transformado em novo berço do rock'n'roll, tem motivos de ordem econômica, social e política. Esses motivos determinaram o interesse pelo blues – inicialmente o blues primitivo e, em seguida, o rhythm & blues eletrificado – que passou a dominar os jovens músicos ingleses no começo dos sessenta. Musicalmente, foi sem dúvida nenhuma esse insólito florescimento do blues negro na Inglaterra branca, que deflagrou todo o enérgico movimento inglês que haveria de se estender pelos anos que se seguiram.

A revolução do rock inglês, europeu, começou portanto com uma volta às raízes americanas, negras. Charlie Gillett, em *The Sound of the City*, observa que desde a década de vinte, havia um público minoritário na Inglaterra interessado nas formas mais antigas da música negro-norte-americana. Esse público sempre se sentia atraído por aquele estilo negro que saía de moda nos Estados

glaterra não dera, até então, nenhuma contribuição importante à música popular do século XX. Suas baladas folclóricas, em estilos que sobreviviam do século XIX, não possuíam modernidade suficiente para um amplo apelo popular e só mais recentemente tem sido revalorizadas e atualizadas pelos grupos ingleses de rock contemporâneo. Nos anos cinqüenta, haviam surgido artistas in-

Continua na pág. 14

Fonte: REVISTA ROCK (1975, p. 11).⁴⁴¹

⁴⁴¹ Ibid., p. 11.

5.10 A REVOLUÇÃO DAS CRIANÇAS

O barulho da revolução contracultural – nas palavras de Maciel, *Revolução das Crianças* por ter sido um movimento originário das camadas jovens do Norte global – ressoa com intensidade ensurcedora na *história do rock*. O alto-falante mais potente que ecoa esse fenômeno na Revista Rock é certamente a escrita do colunista. Não sem motivo, o jornalista considera que “a década dos 60 assistiu a um fenômeno de dimensões psicológicas, sociais e culturais que nenhuma teoria fora capaz de prever”⁴⁴². A interpretação de Maciel sobre os movimentos contraculturais da década de 1960, se alicerça na autoridade de quem é considerado uma das principais vozes especializadas no assunto na imprensa brasileira; o guru da contracultura no Brasil⁴⁴³. No artigo *A Revolução das Crianças* torna-se até difícil de serem propostas fronteiras temporais claras entre os fenômenos históricos narrados por Maciel e a percepção de presente do momento da redação, tão sutis são as nuances que as separam.

Parte da aspiração juvenil que anos antes eclodiu no mundo industrializado anglo-saxônico que “começou a negar todo o modo de vida ocidental, abandonando suas tradições tidas como mais firmes e contestando quase todos os seus valores, mesmo os mais sagrados”⁴⁴⁴, havia se dissipado sem, todavia, perder a capacidade de lançar-se em direção ao presente e dar fundamento para a orientação de futuro projetada por Maciel. A sensação que investiu setores da juventude de energia vital “diante da possibilidade de mudança radical de rumo”⁴⁴⁵ faz-se significativamente viva na *história do rock*, compondo um espaço de contemporaneidade que caracteriza a Revista Rock.

Abrangendo múltiplas frentes culturais – literatura, filosofia, música, comportamento sexual e afetivo, etc. – o intuito de Maciel esteve em pôr em perspectiva os ideais contraculturais dos anos 1960 a partir do panorama de sua expressão musical mais marcante, o *rock*. Um tipo de vontade de potência transposta em forma de música, mesmo porque em seu entendimento “novas culturas nascem sempre como música e como poesia, assegura Nietzsche”⁴⁴⁶. Descendente direto da contracultura dos anos 1960: “foi assim que nasceu o rock contemporâneo”⁴⁴⁷.

⁴⁴² MACIEL, Luiz Carlos. Rock, a história: A Revolução das Crianças. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 16, p. 11, 1976.

⁴⁴³ CAPELLARI, op. cit.

⁴⁴⁴ Ibid., p. 11.

⁴⁴⁵ Ibid., p. 11.

⁴⁴⁶ Ibid., p. 11.

⁴⁴⁷ Ibid., p. 11.

Para explicar tal conjuntura, o papel exercido por Maciel como tradutor dos contextos estadunidense e britânico, epicentros dos movimentos contraculturais, toma o centro da narrativa. Constituindo seu mosaico teórico, dispõe de uma interpretação dialética que será sua chave de leitura para compreender as razões pelas quais emergiram as posturas contestatórias identificadas com a contracultura nos Estados Unidos dos anos 1960. As condições sociais dadas na América do Norte na década anterior, descritas como acentuadamente conservadoras, foram férteis para que a rebeldia emergisse no interior dessa mesma sociedade.

Nos Estados Unidos, o processo de robotização e desumanização do ser humano parecia ter atingido o seu auge em fins dos anos 1950. [...] Os extremos, entretanto, não só se tocam como se convertem um no outro — o que constitui o motor de toda a dialética. Assim, a extrema manipulação de ruas, promovida exatamente por aqueles que se consideravam atraídos pelo rock, é evidentemente destinado a manter tais tradições, respeitar tais valores e assegurar a sobrevivência desta cultura no mundo inteiro, àqueles que pertencem à classe média. E a música foi o seu principal meio de expressão e veículo de sua revolta. Novas gerações nascem sempre como música e como poesia, assegura Nietzsche, e foi assim que nasceu o rock contemporâneo.⁴⁴⁸

Figura 42 – Rock, a História - A Revolução das Crianças



Fonte: REVISTA ROCK (1975, p. 11).⁴⁴⁹

⁴⁴⁸ Ibid., p. 11.

⁴⁴⁹ Ibid., p. 11.

Maciel elege alguns exemplos para ilustrar sua argumentação. No *rock*, o sinal da *Revolução das Crianças* que previamente se manifesta, é a atração dos meios universitários estadunidenses do período por músicas que carregavam conteúdos mais politizados, deixando de lado estilos que transmitiam mensagens frívolas do ponto de vista crítico. “Os jovens universitários americanos deixaram a barba crescer, compraram um violão e cantavam folk songs”⁴⁵⁰, já que o “rock n’ roll, a música da juventude *par excellence*, chafurdava no pântano da comercialização”⁴⁵¹. Esse ambiente gestou um atributo de suma importância para a *segunda geração* da *história do rock*: a integração de música e protesto, fazendo das melodias, dos arranjos e das letras, lugares privilegiados de demonstração de ideias e insatisfações que os mobilizavam contra o estado das coisas.

O símbolo máximo escolhido para personificar essa característica geracional é Bob Dylan:

Dylan alcançou um sucesso fulminante, não só como artista, mas também – ou principalmente – como porta-voz e líder de toda uma geração. Considerado o poeta máximo da protest song, ele impressionou o público e outros compositores com a qualidade excepcional de suas letras [...] que influenciaram, não só os Beatles, como praticamente todos os letristas de rock⁴⁵².

Do outro lado do Atlântico, simultaneamente ao quadro norte-americano, na Inglaterra, os segmentos da juventude universitária “escolhem o rock n’ roll como porta de acesso ao mundo da cultura ocidental, dando assim – provavelmente sem ainda o saberem – o primeiro passo para a sua renovação radical”⁴⁵³. Maciel retrata um cenário de grande profusão do *rock n’ roll* pelo território inglês, onde “cálculos modestos dão conta de cerca de 350 grupos de rock n’ roll em atividade em Liverpool, nos primeiros anos da década de 1950”⁴⁵⁴, afinal, a exatidão numérica não interessa tanto para o que ele pretende narrar a seguir: a encarnação pelos Beatles e os Rolling Stones das “duas forças primais – Yang e Yin; Apolo e Dionísio; Dia e Noite; Céu e Terra – que haveriam de engendrar toda a convulsão cultural que caracterizou os 60”⁴⁵⁵, que pelo estrondoso sucesso internacional dos dois grupos acabou “modificando de modo profundo, não só a música popular, mas todo o estilo de vida do Ocidente”⁴⁵⁶.

As figuras de linguagem são um recurso para descrever a dicotomia criativa que as inovações que Beatles e os Stones empreenderam no *rock* significaram para Maciel. Dos

⁴⁵⁰ Ibid., p. 11.

⁴⁵¹ Ibid., p. 11.

⁴⁵² Ibid., p. 11.

⁴⁵³ Ibid., p. 11.

⁴⁵⁴ Ibid., p. 11.

⁴⁵⁵ Ibid., p. 11.

⁴⁵⁶ Ibid., p. 11.

primeiros, o experimentalismo nas gravações de estúdio, introduzindo talentosamente como nunca a eletrônica no campo da música popular, tudo em harmoniosa relação com o tom existencial de muitas das mensagens contidas nas letras e influências das mais distintas – do orientalismo às canções folclóricas britânicas – “se transformaram em marcos históricos”⁴⁵⁷. Já os segundos, por sua vez, mais afeitos às batidas marcantes e às sonoridades mais cruas e violentas, abertos ao diálogo com “tonalidades negróides firmemente enraizadas nos blues”⁴⁵⁸, explorando instintivamente a energia das apresentações ao vivo. Segundo Maciel:

Os Beatles, portanto, eram experimentais, requintados, detalhistas, *arty*; os Stones, enraizados na tradição negra, básicos, intuitivos, dionisíacos; aqueles cresciam dentro de um estúdio, elaborando técnicas e truques, e estes nas apresentações ao vivo, como uma desreprimida força da natureza⁴⁵⁹.

Tensionando a razão apolínea e o caos dionisíaco representados por Beatles e Stones é que Maciel posiciona o outro grande abalo da *Revolução das Crianças* que atravessou o *rock* durante meados dos anos 1960. No decorrer da década e adentrando o quinquênio imediatamente seguinte, esses movimentos “iniciaram uma verdadeira revolução cultural. Eles foram seguidos por legiões cada vez maiores de músicos [...]. Reunidos em grandes festivais revelaram já somarem centenas de milhares, [...] hoje, hão de ser certamente milhões”⁴⁶⁰. Essas novas forças criativas em jogo que moviam milhares de jovens integraram ao *rock* o que frequentemente Maciel se refere como *expansão da consciência*, uma expressão central para a estruturação de seu argumento. Essencialmente é um conceito que dialoga com alguns ideais contraculturais que negavam fundamentos culturais da modernidade ocidental, acima de tudo, a crítica ao racionalismo objetivo. Não se trata de uma proposta de abandono da razão, mas sim uma reflexão acerca da primazia desta em relação às forças que escapam ao âmbito do sentido e da racionalidade, de considerar as fissuras da pretensa realidade objetividade frente à multiplicidade relativa das subjetividades. Além do mais, o uso da palavra *expansão* é muito relevante e estratégico para a concepção construída por Maciel. Em suma, expandir carrega o princípio de alargar as possibilidades criativas para domínios que não somente o da linguagem, da lógica e do significado.

A expansão da consciência [...] era o fundamento de todas as energias novas que se apresentavam no palco da história ocidental: ela negava, em bloco, toda a cultura tradicional – literalista, racionalista, discursiva, verbal – como produto de um estado inferior, contraído da consciência; e apontava para uma nova cultura, livre e dionisíaca, imaginativa e fundada na experiência direta, sensorial do mundo e da vida

⁴⁵⁷ Ibid., p. 11.

⁴⁵⁸ Ibid., p. 11.

⁴⁵⁹ Ibid., p. 11-14.

⁴⁶⁰ Ibid., p. 14.

– e, portanto, anterior às suas traduções verbais, essa fraude do pensamento que escravizou o homem ocidental à neurose⁴⁶¹.

A *expansão da consciência* se materializa no *rock* na medida em que “cabelos e barbas cresciam; as roupas apresentavam-se coloridas e selvagens; os corpos perdiam a rigidez das couraças repressivas e moviam-se, dançavam, livres pela primeira vez”⁴⁶². Musicalmente, ela toma forma no pensamento de Maciel com a apropriação dos jovens brancos de culturas musicais não ocidentais; quando “a nova sensibilidade dionisíaca voltou-se imediata e intensamente para a tradição negra, em particular o blues”⁴⁶³, gerando uma profusão de tendências que diversificou o estilo e o *rock* deixava de seu um simples gênero musical para ser um novo mundo – um universo alternativo, paralelo, cheio de blues por todas as partes⁴⁶⁴.

Nesse bojo é que surgem na *história do rock* artistas que serão, inclusive, temas para as biografias publicadas pela Revista Rock, dentre eles: na Inglaterra, “Eric Clapton e o Cream, Jeff Beck e seus grupos, Jimmy Page e o Led Zeppelin”⁴⁶⁵ e nos Estados Unidos, Allman Brothers, B. B. King, Muddy Waters, Janis Joplin, Carlos Santana. Por outro lado, as experiências regadas à LSD abriam vanguardas experimentais que procuravam criar “espaços musicais amplos e abstratos, [buscavam] reproduzir aspectos auditivos, climas, sugestões emocionais da experiência psicodélica”⁴⁶⁶ – dinâmica representada nas biografias pelos norte-americanos Jefferson Airplane, Grateful Dead e os britânicos da Pink Floyd, pavimentando o caminho para outros nomes que seguiriam direção semelhante, como Yes, King Crimson e Emerson, Lake & Palmer.

Contudo, a condensação dos valores da *expansão da consciência* no *rock*, para Maciel se deve ao “jovem negro [...] cujo destino existencial se ligou profundamente à expansão da consciência [...] elevando o *rock* às mais vertiginosas alturas artísticas”⁴⁶⁷.

Em Jimi Hendrix, se realizam as núpcias entre as duas forças primais do *rock*: ele une a cultura negra, de raiz dionisíaca, à cultura branca, de índole apolínea, realizando a fusão entre blues e rock n’ roll, entre instinto vital da origem africana e a sofisticação eletrônica criada pela tecnologia branca⁴⁶⁸.

É desse modo que Maciel constitui o caldo contracultural que inunda sua narrativa da *história do rock*. Reunindo sob sua definição de *expansão da consciência* – incluindo aí o

⁴⁶¹ Ibid., p. 14.

⁴⁶² Ibid., p. 14.

⁴⁶³ Ibid., p. 14.

⁴⁶⁴ Ibid., p. 14.

⁴⁶⁵ Ibid., p. 14.

⁴⁶⁶ Ibid., p. 14.

⁴⁶⁷ Ibid., p. 14.

⁴⁶⁸ Ibid., p. 14.

espírito crítico e contestador, a abertura às pulsões vitais dionisíacas e a incorporação da tecnologia nas composições, sobretudo da eletrônica – podemos identificar uma certa percepção de que apesar de presentes como num passado que insiste em não passar⁴⁶⁹, os principais elementos da contracultura já se viam ressignificados com o avançar de mais da metade da década de 1970.

A separação de algumas bandas ícones, a morte de alguns ídolos e a própria passagem dos anos trazendo mudanças de perspectiva e o esvaziamento de alguns discursos contraculturais por mais um ciclo de cooptação pelo mercado das energias de expansão, inauguravam aos seus olhos um novo tempo – o tempo do observador Luiz Carlos Maciel, que não parece se sentir pertencente como identidade integrante desse novo ciclo – em muito devedor à sua geração contracultural: a *Terceira Geração da história do rock*. Para o principal condutor da *história do rock*, o sonho contracultural havia em muitos aspectos se esgotado.

5.11 A TERCEIRA GERAÇÃO

A *história do rock* alcança a aurora dos anos 1970. No capítulo *A Terceira Geração*, Luiz Carlos Maciel estabelece algumas indicações que podem servir como referenciais para sintetizar a sensação de presente imediato emanada pelos anos da publicação de Rock, a História e a Glória. Maciel é um dos mais ativos e prestigiados colaboradores da revista, tendo na época significativo reconhecimento de seu trabalho como um porta-voz da contracultura e do *rock* no país, o que sugere que sua visão acerca da história do rock possa ter sido consideravelmente influente no projeto editorial da Revista Rock.

Se a contemporaneidade da *história do rock* se estende facilmente aos primórdios da cultura do *rock n' roll* dos anos 1950, passando por toda a efervescência cultural da década seguinte, o *rock contemporâneo*⁴⁷⁰ corrente no tempo presente da década de 1970, definido em termos de uma *Terceira Geração* que carrega a marca da conversão do entusiasmo com as experiências lisérgicas para a dureza das mortes trágicas relacionadas com o abuso de drogas, como no caso de Jimi Hendrix e Janis Joplin; da frustração com a euforia contracultural e alguns de seus discursos mais fortes: caso do pacifismo e das filosofias de vida alternativas⁴⁷¹; e do

⁴⁶⁹ ROUSSO, Henry. *A última catástrofe: a história, o presente, o contemporâneo*. Editora FGV, 2016.

⁴⁷⁰ O itálico recorrentemente utilizado para o termo *rock contemporâneo* faz referência à percepção de tempo presente que o *rock* produzido na década de 1970 tem para o contexto original de publicação da Revista Rock.

⁴⁷¹ Um dos mais emblemáticos acontecidos que marcaram esse declínio da euforia contracultural, os crimes da Família Manson são discutidos por Ana Maria Bahiana na segunda página do *Jornal de Música & Som* contido no volume 15 da revista *Rock, a história e a glória* sob o título de *Pesadelos do rock revisitet*, no qual a jornalista

maior empecilho à continuidade da *expansão da consciência* na percepção de Maciel: mais um avanço do mercado fonográfico em direção ao *rock*.

Figura 43 – Rock, a História – Terceira Geração

Rock A História

TERCEIRA GERAÇÃO

O alvorecer da década dos 70 assistiu ao nascimento de um fenômeno por certo nada musical, um verdadeiro dollar rock que elevava pelo menos a segunda potência, a situação de comercialização que dez anos antes atingira o rock n' roll. Em síntese: os negócios aumentaram em ritmo galopante, na razão direta da massificação em níveis geométricos, do rock e da nova cultura, anunciada nos grandes festivais e espalhada na intensa atividade dos concertos ao vivo e das gigantescas vendas de LPs.

Rock passou a ser sinônimo de grandes negócios, enriquecendo artistas, empresários, gravadoras, etc., e também os antigos magnatas de Hollywood, por exemplo, não teriam ousado imaginar mesmo em seus sonhos mais loucos. As pequenas companhias que lançaram o gênero nos 50 já haviam sido substituídas pelas grandes organizações. A mesma RIAA (Recording Industry of Association of America), que editou um único LP de rock já ocupava, nada menos do que 80% do catálogo geral da CBS. Complexos industriais gigantescos como o do Grupo Kimby reunindo várias etiquetas, foram formados. A popularidade crescente dos cantores e dos conjuntos levou a uma venda de disco, em todo o mundo civilizado, numa média de 15% a 20% por ano, na década dos 60. A renovação é constante e os ídolos mais antigos estão sempre recebendo a companhia de cartazes mais recentes.

Tudo isso provocou uma corrida frenética pela conquista do mercado. A competição entre os artistas e os grupos se tornou maior aguça — e, em consequência, todos os truques e recursos passaram a ser usados sem a menor cerimônia. Um exemplo típico é a elaboração cada vez mais complexa de uma encenação teatral para as apresentações ao vivo, como acontece com Alice Cooper: golpes de teatro, roupas, maquiagem, a imagem visual insólita, etc., passam a fazer parte dos recursos normais do rock, além da queima ou quebra de

instrumentos (Hendrix, Townshend, Keith Emerson); outros artistas destinados a inflamar as plateias e satisfazer a baba eternamente voraz do consumo. Se a competição é ágida, ela deve também obedecer às lições dos 60. A partir de Dylan, dos Beatles e dos Stones, o rock experimentou uma tendência firme para o protesto e a contestação, embora o bubble gum music continuasse a ser produzida para um público menos exigente e — assim preteria mais jovem. Foi, porém, a orientação vanguardista e contestatária que aumentou as vendas, conquistou os primeiros lugares no hit parade e passou a receber os favores das fábricas de moda, em promoção, publicidade e revistas técnicas, assim, a indústria fonográfica, embora integrada ao sistema, tornou-se veículo para uma manifestação artística cujo conteúdo é abertamente contrário a esse mesmo sistema. Os projetos de comercialização foram, desta prova, obrigados a abandonar as antigas fórmulas adocicadas e obedientes. O adolescente dos 70 não suporta mais a bubble gum: necessita, no mínimo, de Black Sabbath ou, mesmo, de Reed.

A procura estimula a oferta; a

oferta excita a procura. Esse mecanismo do Mercado, esse círculo vicioso que continua a inchar, passou a dominar o rock dos 70. A ampliação do mercado acabou levando a uma grande diversificação do público, que é o principal elemento do gênero em setores especializados. O rock deixa de ser a música de uma geração, ou de uma cultura, e procura atender a todas as necessidades emocionais de uma sociedade em crise, à beira do colapso e sedenta de novas energias, na forma de novidades incessantes e excitação afetiva. Todos devem ter, então, sua espécie particular de rock: os androgínos, os garotos proletários, as feministas, os viajantes psicodélicos, os jovens burgueses bem educados, os intelectuais que passaram pelas universidades, etc. Todos curtem o rock, mas não o mesmo rock — e a indústria fornece estilos para todos os gostos. Se o rock n' roll foi a audição branca do R&B negro, as múltiplas escolas do rock dos 70 indicam uma assimilação pelo sistema, conservadora, do rock revolucionário dos 60. O sonho acabou e os negócios começaram.

O fim dos tempos heróicos da nova cultura, entretanto, não significa que ela tenha sido suprimida do mapa por um passe de mágica. Ao ser assimilada pelo sistema, ela envenenou o organismo assimilador. Hoje, temos normalmente programas de rock em rádios bem comportadas ou nas grandes cadeias de televisão — e, se essa assimilação doméstica a expressão rebelde, ela também passa a reconduzir os gostos. A revolução cultural não se extingue no chamado capitalismo hippie, ela simplesmente chega a uma curiosa etapa, em que se diluídem, já diluídas, suas experiências anteriores, enquanto opera novos saltos qualitativos, em níveis necessariamente e esotéricos para os que permanecem no nível da assimilação e da difusão. Assim, por exemplo, enquanto se difunde e se assimila a experiência da expansão da consciência dos anos 60, são a experiência mística (Mahavishnu) ou a psicótica Lou Reed que começam a caracterizar a vanguarda dos 70. Essas últimas experiências são frutos das condições estabelecidas pela primeira. Na medida em que passarem para o nível da assimilação e da difusão, poderão provocar modificações substanciais em nossa sociedade como um todo.

Os marginalizados das classes altas adoram o glam rock, garotos exasperados das classes médias que baixo ficam alucinados com os heavy metals; outros, mais sofisticados, mergulham em contemplação ao som do classic rock; jovens da alta burguesia, ainda cuidadosos das apariências, descansam com o bitter & sweet; e uma nova consciência mística, inspirada na figura lendária de John Coltrane, sente-se próxima de Miles Davis e do Mahavishnu, John McLaughlin. O rock, espelho de nosso tempo em sua totalidade — e não mais apenas de um setor, a juventude, como foi nos 60 — teria, assim, de refletir secretas mudanças sociais, que se insinuam lenta mas firmemente, em pequenos segmentos, no contra-jogo de um silêncio deliberado, em nosso corpo comum, isto é, social. Um exemplo típico desses inéditos movimentos sociais está encarnado nos filhos de boa família com o sonho do luxo, como disse Antônio Bivar. Em outras palavras: o encontro e a interação entre a Lumpen burguesia, que saíto fora das condições inéditas criadas pela chamada contra-

Continua na pág. 14

11

Fonte: REVISTA ROCK (1975, p. 11).⁴⁷²

traz a memória dos horrores das chacinas cometidas pela comunidade liderada por Charles Manson em 1969 e seus impactos para o simbolismo da cultura *rock*.

⁴⁷² MACIEL, Luiz Carlos. Rock, a história: Terceira Geração. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 15, p. 11, 1976.

A fundação do *rock contemporâneo* por Maciel parte da primeira consideração de que ele decorre de fenômenos que afetam o modo como o *rock* chegava aos ouvidos, aos olhos, às consciências, e por quê não aos bolsos nos anos 1970. A matemática operada pelo autor indica que aquela década “assistiu ao nascimento de um fenômeno por certo nada musical, um verdadeiro dollar rock que elevava pelo menos a segunda potência, a situação de comercialização que dez anos antes atingira o *rock n' roll*⁴⁷³. Como no título do artigo, batizada também de *terceira geração*⁴⁷⁴ pela *história do rock*, é difícil se falar nesse *rock contemporâneo* sem levar em conta o processo de massificação exponencial que levaram a comercialização de discos, das apresentações ao vivo e dos grandes festivais de *rock* a níveis não vistos até então.

Rock passou a ser sinônimo de grandes negócios, enriquecendo artistas, empresários, gravadoras, etc., numa escala que os antigos magnatas de Hollywood, por exemplo, não teriam ousado imaginar mesmo em seus sonhos mais loucos. [...] Aumentou a venda de disco, em todo o mundo civilizado, numa média de 15% a 20% por ano, na década dos 60. A renovação é constante e os ídolos mais antigos estão sempre recebendo a companhia de cartazes mais recentes⁴⁷⁵.

Em meio a esse cenário de rápidas transformações e intensa competição mercadológica, a análise de Maciel sintetiza uma segunda característica do *rock contemporâneo* que literalmente salta aos olhos. A elaborada teatralização dos espetáculos é um dos pilares, fazendo uso ostensivo de maquiagens, exuberantes e coloridos figurinos, truques de palco, não raro introduzindo insinuantes movimentos e coreografias que transitam entre fronteiras tradicionais de gênero e sexualidade. Somam-se a esse repertório, elementos que “passam a fazer parte dos recursos normais do rock”⁴⁷⁶, inflamados por mentores como Jimi Hendrix, Pete Townshend e Keith Emerson, que em suas performances agressivas, destrutivas e incendiárias, tinham na maioria das ocasiões como alvo seus próprios instrumentos.

Sem esquecer dos ensinamentos deixados pela geração imediatamente anterior, o *rock contemporâneo* da década de 1970 firma seu espaço de experiência estreitando seus laços com a vocação para o protesto e a contestação, lições exaustivamente dadas por Bob Dylan, Rolling Stones e os Beatles ao longo da *história* da década anterior. Isso não significou o fim de produções musicais menos exigentes e críticas, alheias às vanguardas estéticas, intelectuais e políticas da época, que continuaram coexistindo vigorosamente, mas sendo claramente postas

⁴⁷³ Ibid., p. 11.

⁴⁷⁴ Referência em distinção ao dançante e mais comedido *rock n' roll* da década de 1950, de expoentes como Chuck Berry, Little Richard e Elvis Presley, entendido como a primeira geração; e à geração contracultural da década de 1960, lida como a segunda, indo desde os Rolling Stones, Beatles, Bob Dylan aos artistas que deslumbraram os grandes festivais do final da década, tal qual Hendrix e Joplin em Woodstock, limitando a definição dos exemplos apenas a alguns artistas citados ao longo das edições da Revista Rock.

⁴⁷⁵ Ibid., p. 11.

⁴⁷⁶ Ibid., p. 11.

à margem do sentido do *rock*. Nem mesmo sugerem um distanciamento do dinheiro. Contrariamente, as altas cifras obtidas por esse mercado são produto da própria “orientação vanguardista e contestatória que aumentou as vendas, [e] conquistou os primeiros lugares no hit-parade”⁴⁷⁷. Ao fim e ao cabo, o que a narrativa propõe é a contraditória absorção pela indústria fonográfica de uma demanda por rebeldia peculiar aos movimentos contraculturais que ainda reverberavam alto, adaptando-se à nova década e agregando elementos novos ao caldo cultural iniciado anos antes.

O adolescente dos 70 não suporta mais a bubble gum⁴⁷⁸: necessita, no mínimo, de Black Sabbath ou, mesmo, Lou Reed. A procura estimula a oferta; a oferta excita a procura. Esse mecanismo do Mercado, esse círculo vicioso que continua a inchar, passou a dominar o rock dos anos 70⁴⁷⁹.

O ampliado mercado de *rock*, na visão de Maciel levou o movimento musical a um quadro fragmentário de “compartimento do gênero em setores especializados”⁴⁸⁰ devido à grande diversificação do público consumidor, um *rock* segmentado. O que tinha sido a música de uma geração inteira se agitava agora em segmentos, em culturas particulares. Não apenas isso, a fragmentação do *rock contemporâneo* era sintoma da articulação de um deslocamento paradigmático dessa cultura, adequando seu poder revolucionário em direção à “assimilação pelo sistema [...]. O sonho acabou e os negócios começaram”⁴⁸¹.

É necessário que se diga que essa domesticação não tenha se dado de maneira unilateral, um sequestro da rebeldia sem qualquer tipo de negociação. “Ao ser assimilada pelo sistema, ela envenena o organismo assimilador”⁴⁸². A *história do rock* não tem seu fim sentenciado por Maciel, quando não se encaminhava para uma “curiosa etapa, em que se difundem, já diluídas, suas experiências anteriores, enquanto opera novos saltos qualitativos”⁴⁸³. As lisérgicas experiências “da expansão da consciência dos anos 60”⁴⁸⁴ se desdobravam em novas vanguardas, por exemplo, no misticismo da Mahavishnu Orchestra e no psicótico Lou Reed⁴⁸⁵, revolvendo sulcos profundos do inconsciente e de experiências esotéricas em suas artes

⁴⁷⁷ Ibid., p. 11.

⁴⁷⁸ Bubble gum se refere às produções musicais *pop*, que conduzidas por produtores, geralmente se utilizam de fórmulas para a criação massificada de temas de fácil assimilação pelo público, principalmente por músicos de estúdio. Na perspectiva de Maciel, a crítica emerge de sua visão de que o potencial artístico da música popular reside na espontaneidade das composições que carreguem as forças vitais transgressoras do status quo Ocidental que o encantam – como o rock da contracultura – e não da reprodução industrial de clichês musicais.

⁴⁷⁹ Ibid., p. 11.

⁴⁸⁰ Ibid., p. 11.

⁴⁸¹ Ibid., p. 11.

⁴⁸² Ibid., p. 11.

⁴⁸³ Ibid., p. 11.

⁴⁸⁴ Ibid., p. 11.

⁴⁸⁵ Ibid., p. 11.

soterradas pela hegemônica visão ocidental de mundo. Aí residiria a energia renovadora ainda pulsante no *rock contemporâneo*, que na medida em que passarem para o nível da assimilação e da difusão poderão provocar modificações substanciais em nossa sociedade como um todo”⁴⁸⁶.

Todos devem ter, então, sua espécie particular de rock: os andróginos, os garotos psicodélicos, as feministas, os viajantes psicodélicos, os jovens burgueses bem educados, os intelectuais que passaram pelas universidades, etc. Todos curtem o rock, mas não o mesmo rock – e a indústria fornece estilos para todos os gostos. [...] Os marginais das classes mais altas adoram o glam rock; garotos exasperados das classes médias pra baixo ficam alucinados com os heavy metals; outros mais sofisticados, mergulham em contemplação ao som do classic rock⁴⁸⁷.

As intersecções entre segmentos do *rock* e as identidades sociais traçadas por Maciel, assinalam sua posição diagnóstica de uma cultura hegemônica lentamente fissurada por golpes contraculturais. A música símbolo desse movimento, o *rock*, representava sonoramente os deslocamentos sociais daquele período observados pelo jornalista, que embora pudessem não ter a magnitude sísmica de uma revolução unificada esperada pelo idealismo contracultural, lançavam estilhaços por todas as direções. O *rock* era “espelho de nosso tempo em sua totalidade – e não mais apenas de um setor, a juventude, como foi nos 60”⁴⁸⁸.

Distendendo em seu favor conceitos e posturas teóricas potencialmente subversivas para aquele contexto – sobretudo quando observados a partir da ótica da oficialidade; autoritária e conservadora – Luiz Carlos Maciel lança mão de chaves que perpassam inspirações que vão desde o marxismo até o existencialismo sartriano para a compreensão da realidade social à qual se debruça⁴⁸⁹. Para se referir às interações que na década de 1970 originavam “novos espaços culturais e territórios da experiência marginal”⁴⁹⁰ lança mão de uma terminologia inspirada no repertório conceitual marxista, ainda que em parte sugerir que para afrontar interpretações hegemônicas, evocando um chamado encontro entre a *lumpen* burguesia e o tradicional *lumpen* proletariado no centro da origem do *glam rock*⁴⁹¹, provavelmente designando o maior apreço da vertente pelo desbunde que pelo engajamento revolucionário, aqui no sentido materialista histórico. Em paráfrase ao escritor Antônio Bivar, correlato da difusão da contracultura no

⁴⁸⁶ Ibid., p. 11.

⁴⁸⁷ Ibid., p. 11.

⁴⁸⁸ Ibid., p. 11.

⁴⁸⁹ As filiações do pensamento de Luiz Carlos Maciel estão melhor delineadas em: BARROS, Patrícia Marcondes de. A contracultura na ‘América do Sol’: Luiz Carlos Maciel e a coluna underground. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus de Assis, 2002.

⁴⁹⁰ Ibid., p. 11.

⁴⁹¹ Vertente do rock em que os artistas fazem uso constante de fantasias, maquiagens, encenações e penteados extravagantes. David Bowie é um exemplo de artista que compõe esse nicho na *glória do rock*

Brasil, reitera que as características extravagantes e andróginas do *glam* foram fruto da associação dos “filhos de boa família com os filhos do lixo”⁴⁹².

Mais um sinal manifesto do *atual rock*⁴⁹³ é a progressiva inserção dos desenvolvimentos tecnológicos que se abriam para a consolidação da eletrônica como fator que acompanha lado a lado a produção fonográfica. Uma relação que não era exatamente novidade, e é sistematizada por Maciel em uma linha que vai da eletrificação das guitarras, passa pelo aumento da capacidade de registro fonográfico desempenhado pela popularização do *long play*, chegando à criação e aperfeiçoamento dos sintetizadores, decisivos para o *rock* enquanto estilo musical e produto. Dos estilos da *terceira geração do rock*, três deles se serviram fartamente do desenvolvimento técnico:

Nos anos 70, os recursos eletrônicos determinaram os estilos de pelo menos mais três escolas: o heavy metals, o classical e o jazz rock. No primeiro caso, trata-se de simples aumento da capacidade de amplificação, para um volume exuberante nos riffs. Os dois seguintes, entretanto, dependeram diretamente do desenvolvimento dos sintetizadores moog que, hoje, já são fabricados de todos os tipos e tamanhos. Esses sintetizadores estão permitindo uma variedade aparentemente ilimitada de timbres, um colorido outrora inimaginável nas execuções⁴⁹⁴.

O *rock contemporâneo* é identificado pela narrativa como tributário da “manipulação da energia que caracteriza o novo meio cibernetico”⁴⁹⁵ ao qual estava apontando o horizonte da *história do rock* em 1975. A tecnologia ajuda a delinear a expectativa de futuro de Maciel, projetando que “quando um garoto de hoje não quer ser um músico de rock, é bem provável que ele queira ser o engenheiro eletrônico de algum grupo de rock”⁴⁹⁶. Aliando as novidades tecnológicas ao conteúdo filosófico legado pela “abertura de cuca levada a efeito nos anos 60”⁴⁹⁷, a teleologia da *história do rock* se liga à capacidade terapêutica “de superar os grosseiros condicionamentos sociais que determinam a neurose oficializada em nossa sociedade, como comportamento ‘normal’”⁴⁹⁸.

Esse é o plano em que se consuma “a evolução do rock contemporâneo”⁴⁹⁹ de Maciel. Uma espécie de religião estabelecida com “a polaridade fundamental de nossas naturezas”⁵⁰⁰, traço psicanalítico que diz muito sobre as feições assumidas pela interpretação que o escritor realiza em sua adaptação da contracultura ao cenário brasileiro, intermeando o *rock* com

⁴⁹² Ibid., p. 11.

⁴⁹³ Mais um termo utilizado por Maciel para se referir ao rock da década de 1970.

⁴⁹⁴ Ibid., p. 14.

⁴⁹⁵ Ibid., p. 14.

⁴⁹⁶ Ibid., p. 14.

⁴⁹⁷ Ibid., p. 14.

⁴⁹⁸ Ibid., p. 14.

⁴⁹⁹ Ibid., p. 14.

⁵⁰⁰ Ibid., p. 14.

filosofias orientais e correntes insubordinadas do pensamento ocidental. O “confronto entre Eros e Thanatos”⁵⁰¹ mediado pelo *rock* traria à tona as “vertigens místicas e os delírios suicidas; o êxtase da unidade cósmica e o êxtase da dor” que repousavam recobertas pela modernidade.

Nesse nível superior ‘de cuca’, [...] aparece por um lado a aspiração religiosa, a tendência para a reunificação cósmica que se liga à influência da filosofia e música orientais, e se traduz em ragas indianos, cítaras, místicos espaços sonoros criados pelos amplificadores, marcando a atual música de grupos com a Mahavishnu Orchestra, o Yes ou Santana – em síntese: jazz e classical rock; e pelo outro lado, surgem as manifestações de barra pesada que voltam a valorizar o ímpeto dionisíaco primitivo, a simplicidade hipnótica dos riffs, o volume e as estridências, as experiências existenciais violentas e intensas, de dor e prazer — em síntese: glam rock e heavy metals⁵⁰².

O discurso de Maciel dialoga inteiramente com a ideia de que “o fim dos tempos heroicos da nova cultura, entretanto, não significa que ela tenha sido suprimida do mapa por um passe de mágica”⁵⁰³. A realização dos ideais da contracultura, ao invés de abandonados, estavam sendo reorientados para frentes distintas, ajustando suas coordenadas aos novos tempos:

A terceira geração do rock está nos encaminhando para uma consciência musical superior, projeção sonora viva, compartilhável e, portanto, coletiva, [...] à revelia das racionalizações e das previsões, exatamente como aconteceu com a abertura de cuca dos 60, responsável pelas condições que lhe deram origem⁵⁰⁴.

Afinal, o presente imediato da *história do rock* se funda sob a percepção de continuidade do projeto da experiência contracultural iniciado anos antes, agora absorvido pelas novas demandas e tendências da década de 1970. Se apropriando desse passado contracultural ainda nitidamente presente, o caminho à frente projetado por Maciel para o *rock* é evidente: a perspectiva da espontaneidade criativa que mesmo envolvido pelas forças mercadológicas tem em si a latência de momentaneamente dar vazão para “o silêncio interior do ser humano”⁵⁰⁵.

CONCLUSÃO

Ao fim da análise da coluna *história do rock*, uma de suas características que mais vem à tona, é o esforço narrativo em construir, perante um público de jovens leitores de classe média urbana, uma inteligibilidade temporal para um estilo de música chegado do estrangeiro, mais

⁵⁰¹ Arquétipos comuns à psicanálise retirados da mitologia grega, que na narrativa de Maciel servem para ilustrar as dimensões da racionalidade e dos instintos (*Ibid.*, p. 14).

⁵⁰² *Ibid.*, p. 14.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 14.

especificamente dos Estados Unidos e Inglaterra e, portanto, sem raízes brasileiras. Para aqueles que nunca tinham tido contato com o *rock*, uma oportunidade de conhecer mais afundo uma cultura musical que desembarcava com força no Brasil dos anos 1970, e para aqueles que porventura pudessem considerá-la uma música desengajada com questões relativas à realidade social brasileira, de caráter mais fruitivo e dançante, e por isso alienado, uma oportunidade para demonstrar fortes raízes, inaugurar uma tradição de contestação social que poderiam ser ressignificadas pela música brasileira.

Nesse percurso, a narrativa elabora noções nítidas de passado, presente e futuro sobre a cultura *rock*, obtidas através de fontes em inglês e a interpretação de Luiz Carlos Maciel, um observador brasileiro da contracultura e do desenvolvimento do *rock*. No geral, quando voltada ao seu passado, os referenciais são todos tomados a partir de contextos que se passam fora do Brasil e tomam a complexidade da sociedade brasileira lateralmente. Entretanto, a publicação nacional dessa *história do rock* no tempo presente da Revista Rock, denota a percepção de que tanto o Brasil teria lugar no prosseguimento dessa narrativa da *história do rock*, quanto o *rock* teria espaço no caldeirão cultural da música e de emergentes espaços e representações de juventude brasileiras. Naquele presente, entretanto, contar uma história repleta de revoluções ainda parece ser mais fácil quando advinda de terras distantes e desenvolvidas.

Por fim, quando reabertas hoje, outro ponto que chama atenção na *história do rock* é a construção de uma narrativa que se pretende totalizante, mas delineia um caminho restrito de desenvolvimento para a cultura *rock*. Muitas vezes naturalizando um processo de embranquecimento do *rock*, seleciona uma sucessão de eventos que também, definitivamente, não é feminina em seu passado e nem no presente. A construção gradativa da narrativa caminha pelo apagamento de mulheres, e reserva quase que exclusivamente espaços coadjuvantes para personagens não masculinos.

6 ROCK, A GLÓRIA NOS ANOS 1960

A Revista Rock deixa evidente já em seu título um de seus principais atrativos: o *rock* além de possuir uma *história* a ser contada, se apresenta também como uma cultura musical que havia alcançado a sua *glória*. Em acordo com todo o projeto editorial, se a *história* narrada trata das experiências musicais que culminaram no *rock contemporâneo*, a *glória* seria a celebração do ponto alto desse percurso até ali. Narrando trajetórias biográficas de uma seleção de 30 artistas/bandas, a *glória do rock* é também uma forma de mostrar que a *história* anteriormente contada ainda estava nitidamente presente naquele contexto, e não somente um caminho fechado e superado. Isso está posto pela presença de vários fascículos dedicados a artistas que fazem parte fundamental da *história do rock* nos anos 1950 e 1960 e são agora explorados com mais detalhes de suas vidas pessoais e carreiras artísticas. Outros, mais recentes, procedem das várias vertentes em que o *rock* se desenvolveu nos primeiros anos da década de 1970. Em outras palavras, a *história* e a *glória* integram um projeto contínuo que visa a construção de espaços para o *rock* na imprensa brasileira, divulgando informações variadas e representações de juventude, manifestações de contracultura, imagens de masculinidade e sonoridades distintas das vividas no Brasil da época.

Essencialmente, como grande parte do conteúdo da Revista Rock, os textos são em sua grande maioria seleções e traduções de revistas estadunidenses e inglesas realizadas pela jornalista Ana Maria Bahiana – com algumas exceções – trazendo não somente os sentidos literais dos textos, como transcrições estáticas das publicações estrangeiras, mas sim contando com constantes e criativas inserções que visavam adaptar ao entendimento do público brasileiro algumas nuances culturais dos contextos norte-americano e britânico.

Por serem entendidas como construções narrativas, não será a intenção da análise estabelecer um compromisso de veracidade com as informações, dados e números divulgados pelos fascículos. Diferente disso, os textos da *glória do rock* foram lidos como *ilusões biográficas*⁵⁰⁶, narrativas lineares que retrospectivamente selecionam acontecimentos considerados significativos para dar sentido e justificar o objetivo do enredo: relatos de vida que se enchem de significado quando alcançam seu final com o sucesso no universo do *rock*.

Mais do que o rigor e a verificabilidade das informações contidas nos textos, interessa saber que assim eles foram apresentados ao público leitor, e reinterpretá-los a fim de proporcionar sinais e sensações de estar lendo a coluna *glória do rock* em seu contexto original,

⁵⁰⁶ BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica. Usos e abusos da história oral*, v. 8, p. 183-191, 1996.

ou seja, presentificá-los através do texto histórico. Tal intenção está direcionada tanto para aqueles que materialmente nunca tiveram contato com a revista – ou com a própria prática de ler impressos de temática musical – e porventura se atraíam pela proposta, quanto para aqueles movidos por um sentimento nostálgico que gostariam de recordar tal forma de se relacionar com a leitura e com o *rock*, de certa forma suplantada pelos meios digitais, entretanto, ainda fisicamente presente nesses objetos culturais que resistiram à ação do tempo.

Em outras palavras, a análise propõe uma narrativa histórica que se abra às ambientações criada pelos textos na busca por ativar no leitor sensibilidades que não sejam somente interpretativas, que observam unicamente aquilo que os textos querem nos dizer em suas linhas e entrelinhas. Procuramos também abranger o que eles podem provocar na percepção de quem os lê. Para além de informar o seu público do percurso de vida de ídolos do *rock* até chegarem à fama, a *glória do rock* tem a nítida disposição de fazer o leitor sentir-se na Liverpool dos Beatles, na fervilhante *swinging London* de meados dos anos 1960, em *Woodstock* ao som de Jimi Hendrix e Janis Joplin, ou imaginar-se num eletrizante show do Led Zeppelin e do Black Sabbath durante os anos 1970. E para resvalar esses elementos algumas atenções são necessárias.

Algo que se faz importante é levar em conta o perfil narrativo das biografias, que em alguns casos chega a ser novelesco. A composição dos textos está primariamente voltada para leitores que leem sobretudo com o intuito de conhecer as intrigações que integram os fascículos, um público que gostaria de se deixar encantar pelas tramas. Para captar essa sensibilidade recorreremos ao conceito de *stimmung*⁵⁰⁷, ideia muito ligada à forma como os textos conseguem se relacionar com realidades externas a eles, isto é, como a linguagem escrita pode ir além do significado de suas palavras e tensionar a presença de coisas que excedem a impressão das páginas.

Apesar da aparência inicial truncada, o conceito pode ser simplificado por uma exemplificação acessível, já que ir além do significado interpretativo não é uma potencialidade exclusiva da linguagem escrita. Tomemos a situação de estarmos escutando a pronúncia de um idioma que não conhecemos: ainda que o sentido das palavras seja desconhecido, a linguagem falada pode nos causar a sensação de ouvirmos uma cadência sedutora ou ríspida a depender da língua que acabamos de escutar. Para referenciais brasileiros, construiu-se a percepção de que o ritmo ou a sonoridade da língua francesa podem soar mais charmosos, enquanto as do idioma alemão nos atingem com mais agressividade, mesmo que as frases pronunciadas possam ter

⁵⁰⁷ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung*: sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2021.

sentido idêntico, por exemplo. Aos ouvidos brasileiros, a pronúncia de *je t'aime* ou *ich liebe dich* podem causar sensações completamente diferentes. Isso se repete ao cantarolarmos a melodia de uma música por não sabermos a letra. Independentemente de qualquer coisa, o simples ritmo da fala e da fonética pode nos gerar diversas sensações que nos afetam diretamente, embora nem sequer necessitemos imaginar o significado da letra.

Nesse sentido, os textos da *glória do rock* em muitos momentos ultrapassam a dimensão puramente do significado imediato das palavras e remetem a cheiros, sons, texturas, cenários e ambientações que têm o poder de envolver e transportar imaginativamente os leitores para o interior dessas densas atmosferas. Quando presentificados, esses textos nos dão a oportunidade de se envolver não somente nas ambientações disparadas pelas biografias, como também imaginar os mundos particulares dos próprios leitores que as consumiam. Como e onde eram lidos? Leituras solitárias na privacidade de um quarto escondido dos pais ou na companhia de amigos? Quais estados de espírito podiam ser experienciados pelos leitores? Rebeldia? Aspiração por liberdade? Inspiração artística e abertura de horizontes culturais? Por mais que a interpretação das biografias da *glória do rock* não consiga objetivamente elucidar essas perguntas, revisitá-los no presente através do texto histórico, pode permitir o vislumbre e a imaginação desses contextos e cenários de litura.

Nesse propósito, não utilizaremos todos os 30 fascículos publicados pela Revista Rock por dois principais motivos: primeiro pela vastidão de material que abrange a seção, cobrindo centenas de páginas e que se tratadas em sua totalidade certamente demandariam extrapolar as dimensões que um trabalho como esse se propõe. De resto, nem todos os conteúdos podem se mostraram pertinentes à abordagem adotada em nosso diagnóstico. Até por isso, em determinados casos os tópicos apresentados irão utilizar a estratégia de reunir dois ou mais fascículos para conferir uma linha de sentido para o texto, tranversalizando-os ou referenciando-os desde que as pautas entre eles tenham ao nosso ver proximidade.

Para então viabilizar a investigação, foram fundamentalmente escolhidos fascículos biográficos que de alguma maneira se articulem mais diretamente com alguns pontos do percurso narrado pela *história do rock* na década de 1960 e 1970, a outra grande seção de conteúdo da Revista Rock que estabelece uma espécie de simbiose com a *glória do rock* que dá o nome à revista. Para tanto, os textos sobre Bob Dylan, Beatles e Jimi Hendrix se alinharam ao gradual desenvolvimento do *rock* enquanto mercadoria cultural de massa voltado às juventudes e à incorporação de elementos contraculturais em sua linguagem, musicalidade, imagem e performance. A atmosfera *hippie* e de psicodelia californiana de meados dos anos 1960 será mais detalhada pela Jefferson Airplane. Já os fascículos de The Who e Pink Floyd dialogam

diretamente com as culturas juvenis e a efervescência musical da *swinging london*, modelos de grande relevância para o desenvolvimento do *rock* nos anos 1970. Por fim, grupos e artistas como Emerson, Lake & Palmer, David Bowie, Black Sabbath e Led Zeppelin, Mahavishnu Orchestra e Carlos Santana, figuram como exemplos da diversificação de vertentes do *rock* pós-1970, como o *rock progressivo*, *heavy metal* e o *glam rock*.

Pela escolha desse recorte, não se quer dizer que alguns fascículos estejam deslocados da temática central da publicação ou careçam de relevância, porém, não podemos esquecer o caráter colecionável dos exemplares da Revista Rock. Assim como qualquer ato de colecionar ou produzir um acervo pessoal, certos fascículos podem gerar maior identificação que outros, aqueles exemplares que acabam por se tornar os preferidos e são folheados com maior frequência⁵⁰⁸. Se todo recorte é uma seleção subjetiva, podemos entender a escolha de alguns fascículos para estarem ausentes também como um ponto importante para o trabalho e não necessariamente uma falha. Ao não elaborarmos tópicos específicos para tratar mais detalhadamente de uma ou mais biografias, ao invés de considerarmos isso como um demérito, defendemos a presentificação também das intencionalidades de se selecionar conteúdos em favor da proposta de análise, aludindo às dimensões subjetivas que envolvem a prática de montar compilações, coleções ou acervos.

A ausência mais sensível é, com certeza, de biografias que contenham mulheres como protagonistas. Esse é um dado existente na montagem da própria coleção Rock, a História e a Glória, que traz apenas Janis Joplin na capa de um fascículo. A opção se manteve na escolha dos exemplares a serem analisados na tese, trazendo a dimensão de que a construção da *história* e a *glória do rock* narrados pela revista e por minha interpretação, é também um exercício de elaboração de um universo masculinizado, seja por parte dos editores ou por aquele que aqui escreve.

Para isso, divididos por ordem cronológica em dois capítulos, seguem os ensaios biográficos: *Bob Dylan, a estrada e o protesto*, *A Música dos Beatles*, *The Who, os Beatniks e os Mods*, *Jefferson Airplane, psicodelia e lisergia na Califórnia*, *Jimi Hendrix: do peso do trovão à leveza do Hélio* representando a narrativa sobre o *rock* nos anos 1960. Já para os artistas selecionados para representar o *rock* dos anos 1970, estão: *O Rock Progressivo do Emerson, Lake & Palmer, Pink Floyd: arte e rock no underground de Londres*, *A teatralidade de David Bowie e Ziggy Stardust, Mahavishnu Orchestra & Carlos Santana: cada qual com*

⁵⁰⁸ A própria carta de um leitor publicada no exemplar 16 dá o tom para o ponto em que a predileção poderia chegar: “Black Sabbath (Oh Sabbath!!) se sair o Sabbath, acho que delirarei por semanas, rasgarei a revista de tanto ler”.

seu guru e *O peso do Heavy Metal*. Biografias que carregam as marcas de diversos mundos e ambientações da *história e glória do rock*.

6.1 ROCK, A GLÓRIA: BOB DYLAN, A ESTRADA E O PROTESTO

A *glória do rock* de Bob Dylan faz uso de um artifício literário que pode ser recorrentemente observado por toda a coleção de 30 biografias lançadas pela Revista Rock. Em maior ou menor grau, a ambientação do leitor por entre palcos urbanos ou cenários naturais – que compõem as trajetórias artísticas ou têm parte integrante nas canções e nas carreiras dos músicos – toma um espaço considerável na construção das narrativas biográficas. No caso específico de Dylan, dada sua grande influência como principal impulsionador das canções de protesto na década de 1960, e, portanto, um dos mais importantes personagens da *história e glória do rock*, a descrição cuidadosa e a variação entre diferentes cenários certamente é uma das mais notáveis, oscilando por lugares empíricos, geograficamente bem delimitados e outros mais intimamente ligados à imaginação, ao campo conceitual, que não se fixam necessariamente a um único espaço determinado.

A manutenção dessa escrita após as traduções de textos estrangeiros realizadas pela edição da Revista Rock parece se alinhar à necessidade de informar o público brasileiro não apenas sobre dados e curiosidades, mas também enriquecer a percepção com vislumbres sonoros e ambientes pelas quais o *rock* em seus contextos de maior desenvolvimento nos Estados Unidos e na Inglaterra haveria transitado. Assim, regularmente são trazidas à tona imagens de algumas localidades, que apesar de estarem suficientemente longe do Brasil a ponto de seus nomes soarem estranhos e desconhecidos de quase qualquer brasileiro/a, parecem resguardar na descrição de suas silhuetas uma certa familiaridade que nos permite até mesmo presumir as suas cores, iluminação e temperatura. Ao abrirmos a biografia de Bob Dylan, se nos deixamos levar pela leitura, a sensação é de um sopro de vento gelado que afaga diretamente o rosto de quem lê, envolto por uma atmosfera natural densa. Prontamente aparenta já termos visto isso antes em algum filme ou fotografia!

A região do meio-oeste americano é um território feio, frio e devastado. No início do século era coberta por imensas florestas de pinheiros e carvalhos, mas a descoberta de minas de carvão no trecho que vai de Minnesota aos lagos trouxe a derrubada das matas, a fumaça das usinas e as levas de operários e mineiros, sempre flutuando entre o desemprego e o trabalho temporário.⁵⁰⁹

⁵⁰⁹ BAHIANA, Ana Maria. *Rock, a Glória: Bob Dylan. Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 4, p. 3, 1975.

Esse panorama irá forjar os traços iniciais do personagem principal desse capítulo da *glória do rock*. A cidade de Hibbing, no interior do Minnesota, “tão fria, inóspita e devastada”⁵¹⁰ quanto a descrição anterior. E o trunfo maior da biografia de Bob Dylan se desenrola exatamente por essa direção: conectar-se de alguma maneira a praticamente todos os grandes movimentos que determinaram a gênese e os rumos da *história* e da *glória do rock* nos Estados Unidos. O fascículo de *Dylan* poderia até mesmo ser considerado uma espécie de síntese de toda a conjuntura cultural e cronológica que dá o pano de fundo editorial primário para a coleção de fascículos da Revista Rock. Por isso, mesmo que tenha sido o quarto fascículo a ser lançado na coleção, foi o escolhido para figurar como o primeiro a ser analisado.

A rebeldia seria decisiva nesse processo, como também o foi para o desenvolvimento de todo o caldo cultural que originou a *história do rock*. De ascendência judaica, o jovem Robert Zimmerman – nome de batismo de Bob Dylan – no final dos anos 1950 se revolta contra a forma dos negócios da família, comerciantes de móveis locais:

Bob se revolta contra o pai. “Você vende coisas a eles sabendo que não podem pagar, e depois toma de volta”. [...] O resto da infância, a adolescência e juventude de Bob iam ser uma dolorosa crônica de ódio ao pai, ao nome Zimmerman, à herança judaica. A história de um esquecimento.⁵¹¹

O refúgio do jovem Bob Dylan, bem ao modo de grande parte dos arquétipos de juventude estadunidense dos anos 1950 e 1960 propagados pela publicação, é a música. A princípio, a voz anasalada e áspera de *Hank Williams*,⁵¹² a qual Bob Dylan se apaixona ao frequentar a “única loja de discos de Hibbing”⁵¹³ confere outro colorido e outras sonoridades para a *glória* de *Dylan*. A música de *Williams* leva o jovem Robert Zimmerman a mudar o cenário de sua biografia, ainda que para lugares conceituais, sem coordenadas exatas para seguir ou correspondência referencial de um território exato. “Williams mandava Bob seguir até se encontrar no próprio coração da América”⁵¹⁴. Um deslocamento repleto de melodias e solavancos que evocam um dos lugares imaginados mais representativos percorridos pelas juventudes da *história do rock*: a estrada. A exemplo disso, o próprio *Hank Williams* “cantava a liberdade da estrada, o balanço do trem nos trilhos, antigos lamentos de escravos e lembranças de amor e paixão a céu aberto”⁵¹⁵, tudo bem ao estilo da fusão de elementos da *country music*

⁵¹⁰ Ibid., p. 3.

⁵¹¹ Ibid., p. 3.

⁵¹² De acordo com um rodapé publicado no próprio fascículo de Bob Dylan (Ibid., p.3): Morto em 1953, com 29 anos, *Hank Williams* deixou um extenso repertório de canções tradicionais e vários números de sua autoria, inspirados no blues rural e na música country. Sua música mais conhecida é *Jambalaya*.

⁵¹³ Ibid., p. 3.

⁵¹⁴ Ibid., p. 4.

⁵¹⁵ Ibid., p. 4.

com a música negra estadunidense comentada no capítulo anterior, reservado à análise da coluna *glória do rock*.

Da *country music* de Williams, o jovem Bob Dylan se volta a “pesquisar toda a música tradicional negra, o blues rural, os spirituals, o rythm’n blues, com um ardor incomum”⁵¹⁶. Atento a todo o entorno que efervescia em *rock n’ roll*, Zimmerman é atingido de maneira devastadora por todos os seus principais artistas, “com a mesma força com que já tinha devastado todo os Estados Unidos”⁵¹⁷.

A metamorfose de Robert Zimmerman no personagem Bob Dylan propriamente dito tem sua definição maior a partir desse ponto. Diferente de todo o processo de gestação de sua inquietação, a escolha do nome é narrada como um ato súbito:

A febre do rock tinha pegado em toda a extensão. Bob era um fã exaltado de James Dean, penteava seu cabelo cacheado para o alto, num topete, e usava blusão de couro (o suficiente para toda a cidade considerá-lo como membro da “juventude transviada”). Andava de moto, também. E na garupa da moto ia sempre uma garota magrinha, de cabelo oxigenado, outra “transviada”: Echo Star Helstrom, sua primeira namorada e uma das influências mais marcantes em sua vida. É ela quem lembra, com exatidão, quando o primeiro passo para a metamorfose definitiva foi dado. Bob vinha já tempos procurando um “nome de palco” para se apresentar nas festinhas, bailes e concursos com seu grupo. Então um dia Bob apareceu para pegá-la não numa moto, mas num carro, seu primeiro carro, um Ford conversível. “Ele estava muito excitado”, se lembra Echo, “e falava sem parar. Então, de repente, ele deu uma freada e disse, num grito: — Já sei. Vai ser Bob Dylan. Fiquei um pouco tonta, e depois de um certo tempo disse: — É por causa do poeta Dylan Thomas? ele respondeu, vagamente: Pode ser. Já vi esse nome em algum lugar”.⁵¹⁸

O processo de busca por identificação de Bob Dylan demanda que essa nova pele criada pelo artista para ser habitada seja ocupada, “mas para preencher o vazio desse personagem ele teria que andar muito e inventar muitas histórias”⁵¹⁹. Seguindo os conselhos de seu primeiro ídolo, *Hank Williams*, o agora Bob Dylan segue para a capital estadual, Minneapolis, para cursar artes e criar suas próprias narrativas.

Nesse ano, em 1959, a narrativa da *história do rock* publicada pela Revista Rock está marcada pela *era da decadência*, tomado por uma perspectiva majoritariamente comercial de sua produção musical. Desencantado com os rumos artísticos do *rock n’ roll*, não bastou mais a Bob Dylan, munido de “um violão a tiracolo”⁵²⁰ imitar seus ídolos Chuck Berry e Little Richard. Era a *folk music* que circulava com prestígio pelos círculos universitários de

⁵¹⁶ Ibid., p. 4.

⁵¹⁷ Ibid., p. 4.

⁵¹⁸ Ibid., p. 4.

⁵¹⁹ Ibid., p. 4.

⁵²⁰ Ibid., p. 5.

Minneapolis, estilo no qual o “estranho personagem Bob Dylan adquiriu feições mais definidas”⁵²¹.

Dylan escolhe um caminho fragmentário para se conceber, se constituir à semelhança de uma colcha de retalhos de identidades e narrativas. De certa forma, até de maneira análoga à própria Revista Rock, composta de partes de diversos personagens: redatores, leitores, traduções de publicações estrangeiras e jornalismo crítico nacional.

Foi morar no bairro boêmio dos estudantes, no centro mesmo da atividade intelectual de contestação que viria a ser conhecida como os beatniks. Deixou o cabelo crescer, abandonou o hábito do banho diário, trocou os tênis, por sandálias, travou os primeiros contatos com a maconha e a mescalina. Aparecia nos bares de estudantes, pedia para tocar em troca de comida ou de alguns centavos. [...] A quem perguntava sobre seu passado inventava as histórias mais fantásticas. Que era um órfão, nascido nas montanhas do Oklahoma. Que eslava na estrada desde os 10 anos de idade. Que fora criado em reformatórios. Que era descendente de índios Sioux (“daí eu ter esse nariz”) e tinha nascido no Texas. Para Bob, não era propriamente mentiras: eram parte de uma imensa história feita com pedaços dos personagens das canções que cantava.⁵²²

Nesses bares *beatniks*⁵²³ de Minneapolis surge a vontade de Bob Dylan em se profissionalizar como músico. Desejo que dependerá de mais uma mudança abrupta no panorama de sua biografia. Na boemia estudantil, Dylan se apaixona musicalmente mais uma vez, agora um amor mais fulminante que os anteriores:

Quando ainda era um cantor folk de bares estudantis, ele teve a segunda revelação de sua vida; um cantor e pesquisador folk em visita a Minneapolis fez Bob ouvir alguns discos de Woody Guthrie⁵²⁴, o maior nome da música rural americana, um pioneiro do protesto. Mais uma vez, Bob foi fulminado de paixão. Guthrie ia além de Hank Williams, além do rock and roll, além do folk: Guthrie dava um sentido à estrada, um significado à vida errante, criava toda uma estética e uma ideologia em da lama dos caminhos, do chocalhar dos trilhos.⁵²⁵

O fascínio de *Bob* por Guthrie o faz se deslocar em 1961 até Nova York em busca de conhecer seu grande ídolo, ganhando seu sustento por meio de um estilo de vida que remetia ao próprio herói, “estava seguindo as pegadas de Woody Guthrie. De fato estava, mas não os

⁵²¹ Ibid., p. 5.

⁵²² Ibid., p. 5.

⁵²³ Movimento precursor da contracultura norte-americana surgido ainda durante os anos 1950. Em linhas gerais, a geração beat despontou características que seriam na década seguinte seriam desenvolvidos com maior intensidade por grupos como os *hippies*, principalmente no campo da literatura. Inconformismo e crítica veemente ao status quo da sociedade de consumo estadunidense do pós-Segunda Guerra Mundial, hedonismo e busca por liberdade comportamental, são questões explicitamente postas pelo ideário beatnik (outra forma de se referir aos integrantes do movimento).

⁵²⁴ O próprio fascículo de Dylan traz um rodapé explicativo sobre quem é Guthrie (Ibid., p. 5): “Nascido em 1912 nas montanhas de Oklahoma, Woodrow Wilson Guthrie percorreu as estradas da América entre 32 e 52, tocando em prostíbulos, feiras e circos. Recolheu e arranjou inúmeras peças do folclore americano e compôs várias canções sobre os remas da Depressão, do desemprego e da injustiça social. Em 1952 foi atingido pela Coréia de Huntington, doença hereditária paralisante que acabaria por matá-lo em 1968. Deixou dezenas de filhos em todos os Estados Unidos.

⁵²⁵ Ibid., p. 5.

caminhos difíceis, as estradas de barro e poeira que o poeta-vagabundo percorreu”⁵²⁶. Dylan incorpora a atitude errante de seu ídolo e a adapta ao cenário cosmopolita do Village, bairro *beatnik* nova-iorquino por excelência, no qual fez do circuito de bares o seu local de divulgação das primeiras canções que começava a compor e divulgar, com crescente teor crítico amparado pela influência do estilo de protesto das canções de Woody Guthrie, dando um largo passo no desenvolvimento de seu personagem que tinha partido da fria Hibbing.

Às platéias sempre crescentes dos clubes em que se apresentava, Bob contava histórias ainda mais fantásticas. Agir ele era um vagabundo poeta, como Woody, que estava há anos na estrada e tinha aprendido inúmeras canções com os mestres do blues em New Orleans, ou com os bandoleiros do Novo México. Tinha tocado em feiras e mafuás, tinha excursionado com a banda de Jerry Lee Lewis, conhecia todos os nomes ilustres do folk e do country. Todos acreditavam. Havia uma incrível sinceridade em cada uma dessas fantasias.⁵²⁷

Musicalmente, a mistura que resulta no som de Bob Dylan herda elementos reunidos de todas suas inspirações artísticas citadas no fascículo. Mesmo que explicadas descritivamente pelas notas nos cantos das páginas ou reelaboradas e sintetizadas na música de Dylan, ter uma noção básica sobre como soam os *talking blues* característicos da música estadunidense não consistia numa tarefa fácil para um leitor brasileiro no contexto original de publicação da Revista Rock. Para tanto, uma curiosa intervenção aparece para traduzir um pouco do mosaico musical representado por Bob Dylan a alguns parâmetros de manifestações culturais nacionais. A aproximação de canções tradicionais dos meios rurais norte-americanos é feita pela jornalista Ana Maria Bahiana entre duas frentes bem distintas da música popular brasileira, de maneira até inusitada:

Tocava violão e gaita, e cantava – numa voz áspera e fanhosa, perfeita para o gênero dos *talking blues* [...] de certa forma parecido com o repente do violeiro brasileiro, o *talking blues* consiste em vibrar um acorde e mantê-lo enquanto se canta rapidamente, quase falando, uma frase longa, em geral, narrativa.⁵²⁸

Partindo dessa sonoridade, Dylan e sua música passam a encarnar os ares da *revolução das crianças* referida por Luiz Carlos Maciel, principalmente a incorporação de temáticas politizadas para o centro das composições, sobretudo quando se fala da associação entre *folk music* e *rock*. Essa predileção pela abordagem de assuntos correntes no debate público norte-americano do período conecta-o diretamente com a representação do furor contestador juvenil dos anos 1960. Um espírito da época constantemente evocado pela *história e glória do rock*,

⁵²⁶ Ibid., p. 6.

⁵²⁷ Ibid., p. 6.

⁵²⁸ Ibid., p. 6.

do qual o personagem Bob Dylan sintetiza um dos elementos mais recorrentes: o teor de protesto⁵²⁹.

O começo da década de 60 na América, e em especial ali no coração de Nova York onde Dylan estava, era uma época de inquietação e energia. Era a época de Kennedy, dos sonhos de liberdade, reforma e justiça para todos. Os direitos civis, a politização da juventude, a Nova América. [...] Quem cantasse para essa geração seria maior do que Elvis [...] Não é coincidência que, no ano seguinte, Bob tenha começado a escrever canções de protesto. [...] Em termos técnicos, Dylan manipulava a linguagem do folk com absoluta segurança: dedilhado seguro, rápido, nas cordas de aço; frases ásperas e contundentes na harmônica; velocidade, nitidez, plasticidade na voz ainda rouca e fanhosa.⁵³⁰

É construída para a narrativa da *glória do rock* a imagem do ídolo que além da capacidade criativa de seus acordes e dedilhados, também passa a ter ‘algo a dizer’, e de forma geral uma mensagem crítica e importante para seu público. Nesse momento, “Bob Dylan é o líder e porta-voz, primeiro da população do Village, depois dos jovens de Nova York, da América e de todo mundo”⁵³¹. A maneira como a biografia se ocupa das canções engajadas de Dylan as fazem soar como obras que conseguiam tocar o espírito jovem de sua geração, dito de outra forma, poderiam traduzir uma espécie de essência do pensamento jovem dos anos 1960. São preocupações que aspiram alcance universal, delineando firmes contornos do que pensava e de como foi pensado o jovem reconhecido pelas páginas da *história e glória do rock*. “Dylan escrevia e cantava canções denunciando a traição dos direitos civis (*Blowin’ In The Wind*), a insegurança do futuro (*A Hard Rain’s Gonna Fall*), a ambição das superpotências (*Masters Of War*)”⁵³². Tudo isso, confirmado ainda por cima por outras vozes autorizadas que não advinham apenas do jornalismo e da crítica, mas igualmente do meio musical. À Joan Baez, sua recorrente parceira de música *folk*, se atribui a frase: “ele diz como ninguém o que nossa geração está sentindo”⁵³³.

A posição de porta-voz de sua geração é que irá alçar o personagem Dylan à fama e por conseguinte garantir seu lugar na *glória do rock*. O protesto de Bob ganha destaque nos seus

⁵²⁹ Nota, é que as recorrentes incursões da Revista Rock que geralmente aproximam o Brasil do contexto internacional narrado nas biografias, nesse ponto não fazem referência direta à presença desse espírito de inquietação no cenário político brasileiro da época, apesar da existência de diversos movimentos contestatórios como passeatas estudantis e luta armada, num país envolto pela supressão da democracia pelo Golpe de 1964 e do endurecimento da oposição à Ditadura Militar vigente com a instauração do Ato Institucional nº 5 em 1968 . O que essa ausência das reivindicações das juventudes brasileiras sugere é que para a revista, falar de uma revolução juvenil que acontecia longe do Brasil ainda fosse jornalisticamente mais fácil ou possível naquele contexto. Para saber mais sobre os movimentos de contestação e luta armada, sugerimos a obra: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil Republicano: O tempo do regime autoritário-vol. 4: Ditadura militar e redemocratização—Quarta República (1964-1985)*. Editora José Olympio, 2019.

⁵³⁰ Ibid., p. 7.

⁵³¹ Ibid., p. 7.

⁵³² Ibid., p. 7.

⁵³³ Ibid., p. 8.

álbuns *The Freewheelin' Bob Dylan* (1963) e *The Times They Are a-Changin'* (1964) que consolidam o estilo nasal de conduzir seus *talking blues*: “eram poemas que, meio por acaso, se ajustavam a melodias. “Não quero que sejam apenas rimas” [...] “Quero que sejam versos, que tenha vida própria””⁵³⁴. À medida que seus versos ganhavam vida, as primeiras fissuras na narrativa do personagem construído por Zimmerman começam a aparecer. A fama e o dinheiro que vêm junto à sua entrada na indústria fonográfica impõem uma contradição ao trovador errante Bob Dylan. “De fato, não ficava bem para um cantor de protesto enriquecer com toda a aprovação do sistema: isso já era uma armadilha bastante traiçoeira para quem tinha se firmado com a imagem de poeta denunciador”⁵³⁵.

Para a *glória* de Bob Dylan, e porque não para a construção de todo desenrolar *história do rock* na década de 1960, desenhada por Luiz Carlos Maciel, a contradição em que se retrata Dylan é um prenúncio para o fenômeno de comercialização exponencial do *rock* enquanto mercadoria cultural que seria observado a partir dos anos 1970. De algum modo, retrospectivamente, a biografia publicada em 1975 projeta sob a década anterior um ar romântico de ingenuidade, em que o protesto utópico não resistia frente às forças de mercado e nem ao conservadorismo político. “Pelo menos neste início, Dylan parecia acreditar em cada palavra de contestação que escrevia”. [...] “Kennedy tinha sido morto, os sonhos de todos tinham sido traídos. O folk a voz da era reformista, estava morrendo. [...] Os tempos mudaram e era preciso mudar”⁵³⁶.

Apesar da emergência de um certo esgotamento da força do protesto juvenil como expressão da música de Bob Dylan, sua obra deixa um forte legado para a turbulência criativa no *rock* que seguiria com o fim dos anos 1960. “Seus versos e sua música tinham frutificado em dezenas de trabalhos: na consistência do psicodelismo dos Beatles; nas longas letras de sátira social dos Rolling Stones; Jimi Hendrix eletrificava a apocalíptica All Along The Watchtower até o insuportável”⁵³⁷. Esse movimento insere de uma vez por todas no fraturado e contraditório cancioneiro *folk* rico contestador do *status quo* em uma das personalidades da *história do rock* em toda sua *glória*. Dylan e as canções de protesto estavam definitivamente incorporadas pela indústria fonográfica. “Morto o vagabundo-cantor e poeta-revolucionário surge Dylan, o rocker, a personalidade mundial”⁵³⁸.

⁵³⁴ Ibid., p. 7.

⁵³⁵ Ibid., p. 9.

⁵³⁶ Ibid., p. 8-9.

⁵³⁷ Ibid., p. 10.

⁵³⁸ Ibid., p. 10.

Nessa nova roupagem, ao final de seu fascículo, Dylan consegue realizar um interessante movimento de transição ao *rock contemporâneo* pela força de sua obra:

O novo rock, que os Beatles e os Stones, alimentados por ele, exportavam para o mundo, era uma linguagem diferente, aberta para experiências. Como pessoa, ele tinha muito mais coisas a dizer: amor perdido, mentes errantes, viagens no pensamento. Num outro plano, Dylan sentia que sua platéia mudara. Impossível ficar cantando para curtidores em barzinhos quando se vende milhares de discos. E Bob Dylan, num curioso processo de fechar o círculo que ele próprio tinha iniciado, adere ao rock, à eletrificação, cola à sua música muito própria, muito original, os delírios coletivos da geração pré-Monterey, pré-Woodstock. [...] Mais tarde ele admitiria: “Os Beatles abriram minha cabeça”. Sua voz toma-se mais gritada, feroz. Seus poemas se soltam, deliram. Cabelos hirsutos, óculos escuros, roupas de veludo, [...] ele ousa incorporar instrumentos elétricos à sua banda de apoio.⁵³⁹

Em síntese, a narrativa de Bob Dylan “é a história da formação da própria América de hoje [dos anos 1970], o registro de nascimento de uma geração”. Um personagem contemporâneo aos principais capítulos que compõem a coleção de fascículos. Contemporâneo entendido no sentido de estar plenamente ligado a todo tempo presente estabelecido pela *história e glória do rock*, desde sua fundação juvenil nos anos 1950 à explosão contracultural dos 1960, estendendo-se com vivacidade notável pelas décadas seguintes. Como o grande poeta das mudanças sociais conduzidas pelas juventudes estadunidenses que cantaram e foram entoadas pelo *rock*, a sensação que a *glória* de Dylan nitidamente nos deixa é que: “só ele foi capaz de contar e cantar essa odisséia americana de maneira definitiva e universal”.

6.2 GLÓRIA DO ROCK: A MÚSICA DOS BEATLES

Regularmente, as biografias que compõem a *glória do rock* recorrem às ambientações urbanas que envolvem as narrativas, sobretudo quando o próprio cenário se torna parte integrante da obra que se quer representar. Se faz recorrente o recurso à paisagem das cidades para expressar o caráter urbano que esteve envolvido na gênese e na propagação do *rock*; ou ainda à imagem das ruas, usada mais como metáfora do encontro com a marginalidade e a rebeldia, com o sexo e as drogas, do que propriamente algum local geograficamente referenciado.

Por exemplo, transmitir sinais aos leitores, mesmo que distantes e ruidosos, do clima que rondava a origem do agressivo som do *Heavy Metal* – tratado como relativa novidade para o público de *rock* brasileiro pela publicação – passava pela importante descrição das condições observadas nas localidades que deram o impulso inicial para o surgimento do estilo. Para os

⁵³⁹ Ibid., p. 9.

estadunidenses do Grand Funk Railroad, é central “a cidade de Flint, Michigan, USA – região triste, fria, agressiva”⁵⁴⁰. Já para os britânicos do Black Sabbath, “a cidade era Birmingham: industrial, neurótica, violenta como Flint e Detroit”⁵⁴¹. Por isso também é que encontramos referências na entrevista de Luiz Carlos Maciel para a coluna *O Rock e Eu* às “celebradas características dos Stones – seu anarquismo, seu sexismo chauvinista e até mesmo o seu satanismo”⁵⁴² sendo resultantes da “opção simples de ir transar e viver na rua; a abandonar o lar e a escola, pais e professores, regras estabelecidas e cultura oficial, pela rua”.⁵⁴³

Escapando dessa fórmula, ao se debruçar sobre a *glória* dos Beatles, o estatuto conferido à cidade se modifica significativamente. Não mais um cenário literário ou figurativo da transgressão das ruas, mas quase uma personagem à parte na narrativa. É assim que Liverpool se confunde com uma trajetória urbana das mais proeminentes – se não, a maior, a depender do ponto de vista – em se tratando de *rock* como manifestação cultural. As biografias de Paul McCartney e John Lennon, ao lado do exemplar com perfil mais coletivo do lendário grupo que lideravam artisticamente, The Beatles, proporcionam, assim como alguns de seus versos e melodias que marcaram intimamente a *história do rock*, vislumbres de uma caminhada pelas ruas da portuária Liverpool do pós-Segunda Guerra. Afinal, é lá que “ficam Lime Street, das prostitutas, Penny Lane, do barbeiro, Pier Head, onde os ônibus fazem a volta e os teddy boys se encontram, e Strawberry Fields, um orfanato do exército da salvação”⁵⁴⁴, todos cenários que ocupam tanto a paisagem da cidade, quanto o imaginário do *rock* por se confundirem com algumas canções dos Beatles.

Aludir ao local de nascimento e no qual as memórias e experiências de infância e adolescência repousam, não era em si uma novidade na produção literária e musical nesse ponto, nem mesmo para o *rock*. Possivelmente, a especificidade da Liverpool retratada pelos Beatles e evocada pela *glória do rock*, reside na amplitude do alcance da obra da banda, tornando as imagens locais como a rua de *Penny Lane* ou do orfanato de *Strawberry Fields* como partes de uma cultura compartilhada por amplas regiões do planeta, influenciando inclusive na inclinação de compositores de todo o mundo em também adotar formas criativas semelhantes.

⁵⁴⁰ BAHIANA, Ana Maria. Rock, a Glória: Heavy Metal: Uriah Heep, Grand Funk, Black Sabbath. *Rock, a História e a Glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 19, p. 4, 1975.

⁵⁴¹ Ibid., p. 8.

⁵⁴² REVISTA ROCK. O Rock e Eu: Luiz Carlos Maciel. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 13, p. 14, 1975.

⁵⁴³ Ibid., p. 14.

⁵⁴⁴ BAHIANA, Ana Maria. Rock, a Glória: The Beatles. *Rock, a História e a Glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 20, p. 3, 1976.

De pronto, me vêm à cabeça e ao coração dois exemplos sul-americanos – inegavelmente influenciados pelos Beatles em algum grau – que dialogam com o poder afetivo dos cenários urbanos que quando descritos liricamente parecem disparar o prazer de viver memórias e experiências que nem sequer são originalmente suas. A *Sampa* de Caetano Veloso – ainda que não se refira à sua cidade natal – em sua paradoxal grandeza que maravilha e apavora aqueles que se encontram com ela a primeira vez, bem como a Buenos Aires do poeta do *rock* argentino Luis Alberto Spinetta, referenciada diretamente ou inspirando metáforas do movimento da cidade grande ao longo de sua vasta obra⁵⁴⁵.

O que seria o projeto do sonho de uma geração inteira, em todo o mundo, começou com quatro histórias ambientadas numa cidade feia e cinza, da Inglaterra. Liverpool, o cenário deste encontro, tem um rio no meio, o Mersey, que separa o bairro rico, Cheshire, do “outro lado da cidade”.⁵⁴⁶

Liverpool é apresentada de duas maneiras distintas. Uma em comparação relativa à Londres – cidade – símbolo de muitas mudanças no comportamento juvenil e ebuição artística na década de 1960, das quais a *história* e a *glória do rock* são grandemente tributárias – em que Liverpool aparece fora da lógica de um centro cultural, uma localidade interiorana que inusitadamente irradiou para o mundo uma música de sucesso sem precedentes. De outro lado, em justificativa ao fato de ter proporcionado um fenômeno da amplitude dos Beatles, se relata uma cidade que reunia qualidades cosmopolitas que preparam as condições multiculturais para a revolução musical que viria abrigar nos anos 1960.

As pessoas têm de ter senso de humor para suportar a vida lá. O pessoal do sul da Inglaterra nos considera uns porcos, sem classificação. Não somos chiques, somos todos misturados com chineses, irlandeses, pretos, somos por isso muito cosmopolita. Havia muito blues e country & western tocando em Liverpool, por causa dos marinheiros e dos viajantes. Eu ouvi country antes de ouvir rock and roll. [...] Quem fala é John Winston Lennon.⁵⁴⁷

Em alguns momentos, mesmo que separados por pouco mais de cem anos, a impressão é de estarmos percorrendo lugares com nítidos resquícios dos cenários que Friedrich Engels encontrara nas grandes cidades industriais inglesas em meados do século XIX⁵⁴⁸. Porém, as

⁵⁴⁵ Temas que trazem esse referencial urbano podem ser observados em diversos momentos distintos da carreira de Spinetta. Alguns desses são as gravações com o grupo *Invisible* no álbum *El Jardín de los Presentes* (1976) se encontram as canções *Las Golondrinas de Plaza de Mayo* (1976) e *El Anillo del Capitán Beto* (1976), uma letra que mescla cenário metropolitano e viagem espacial. Já *Canción de Bajo Belgrano* (1983), gravada com o grupo *Spinetta Jade* é uma referência direta ao bairro portenho de mesmo nome.

⁵⁴⁶ BAHIANA, Ana Maria. Rock, a Glória: John Lennon. *Rock, a História e a Glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 10, p. 3, 1975.

⁵⁴⁷ BAHIANA, Ana Maria. Rock, a Glória: The Beatles. *Rock, a História e a Glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 20, p. 3-4, 1976.

⁵⁴⁸ ENGELS, Friedrich. As Grandes Cidades. In: *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*. Boitempo Editorial, p. 67-116, 2008.

semelhanças param por aí. O mundo e a situação da classe trabalhadora na Inglaterra haviam se transformado substancialmente desde então, e a Liverpool da *glória do rock* não é mais unicamente cenário da contradição entre a pujança industrial e a pobreza urbana. Agora também o era do desenvolvimento do *rock* na Grã-Bretanha, abrigando em suas ruas e distritos a energia da emergência da juventude e com ela sua expressão musical mais relevante. “Consideremos a cena musical inglesa, no ano de 1956: morta. [...] Na América havia o rock n’ roll, e Elvis, e Chuck Berry. [...] Só em um lugar o rock n’ roll visceral encontrou onde florescer facilmente: Em Liverpool, porto aberto”⁵⁴⁹.

Nesse local de influências musicais variadas e aberto ao *rock n’ roll* se encontram as narrativas dos protagonistas do fascículo: John Lennon, Paul McCartney, George Harrison e Ringo Starr. Personagens que embora não viessem das periferias, são reiteradamente marcados como oriundos das classes médias baixas de Liverpool, filhos de humildes trabalhadores. Pela disparidade no alcance da fama e da importância na *história e glória do rock*, as personalidades de cada um são tratadas de formas distintas. Em unidade sob o nome de The Beatles ou em suas biografias exclusivas, como os líderes Lennon e McCartney. Um ponto, entretanto, une suas trajetórias biográficas: a rejeição à disciplina escolar e o gosto pela música jovem que despontava nos Estados Unidos.

Ele não queria saber do lar, nem da escola. Ele queria saber de música, ou melhor de rock n’ roll [...]. “Rock é o ambiente em que me criei. Eu podia ter pego os pincéis, como Van Gogh ou Rembrandt. Mas eu quis ser como Elvis, porque eu só entendia o rock”, John disse, e não estava só. Muito em breve, nesse mesmo ano de 1956, ele iria descobrir mais dois garotos para quem o rock era tudo.⁵⁵⁰

A espontaneidade é a tônica do relato desse encontro de adolescentes que repudiavam “solenemente a escola e a disciplina”⁵⁵¹. Líder dos Quarrymen, banda formada com companheiros de escola, a Quarry Bank High School John Lennon – “é claro que John tinha um grupo”⁵⁵² – admite a entrada dos admiradores Paul McCartney e George Harrison na banda, iniciando a *glória* dos Beatles. Uma inscrição em destaque na diagramação da biografia traz um pouco da atmosfera do encontro: “Liverpool: pobre, áspera. Uma saída: o rock. John, Paul e George se encontram. ‘Foi aí que tudo mudou. Éramos três e pensávamos do mesmo modo’”⁵⁵³.

⁵⁴⁹ BAHIANA, Ana Maria. Rock, a Glória: The Beatles. *Rock, a História e a Glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 20, p. 4, 1976.

⁵⁵⁰ Ibid., p. 4.

⁵⁵¹ Ibid., p. 5.

⁵⁵² Ibid., p. 5.

⁵⁵³ Ibid., p. 5.

Nesse ponto também começam a aparecer vestígios das personalidades de John e Paul, uma espécie de prenúncio da dupla Lennon-McCartney, tidos como gênios complementares. Por um lado, John, mais rebeldia e repleto da energia do *rock n' roll*: “John não sabia as letras, por isso inventava na hora”⁵⁵⁴. Do outro, Paul, mais técnico e propenso a compor suas próprias músicas: “ele [John] não sabia muitos acordes, então eu era valioso pra ele”⁵⁵⁵. “Paul [...] compunha. John nunca sonhara com tal coisa. Era uma novidade e um desafio. E, por isso, começaram a compor juntos. ‘E foi aí que tudo mudou’”⁵⁵⁶.

Após mais de dois anos ganhando os arredores de Liverpool, “o fato de tocarem um repertório quase todo de sua autoria”⁵⁵⁷, os levaram em 1959 – Já adotando um “nome novo: Beatles [...] de origem incerta”⁵⁵⁸ – a integrar o circuito de bares nos quais se abria “uma clareira de rock n' roll”⁵⁵⁹ em meio a uma percepção de decadência do estilo em nível internacional, os Beatles e seu som próprio representavam um respiro na *história do rock*.

Quer dizer, em resumo; enquanto o resto do mundo, principalmente a América, nadava em baladas, inocuidades, filmes de praia e Annette Funicello, o rock n' roll sobrevivia, inteiro, forte e reanimado. nos botequins de Liverpool. Como se nada tivesse acontecido, nunca. Na verdade, não era só Liverpool: era Hamburgo também, na Alemanha. Só que enquanto Liverpool produzia rock n' roll, Hamburgo — uma cidade-gêmea, também porto, fria, agressiva apenas importava e consumia.⁵⁶⁰

Logo a narrativa biográfica dos Beatles ganha a Alemanha. Com a condição de arrumarem um baterista, “o principal exportador de rock n' roll de Liverpool para Hamburgo [...] Allan Williams [...] achava os Silver Beatles⁵⁶¹ muito bons”⁵⁶² e os recruta para tocarem em Hamburgo. As visitas à cidade alemã representam para o fascículo a perda da inocência dos tempos provincianos de Liverpool, um período de amadurecimento em que desenvolvem, além de suas composições, as apresentações ao vivo. “Foram para a pecaminosa e barra pesada Hamburgo, aprender a mais valiosa lição de suas vidas: como sobreviver como uma banda de

⁵⁵⁴ Ibid., p. 4.

⁵⁵⁵ Ibid., p. 4.

⁵⁵⁶ Ibid., p. 5.

⁵⁵⁷ Ibid., p. 5.

⁵⁵⁸ Ibid., p. 6.

⁵⁵⁹ Ibid., p. 6.

⁵⁶⁰ Ibid., p. 6.

⁵⁶¹ Nome adotado pelo grupo no início dos anos 1960 antes de adotarem a forma definitiva *The Beatles* ou posteriormente apenas *Beatles*.

⁵⁶² Ibid., p. 6.

rock n' roll”⁵⁶³. Um prenúncio do hedonismo característico da década de 1960 na interpretação da *história do rock*: “Bebida, anfetaminas, mak show⁵⁶⁴: inocência perdida”.⁵⁶⁵

Mais experientes, retornam a Liverpool com um estatuto que os tornaria peça chave para a *história do rock*. A música dos Beatles foi capaz de se ligar de modo íntimo à juventude da década que há pouco tinha iniciado. Respeitados em Liverpool e Hamburgo, “em 61 e 62 [...] a seu favor eles tinham apenas sua música, suas pessoas e os jovens de sua geração, que se apropriaram deles com a ansiedade de quem espera muitos anos”⁵⁶⁶. A novidade representada pelo som dos Beatles na narrativa reside numa sensação de recuperação da autenticidade que havia sido perdida com a domesticação mercadológica do *rock n' roll* na *era da decadência*, uma arejada reconexão com as energias transformadoras da rebeldia juvenil, que para atingir a *glória* só poderia emergir das margens do establishment fonográfico.

“Por que você acha os Beatles tão populares? Eles fizeram renascer a música original do rock and roll. [...] Os Beatles explodiram num ambiente petrificado. Seu ritmo é feito de explosões e gritos. É uma excitação, tanto física como auditiva, que simboliza a rebelião da juventude. Acho que não acontecerá novamente nada como eles”. [...] “Os Beatles são um grupo único. Tocam rock n' roll numa época em que o rock n' roll estava morto e enterrado” E o fazem de um modo próprio, peculiar, um cruzamento entre a habilidade de John e Paul como compositores e mak show exigido pelos hamburguenses.⁵⁶⁷

Como posto por Maciel, na sua *história do rock* nem mesmo a mais enérgica indisciplina poderia caminhar marginalmente ao sistema caso almejasse a *glória*. Todo o discurso que circunda as biografias pressupõe uma contraditória relação de assimilação da demanda por rebeldia pela indústria fonográfica, no caso do *rock*. Se quisessem sair do *underground* – “se é que tal coisa existia”⁵⁶⁸ – de Liverpool e Hamburgo teriam de ajustar suas imagens. “Eles estavam cheios de Liverpool, queriam se expandir”⁵⁶⁹. Irrompe a figura do empresário, personagem que em diversos momentos se torna essencial na *história do rock*. Brian Epstein surge no fascículo como o responsável por criar a imagem icônica do início de carreira dos Beatles, célebre modelo de beleza e moda masculina dos anos 1960 – reverberando desde então com grande contemporaneidade – com seus cabelos “com franjas sobre a testa e os ternos sem a gola”⁵⁷⁰.

⁵⁶³ Ibid., p. 6.

⁵⁶⁴ Termo que faz referência à pronúncia alemã da frase em inglês *make a show* (dar um espetáculo em tradução livre nossa).

⁵⁶⁵ Ibid., p. 6.

⁵⁶⁶ Ibid., p. 7.

⁵⁶⁷ Ibid., p. 7.

⁵⁶⁸ Ibid., p. 7.

⁵⁶⁹ Ibid., p. 8.

⁵⁷⁰ Ibid., p. 6.

[...] pelos padrões de Brian, era preciso apurar muita coisa nos Beatles. Não na música, que nesse setor ele nunca se meteu. Mas na imagem. “Brian botava as nossas instruções por escrito, no papel. Nós vivíamos como sonâmbulos antes dele aparecer. Ele tentava nos limpar, limpar nossa imaginação”, diz John. “Costumava repetir que nossa aparência não era a mais correta, que nunca seríamos admitidos num bom lugar. A gente costumava se vestir como bem entendia, mas Brian fez a gente entrar para a turma do terno”.⁵⁷¹

A intermediação de Epstein inaugura no fascículo dois momentos de importância para o destino da banda e da própria *história e glória do rock*: a relação exitosa e experimental com o estúdio, além da incorporação de seu baterista definitivo, um ávido admirador dos Beatles em Liverpool que começa a se aproximar do grupo, “um certo Richard Stakey, aliás Rings “Ringo” Starr, uma figura doentia e tímida, estava cada vez mais fascinado pelos Beatles, e ficava sempre na primeira fila de seus shows, pedindo músicas”⁵⁷². Nesse sentido, a *glória* dos Beatles é também de certa forma a de Epstein, que rompe as primeiras barreiras para levar os garotos interioranos com uma proposta indisciplinada e eletrificada de música a gravarem seus primeiros registros. Os sintomas da *era da decadência* ainda se fazem sensíveis no fascículo: “a época dos conjuntos acabou, isso aí é só barulho. Arrume-nos um cantor e tudo estará OK. E, de preferência, que não seja de Liverpool”⁵⁷³.

A relação íntima com o estúdio é aberta por mais um papel destacado na *história e glória do rock*: o engenheiro de som, responsável pela condução do aparato elétrico e tecnológico dos estúdios. Para os Beatles a figura foi George Martin. Ouvindo a “fita teste” encaminhada em 1962 por Brian Epstein do grupo de Liverpool.

George Martin gosta. Primeiro, porque imagina que dali possa sair um bom cantor solo. Depois, porque vê que aquilo era aquilo mesmo: os Beatles. O novo. “Naquela época não se falava em música popular. Tudo era jazz, música para dança e vocal. Os Beatles não caíam em classificação alguma. Acho que foi isso que me intrigou. [...] O som dos Beatles era diferente. Áspero, mas diferente. E depois eles tinham uma coisa notável: compunham suas próprias canções”.⁵⁷⁴

Uma das duplas de maior *glória* no *rock* faz sua estreia com

Love me Do e *PS I Love, You*, dois originais de Lennon e McCartney escritos especialmente para a ocasião. “[...] O disco chega ao inatingível: o 1º lugar das paradas. Até 1969 esta seria uma rotina para todos os singles dos Beatles. Mas em fevereiro de 1963 é a grande explosão. Há uma nova música e um novo público no ar, nas ruas.”⁵⁷⁵

⁵⁷¹ Ibid., p. 8.

⁵⁷² Ibid., p. 7.

⁵⁷³ Ibid., p. 8.

⁵⁷⁴ Ibid., p. 8.

⁵⁷⁵ Ibid., p. 8-9.

Desse encontro entre imagem e música inovadora resultaria o início de um dos mais avassaladores movimentos da *história do rock*: a *beatlemania*, época inicial do fenômeno Beatles em que o intenso frenesi dos fãs, principalmente garotas adolescentes, foi um elemento altamente marcante. Na narrativa, esse sucesso adveio de um trabalho de lapidação da rebeldia que os transcendeu de Liverpool para Londres, e de Londres aos Estados Unidos. “Selvageria contida, explosão controlada. O cabelo grande. [...] mas limpos e escovados, invadindo de repente um mundo uniforme de cabelos curtos. A eletricidade num mundo sem sons, domesticado”⁵⁷⁶. A juventude britânica dos anos 1960 tinha uma “música para dançar que não se parecia com as músicas dos mais velhos. Que não se parecia nem mesmo com o velho rock n’ roll”.⁵⁷⁷⁵⁷⁸

Inclusive, a interpretação de que se tratava de um novo e impactante movimento de música, estilo e sociabilidade jovem inaugurado pela *beatlemania* não foi percebida somente pelos campos do jornalismo e da crítica musical. Ainda em 1966, é publicado um estudo na Inglaterra⁵⁷⁹ sobre o impacto da banda e da *beatlemania* na formação de um tipo de público juvenil que se constituía por meio do entusiasmo e da euforia juvenil, construindo novos ídolos de juventude que expressavam as mudanças no mercado fonográfico na virada dos anos 1950 para os 1960. Embora não utilize esses termos, a *beatlemania* representa para a narrativa uma alegoria para a comunhão entre o *rock* e a indústria cultural fonográfica, ou seja, da crescente entrada da lógica industrial e de consumo para dentro da esfera dos símbolos culturais ocorrida ao longo do século XX, fabricando e comercializando massivamente filmes, programas de TV, música, etc., transformando e incorporando de forma intensa também o *rock*.

O movimento seguinte da trajetória biográfica da *glória* dos Beatles será corriqueiro para basicamente todos aqueles que também integram e são originários da Grã-Bretanha: o ideal de conquista da América. Adentrar o mercado estadunidense com sucesso se torna imperativo para se cacifar à *glória do rock*. Ainda mais depois dos Beatles. Nem mesmo sequer um artista britânico esteve presente na seção sem realizar esse movimento transatlântico. Com as gravações seguintes, “o que acontece depois é tão avassalante que só um filme poderia

⁵⁷⁶ Ibid., p. 8.

⁵⁷⁷ Ibid., p. 8.

⁵⁷⁸ Ibid., p. 8.

⁵⁷⁹ TAYLOR, Anthony James William. Beatlemania – A study in adolescent enthusiasm. *British Journal of Social and Clinical Psychology*, v. 5, n. 2, p. 81-88, 1966.

descrever adequadamente (aliás, onde está o filme que deveria documentar tudo isso?)”⁵⁸⁰⁵⁸¹. A histeria toma conta da narrativa de 64 a 66, “os anos de ouro da beatlemania”⁵⁸² após a chegada aos Estados Unidos. Milhares de jovens seguem os rastros dos Beatles: “histeria, loucura. E os jornais, e revistas, e donos de gravadoras, e pais, mães e mestres, e a Rainha Elizabeth e seu primeiro-ministro subitamente descobrem que as coisas não eram corno eles pensavam”.⁵⁸³

John, 8 anos depois: “Nós éramos novos, nós explodimos sobre a América. Quando nós chegamos estavam todos parados no tempo, com os cabelos curinhos, levando uma vida ridícula. Ninguém se ligava na grande música negra que existia, todos ouviam Jan & Den. E nossa raiz era toda negra. Era um absurdo. Era fantástico”.⁵⁸⁴

Assim como diversas regiões do planeta, o Brasil não passaria ileso pela *Beatlemania*. O fascículo tenta “lembrar aqui do Brasil, com *I Want To Hold Your Hand* tocando no rádio e paralisando, por exemplo, Fagner numa rua de Fortaleza”⁵⁸⁵. A biografia inclusive proporciona um curioso momento de distanciamento anacrônico do fenômeno que narra. O exercício de observar o passado com um misto de estranhamento e fascínio não é algo exclusivo da análise histórica aqui posta. O tempo presente expresso pela *glória do rock* fornece uma interessantíssima percepção lançada em 1976, mas que de forma alguma parece deslocada para um observador do século XXI: “Pode ser engraçado, agora, dar uma olhada nos jornais da época [década de 1960], descobrir como eles tinham horror ao “cabelo enorme”, à “lascívia” e à “barulheira elétrica” dos Beatles, ou [...] a “alienação americanizada” dos quatro”⁵⁸⁶. Ler essa descrição de um observador dos anos 1970 sobre a década anterior, tão próxima ao que alguém hoje lançaria, faz com que compartilhemos uma noção de anacronia com uma época que parece tão distante do presente atual quanto o próprio contexto que parece ultrapassado. É como se um presente ampliado ligasse mais 2023 com 1975, do que este com 1960.

A performance dos moços polidos cunhados por Epstein dá sinais de desgaste pessoal e como grupo ao fim do fascículo com as constantes turnês pela Europa e Estados Unidos. Até 1966 liderando as paradas de sucesso consecutivamente “os Beatles fazem sua última excursão

⁵⁸⁰ BAHIANA, Ana Maria. Rock, a Glória: The Beatles. *Rock, a História e a Glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 20, p. 9, 1976.

⁵⁸¹ Curiosamente durante a escrita do trabalho foi lançado a série documental *Get Back* (2021), retratando com imagens de bastidores das sessões de gravação do último álbum de estúdio da banda, *Let It Be* lançado no ano de 1970.

⁵⁸² Ibid., p. 9.

⁵⁸³ Ibid., p. 9.

⁵⁸⁴ Ibid., p. 9.

⁵⁸⁵ Ibid., p. 9.

⁵⁸⁶ Ibid., p. 9.

americana e sua derradeira aparição ao vivo, como grupo”⁵⁸⁷. As trajetórias que cada um dos quatro Beatles seguiram na década de 1970, são, em alguma medida, imagens de caminhos representativos que o próprio *rock* tinha tomado em sua *história* naqueles anos. Muitos dos ídolos da efervescência contracultural já haviam rompido a casa dos ‘vinte e poucos anos’ e se inclinavam a uma vida adulta afastada dos excessos da juventude e da fama, como no caso de Ringo. Outros, como Harrison, se voltavam para filosofias orientais e à expansão da mente, principalmente a um universo indiano, repleto de gurus e doutrinas místicas aos olhos ocidentais. Lennon, se liga às vanguardas artísticas nova-iorquinas, abraçando com força a propagação da ideia de construção de um mundo pacífico ao lado de sua companheira. Já McCartney, distintamente dos demais, é representado pela avidez das altas cifras que permeavam o *rock contemporâneo*. Tais mudanças de rumo aconteceram, não sem antes transformarem profundamente a indústria fonográfica, a *história* e a *glória do rock*:

O fim das excursões marcava o fim da fase-fenômeno dos Beatles. O clarão que eles tinham deixado no show business e na indústria do disco era irremediável. Nada seria como antes. Além de mera histeria, além de mera bem azeitada máquina de divulgação, eles tinham mudado por completo a estrutura empresarial da música. Tinham despertado o mundo para um fato: havia um novo público imenso, pronto, de apetites vorazes e particulares, os jovens. Isso para falar o mínimo. Para não falar da música em si.⁵⁸⁸

Os Beatles haviam despertado como nunca na *história do rock* o frenesi da juventude sedenta por consumir ídolos que de alguma maneira fossem uma imagem semelhante das aspirações que genericamente caracterizavam esse grupo – principalmente a ideia de um espírito contestador e ansioso por mudanças sociais. Para além do campo comportamental, a maior contribuição para o *rock* do ponto de vista artístico, contudo, seria desenvolvida com o arrefecimento da *Beatlemania*. O clima do fascículo dá a sensação de que mais livres das intermináveis excursões e a necessidade de reprodução ao vivo das cada vez mais complexas composições, a inventividade dos músicos pode aflorar com mais força.

Mas o melhor da música dos Beatles ainda estava por vir. De 66 a 69 – vale dizer, até o amargo fim – eles produziram o máximo. Expulsos, exorcizados e vendidos para consumo os demônios da revolta juvenil, eles lavam a alma, a cabeça e as feridas do sucesso no estúdio. Já era particular e diferente de tudo a música que faziam, antes – John tinha razão. Agora ela simplesmente dispara. É uma nova música. Beatle music. Rock.⁵⁸⁹

A *Beatle music* citada é fruto da abertura dos horizontes musicais que a experimentação em estúdio permitiu que a banda desenvolvesse. Um passo determinante na incorporação de

⁵⁸⁷ Ibid., p. 4.

⁵⁸⁸ Ibid., p. 10.

⁵⁸⁹ Ibid., p. 10.

inovações tecnológicas que seriam marcas registradas do *rock contemporâneo*. As sonoridades passam a ir mais adiante da simples eletrificação. Efeitos de distorção e instrumentos incomuns para o *rock n' roll* – alguns de inspiração orientalista como a cítara – começam a entrar no rol de possibilidades de se tocar. Não seria exagero afirmar que para a *história* e a *glória do rock* esse é um dos elementos que impulsionam a transformação do *rock* de uma perspectiva sonora, isto é, de um estilo com certa homogeneidade de timbres da usual combinação amplificada de guitarra/piano, baixo e bateria, para um universo de camadas que iam da microfonia de Hendrix, às ambientações do Pink Floyd, passando pelo peso da distorção do *Heavy Metal* ou pelos sintetizadores largamente utilizados pelo *rock progressivo* do Emerson, Lake & Palmer. Explorando as mais atualizadas técnicas de gravação, “já tinham usado feed back, distorção: *I Feel Fine* (1964). Agora experimentam tudo, os canais do estúdio, a mesa de gravação, os instrumentos todos, da sinfônica ao oriente”⁵⁹⁰, dando por fim visibilidade à ideia de criar canções que constituíssem um conceito total e estivessem relacionadas entre si num mesmo álbum.

Na cabeça também, tudo está explodindo, expandindo. E o mundo também, ou pelo menos parte dele: e também por causa deles, pelo que fizeram, pelo parto que operaram. Em 67, o auge: Sgt. Pepper's. Gravado em pasmem! – 4 canais. E mixado durante 9 meses de “pura agonia”, segundo Paul. “Sim. Esse foi o auge de todos nós. Estábamos juntos como nunca. Paul e eu demos o máximo como compositores, especialmente em *A Day In The Life*”.⁵⁹¹

O melancólico fim marcado por brigas judiciais ou a procura por um culpado – ou culpada, como na reiterada interpretação que responsabiliza Yoko Ono. A pergunta que se faz àquela altura – com todos os membros ainda vivos – é se haveria volta; e não propriamente quem teria ocasionado o fim. A completude da *glória* dos Beatles não se fecha em si, mas se dá num plano aberto. Em suma, um relato biográfico sentido como passado, mas que ainda insistia em não passar naquele tempo presente. O que chama bastante atenção são os motivos que fundamentam tal percepção que continuam resguardando incrível contemporaneidade. Todo o trajeto que dá base para a *glória* dos Beatles tem um pouco do que pôde significar a noção de música popular durante grande parte do século XX: uma música que poderia ser produzida fora dos meios eruditos, de estrutura mais básica e massivamente distribuída dentro das lógicas de mercado para alcançar o público geral, sem representar por conta disso uma produção cultural de qualidade inferior frente à música dita tradicional ou clássica.

⁵⁹⁰ Ibid., p. 10.

⁵⁹¹ Ibid., p. 10.

Nesse sentido, o papel cumprido pelos Beatles no discurso geral da *história e glória* da Revista Rock representa bem um passado que insiste em não passar. A experiência dos ingleses permanece na forma de inspiração para jovens de todo mundo a trilharem um caminho parecido na música, obtendo êxito ou não. Um desejo que parece ser uma espécie de patrimônio que é constantemente ressignificado pela juventude. Além da oficial “há uma outra história dos Beatles, é claro. E essa continua por muito, muito tempo”⁵⁹². Uma história que bem possivelmente moveu grande parte dos leitores da Revista Rock e dos que leem esse ensaio. O roteiro “começa quando um garoto qualquer, chamado Bob ou Hans ou Zé descobre que vive numa Liverpool qualquer, estreita e abafada. E aí ele ouve uns discos e pega uma guitarra e...”⁵⁹³ O passado é novamente reatualizado.

6.3 GLÓRIA DO ROCK: THE WHO: BEATNIKS E MODS

A referência a três distintas gerações que constituiriam a *história e a glória do rock* é recorrente. Sejam nas mais diferentes biografias ou propriamente dando título para um dos capítulos da sua *história*, os fascículos da Revista Rock regularmente fazem menção à ideia de geração. Nesse ponto de vista, talvez o texto que esteja mais conectado com essa perspectiva do periódico seja a biografia dedicada a abordar a banda britânica The Who. E isso, por conta de a questão geracional fazer parte de todo o pano de fundo tanto das trajetórias pessoais quanto da música do grupo propriamente dita, dando inclusive o mote inicial para o disparar da biografia.

A abordagem sobre o The Who além de situá-los no mesmo bojo dos modelos de juventude ocidental representadas ao longo da Revista Rock, estabelece também um aspecto a mais do que geralmente se observa nas demais biografias: um evento traumático que inaugura os ciclos geracionais do *rock* entre os anos 1950 e 1970: a Segunda Guerra Mundial. Não é uma novidade em si o contexto do pós-guerra vir à tona para representar essa ruptura temporal que funda toda a *história narrada* pela publicação. O que mais chama atenção é que em pouquíssimas ocasiões o conflito é citado nominalmente, sendo mais fácil inferir uma presença espectral da guerra que ronda os referenciais culturais surgidos a partir de 1945 que norteiam as ideias de *história e glória do rock*, que têm entre seus principais aspectos o florescimento das culturas juvenis e do próprio *rock n' roll* por conseguinte.

⁵⁹² Ibid., p. 15.

⁵⁹³ Ibid., p. 15.

O impacto medido diz respeito principalmente à *juventude* dos anos 1960, da qual o The Who faz parte, descritos como filhos da guerra:

Foi nisso que deu a guerra. os bebês da guerra que nasceram sem conhecer o pai. Foi no que deu toda a geração que veio depois da guerra. Depois das privações, dos grilos e dos racionamentos. De repente tinham mais dinheiro que seus pais jamais sonharam. Tinham mais tempo livre, também, e gostavam disso. E não tinham pra onde ir. O que você faz então? Você vira um mod.⁵⁹⁴

Assim como a *geração beat* nos Estados Unidos, que se difundiu por setores da juventude por finais da década de 1950 e inícios de 1960, a cultura *mod*⁵⁹⁵ ganhou parte dos jovens londrinos anos antes da capital inglesa reluzir enquanto um farol de tendências musicais e comportamentais na segunda metade dos 1960, sendo mais um dos ingredientes que efervesçiam em meio a ebullição cultural que lançou ao mundo o som dos Beatles, Rolling Stones, Pink Floyd e também do próprio The Who, banda síntese escolhida pela *glória do rock* para representar a subcultura *mod*. Influenciados pelo *rythm & blues* e a música dos Beatles se juntam os jovens Pete Townshend na guitarra, John Entwistle no baixo, Roger Daltrey no vocal e posteriormente Keith Moon na bateria; e segundo os relatos atribuídos a *Roger* e *Pete*, sem grandes pretensões:

“Cara, a gente não queria nada, sabe? Só arrumar garotas e tomar bolinhas. A gente copiava todo mundo. [...] Em 62 pintaram os Beatles e a gente desbundou. Era a coisa mais bonita que a gente já tinha ouvido. Aí saímos copiando os Beatles. [...] Eu só queria tocar blues. Foi quando a gente trocou de nome para The Who. A gente achava um nome cool, muito mod.”⁵⁹⁶

A escolha do nome da banda evidencia de maneira exemplar um artifício sutil que acentua traços da atmosfera de modernidade da *Swinging London*. A tradução da jornalista Ana Maria Bahiana prefere manter diversos vocábulos do texto em inglês ao invés de buscar correlatos em português, mesmo em palavras que encontram correspondentes literais ou próximos em significado, criando uma linguagem híbrida como posta na citação anterior. O método se espalha por todo o fascículo e se mostra efetivo para uma impressão mais fidedigna de todo o contexto que envolve os *mods* e o The Who. Remeter ao jeito *mod* de se expressar e usarem suas gírias ganha um aspecto de maior complexidade quando são evocadas as sonoridades, conceitos e grafias originais correntes na subcultura.

⁵⁹⁴ BAHIANA, Ana Maria. Rock, a Glória: The Who. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 11, p. 3, 1975.

⁵⁹⁵ Subcultura urbana surgida em Londres no início dos anos 1960, que tem dentre seus aspectos mais marcantes o apreço às tendências da moda e no âmbito musical o gosto pelo *jazz*, o *rythm & blues* e o *ska jamaicano*. Outras das imagens mais associadas aos mods são as suas inseparáveis lambretas, símbolo do estilo de vida moderno (do qual deriva o nome do movimento) que reclamavam representar.

⁵⁹⁶ Ibid., p. 4.

Quando se apresenta uma situação de especificidade cultural e linguística, a sutileza da linguagem híbrida realmente parece ser uma tática inteligente. A opção pela tradução literal de alguns trechos ocasiona passagens de difícil compreensão, perdendo muitas vezes perspicácia que poderiam ter no idioma original, fazendo pouco sentido para um leitor brasileiro que desconheça o inglês. Seguindo com as possibilidades de brincar com o nome da banda:

The Who: “Era um nome impessoal, que podia ser qualquer coisa. Era um nome com bossa, um nome mod mas aberto, a todo tipo de truque, tipo ‘quem é who’ ‘o porque e o como do who’. Era um verdadeiro convite à brincadeira, era arriscado mas muito atraente”.⁵⁹⁷

Em nenhum momento se explica que o nome da banda em português significaria literalmente “o quem”. A tradução “quem é who”⁵⁹⁸ perde o potencial da piada que em inglês soaria quase retórica, além de não alcançar a graça da pronúncia de palavras que por serem monossilábicas e de sonoridade semelhantes poderiam propor quase que um trava-línguas, quando ao contrário de trazer as inglesas *why*, *how* – por que e como, respectivamente – optasse pela tradução: “o porque e o como do who”⁵⁹⁹.

Independente dessas ocasiões em que as traduções podem parecer deslocadas, certamente um dos pontos mais interessantes não somente desse fascículo, mas de toda a coleção, é o intuito de trazer ao público brasileiro uma representação dessa experiência de inconformismo jovem que chegava no país em formato de música vindo majoritariamente dos Estados Unidos e da Inglaterra. Na qualidade de mediadora, a imprensa musical alternativa, grupo cujo a Revista Rock integrava, reconhece a necessidade da realização de uma tradução não só linguística como também cultural, a fim de aproximar os leitores nacionais de referenciais relativamente alheios aos brasileiros.

A simples existência de material jornalístico em português dedicado ao *rock* no período de sua publicação com quantidade e circulação relevante, por si só já poderia ser considerada um esforço significativo de tradução cultural⁶⁰⁰⁶⁰¹. Contudo, os fascículos exploram mais a fundo as possibilidades de interpretação da complexidade da *cultura rock* para seu público, jogando entre as especificidades regionais e uma concepção de universalidade do

⁵⁹⁷ Ibid., p. 5.

⁵⁹⁸ Ibid., p. 5.

⁵⁹⁹ Ibid., p. 5.

⁶⁰⁰ NERCOLINI, Marildo; BORGES, Ana Isabel. Tradução cultural: transcrição de si e do outro. *Terceira Margem*, v. 7, n. 9, p. 138-154, 2003.

⁶⁰¹ O emprego feito do termo tem o entendimento de que a tradução cultural vai além de unicamente transpor os sentidos linguísticos de um idioma a outro, mas uma ferramenta que negocia um espaço de compreensão de uma cultura alheia perante nossos próprios códigos culturais. Dito de outra forma, é um movimento de se deixar fascinar, se apropriar e acolher o Outro dentro dos limites de sua própria cultura, ou seja, da imagem que construímos de nós mesmo.

inconformismo jovem que provinha dos grandes centros de irradiação cultural do Norte. Os *mods* simbolizados pelo The Who são tomados como exemplos:

Não é difícil compreender a geração mod, embora ela seja um fenômeno intensamente britânico e londrino. O mod é o primeiro filho da sociedade de consumo da Inglaterra, o garoto da pequena burguesia, às vezes de operariado, que renega o estilo de vida de seus pais e se agrupa, coeso, em torno de características próprias. A roupa, sempre a roupa, quase uma febre que o faz gastar todo o dinheiro em calças e camisas por dentro. A gíria, e a dança, dado fundamental, meio de expressão autônoma. E as lambretas superenfeitadas, o gosto por rhythm n' blues e, a partir de 1962, pela música dos Beatles, mods naturais com seu cabelo escovado e os terninhos cheios de macetes. Um mod não era um revoltado: era um entediado que curtia seu tédio. Não abandonava o sistema: vivia dentro dele, bebendo do seu sangue como um alegre parasita, usando o dinheiro ganho com empregos respeitáveis - caixeiro, bancário em futilidades como discos e echarpes de seda. O mod era londrino e britânico por isso, por esse enfado chic. Mas era universal por sua angústia, por sua busca de identidade, individualidade, um colorido câncer maligno roendo a sociedade ocidental ao som das guitarras. “O mod é a figura mais forte da juventude contemporânea, [...] a minha geração”.⁶⁰²

As descrições sempre se valem de alguns elementos centrais para montar a imagem *mod* que se quer representar e aproximar do leitor. Moda e comportamento trazem consigo os principais signos dessa juventude fundamentalmente londrina, mas que se diz capaz de estar alinhada a qualquer outro jovem mundo a fora em sua essência. Ternos, camisas e calças compõndo um visual característico que não se furtava do luxo, quase uma ode ao guarda-roupa e à beleza masculina. Beleza certamente melhor estampada pela masculinidade encenada por Roger Daltrey do que Pete Townshend: “Roger era o cara mais quente da nossa ala, um sujeito incrível, um mod mesmo”.

Já Pete:

Era tão comprido e desengonçado que tinha que fazer ginástica sozinho e isolado, no colégio, para fugir das gargalhadas dos colegas. Não havia roupa, nem cabelo, nem garota alguma que assentasse com a figura de Pete. “Eu tinha ódio. Então comecei a tocar guitarra. Por causa do meu nariz. E comecei a compor. Por causa do meu nariz. E pensava comigo mesmo que, se eu fosse muito famoso tocando guitarra e compondo, ninguém ia reparar no meu nariz ou no meu corpo”.

Townshend parece retratar melhor a partir de sua masculinidade, o comportamento e a atitude inconformada *mod* em suas aparições ao vivo, que se tornaram marcas registradas não apenas do guitarrista e de sua banda, mas um modelo de como se portar uma guitarra com atitude e agressividade:

[...] uma noite, enquanto girava pelo diminuto palco do Marquee, Pete bateu com a guitarra de encontro ao teto. E a platéia urrou. “Eu estava doido, eu vivia doido. Estava danado também porque o show estava ruim, dando prejuízo. Aí enfiei a guitarra no teto de novo. Pensei que iam me massacrar, ou ficar sem graça. Nada disso,

⁶⁰² Ibid., p. 3.

começaram a aplaudir. Aí eu perdi a cabeça e parti a guitarra em mil pedaços. Estava com raiva, estava frustrado.” Na noite seguinte apareceu um repórter do Daily Mail perguntando se era ali que tinha um guitarrista que quebrava aparelhagem. “Fui correndo perguntar ao Chris se eu podia repetir o truque, se ele me pagava outra guitarra. Ele disse que sim, que era boa publicidade. E eu repeti”.⁶⁰³

Figura 44 – The Who e o Estilo Mod



Fonte: REVISTA ROCK (1975, p. 6)⁶⁰⁴

O guitarrista do The Who por essas exibições enérgicas se junta a nomes como Jimi Hendrix e suas incendiárias apresentações no quadro de notórios performers da geração dos anos 1960, conferindo uma importância crescente às dinâmicas de palco que seriam cada vez melhor desenvolvidas ao longo da década seguinte com a incorporação de recursos visuais e teatrais. Admirável é a estratégia elaborada pela publicação, mesmo diante dos limites de uma mídia impressa, para detalhar e demonstrar com maior riqueza os movimentos de *Pete Townshend* ao destruir sua guitarra: uma curiosa sequência de quadros tenta dar vivacidade ao ato, mostrando imagem a imagem a postura corporal e os trejeitos de *Townshend*. Ainda que

⁶⁰³ Ibid., p. 5-6.

⁶⁰⁴ Ibid., p. 6.

aparentemente imóveis, as imagens emitem a sensação de força e energia que se lançam do instrumento estilhaçado.

Inseridos nessa geração, a biografia passa a ideia de que a vontade exclusiva dos jovens do The Who era apenas de serem *mods*. “Deus, eu daria o meu braço para ter o jeitão que eles tinham!”⁶⁰⁵, diz o baterista *Keith Moon* quando ainda sonhava em entrar para a banda em 1961. A música do grupo, se moldou ao redor da postura de enfado, inconformismo e agressividade que resolveram mostrar assim que começaram suas primeiras apresentações. O som e a aparência do grupo

era puramente mod: John muito cool e desligado, Keith lunático, Pete ondulando pelo palco e Roger, agora solto nos vocais, um brigão, estalando os dedos e contando vantagem. A música era um bolo uniforme de ritmo e muitas frases copiadas dos Beatles e dos Kinks. Mas era feroz, incisiva e boa para dançar. E os mods gostavam disso. “Era um sucesso restrito, mas era um sucesso”, diz Pete. “Porque nunca quatro mods tinham subido no palco para tocar, e era isso que a gente fazia. Os garotos comungavam conosco totalmente. Mas nossa música era lixo puro, inconsequente”⁶⁰⁶

A cumplicidade entre o The Who e os *mods* apresentada no texto por Ana Maria Bahiana aparenta ser tamanha que quando a banda consegue seus primeiros contratos de gravação, logo ouvem conselhos francos de que deveriam ser uma das vozes autorizadas para a música que embalasse os *mods* e toda a juventude inconformada:

“Faça uma música manifesto, Pete, faça um manifesto violento”, Lambert dizia a Townshend. No último dia do prazo para a gravação do avulso de estréia da Track Records, Pete chegou com um pedaço de papel datilografado. Sentou com Daltrey num canto, tocou rapidamente e o aquário chamou para o primeiro take. “People try to pppput us ddddown...ttt alkin bout my ggggggeneration”, Roger começou a gaguejar, inseguro. Lambert disse ao técnico para deixar assim mesmo. E My Generation, manifesto gago, apaixonado, manco, anfetamínico e raivoso de uma geração foi primeiro lugar na Inglaterra e na América.⁶⁰⁷

A trajetória de porta-vozes de tanta insatisfação através de sua música leva o The Who a propor direções criativas de inegável impacto para o *rock* desde seu primeiro lançamento com *My Generation* em 1965. Embora outros de seus álbuns tenham sido de grande qualidade e importância⁶⁰⁸, a obra com maior destaque em seu fascículo biográfico sem dúvida alguma é *Tommy* (1969), sua famosa ópera-rock. Na mesma linha de vários outros artistas da *história* e da *glória do rock*, influenciada por perspectivas orientalistas – em particular *Pete Townshend* – a banda compõe um álbum em que as músicas se encadeiam sequencialmente ao longo da reprodução como em uma narrativa coesa, dando ares diferentes às propostas de discos

⁶⁰⁵ Ibid., p. 4.

⁶⁰⁶ Ibid., p. 4.

⁶⁰⁷ Ibid., p. 6.

⁶⁰⁸ *The Who Sell Out* (1967), *Who's Next* (1971), *Quadrophenia* (1973)

conceituais, mesmo que *Townshend* pareça não dar tanto crédito ao conceito: “Tommy nunca foi realmente uma ópera, eu seria incapaz de escrever uma. Ópera foi um termo que pintou à falta de outro melhor”⁶⁰⁹.

Townshend encontrou um rumo novo: o sábio indiano Meher Baba, que se dizia Avatar (encarnação) da Divindade da Terra, um Cristo do século 20. Inspirado por Baba, instigado por suas próprias angústias existenciais, imbuído no espírito etéreo da época, apoiado nos recursos de Moon, Entwistle e Daltrey, Pete escreve um álbum duplo, uma história fantástica: *Tommy*. “Há tempos que a gente vem falando sobre uma ópera, fazer algo maior, expandir nossas energias. Agora decidimos agrupar toda nossa energia nesse projeto um desafio, porque é um trabalho de introversão, lidar apenas com sensações e coisas impalpáveis, e descrevê-la através de música”.⁶¹⁰

Tommy faria com que o Who ficasse “quase seis anos amarrado e tiranizado por essa criatura estranha, o garoto cego, surdo e mudo que aprende a falar com Deus”⁶¹¹. O sucesso que faria com que o álbum se tornasse até filme, dinheiro e fama, os anos de turnês e os consecutivos discos criam o clima narrativo perfeito para um final desgastante que não é exclusividade unicamente do fascículo biográfico do The Who. A virada para os anos 1970 e na sua esteira o esgotamento artístico e ideológico dos movimentos contraculturais mais ilustres da década anterior, constituem um fundo cinza no qual a energia da geração cantada pelo Who paulatinamente se esvai. “Rock não é mais a música da juventude. É a música dos frustrados, dos desiludidos”⁶¹².

Não tenho ilusões: nós, o Who, os mods, a juventude toda, nós não fomos promessas. Fomos apenas um bando de frustrados, raivosos, se prometendo coisas, tendo sonhos... Eu não posso negar que estou me sentindo muito velho, muito cansado e mito desiludido. Ninguém pode negar. Só que as pessoas ficam com ódio quando você coloca essa realidade diante delas. Será que eu ainda tenho o direito de ficar no palco talkin bout my generation?⁶¹³

Com um álbum recém lançado naquela altura⁶¹⁴, a percepção do momento que fecha a glória do The Who sobressai alguns indícios do encaixe geracional do tempo presente enunciado pela Revista Rock. A insistência do Who diante do cansaço e da desilusão é vista com desconfiança: “Seria só isso que fica do Who, heróico sobrevivente do sonho?”⁶¹⁵. Entretanto, para uma publicação que aposta na popularidade e vigor do rock como cultura a ser divulgada no Brasil, seria de se apostar que a resposta viria em tom esperançoso e uma saudosa

⁶⁰⁹ Ibid., p. 6.

⁶¹⁰ Ibid., p. 7.

⁶¹¹ Ibid., p. 9.

⁶¹² Ibid., p. 9.

⁶¹³ Ibid., p. 10.

⁶¹⁴ *The Who By Numbers* (1975).

⁶¹⁵ Ibid., p. 10.

referência que remonta os tempos de euforia da Londres dos anos 1960: “os garotos não podem viver longe da rua. The kids are alright”⁶¹⁶⁶¹⁷.

6.4 GLÓRIA DO ROCK: JEFFERSON AIRPLANE, PSICODELIA E LISERGIA

Na escrita de Luiz Carlos Maciel, a *história do rock* descreve as belas paisagens costeiras da Califórnia do início dos anos 1960 como um ambiente propício em que o *rock* pôde recuperar parte de suas energias criativas após alguns anos de decadência artística⁶¹⁸. Materializada na figura e música dos *Beach Boys*, é uma imagem que transmite um certo clima alegre à narrativa e que insere dentro dessa perspectiva um elemento contracultural importantíssimo no escopo da *história e glória do rock*: a contestação de padrões culturais tradicionais das sociedades de capital ocidentais – consumo, carreira profissional estável, constituição de um núcleo familiar, etc. – por vias diferentes da intelectualidade ou da mobilização política, mais próximas de práticas cotidianas que nem sequer estavam obrigatoriamente conscientes e orientadas para tal fim. O *princípio do prazer* postulado por Maciel aponta a representação da emergência do hedonismo enquanto parte constituinte do *rock* em sua contemporaneidade, ainda que de maneira incipiente, já que têm até ares de inocência suas colocações sobre o descompromisso quase ingênuo com a vida adulta convencional da juventude encarnada pelos *Beach Boys*.

O território californiano, contudo, dada sua grande extensão e a existência de grandes centros populacionais e culturais – Los Angeles, San Diego, San Francisco – oferece outros cenários para a *glória do rock* do que somente as idílicas praias imaginadas por Maciel, indo das ruas de suas principais cidades aos áridos desertos. Um grande impulso para o desenvolvimento da busca pelo prazer constante como item indispensável no ideário que dá forma à concepção de *rock* da publicação, inclusive, tem lugar em uma dessas localidades: “na Califórnia o movimento cultural dos anos 50, dos beatniks, do zen-budismo, acabava e uma outra idéia surgia na rua Haight esquina com rua Ashbury, San Francisco, uma nova tribo de indivíduos mais livres atraiu atenção do mundo”⁶¹⁹.

⁶¹⁶ Ibid., p. 10.

⁶¹⁷ Referência à canção do primeiro disco da banda *My Generation* (1965).

⁶¹⁸ Referência aos artigos de Maciel na coluna história do rock: *A era da decadência e Califórnia, o princípio do prazer*.

⁶¹⁹ GOODWIN, Ricky. Rock, a Glória: Jefferson Airplane Jefferson Starship. *Rock, a História e a Glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 27, p. 3, 1976.

Nem toda juventude narrada parece ter encontrado bem-estar através das ensolaradas areias e das ondas. Para uma certa parcela de jovens de San Francisco, o desbunde se daria de maneira distinta e mais intensa, ainda mais com a introdução de um recurso potencializador, o LSD.

Em fevereiro de 1965 um cara chamado Owsley Stanley comprou alguns livros de química, fez algumas experiências, e passou a fabricar ácido lisérgico no porão da sua casa. O “Owsley’s” invadiu o mercado de San Francisco e logo todos falavam das festas louquíssimas promovidas por um escritor chamado Ken Kesey, onde pessoas tomavam ácido como forma nova de experiência.⁶²⁰

Nesse ponto, o impacto do aparecimento da LSD é duplo. Claro, que seu papel de base na expansão do psicodelismo e dos movimentos contraculturais foi central, bem como da cultura *rock* como música durante a década de 1960. Entretanto, o que fica latente é a opção da Revista Rock em falar abertamente sobre o uso deliberado de drogas de uma forma positiva, sem maiores pudores, em meio a um contexto cultural e político que no Brasil de 1976 não encontrava ambiente institucional exatamente propício para isso. O assunto não é nem mesmo exclusivo de apenas uma ou outra biografia, ou reportagem. O uso recreativo de drogas perpassa quase que a totalidade dos fascículos da publicação, em maior ou menor grau segundo a narrativa que quer se contar.

As práticas transgressoras mais vibrantes que se inscrevem nas linhas que têm por foco as drogas talvez não sejam as sistemáticas descrições de uso de álcool, maconha ou ácido lisérgico que se observam ao longo das páginas. Ainda que a publicação desse tipo de conteúdo possa ter alcançado na Revista Rock espaço nas complexas relações entre imprensa e censura institucional dos governos militares do período⁶²¹, essa circunstância de modo algum faz com que também escape das censuras morais que poderiam advir do seio familiar. Para além da descrição de jovens músicos fazendo uso de substâncias ilícitas, ser envolvido por essa atmosfera através da leitura desses textos poderia conformar um próprio ato de contestação, de tocar o proibido, nem que mediante um vislumbre literário. Por ser consumida por um público majoritariamente jovem, será que esses fascículos foram lidos e guardados ao alcance dos olhos dos pais?

Contradictoriamente, apesar de fazê-lo em forma escrita, a *glória do rock* alça o corpo enquanto o meio de efetivação do desbunde por excelência nos anos 1960, embora considere plausíveis e importantes também a existência de tendências intelectuais em desbunde

⁶²⁰ Ibid., p. 3.

⁶²¹ Em alguns anúncios do semanário O Pasquim divulgados nas páginas da Revista Rock durante os anos de 1975 e 1976, o arrefecimento da censura institucional é referenciado de forma direta. Observa-se com frequência: “Leia O Pasquim, agora sem censura!”.

anteriores, por exemplo, na dita *geração beatnik* da década anterior. Mesmo confrontando as tendências culturais hegemônicas da sociedade estadunidense dos anos 1950 com posturas artísticas e políticas não conformadas e de natureza boemia e libertina, os *beats* são representados com maior apelo racional e contemplativo em suas frentes de contestação quando comparados com a juventude que expandia sua consciência pós-uso do LSD.

O desbunde beatnik era sério, de cuca, mas esses teriam o nome de hippies e descobririam a maravilha que é o corpo. Ao invés de meditar sobre uma pedra durante horas, queriam dançar, dançar, saltar e viajar pelas loucuras daquelas trilhas, curtir ao máximo... e precisavam de uma trilha sonora, um novo som que refletisse suas imagens e seus pensamentos. Porque era realmente uma loucura, um novo movimento em que todos se identificavam na noção de serem criaturas diferentes. A vida era uma aventura: tudo era fácil, qualquer coisa feita era considerado artístico, e as pessoas eram totalmente chapadas. Livros, poesias, ioga, ocultismo, zen, [terapia] Reich, folclore indígena, prazer, música folk, I Ching, liberação, liberdade, psicodelismo. Acima de tudo, o gesto supremo, era pintar o rosto, encher a cuca, e ir aos concertos ao ar livre.⁶²²

O ponto de inflexão na San Francisco da *glória do rock*, entre os atrevidos versos uivantes de Allan Ginsberg e a influente e intelectualizada liberdade na prosa e nas estradas de Jack Kerouac⁶²³, se dá pela apropriação de perspectivas políticas avessas ao consumo e acumulação, voltadas ao bem-estar comunitário e pacifistas, reunindo sob um mesmo ideário interpretações de filosofias orientais, leituras de culturas nativas tradicionais e principalmente a inscrição de alguns desses valores de contestação e liberdade nos próprios corpos. O psicodelismo e a liberação se consumam no movimento das danças, no uso de drogas, nas práticas sexuais e na convivência coletiva. É o nascimento da construção do movimento *hippie* na narrativa da *história e glória do rock*.

Os *hippies* e a sua música vêm à luz na narrativa com alegorias sugestivas do corpo em movimento e transbordando sexualidade. Os lugares privilegiados para essa imagem foram as apresentações ao ar livre, nas quais se desenvolveu um som que abraça a presença da *folk music*, do *rock n' roll* e da psicodelia, crescendo em importância e tamanho ao longo da segunda metade dos anos 1960, ganhando a distinção de um dos maiores movimentos contraculturais do período.

Os concertos foram o ponto alto deste movimento que começara inconscientemente mas que já tinha seus líderes organizando encontros-orgias de sons, imagens, reforçando o sentimento de bem-estar e comunidade. A música desses concertos foi

⁶²² Ibid., p. 3.

⁶²³ Autores seminais da literatura beatnik, que na década de 1950 alargaram as fronteiras dos costumes na literatura estadunidense, escrevendo sobre sexualidade, uso de drogas, dentre outras temáticas liberalizantes em relação aos costumes. Obras de destaque nesse campo são o poema *Uivo* (1956) de Ginsberg e o livro de Kerouac *On the Road* (1957).

crescendo e evoluindo de um desbunde ingênuo para uma força comercial, e daí sairia o San Francisco Sound.⁶²⁴

O grupo escolhido para ser o representante da trilha sonora que embalava o cenário de gestação do movimento *hippie*, o *San Francisco Sound*, é o Jefferson Airplane⁶²⁵. Presença assídua nesse circuito de apresentações ao ar livre, a banda sintetiza a *glória* da vertente californiana que impulsionou o surgimento do *rock* de características psicodélicas. “Nas festas, nos concertos, nos Be-Ins, o som do Airplane movimentava o sonho. Acid-rock⁶²⁶: uma música essencialmente sobre o contexto e as sensações daquele mundo muito alto, a música das esferas celestiais”⁶²⁷

Figura 45 – Jefferson Airplane em 1967



O Airplane em 67; “Toda a nossa obra é só sobre o Amor”.

Fonte: REVISTA ROCK (1976, p. 5).⁶²⁸

⁶²⁴ Ibid., p. 3.

⁶²⁵ A formação considerada clássica da banda estabelecida em 1966 tem o maior destaque na biografia. Essa configuração é integrada pelo líder e principal letrista Marty Balin, o baixista Jack Casady, o baterista Spencer Dryden, o guitarrista Paul Kantner, o também guitarrista Jorma Kaukonen e a vocalista Grace Slick.

⁶²⁶ Termo utilizado para se referir ao rock produzido nesse contexto de efervescência do rock californiano aliado ao uso de LSD. Artistas importantes surgidos nesse cenário são o próprio Jefferson Airplane e seus conterrâneos do Grateful Dead.

⁶²⁷ Ibid., p. 4.

⁶²⁸ Ibid., p. 5.

A biografia do Jefferson Airplane carrega sempre a conotação de uma viagem. É envolvente a maneira como a narrativa constantemente se vale de figuras de linguagem centradas nesse artifício. Uma estratégia criativa para unir a representação dos efeitos do ácido que estimulava a cultura e a música *hippie* derivada desse contexto, o nome da banda e a trajetória do movimento encarnada pelo próprio Jefferson Airplane. As viagens de LSD e o voo do sonho *hippie* em mais de uma ocasião encontram referência nas asas do avião que decola desde o psicodelismo⁶²⁹. Ao lado do símbolo da paz consagrado pela contracultura *hippie* se lê: “San Francisco da Califórnia, 1966: o Airplane levanta vô carregando um novo som, o louco e colorido som da Costa Oeste, escarnação musical das flores, desbunde, paz & amor”⁶³⁰.

Os dois primeiros álbuns da banda⁶³¹ formam uma espécie de tradução do *San Francisco Sound*, principalmente o segundo lançamento que consta com os maiores sucessos⁶³² do grupo e a figura solar de Grace Slick⁶³³, que conjuntamente com Janis Joplin personificam a beleza e o estilo feminino do psicodelismo e da contracultura *hippie* na *glória do rock*. A direção indicada para definir o som do álbum remete imediatamente às alturas que as experiências lisérgicas proporcionavam naquele contexto. Uma música que era como a trilha para aventura de Alice atrás do Coelho Branco. Além disso, é flagrante as rotas bem conhecidas das mensagens de paz e amor que a decolagem do movimento *hippie* espalhou por boa parte do mundo.

Jefferson Airplane Takes Off foi um sucesso instantâneo: disco de ouro. Em fevereiro de 67 lançaram *Surrealistic Pillow*, já com Grace e Spencer Dryden, considerado o melhor LP de sua carreira e um dos dez mais importantes da década de 60. A entrada de Grace Slick se faz notar, e é dela o clássico *White Rabbit*, uma dica do quanto as Aventuras de Alice são psicodélicas. É uma obra realmente surreal, com letras chapadas e músicas alucinantes, bem dentro do espírito da época.⁶³⁴

O destino final pretendia ser uma nova fase da humanidade, de iluminação espiritual e autoconhecimento, que dá a sensação de estar sendo sentida como iminente, inevitável e que se aproxima rapidamente em meio ao sentimento de unidade propalado pela contracultura *hippie*: é a emergência da Era de Aquário. As influências esotéricas mais uma vez se apresentam como marcas permanentes nos enunciados que compõem o conteúdo da publicação. Essa visão

⁶²⁹ Inclusive brincando com o nome de batismo da vocalista da banda Grace Slick nas notas finais: “seu nome de solteira era Grace Wing, vindo do norueguês Vinje. Se o tivesse conservado poderia se anunciar como Grace Wing do Jefffferson Airplane (a asa do avião)” (*Ibid.*, p. 12).

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 4.

⁶³¹ Respectivamente: *Jefferson Airplane Takes Off* (1966) e *Surrealistic Pillow* (1967).

⁶³² Destaque para a constante citação dos dois maiores hits do álbum: *Somebody to Love* e *White Rabbit*.

⁶³³ Nas notas ao final do fascículo curiosamente a aparência de Grace Slick é comparada com a da atriz britânica Elizabeth Taylor, tratadas aliás como enfadonhas: “as comparações a Elizabeth Taylor foram tantas e são tão óbvias que só serão citadas nestas notas ao pé da revista” (*Ibid.*, p. 12).

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 6.

astrológica se popularizou por volta de meados dos anos 1960 e 1970 e notavelmente perpassa diversos textos e publicidades da Revista Rock, sobretudo quando assinados por Ana Maria Bahiana. Ali, “as pessoas realmente acreditavam que era um novo tempo, a Era de Aquarius, e cantavam Somebody to Love, sentindo cada palavra e cada nota. Marty Balin escreveu na contracapa do Takes off que toda sua obra era sobre o Amor”⁶³⁵.

Logo, o ritmo da viagem se torna não muito empolgante. Os problemas da vida na estrada e as diferenças artísticas nas composições e a cooptação da música pela indústria fonográfica – temáticas quase onipresentes em todas as biografias – desviam o norte dessa juventude em sua busca pela Era de Aquário. O esvaziamento da contracultura das flores e do amor no final da década de 1960 afeta em cheio o prosseguimento da banda. A proposta do terceiro álbum⁶³⁶ já se vê muito mais crítica do que amorosa. A chegada até a um mundo consciente e comunitário parecia ter que esperar.

Amor/Paz. A própria inércia dos hippies não fazia nada para mudar a situação do país nem o das pessoas, e o sonho virara sujeira. Enquanto os garotos se esbaldavam, gente continuava levando o pior em todas as partes do mundo, e seus próprios amigos e vizinhos morriam sozinhos nos quartos. A realidade. After Bathing at Baxter's, o terceiro disco do Airplane, veio um pouco diferente. As idéias políticas de Paul prevaleceram sobre as canções de amor de Marty e a loucura de Grace. [...] O Airplane — após passada a glória inicial da fama — tomava consciência de sua situação dentro de um esquema.⁶³⁷

O percurso trilhado pelo Jefferson Airplane se adequa ao desencantamento com os movimentos contraculturais que sacudiram diversos setores da juventude e permaneciam de certa forma vívidos como experiências recentes no tempo presente em que é publicada a Revista Rock. De maneira até dramática, é uma metáfora que resume o fim do sonho *hippie* anunciado por Luiz Carlos Maciel em sua *história do rock*. Perdendo altura: “as flores murcham, Grace engorda, O Airplane faz uma aterrissagem forçada. Parece o fim da viagem. Mas não é. Das cinzas surge uma nave espacial”⁶³⁸.

A referência é sobre a reformulação ocorrida em 1974, que mudou os rumos e o nome da banda, agora intitulada Jefferson Starship. Estabelecendo a clara percepção do fechamento de um ciclo no ponto de vista comportamental, político e musical, “o vôo do Starship é sereno, uma jornada para depois do sonho”⁶³⁹. A biografia celebra o bem vendido *Red Octopus* (1975), trabalho que os fazem transitar do mundo florido do *San Francisco Sound* para o *rock*

⁶³⁵ Ibid., p. 6.

⁶³⁶ *After Bathing at Baxter's* (1967)

⁶³⁷ Ibid., p. 6.

⁶³⁸ Ibid., p. 8.

⁶³⁹ Ibid., p. 11.

contemporâneo da década de 1970 a bordo da nova nave espacial. Tempos que, segundo a narrativa, pediam a exploração de outras fronteiras para o *rock*, visto que o pacifismo *hippie* se via em crescente arrefecimento no estilo perante a continuidade dos horrores dos conflitos bélicos, a morte de importantes ícones como Hendrix e Joplin e os assassinatos da comunidade de Charles Manson, adotando outras formas de existência

Assim o Jefferson Starship teve a sorte e o talento para conseguirem algo inédito: acertar duas vezes no Grande Prêmio do Rock. Os ciclos da música são fixos e raramente consegue-se passar de um pano outro, ainda mais dissolvendo o embalo de um grupo para formar outro.⁶⁴⁰

A reorientação de rota levada a cabo pelo Jefferson Airplane ainda que impelida pela mudança dos ventos de sua época, não abandona as coordenadas passadas, que ainda servem de base para as perguntas que as expectativas de futuro geram.

Até onde chegará essa nave espacial que era avião e, quando a rarefação do ar não há sustentava mais, virou foguete para subir seguir ao sideral, queimando seus motores? Ou ficará na inércia, vagando na órbita de um planeta já acabado? NÃO PERCAM O PRÓXIMO CAPÍTULO (OU DISCO)! Acompanhe pelas páginas do nosso jornal!⁶⁴¹

6.5 ROCK, A GLÓRIA: HENDRIX, DO PESO DO TROVÃO À LEVEZA DO HÉLIO

Incrível como algumas leituras têm o poder de nos atingir de maneiras tão inesperadas que acabam por permitir o afloramento de sensações das mais inusitadas. Um estranhamento que ao nos empenharmos em descobrir o que nos reservam as próximas linhas e parágrafos, nunca passa previamente pela cabeça. De modo algum são situações contraproducentes, pelo contrário, demonstram as propriedades do tensionamento narrativo entre significado e materialidade de suspender nossas percepções, nos transportando para realidades distintas das que estamos imediatamente ligados, ainda que apenas num vislumbre imaginativo. Perder-se em meio à leitura. Esse poderia ser um jeito de tentar encerrar essa descrição em termos conceituais. Competente, sobretudo em resumir e tornar inteligível. Desajeitado, no entanto, em traduzir a particularidade sensorial que cada um pode experienciá-la.

Diferentes relações podem motivar o despontar desse provocativo sentimento de estar alheio ao que nos cerca, nem que por alguns instantes. A chave aqui será a identificação. Conectar o leitor com o relato do biografado é uma aptidão nítida da Revista Rock e

⁶⁴⁰ Ibid., p. 11.

⁶⁴¹ Ibid., p. 12.

propriamente uma de suas maiores competências enquanto publicação⁶⁴². Das páginas dedicadas a Jimi Hendrix saltam de pronto, inquietude, inadequação. Evidente que os desajustes de Jimi tomam conta do texto em sua forma mais expressiva: suas explosivas performances. O acorde principal executado para dar o tom de sua biografia é uma tríade maior de sensualidade, genialidade e tragédia.

Um elemento de inadequação que vem à tona já na epígrafe, porém, que poderia passar quase que despercebido: “**Ziggy Stardust tocava guitarra/ ele tocava com a mão esquerda/ e ele foi longe demais**”⁶⁴³⁶⁴⁴. Uma condição comum à multifacetada personagem criada por David Bowie em 1972 e ao modo de Hendrix tocar seu instrumento característico, capaz de tocar diretamente a vida cotidiana de uma parte considerável do público leitor. Jimi e Ziggy, assim como muita gente, eram canhotos. A experiência de tocar e manusear preferencialmente com a mão esquerda por vezes pode fazer com que um canhoto sinta como se estivesse ao revés num mundo pensado preferencialmente para destros. Esse exemplo de inadequação à norma geral tem sensíveis reverberações na estrutura do texto. Ao longo da leitura, certos momentos pareciam até não se tratar de uma revista sobre *rock*, e sim de um *mangá* japonês, lido de trás para frente – da direita para a esquerda da brochura – para a perspectiva ocidental. A sensação é de que se pode começar a ler a biografia de Jimi Hendrix de qualquer parte. Uma leitura que chega a suspender a linearidade.

Era o dia 18 de setembro de 1970, uma sexta-feira. Jimi tinha 27 anos incompletos. A autópsia deu como causa da morte “asfixia por inalação de vômito, causado por intoxicação de barbitúricos”. Jimi tinha tomado nove cápsulas de um potente remédio para dormir. “Ele andava agitado, inconstante, angustiado”, disse Monika. “Ele não conseguia dormir”⁶⁴⁵

A abertura do texto, por exemplo, se dá exatamente pelo fim da trajetória da vida de Jimi Hendrix. Os dois parágrafos iniciais à primeira vista se assemelham a *spoilers*, nos quais acompanhamos pelos relatos de Monika Danneman, sua companheira à época, o cenário bem detalhado onde se dará o enlace entre o início e o desfecho da biografia. Assistir a uma partida que já se sabe o resultado pode parecer tedioso. Curiosamente, o que poderia gerar desinteresse, na verdade, é um dos maiores trunfos da narrativa. O momento derradeiro de Jimi Hendrix transmite a comoção que dá combustível para se querer saber mais, visto que “como ele próprio

⁶⁴² Como não foram analisadas as publicações originais em inglês, consideramos essa qualidade, no mínimo, mérito da tradução feita, visto que conservaria muitos dos aspectos de complexidade narrativa com competência.

⁶⁴³ A opção foi por deixar a frase em negrito, tal qual aparece na publicação original.

⁶⁴⁴ BAHIANA, Ana Maria. Jimi Hendrix. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 6, p. 3, 1975.

⁶⁴⁵ Ibid., p. 3.

tinha dito “todo mundo fica importante depois que morre”⁶⁴⁶. Em 1975, a Revista Rock atesta essa contemporaneidade. Pelo menos nas páginas seguintes a vida de Jimi Hendrix não havia se esvaído. Tratar sobre a morte não é nem de longe um tabu para a *glória* de Hendrix.

“Talvez tenha sido da ‘estranha atmosfera de calma ‘que reinava no quarto, onde a luz estava acesa, apesar de ser quase 11 horas da manhã. ‘Tudo estava tão... imóvel. De dia, a luz da lâmpada dava a tudo uma cor irreal’.”⁶⁴⁷

É difícil não se imaginar caminhando pelo espaço lúgubre descrito, sendo envoltos por essa atmosfera. Dispensam-se imagens para que possamos mentalmente visualizá-lo ou o projetarmos ao nosso redor como se tivéssemos presenciado a intensidade das luzes e cores tão bem detalhadas.

“Achei estranho como isso não havia incomodado Jimi. Ele não vinha dormindo bem”. Ou talvez fosse medo do próprio Jimi, imóvel na cama, de bruxos, exatamente na posição em que Monika o deixara, a mesma posição em que adormecera, há quatro horas atrás. “Quando eu saí pra comprar cigarros quis acordá-lo para avisar, mas ele dormia profundamente, respirava bem e tinha uma temperatura normal. Mas quando eu voltei e fui apagar a lâmpada de cabeceira, notei que seu rosto estava arroxeados, os lábios abertos. E havia vômito no nariz e na boca”⁶⁴⁸

A imobilidade e palidez do cadáver de Jimi contrasta com o que se lê no restante da edição. Após esse início um tanto funesto, o ato de passarmos as páginas atrás de mais conteúdo de certo modo se confunde com o próprio ritmo da música de Jimi Hendrix. Elas parecem deslizar sensualmente, com charme e grande poder de sedução. O corpo de Jimi, um homem negro, por vezes conduz a sensualidade contida na narrativa. Um lugar sexualizado que não raro dos quais os corpos negros são objeto. Tudo começa, inclusive, apontando a origem mestiça – como a do próprio *rock* na sua *história* – da personagem central do exemplar número 6.

Jimi nasceu James Marshall Hendrix, em Seattle [...]. Seu pai James Allen, era um jardineiro austero e religioso, que trabalhava árduo nos parques municipais e cuja única distração era tocar colheres para acompanhar os amigos nos **blues**. Já sua mãe, Lucille, era uma índia Cherokee vistosa, animada, que adorava farras e bebedeiras.⁶⁴⁹

Embora de ascendência indígena e afro-estadunidense, questões políticas relativas à racialidade de Hendrix ficam em segundo plano durante toda a biografia. Aliás, pouquíssimo tem se a oferecer sobre sua parte indígena, raízes que nem mesmo dentro de veículos da imprensa alternativa como a Revista Rock pareciam importantes de serem visibilizados. Há

⁶⁴⁶ Ibid., p. 16.

⁶⁴⁷ Ibid., p. 3.

⁶⁴⁸ Ibid., p. 3.

⁶⁴⁹ Ibid., p. 3.

apenas uma breve informação sobre o carinho que nutria por sua mãe e avó materna, que na infância visitava com frequência na reserva em que vivia no Canadá. A herança mais marcante fica para a influência do ambiente paterno de Jimi, onde “se preservava a melhor tradição musical negra, com muitos discos de Robert Johnson, Muddy Waters e B. B. King tocando insistente”⁶⁵⁰. A negritude de Hendrix emerge através de suas bases culturais e musicais, assentadas nos precursores negros da *história do rock*, mantendo ao mesmo tempo, uma distância de um comprometimento racial: “eu sou tantas raças... como poderia tocar uma música... como poderia traír uma dessas raças, se eu sou todas elas ao mesmo tempo?”⁶⁵¹.

É desse círculo familiar rodeado de musicalidade que virá o seu fascínio pela guitarra:

“Acho que é porque eu via tantas guitarras à minha volta. Em toda casa que papai me levava tinha uma guitarra num canto”. E passou a fazer de conta que o cabo da vassoura era um instrumento: “foi aí que eu descobri que era canhoto para tocar, também. Eu só dedilhava a vassoura com a mão esquerda!”⁶⁵².

Uma paixão intensa e correspondida: “uma das coisas mais impressionantes que eu já vi” [...] “era Jimi ligando e afinando uma guitarra. Tudo rápido, natural... era como se ele tivesse nascido com ela!”⁶⁵³. Uma verdadeira extensão de seu corpo. A *glória* de Hendrix deve muito ao modo inovador como tocava sua guitarra. Como parte integrante da sensualidade de Jimi, sua guitarra incorpora os trejeitos do artista. “Ele era muito sensual. E usava a guitarra de um modo cada vez mais sexual, agressivo”.⁶⁵⁴

Essa forma narrativa e descritiva é a que nos referimos quando indicamos que a biografia de Hendrix carrega em si um estado de espírito que beira a lascívia. Lembremos que, a exemplo da *Rock*, um dos propósitos do conteúdo de revistas especializadas em *rock n' roll* no Brasil da década de 1970 era o de introduzir um público mais geral e servirem de fonte de informação no escasso mercado brasileiro. Imagens, vídeos e discos não eram de fácil acesso, muitos nem sequer eram lançados no Brasil, encontrando na ambição literária criada pelas narrativas uma maneira de vislumbrar as performances e a sonoridades de artistas já conhecidos ou de novidades. A precisão das datas e das informações para alguns pode não importar tanto quanto poderem se sentir tocados e envoltos pela atmosfera do *rock*. As dissonâncias e sinestesias da música de Hendrix, presentificadas pelo tensionamento literário de suas materialidades, nos alcançam imediatamente. Quando menos esperamos estamos desorientados em meio à sua *purple haze*.

⁶⁵⁰ Ibid., p. 3.

⁶⁵¹ Ibid., p. 5.

⁶⁵² Ibid., p. 3.

⁶⁵³ Ibid., p. 5.

⁶⁵⁴ Ibid., p. 6.

A maior contribuição que essa curta fase áurea de Hendrix⁶⁵⁵ traria para a música em geral seria a incorporação definitiva da guitarra ao arsenal melódico contemporâneo. Hendrix tocava guitarra como se ela fosse um instrumento sem passado, um utensílio, uma ferramenta repleta de possibilidades para o presente e o futuro. Ele não tocava como um instrumento de blues, ou de rythm 'n blues, ou de canção pop [...]. Ele usava sua Fender como um instrumento de rock: uma linguagem nova, inédita. Uma linguagem que abrangia todos os impossíveis, todos os improváveis: a microfonia como música, a distorção como efeito harmônico; a sustentação da nota como melodia, em si; o pedal de wah-wah tão importante como as cordas, as cordas tocadas como se fossem martelos, ou trovões. Hendrix o músico dizia que “há tantas coisas que ainda não fiz com a guitarra! Seria bom se uma nota fosse tão intensa como uma cor, porque é assim que eu a vejo”⁶⁵⁶.

Se bem contado, ouvir ou ler um caso pode ser muito mais encantador do que ter participado ativamente ou testemunhado do acontecido. Se bem retratado, o impacto da figura de alguém pode ter o mesmo efeito: “Hendrix tinha quase dois metros de altura, usava dúzias de colares e pulseiras e tocava guitarra como ele nunca tinha ouvido ninguém tocar: distorcendo, dedilhando em cima da microfonia, entre as pernas, nas costas, com os dentes, com a língua”⁶⁵⁷. Os elogios à beleza e à virilidade não se resumem somente à aparência e imponência de sua estatura. Suas incendiárias *mise-en-scènes* sobem a temperatura das páginas da Revista Rock. O “número super-sexy, agressivo”⁶⁵⁸ de *Fire*⁶⁵⁹ metaforiza bem a imagem de potência sexual de um corpo negro fetichizado construída na biografia. Sua sexualidade viril se apresenta em seu “insaciável apetite por garotas bonitas”⁶⁶⁰, as *Foxy Ladies* que “viviam atrás de Jimi”⁶⁶¹. Afinal, narra-se a *glória* do “homem que tocava fogo na guitarra, que fazia amor com a guitarra, que usava as roupas mais vistosas, mais absurdas, mais lindas. O homem que jamais estava satisfeito com uma garota só [...], o homem das orgias, das mil experiências psicodélicas”⁶⁶².

A chama de Jimi acende também outros pavios, que se espalham e queimam rapidamente pelos espaços políticos. O retrato pintado do guitarrista não lhe confere traços muito engajados em referência aos movimentos de igualdade racial. Esse Hendrix aparenta estar mais conectado a ideais de paz universalistas do que posturas combativas.

Saciada sua fome de rebeldia e explosão, o público queria agora de Hendrix participação política. Os grupos ativistas negros, em especial, não perdiam a oportunidade de demonstrar sua reprovação pelo sucesso “branco” de Jimi. E isso o

⁶⁵⁵ Se trata de 1967, ano do lançamento do álbum *Are You Experienced?* no período em que integrou o grupo *Jimi Hendrix Experience*.

⁶⁵⁶ Ibid., p. 8.

⁶⁵⁷ Ibid., p. 6.

⁶⁵⁸ Ibid., p. 7.

⁶⁵⁹ Clássica performance da turnê de 1967 em que Jimi Hendrix ateia fogo em sua guitarra em pleno palco.

⁶⁶⁰ Ibid., p. 6.

⁶⁶¹ Ibid., p. 6.

⁶⁶² Ibid., p. 8.

perturbava. Não vejo muito sentido nas coisas que algumas pessoas fazem. Por exemplo, os pretos acusarem os brancos pelo que eles fizeram nos últimos 200 anos. 200 anos são 200 anos. Agora é tempo de trabalhar em vez de lamentar o passado. Trabalhar pela união, e não pela ruína. Se os Black Panthers brigarem com os hippies, que são brancos, isso só vai enfraquecer os dois e fazer bem a quem está interessado no fim dos dois. [...] Alguém precisa lutar pela paz de espírito de todos, ameaçada por líderes idiotas, doentes, que estão pondo doença na cabeça dos outros.⁶⁶³

Nessa altura da narrativa a chama de Jimi parece arrefecer ou arder com matizes de outras colorações, em tonalidades mais acinzentadas. Um aceno de sobriedade que não significa menor potência para um Jimi Hendrix transpassado por questões políticas, existenciais e que:

Apara o cabelo, diminui a quantidade de colares e anéis: “Isso já foi importante para mim. Agora não é mais.” O que é importante? “Minha música e minha mente é que contam. [...] Até Electric Ladyland eu queria basicamente pintar paisagens do céu e da terra com a minha guitarra, para as pessoas poderem se soltar dentro delas. [...] Gostaria agora de pintar a realidade. Mas de uma maneira simbólica, capaz de levar as pessoas a pensar.⁶⁶⁴

A guitarra de Hendrix não parece tão eloquente quanto já o fora. A impressão é que se desorienta em meio a sua própria inquietação. Passaram-se pouco mais de 3 anos desde sua explosão definitiva e “em poucos anos, ele tinha se consumido em sua própria chama, sangrando e gemido com sua guitarra tudo o que tinha a dizer”⁶⁶⁵. A sensualidade e o fulgor antes descritos dão lugar a uma gradual decadência do ritmo, da aparência e da própria narrativa, que parece estar ambientada na terra natal de Jimi, a fria e chuvosa Seattle. “O que se passava como o Jimi? Estava cansado”⁶⁶⁶. A icônica apresentação no festival de Woodstock atesta esse misto de humores que a glória de Hendrix despeja sobre o leitor:

Em agosto desse ano [1969], sob um céu cinzento de depois-da-chuva, Jimi entrou no palco de Woodstock e tocou para dezenas de milhares de pessoas a sua versão da realidade. [...] Destruiu o hino americano num grito, num urro, de distorção controlada. Rosto grave, cabelos aparados, um brinco de brilhantes na orelha esquerda ele caminhou solenemente pelo palco, gemendo sua guitarra.⁶⁶⁷

O *living fast* de Hendrix vai desacelerando ao passo que a cadência de sua biografia acompanha esse movimento. Na reta final de sua biografia, a única luz que volta a se acender para o guitarrista é a da lâmpada da cabeceira do quarto cenário de sua partida. Para completar as suas múltiplas facetas, surge uma personagem esotérica e espiritualizada que parece querer regressar a essa ‘essência’ sinestésica, definindo sua música em termos puramente psicodélicos.

⁶⁶³ Ibid., p. 9.

⁶⁶⁴ Ibid., p. 10.

⁶⁶⁵ Ibid., p. 15.

⁶⁶⁶ Ibid., p. 15.

⁶⁶⁷ Ibid., p. 10.

Alguns o consideravam “um enviado cósmico que retornara às estrelas”⁶⁶⁸. Retornando ao fatídico dia 18 de setembro de 1970, horas antes de morrer, Jimi e Monika:

“[...] Conversaram sobre discos voadores, magia, música e cores. [...] Voltou às 3, e escreveu um longo poema em que falava mais uma vez no “quarto cheio de espelhos”, uma antiga obsessão. Dizia também que sua música era “uma longa tira de aço se estendendo pelo infinito.”⁶⁶⁹

Sem dúvidas uma ótima maneira de contemplar a complexidade de sua música. Os sentidos e significados das letras e temáticas de suas canções transmitem uma importante parcela do conteúdo da obra de Hendrix. O que escapa a essa dimensão, a *presença* de sua música, não encontra forma mais efetiva de se realizar na linguagem do que se concretizar num esforço imaginativo de tradução da relação material e espacial com sua sonoridade. Enquanto escrevo, ao meu lado toca *Spanish Castle Magic*. Uma audição em busca da longa tira de aço lançada ao infinito. Como se a canção me tocasse, não me atreveria a encerrar de outro modo senão como faz a própria biografia, base para essa análise: “quando a música fica pesada assim, eu quero me chamar hélio, que é o gás mais leve que o homem conhece”. Depois dos trovões, sua guitarra ia tentar imitar esse gás”.⁶⁷⁰

⁶⁶⁸ Ibid., p. 16.

⁶⁶⁹ Ibid., p. 16.

⁶⁷⁰ Ibid., p. 16.

7 ROCK, A GLÓRIA NOS ANOS 1970

7.1 ROCK A GLÓRIA: O ROCK PROGRESSIVO DO EMERSON, LAKE & PALMER

“Londres, 1970”⁶⁷¹. Esse são lugar e ano escolhidos como símbolos para dar contornos mais nítidos para o *rock contemporâneo*, o tempo presente do *rock*. O texto logo explica o porquê da capital inglesa: “Londres porque a velha capital, desde os Beatles, se tornara pólo, ímã, varinha de condão de quase todos os sons progressivos do planeta”⁶⁷². Já a explicação para a data é um dado bem representativo da percepção de presente para a composição da *história e glória*: “1970 porque é um ano decisivo, o ano da última curva, da derradeira virada, do novo ciclo completado”⁶⁷³. É a síntese da compreensão que transpõe toda a publicação do desenvolvimento de uma geração distinta das que deram início ao *rock n' roll* como cultural musical nos anos 1950 e das que o renovaram à base da releitura dos blues, psicodelia e contracultura nos 1960 na Inglaterra e nos Estados Unidos. Uma *terceira geração*, pois: “findo o rock n' roll, completo o rock, adeus aos festivais e a psicodelia. O que haveria agora? Multidões... um certo ano cinismo, muito dinheiro... recursos jamais sonhados de... portas insuspeitas... armadilhas... tecnologia... ELP ...”⁶⁷⁴.

O trio Emerson, Lake & Palmer – abreviado ELP – adentra a *glória do rock* fazendo as vezes de um dos principais representantes desse novo ciclo musical iniciado com a década presente. Nessa nova fase de atualização em curso, se incorporam inovações tecnológicas fascinantes e influências musicais ainda não exploradas pelo *rock*, abrindo frentes diversas e complexas, formando um universo de possibilidades em crescente expansão. Até por isso, a característica mais repetida nas linhas que se dedicam ao *rock contemporâneo* é a sua superatividade. As plateias são agora corriqueiramente multidões, os concertos se valem de teatralidade e recursos enormes e as cifras ganham dimensões nunca vistas. É nesse quadro que surgem os biografados, encabeçando umas das vertentes de maior peso – literalmente – nesse contexto, o *rock progressivo*⁶⁷⁵.

⁶⁷¹ BAHIANA, Ana Maria. Rock, a Glória: Emerson, Lake & Palmer. *Rock, a História e a Glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 9, p. 3, 1975.

⁶⁷² Ibid., p. 3.

⁶⁷³ Ibid., p. 3.

⁶⁷⁴ Ibid., p. 3.

⁶⁷⁵ O progressivo, de modo genérico, constitui uma vertente do *rock* surgida no final dos anos 1960 que primou pela larga utilização das novidades tecnológicas que adentravam os estúdios de gravação e os palcos da época (teclados eletrônicos, sintetizadores, etc.), incorporando elementos da música erudita e do jazz em canções que poderiam chegar a dezenas de minutos de duração, repletas de apuro técnico e extensos trechos instrumentais. Na *história e glória do rock*, a vertente é caracterizada de maneira semelhante, sendo alocada na *terceira geração* de roqueiros, tida como a geração em curso e em pleno desenvolvimento na década de 1970.

A alegoria apresentada para descrever o Emerson, Lake & Palmer recorre a uma comparação perspicaz, com várias imagens representativas que aludem à formação do grupo em trio. Como se compusessem uma rede, um tecido fiado à três mãos, ou um curso d'água que encorda à medida que diferentes vazantes convergem em uma mesma direção.

Esta é uma história de três histórias, uma trama de três fios. Difícil dizer se é uma soma de três pessoas: bem escondidos atrás de suas toneladas de aparelhagem, atrás de sua música, Emerson, Lake e Palmer parecem ocultar voluntariamente os traços de suas personalidades, apagar os rastros de seus caminhos anteriores. Como se o humano fosse uma fraqueza, um sujo, um pecadinho. “Nosso nome reflete como o grupo funciona, como queremos ser tratados. Como indivíduos independentes, mas unidos”. [...] Um objeto de três pontas, um rio de três afluentes.⁶⁷⁶

Costumeiramente, os fascículos biográficos trazem na maioria de seu conteúdo curiosidades e a vida pregressa dos artistas antes de alcançarem a *glória do rock*. Com o ELP não é diferente. Contudo, um diferencial marca o tom desse fascículo: um certo toque de mistério em relação às personalidades dos músicos da banda. Por isso, o texto dedica longos parágrafos para narrar a formação dessa entidade composta por individualidades tão enigmáticas. Ou melhor, “descobrir apenas um lado desses indivíduos: o lado da música. O outro lado é possível supor, adivinhar”⁶⁷⁷. O que se consegue contar dessa trajetória tem por cenário a agitação da efervescência cultural londrina de meados dos anos 1960, palco do encontro de três músicos com aspirações semelhantes: desenvolver uma sonoridade que reunisse experimentações das diversas, desde Hendrix à música erudita, da country music ao jazz. Coordenado pelo tecladista Keith Emerson, “um magneto de energia”⁶⁷⁸⁶⁷⁹, se juntam o baixista/guitarrista Greg Lake e o baterista Carl Palmer para formarem o projeto cujo nome “veio naturalmente da colagem de seus nomes”⁶⁸⁰.

Para poder dar seguimento a seu “rastro de experimentalismo e loucura, uma fusão bem humorada de rock e música erudita”⁶⁸¹, Emerson necessitava “encontrar companheiros com semelhante estatura”⁶⁸². Ao formarem a banda, os três músicos passam a eletrificar orquestras, estabelecendo a proposta maior da banda. A música do grupo “veio vindo naturalmente também, puxada pelo fogo interno de Keith e por seu instrumento novo, o sintetizador Moog.

⁶⁷⁶ Ibid., p. 3.

⁶⁷⁷ Ibid., p. 3.

⁶⁷⁸ Ibid., p. 4.

⁶⁷⁹ Dado notável no texto é a presença constante de referências astrológicas, mesmo em exemplares que se destacam por biografar artistas com estilos musicais a princípio se entendem como mais cerebrais do que viscerais ou místicos. Na base de formação do Emerson, Lake & Palmer, a coesão do grupo também depende das vibrações cósmicas. Credita-se a definição de Emerson para o primeiro encontro com Lake:

“Não conseguimos transar legal. Acho que é porque somos dois escorpiões muito fortes” (Ibid., p. 7).

⁶⁸⁰ Ibid., p. 7.

⁶⁸¹ Ibid., p. 6.

⁶⁸² Ibid., p. 7.

[...] Decidi que o Moog seria o centro da nova música que eu queria com meu trio.” As sonoridades eletrônicas eram inequivocamente um dos passos que se davam a mais na direção da eletrificação de instrumentos musicais e conjuntamente com efeitos de distorção e recursos de gravação em estúdio, os sintetizadores são uma marca indelével da percepção de avanço tecnológico presente nesse período. Porém, anacronicamente dizendo, não deixa de ser curioso para um observador das duas primeiras décadas do século XXI perceber que aparelhos com tamanhas dimensões pudesse ser celebrados como tecnologicamente de ponta exatamente por ostentarem um grande volume. Por exemplo, a coluna *Geleia Geral* em complemento à biografia enaltece “o espetáculo mais pesado da terra”⁶⁸³, trazendo as medidas das excursões do ELP:

O Emerson Lake & Palmer, para a excursão americana de 74, usou 36 toneladas de equipamento. Para Keith Emerson, seis sintetizadores moog, dois órgãos, um piano Steinway, um piano elétrico e um computador/mixador. Para Carl Palmer, uma bateria feita sob medida que gira sobre si mesma; e pesa duas toneladas e meia. Para Lake, um equipamento quase modesto: três guitarras e um baixo, feitos sob medida. Para compensar, ele só toca em cima de um tapete persa no valor de 6 mil dólares.⁶⁸⁴

Enredado pela *Swinging London*, Keith Emerson desde 1966 com sua antiga banda – o *The Nice* – já desenvolvia traços do que viria a se tornar o peso da sua *glória no rock*. A ideia central era continuamente explorar artifícios que atingissem em cheio as demandas do público jovem atraído pelo *rock* de seu tempo. A proposta artística da *glória* de *Emerson* se pautou pela razão de que “em 1967 ainda não era só técnica e a destreza que atraíam platéias. Tinha que haver um grão de loucura, uma atmosfera de eletricidade, um pouco de violência... Como Jimi Hendrix, que explodia em Londres e de quem Keith era fã”⁶⁸⁵.

Nota que se faz necessária, nesse ponto, recair sobre o considerável empenho de traduzir em palavras a concretização das performances que dão movimento e vivacidade à agressiva e elétrica atmosfera de loucura sugerida. Tarefa que não é das mais simples, dada a complexidade da mise-en-scène particular ao ELP. O intento de presentificar os espetáculos, trazendo descritivamente a sensação de estar assistindo-os – mesmo que adiante de um vislumbre imaginativo – certamente se torna um dos pontos altos do fascículo, estrategicamente dialogando com as imagens dispostas ao longo das páginas em narrativas não textuais. Sugestivamente, uma anotação em destaque ao lado de uma foto montagem que mostra a banda se apresentando ao vivo diz: “quem vai a um show quer curtir tudo, com olhos e ouvidos. É

⁶⁸³ Ibid., p. 11.

⁶⁸⁴ Ibid., p. 11.

⁶⁸⁵ Ibid., p. 5.

preciso guiar a platéia com os visuais”⁶⁸⁶. Iniciativa que parece ter sido bem absorvida pela Revista Rock: direcionar visualmente seu público, dada a profusão de imagens que aludem às performances do Emerson, Lake & Palmer.

Exemplificando a estratégia narrativa, de início com o The Nice, Keith Emerson:

Guiado por Hendrix, ele começou a treinar truques: como se esconder debaixo do piano e continuar tocando; como esfaquear uma caixa de som sem realmente danificá-la. Uma tarde, no início de 67, o Nice entrou para tocar num auditório vazio [...]. Quinze minutos depois explodia uma bomba de gás na porta do auditório. Uma multidão veio correndo ver o que era. E, estarrecida, viu e ouviu algo inédito: ao ritmo pulsante e enérgico do Nice [...] Keith, em pé sobre as caixas, marcava o ritmo com um chicote. O auditório lotou. Começava a fulminante carreira de Keith Emerson. [...] Durante todo o ano de 67, o Nice excursionou pelo mesmo circuito de universidades, que fez a fama e a glória de Pink Floyd, com Keith chicoteando o piano e esfaqueando as caixas. [...] Em 68, chagaram ao auge. Tocaram no Albert Hall com Hendrix: um encontro de feras. No final da música, America, de Bernstein, Keith atirava dardos incandescentes numa gigantesca bandeira americana, enquanto continuava tocando seu Hammond com a outra mão.⁶⁸⁷

A consumação da nova música do ELP teve por palco um cenário emblemático para a inauguração do *rock contemporâneo* na década de 1970. “Em agosto de 70; o trio fez uma pre-estreia no Plymouth Guild Hall. Estava apenas esquentando as baterias para a largada definitiva: o festival da ilha de Wight, o último dos grandes festivais”⁶⁸⁸⁶⁸⁹. Um marco da *história do rock* para uma espécie de fratura simbólica entre as gerações atuais e as da década anterior. Se reatualiza o arquétipo máximo e exemplar da forma de se experienciar *rock* ao vivo pelas juventudes dos anos 1960 e se lançam as sementes do novo ciclo, algumas delas semeadas pelo Emerson, Lake & Palmer. A frequente marcação confere uma sensação de frescor da *terceira geração do rock* encarnada pelo trio britânico, insistentemente assinalado pelas sorridentes fotos espalhados pela narrativa visual do fascículo.

⁶⁸⁶ Ibid., p. 8.

⁶⁸⁷ Ibid., p. 5-6.

⁶⁸⁸ Ibid., p. 7.

⁶⁸⁹ Referência aos grandes festivais que foram marcos da contracultura e do rock do final dos anos 1960 – como o próprio festival da ilha de Wight em 1970 e o mais famoso deles, Woodstock em 1969 – que definiram o formato de grandes concertos ao ar livre reunindo milhares de pessoas e diversos artistas alternando-se nos palcos.

Figura 46 – Poster Rock Emerson, Lake & Palmer



Fonte: REVISTA ROCK (1975, p. 12-13).⁶⁹⁰

O vigor das orquestrações eletrificadas do ELP é descrito com tamanha intensidade e agressividade que passa a impressão de que o texto intenta representá-lo enquanto um tipo arte que à época tensionava o maravilhamento e o incômodo, denotando que alguns poderiam ainda não estar preparados para aquilo, dada a complexidade e originalidade dos recentes recursos empregados no palco. Uma célebre experiência brasileira chega a ser rememorada para traduzir um pouco da teatralidade do *rock* da *terceira geração*, que muito pouco havia sido mostrado no Brasil até então. Recorrendo a um relato de Caetano Veloso que viu a banda se apresentar ao vivo durante seu exílio na Grã-Bretanha, se conta:

Armados com sintetizadores, canhões, a fúria de Keith Emerson e a música de Mussorgsky e Tchaikowsky, Emerson, Lake & Palmer tomaram de assalto a ilha de Wight. Um espectador ilustre, Caetano Veloso, recorda: “Eles entraram sem anunciar, e foi uma barulheira incrível. Lese tinham dois canhões que disparavam de verdade,

⁶⁹⁰ Ibid., p. 12-13.

eu achei aquilo muito estranho, sabe, uma coisa violenta, bélica. Depois o Emerson tinha uma pose incrível, uma pose de pianista clássico.⁶⁹¹

Com o lançamento do álbum de estreia do grupo em 1970⁶⁹², a experiência que o ELP sugeria proporcionar se posicionava no encontro entre música e espetáculo, tornando-os indistinguíveis, fazendo sonoridade e teatralidade andarem de mãos dadas: montamos um show heavy, super teatral, tão estimulante em termos visuais como em termos musicais. [...] Sabíamos que as platéias de rock estavam a fim disso”⁶⁹³. O apuro técnico dos músicos e a complexa execução das canções – muitas vezes longas e com ares épicos – se tornam um dos próprios atrativos dos shows, todos cercados de contínuos estímulos visuais. No segundo trabalho da banda,⁶⁹⁴ lançado no ano seguinte, a banda expande ainda mais a perspectiva teatral, parecendo nos colocar diante de uma detalhada visão semelhante à observada por Caetano na Ilha de Wight:

Na excursão de Tarkus, Keith parou de esfaquear a aparelhagem. Mas, em compensação, havia um light show sofisticadíssimo, nuvens de fumaça colorida e dois seres imensos, misto de tatu e tanque de guerra, copiando a capa do disco, que avançavam solenes para a platéia culminando espetáculo. A lição parece clara: não há mais divergência entre música e espetáculo, habilidade técnica e brilho teatral. Também não há necessidade de história, tema, mote, motivo: a música é o espetáculo, basta apenas sublinhar seus traços mais dramáticos. “Eu acredito em ser teatral”, diz Greg. “Quem compra discos quer ouvir música, mas quem vai a um show que algo mais, quer curtir tudo com olhos e ouvidos. Não há necessidade de coreografias, essas coisas. É preciso apenas acentuar o ponto certo, guiar a platéia com os visuais”.⁶⁹⁵

O desenvolvimento da teatralidade do ELP necessita desse tensionamento entre a presença de suas performances⁶⁹⁶⁶⁹⁷ realizadas na linguagem. Traduzir por meio da escrita o vislumbre de ser tocado pela experiência da *glória* do Emerson, Lake & Palmer promove a utilização de imagens surpreendentes. Essa opção por pontuar o peso e a intensidade dos espetáculos do Emerson, Lake & Palmer de maneira nenhuma é sem razão. A condução literária da *glória* do trio a todo momento alude ao choque físico provocado pelo encontro dos corpos

⁶⁹¹ Ibid., p. 7-8.

⁶⁹² Álbum autointitulado *Emerson, Lake & Palmer* de 1970.

⁶⁹³ Ibid., p. 8.

⁶⁹⁴ Álbum *Tarkus* de 1971.

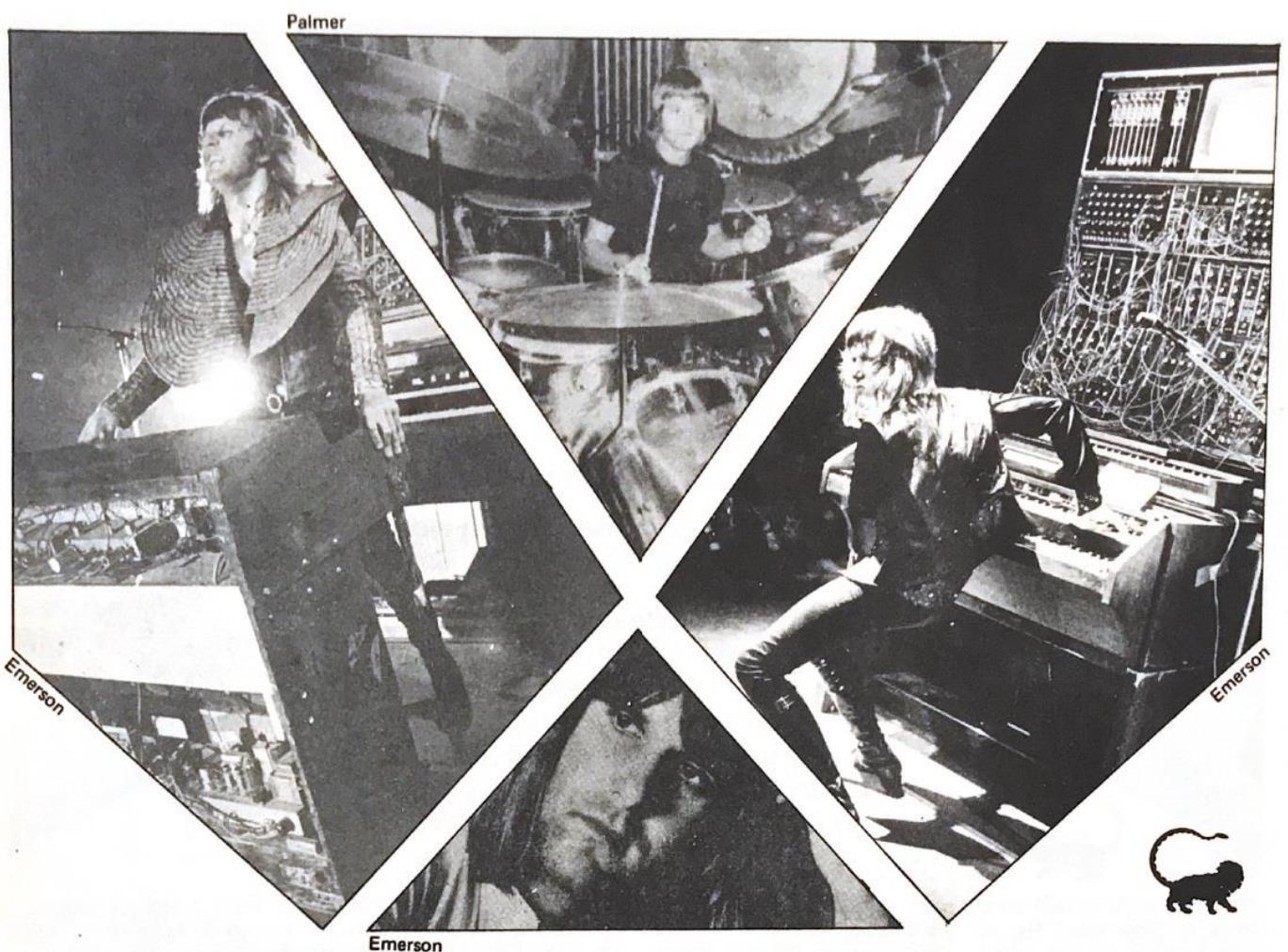
⁶⁹⁵ Ibid., p. 8-9.

⁶⁹⁶ VARGAS, Herom. Rock e música pop: espetáculo, performance, corpo. *Comunicação & Inovação*, v. 3, n. 5, 2002.

⁶⁹⁷ O conceito de performance adotado um intenso uso ritualizado do corpo nas apresentações, como parte integrante da execução das canções. No rock, ao longo de seu desenvolvimento a partir da década de 1950, o corpo do músico/cantor se transformou em mais um instrumento de reverberação dos sentidos da canção, antes restritos apenas aos significados das letras, passando a produzir músicas e espetáculos fortemente visuais. Essa consideração aparece nesse momento da tese, pois, apesar de ter sido citado em outros momentos do texto, a noção de performance ganha bastante importância nos fascículos que biografam artistas e grupos da década de 1970, período que para a narrativa da história e glória do rock, a teatralização das apresentações toma espaço central, assim como as descrições dos shows do ELP ou as composições teatrais de David Bowie evidenciam

com as ondas sonoras. Se colocar perante a execução de uma canção, seja reproduzida por um disco ou em uma sessão ao vivo, é também deixar-se alcançar pelas vibrações oriundas das batidas e das harmonias, permitir-se ser atingido pela ação material da energia sonora diretamente no corpo, de maneira mais óbvia tocando o aparelho auditivo, sem esquecer dos sucessivos estímulos táteis ocasionados pela pressão exercida sobre a pele.

Figura 47 – Emerson, Lake & Palmer, tecnologia nos palcos



Fonte: REVISTA ROCK (1975, p. 9).⁶⁹⁸

Assim, a potência e a precisão da música do grupo são descritas em termos alegóricos em concordância com uma obra “limpa, apurada e forte como uma adaga de aço”⁶⁹⁹. Notável é que o apuro e a força dessa lâmina musical acompanhem tanto o esmero e sofisticação do som

⁶⁹⁸ Ibid., p. 9.

⁶⁹⁹ Ibid., p. 9.

quanto a sua afiação, que quando lançado ao público parece rasgar as carnes com sua energia. Uma tensão que beira até o violento, presentificando um encontro que se assemelha a golpe desferido prontamente contra o leitor: “nossa show é como um soco na boca da platéia. Nós praticamente obrigamos os garotos a nos ouvirem, nós invadimos a cuca deles. Conosco ninguém dorme durante o show”⁷⁰⁰

Para tocar e pressionar os corpos com cada vez maior intensidade, uma adição contínua de peso é imprescindível. Esse atributo será o que a *glória* do ELP chama de “a epítome do rock 3ª geração, o corolário supremo de todos os caminhos”⁷⁰¹, um dos elementos definidores do *rock contemporâneo*. Aqui, o peso se faz literalmente presente e não apenas nas qualidades musicais. A consistente carga de aparelhagem levada ao palco por si só se torna um dos pontos altos das apresentações que representam a materialidade de se estar diante do Emerson, Lake & Palmer.

Não há mais necessidade sequer dos tanques-tatus, dos elementos dramáticos, de Keith chicoteando os instrumentos. O espetáculo sempre fora a música e, agora, é a própria aparelhagem, as toneladas incríveis de caixas de som, alto-falantes, instrumentos e sintetizadores. “A gente vive assustando os motores”, diz Carl. “Ninguém acredita quando dizemos que temos o volume que temos de aparelhagem. Só na hora em que eles vêm é que eles caem em si, e aí morrem de medo, de que a gente ponha o palco deles abaixo”⁷⁰².

A discussão que encerra a *glória* do Emerson, Lake & Palmer se dá em torno dos caminhos a trilhar no prosseguimento desse *rock* que a banda ajudava dar os contornos ao longo da década de 1970. O horizonte que se apostava é continuar fiel às próprias raízes, ao passo que são incorporadas as novidades tecnológicas do presente e as que serão proporcionadas pelo futuro, garantindo a contemporaneidade desse tipo de música: “eu gostaria que a música do ELP permanecesse como a música clássica, e por isso é que nós não temos medo de incorporar a tecnologia dos sintetizadores, que é a música do futuro [...] diz Carl”⁷⁰³. Entretanto, não sem cuidados.

O texto denota uma preocupação particular àquele tempo presente, que de certo modo é significativamente contemporânea em relação ao futuro. Mesmo que nesse sentido questões ambientais estejam preferencialmente afloradas na ordem do dia das discussões internacionais, escatologias são perspectivas até bem comuns em diversos âmbitos da cultura de tradição ocidental. O deslumbramento com os avanços tecnológicos é igualmente ressabiado, um flerte que

⁷⁰⁰ Ibid., p. 9.

⁷⁰¹ Ibid., p. 9.

⁷⁰² Ibid., p. 9.

⁷⁰³ Ibid., p. 10.

demandava seus cuidados. Se teme um futuro dominado pela tecnologia, pela automatização, suplantado o elemento humano em suas atribuições. Cenário catastrófico imediatamente afastado por Keith Emerson, que ao falar de seu “computador com duas asas gigantescas que é capaz de tocar sozinho”⁷⁰⁴ ameniza o tom final da biografia: “isso da tecnologia dominar o homem é bobagem. Ele só toca o que eu quero”⁷⁰⁵. O mais intrigante, é que o ponto levantado por *Emerson* continua mantendo a capacidade de suscitar acaloradas discussões.

7.2 ROCK, A GLÓRIA: PINK FLOYD: ARTE E ROCK NO UNDERGROUND DE LONDRES

As universidades e a expansão da qualificação educacional superior após a Segunda Guerra Mundial foram e ainda são um importante espaço de construção e trânsito de culturas juvenis. Lugares de fomento ao debate e à circulação de ideias, também desempenharam papel de destaque para a *história* e a *glória do rock*. Esse, inclusive, é o ambiente em que habita a *glória* do Pink Floyd. Não são as encruzilhadas nem as confusões entre garotos pobres das periferias industriais que unem seus integrantes. Distinção bem marcada, aliás, deixando-se claro que mesmo “sem serem ricos, nenhum deles pertence a uma classe média tão baixa como a de Keith Richards ou John Lennon, por exemplo”⁷⁰⁶. Para Roger Waters, Rick Wright e Nick Mason, o ponto de encontro eram os cafés e bares universitários de Londres, lugares mais frequentados pelo grupo de amigos em 1964 do que propriamente as salas de aula, onde “conversavam sobre aquilo que era paixão dos três: música. Trocavam discos, comentavam os últimos lançamentos, iam a shows de jazz. Às vezes tocavam juntos peças de blues ou músicas das paradas de sucesso”⁷⁰⁷. Logo se junta a eles “uma figura muito estranha [...] um tal de Roger Keith Barrett, apelidado Syd, 18 anos”⁷⁰⁸. A essa altura, Londres

ainda não era a terra prometida para quem tinha perto de 20 anos. Música, só uma obscura cena de jazz francês, com barbudos existentialistas e bares escuros, ou ainda a recente explosão do rythmn’ blues, versão inglesa – Alexis Korner, Bluesbrakers, Rolling Stones. Havia, é claro, a parada de sucessos, e essa florescia em todo o seu esplendor, com a efusão do pop inglês via Beatles [...]. Ainda não se falava em contestação, contracultura, percepção extra sensorial, expansão da mente.⁷⁰⁹

⁷⁰⁴ Ibid., p. 10.

⁷⁰⁵ Ibid., p. 10.

⁷⁰⁶ BAHIANA, Ana Maria. Rock, a Glória: Pink Floyd. *Rock, a História e a Glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 3, p. 3, 1975.

⁷⁰⁷ Ibid., p. 4.

⁷⁰⁸ Ibid., p. 4.

⁷⁰⁹ Ibid., p. 3.

A efervescência cultural londrina em meados da década de 1960 conhecida como *Swinging London* ainda demandaria dois anos para despontar com força total. Os ruídos iniciais dessa ebulação, no entanto, já podiam ser ouvidos por meio de todo o volume do sucesso dos Beatles e da releitura inglesa do blues norte-americano no som dos Rolling Stones, sem contar no crescente prestígio das experiências contraculturais irradiadas desde a Califórnia, encorpadas por correntes de pensamento e movimentos artísticos críticos às convenções que dão base ao que se poderia genericamente chamar de cultura Ocidental.

A partir de 66, o mundo começou a mudar na Londres que Nick, Rick, Roger e Syd conheciam. Os estudantes e os curtidores estavam muito impressionados com as experiências americanas de grupos como o Mothers of Invention e Jefferson Airplane: aumento da distorção, uso de efeitos visuais, um pouco de pantomina no palco. Com seus discos chegava também a matriz de toda inspiração: o ácido lisérgico, que Syd consumia com entusiasmo, acompanhado, com alguma moderação, pelos outros três. Falava-se em Marcuse, Andy Warhol e Charles Reich. Os Beatles usavam sitars indianos e cravos barrocos no álbum *Rubber Soul*. No circuito de bares, apareciam os Yardbirds e os primeiros solos instrumentais longos. E surgiam as primeiras rádios pirata, estações não licenciadas que funcionavam na clandestinidade, transmitindo todas as novidades inglesas e americanas.⁷¹⁰

Nos subterrâneos de toda essa agitação, posicionado no *lado b* dos êxitos musicais e comerciais que explodem com a *Swinging London* representado pelo circuito estudantil das universidades inglesas, é que então surge “por influência do magnético Syd”⁷¹¹ o “The Pink Floyd Sound [...] unindo os nomes de dois bluesmen da Georgia que ele admirava: Pink Anderson e Floyd Council. No final do ano eles já haviam eliminado o Sound. E durante o ano seguinte, iam começar a esquecer o The”⁷¹². A formação da banda coloca em jogo um termo importantíssimo não só para a biografia do Pink Floyd, mas também para a própria constituição editorial da Revista Rock: o *underground*.

Texto e revista de certo modo se encontram nesse ponto. Esses túneis culturais são mobilizados e desmobilizados em oposição à superfície, representada por aquilo que está instituído, pela formalidade do que então é convencional. As direções das galerias do *underground* não são únicas, e nem sequer precisam apontar no sentido da oposição. Podem muito bem ser observadas como movimentações marginais em relação às práticas e pensamentos que sejam consideradas normas ou padrões. A linha editorial da Revista Rock – tributária da coluna *Underground* de Luiz Carlos Maciel n’*O Pasquim* e da sua edição pioneira da revista estadunidense *Rolling Stone* no Brasil, sem contar a presença do próprio jornalista

⁷¹⁰ Ibid., p. 5.

⁷¹¹ A biografia é curiosamente publicada no mesmo ano de lançamento do álbum *Wish You Were Here*, trabalho que contém a conhecida canção *Shine On You Crazy Diamond*, cantando a personalidade de Syd Barret de maneira semelhante ao que o texto sugere: uma presença magnética envolta por sua condição psíquica esquizofrênica.

⁷¹² Ibid., p. 4.

como colaborador – reclama um espaço *underground* na imprensa brasileira em seu período de publicação, principalmente no meio musical, fartamente legitimado pelo teor dos conteúdos – drogas, sexualidade, rebeldia, etc. – e as associações com outros veículos que podem ser observados ao longo de suas páginas. Portanto, mesmo que narre a *glória do rock*, escolher deliberadamente tratar sobre alguns aspectos *underground* – ainda que momentâneos – dos famosos nomes biografados de nenhuma forma está deslocado da proposta geral da publicação.

O circuito *underground* vivido pelo Pink Floyd se opõe à ““superfície” – o mundo brilhante do show business”⁷¹³. Um antagonismo retratado de maneira intensa e que se volta a mostrar um semblante universitário crítico da *Swingin London* um tanto crítico ao que musicalmente se irradiava desde o *mainstream*⁷¹⁴. Em menção à revista norte-americana *Circus* de fevereiro de 1974– referência na cobertura do universo do *rock* nos Estados Unidos continuamente publicada por cerca de 40 anos – diz-se que a profundidade do subterrâneo habitado pelo Pink Floyd era tamanha: “tão underground que as minhocas tinham que olhar para baixo”⁷¹⁵.

“No verão de 66, já existia o que pode ser chamado o underground de Londres. E o Pink Floyd era, sem a menor dúvida, parte integrante dele. Apresentavam-se apenas em universidades e barzinhos”⁷¹⁶ e como modelos desse universo ainda relativamente à margem de maiores pressões comerciais e mais aberto às experimentações, “tocavam apenas material próprio, umas canções belas e estranhas compostas em quantidades enormes por Syd”. Surgem aí os primeiros direcionamentos que irão definir a biografia da banda e firmá-los no *underground* londrino: uma construção artística mais cerebral e contemplativa, bem menos disposta à dança e ritmos acelerados que outras frentes do *rock* e a *história* do estilo nos anos 1950. No lugar, uma experiência musical muito mais climática e melódica.

À medida que o ano de 66 terminava, e os movimentos alternativos ou de contracultura evoluíam, o quarteto liderado por Barrett se tornava incrivelmente famoso no circuito de clubes de rock. Sua música ainda não era espacial ou erudita, mas era sem dúvida lisérgica, envolvente, intrigante: sob a inspiração de Barrett, o Floyd sacrificava de bom grado a batida ágil que tornou famosos outros grupos ingleses, em benefício da melodia cada vez mais vaga e dispersa dos climas soturnos que as letras narravam e a música descrevia. O aparato visual aumentava: luzes coloridas e estroboscópicas, filmes, slides. Mesmo com recursos modestos, cada show do Floyd era uma aventura subterrânea, maligna, gótica.⁷¹⁷

⁷¹³ Ibid., p. 5.

⁷¹⁴ Termo utilizado para designar a corrente principal, dominante ou hegemônica em se tratando de cultura. Para nossa finalidade, assumirá no texto a conotação contrária de *underground*.

⁷¹⁵ Ibid., p. 18.

⁷¹⁶ Ibid., p. 5.

⁷¹⁷ Ibid., p. 5.

Um dos maiores destaques da *glória* do Pink Floyd, sem dúvida, são as apresentações ao vivo. Também por sugestão de Syd Barrett incorporaram um lado mais visual em seus shows: “num espetáculo na Universidade de Essex [...] as luzes do palco se apagaram e começou a ser projetado um filme que um paraplégico havia feito em Londres, mostrando as cenas da cidade do seu ponto de vista”⁷¹⁸. O sucesso das apresentações, inclusive, “tornou chique mencionar o grupo”⁷¹⁹, numa lógica *cult*⁷²⁰. Tanto que até uma curiosa tradução aparece para definir conceitualmente as formas artísticas com as quais o Pink Floyd flertava no começo de carreira. Ao invés do corrente termo em inglês *happening*, prefere-se publicar que “eles foram um dos primeiros **acontecimentos**⁷²¹ rock”⁷²² para designar os abruptos espetáculos do Pink Floyd: “eles eram totalmente semiprofissionais, muito loucos, estonteantes. Levavam o número a um ponto em que você pensava que tudo ia acabar. Aí juntavam os cacos de novo”⁷²³.

Os *happenings* causaram no outro lado do Atlântico uma surpresa comparável na multifacetada intelectual estadunidense Susan Sontag. Afeita às discussões contraculturais da década de 1960, em seu ensaio *Happenings: uma arte da justaposição radical*⁷²⁴ discorre sobre os *happenings* como um novo gênero de espetáculos com um ar de novidade semelhante ao representado pelo Pink Floyd quando adicionam o *rock* a esse meio. Sendo bem direta, para Sontag⁷²⁵ os *happenings* nesse momento se mostram em primeiro plano uma combinação entre exposição de arte e uma encenação teatral, costumeiramente realizadas em espaços abertos, pequenas galerias de arte e teatros, para públicos relativamente pequenos, contado por volta de algumas dezenas até poucas centenas.

Não há necessariamente um palco e nem enredo definido para a encenação de um *happening*. Seus participantes ao longo das apresentações se relacionam com objetos sem aparente utilidade e deslocados de contexto, realizam movimentos ao acaso e brincam com sons, cheiros e atmosferas que não carregam em si qualquer intenção de significado. Por conta da fluidez dos limites das encenações e da diversidade de formas que podem apresentar, Sontag⁷²⁶ mesmo indica que é mais fácil dizer o que os *happenings* não são que tentar impor definições rígidas ao gênero.

⁷¹⁸ Ibid., p. 5.

⁷¹⁹ Ibid., p. 5.

⁷²⁰ Esse termo assume aqui a designação de algum objeto, ideia, obra ou movimento que seja cultuado em algum meio intelectual ou artístico.

⁷²¹ Decidimos permanecer com o negrito original em que a palavra acontecimento é publicada, denotando a tradução para o português do termo *happening* adotada pela revista.

⁷²² Ibid., p. 5.

⁷²³ Ibid., p. 5.

⁷²⁴ SONTAG, Susan. *Contra a interpretação: e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

⁷²⁵ Ibid., p. 338.

⁷²⁶ Ibid., p. 338.

A tênue linha que confere coerência a classificação de espetáculos sumariamente diversos na categoria *happening* em uma categoria além dos vagos aspectos já apresentados, a autora indica que talvez o traço que mais marca um *happening* é a maneira que o público é tratado durante o espetáculo. Incomodar, ofender o público. Tirá-lo de alguma forma de uma posição de conforto.

Em maio [1967] Barrett e Waters encenam um dos primeiros happenings-rock, o Games For May (Jogos de Maio), no Queen Elizabeth Hall: “A idéia era fazer tudo o que tivéssemos vontade, no palco”, explica Waters. “Na verdade, nenhum de nós conseguia ficar parado um segundo sequer, e saímos fazendo coisas totalmente lunáticas. Num número eu cismei de ficar mudando um ramo de flores de uma jarra para outra, e não conseguia parar. Em outro arranjei um saco de batatas e atirei no gongo que Nick usava. Chegamos até a usar um tipo de som que era quase isso que hoje se chama quadrafônico”.⁷²⁷

Um dos princípios básicos é a reprodução de uma situação alógica, uma experiência que remeta às imagens oníricas dos sonhos, que renuncie ao encadeamento sequencial e contínuo dos fatos, suspendendo a noção cronológica de tempo. Não à toa as apresentações do Pink Floyd se despedaçavam e novamente juntavam seus cacos. A fragmentação e a relativa aleatoriedade dos movimentos e uso de objetos – muitas vezes cotidianos, perecíveis e consumidos nas cenas como o vaso e ramo de flores – nos *happenings* fazem com que seja impossível a sua repetibilidade, acontecendo sempre e somente no momento presente, sem duração necessariamente estipulada. Podem se desenrolar por horas ou em apenas alguns minutos.

Sontag identifica vibrantes princípios surrealistas em toda a predisposição dos happenings em espezinhar o público. Um surrealismo que em sua perspectiva não se refere somente à obra de pintores como Salvador Dalí ou Max Ernst, organizados num movimento artístico específico, mas sim a “um modo de sensibilidade que perpassa todo o século XX”⁷²⁸. Nesses termos, inclusive, aponta para o teórico teatral Antonin Artaud como exemplo de outras aplicabilidades dos fundamentos surrealistas. A inspiração alógica dos sonhos encontra no Teatro da Crueldade de Artaud um caminho aberto para a emergência não apenas de experiências - ainda que confusas - tranquilas e restauradoras, mas também das eroticidades, das violências, das obsessões ou dos medos. Afinal, sonhos nos vêm tanto serenos quanto aterrorizantes como pesadelos. “Apenas em nossos sonhos aprofundamo-nos noturnamente para além da rasa superfície do que Artaud chama com desdém de “homem psicológico e social”. Mas sonhar, para Artaud, não significa apenas poesia, fantasia; significa violência,

⁷²⁷ BAHIANA, Ana Maria. Rock, a Glória: Pink Floyd. *Rock, a História e a Glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 3, p. 6, 1975.

⁷²⁸ SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*: e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, p. 345, 2020.

insanidade, pesadelo”⁷²⁹. Daí derivaria a ânsia de ambientar o público num nível de comunicação musical que possa prescindir do sentido das palavras, do enredo escrito e conservar a pretensão de atingi-lo emocionalmente de maneira ultrajante.

A associação da biografia do Pink Floyd com Antonin Artaud toma contornos até curiosos. Sontag⁷³⁰ o descreve exercendo em seus escritos⁷³¹ o papel de poeta, dramaturgo, e sobretudo de lunático. De fato, a vida de Artaud é marcada por internações manicomiais e diagnósticos de transtornos mentais. E nesse ponto, a partir da gravação do primeiro disco da banda em 1967⁷³², o início ascensão à superfície do Pink Floyd manifesta uma correlação direta de Artaud com a figura de Syd Barrett, o idealizador maior de todo o projeto do grupo. “O brilhante, criativo Syd Barrett, o homem que forjou o som livre do Pink Floyd, que concebeu seu aparato visual e escreveu seus primeiros sucessos, está caindo rapidamente na loucura total”⁷³³.

Entre relatos de agressões contra sua companheira à época, crises de estrelismo, fixação com afinações e apresentações desastradas que comprometiam o desempenho da banda nos palcos, aparece uma sugestiva foto-montagem de Barrett. De óculos em formato losangular e a parte esquerda de seu rosto ofuscado por uma penumbra, a metade plenamente iluminada mostra outra imagem sua colocada dentro das lentes, ostentando um olhar penetrante e sério. O lado claro e escuro de Barrett, enfatizando o afloramento daquilo que subjaz sua sanidade, seu lado escuro da Lua. “A face clara e brilhante da lua qualquer um pode ver. Mas só o louco vê o lado oculto da lua e de todas as coisas”⁷³⁴. A expressão denuncia que “Syd vagueia por estranhos mundos: de repente ele te fixava com um olhar gélido, que parecia te atravessar”⁷³⁵. Cada vez mais se agravando, a situação é tratada como “uma das maiores tragédias do rock”⁷³⁶, já que para o promissor Pink Floyd “por um lado Barrett era nosso compositor, nossa figura central [...] mas por outro, era totalmente impossível nos comunicarmos com ele”⁷³⁷. A última gota teria sido [...] “quando Barrett sobe ao palco, uma noite, com a cabeça coberta por uma mistura de brylcreem e pílulas de Mandrix esmagadas, que escorre. por seu rosto como uma máscara

⁷²⁹ Ibid., p. 349.

⁷³⁰ Ibid., p. 348.

⁷³¹ Sontag cita especialmente a coletânea de ensaios *O Teatro e Seu Duplo*, publicada originalmente em 1938.

⁷³² Intitulado *The Piper at the Gates of Dawn*.

⁷³³ BAHIANA, Ana Maria. Rock, a Glória: Pink Floyd. *Rock, a História e a Glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 3, p. 6, 1975.

⁷³⁴ Ibid., p. 16.

⁷³⁵ Ibid., p. 6.

⁷³⁶ Ibid., p. 6.

⁷³⁷ Ibid., p. 6.

grotesca, eles vêem que não podem esperar mais. Mandam chamar na França o guitarrista David Gilmour, antigo amigo de Syd, para que a substituição não seja muito violenta”⁷³⁸.

Figura 48 – O olhar gélido de Syd Barrett

*Enquanto a juventude colorida de Londres delira, Syd vagueia por estranhos mundos:
“De repente ele te fixava com um olhar gélido, que parecia te atravessar.”*

contendo um de seus maiores sucessos no UFO, Arnold Layne, misteriosa fábula de ódio e loucura que, apesar de banida das rádios, conseguiu um lugar seguro nos 20 avulsos mais vendidos.

Quando o mágico e fantástico verão londrino de 1967 se aproxima, o Pink Floyd está numa situação curiosa e privilegiada. Com dois avulsos apenas (o segundo, See Emily Play, mais suave e mais onírico, também chega às paradas inglesas) ele é o grupo mais falado da Swinging London e o mais odiado do circuito operário de bailes, recebido sempre a garrafadas e vaias. Em maio Barrett e Waters encenam um dos primeiros happenings-rock, o Games For May (Jogos de Maio), no Queen Elizabeth Hall: “A idéia era fazer tudo o que tivéssemos vontade, no palco”, explica Waters. “Na verdade nenhum de nós conseguia ficar parado um segundo sequer, e saímos fazendo coisas totalmente lunáticas. Num número eu cismei de ficar mudando um ramo de flores de uma jarra para outra, e não conseguia parar. Em outro arranjei um saco de batatas e atirei no gongo que Nick usava. Chegamos até a usar um tipo de som que era quase isso que hoje se chama quadrafônico”.

A juventude colorida de Londres delira. Waters, Mason e Wright começam a ser vistos com roupas de cetim brilhante e óculos escuros nos restaurantes da moda. Waters, porta voz do grupo, redige um mini-manifesto que a orgulhosa EMI se incumbe de distribuir: “Tocamos o que queremos e o que achamos novo. Somos a orquestra do movimento alternativo porque tocamos o que as pessoas livres querem ouvir. Não somos um anti-grupo, não somos anarquistas: somos a favor da liberdade da Criatividade e da Beleza”. Em julho, num estúdio vizinho ao dos Beatles, que gravavam Sgt. Pepper, o Floyd começa seu primeiro álbum, *The Piper At The Gates of Dawn*.

E é nesse momento, quando se inicia a jamais interrompida escalada do grupo em direção ao superestrelato, que começa a vir à tona uma das grandes tragédias do rock: o brilhante, criativo Syd Barrett, o homem que forjou o som livre do Floyd, que concebeu seu aparato visual e escreveu seus primeiros sucessos, está caindo rapidamente na loucura total.

No início, só Waters e depois Mason e Wright é que reparam nos acessos súbitos de fúria que o acometem; para os outros, trata-se apenas de uma crise de estrelismo, do cara que sempre sonhou ser maior que os Beatles. Os técnicos do estúdio acham que é esnobismo quando Syd os faz dublarem mil vezes sua guitarra. Mas quando ele aparece em farrapos para gravar um tape para a BBC ou pária um show no meio, para afinar a guitarra, se torna patente que seu espírito vagueia por estranhos mundos.

Um dia, a namorada de Syd, Lynsey, aparece toda ferida na casa de Waters, e conta que Barrett a havia trancado uma semana num quarto, ali mantendo-a com bolachas que passava por baixo da porta. Os funcionários da EMI começam a ter medo dele: “Ele estava falando e de repente parava e ficava olhando vazio” recorda Jenner, empresário do Floyd na época, “depois te encarava fixo, com um olhar gelado que parecia te atravessar”. Uma curta tournée pela América, em novembro de 67, tem de ser interrompida porque Syd insiste em tocar uma só nota durante os shows e, numa entrevista para a TV, limita-se a responder as perguntas com seu olhar psicótico.

De volta a Londres, Mason, Wright e Waters compreendem que estão num dilema: “Por um lado Barrett era nosso compositor, nossa figura central”, diz Wright, “mas por outro, era totalmente impossível nos comunicarmos com ele”. Durante uma tournée pela Inglaterra, com Jimi Hendrix, The Nice e The Move, os três decidem que Barrett tem de sair. Primeiro pedem a David ‘O List, do Nice, que toque junto com eles, mesmo sem tirar Syd, para tornar a transição mais suave. Mas quando Barrett sobe ao palco, uma noite, com a cabeça coberta por uma mistura de brylcreem e pilulas de Mandrix esmagadas, que escorre por seu rosto como uma máscara grotesca, eles vêem que não podem esperar mais. Mandam chamar na França o guitarrista David Gilmour, antigo amigo de Syd, para que a substituição não seja muito violenta. “Era óbvio que eles me chamaram para que eu tomasse o lugar de

Fonte: REVISTA ROCK (1975, p. 6).⁷³⁹

⁷³⁸ Ibid., p. 6.

⁷³⁹ Ibid., p. 6.

A saída de Syd não foi brusca como a de Jimi Hendrix: “ele simplesmente escorregou para a sombra, uma suave treva de delírio na qual permanece até hoje”⁷⁴⁰. “Sem a figura solar de Barrett”⁷⁴¹ que traça os atributos iniciais da banda, o Pink Floyd rumava sob a liderança dos demais membros – em especial Roger Waters e o recém-integrado substituto de Syd Barrett, David Gilmour – para a definição sonora e artística que marcará definitivamente sua *glória*. A sequência de álbuns lançados em seguida, entre 1968 e 1973⁷⁴² – e o vindouro álbum de 1975, *Wish You Were Here*, prestes a ser lançado – “firma a banda numa situação inabalável de prestígio, como um quarteto de experimentadores audazes e decididos”⁷⁴³, na esteira da incorporação de técnicas complexas e inovações tecnológicas nas gravações dos discos, popularizada por artistas como os Beatles na segunda metade da década de 1960. O Pink Floyd passa a orientar sua música com base numa “fusão rock/música concreta, a libertação dos instrumentos, os arranjos climáticos e experimentais”⁷⁴⁴.

Orientam também “a plateia que lhes convém: a das universidades, que sabe ouvir sua música como se ouve um concerto, e não exige o pulso e a dança, como as maltas dos bailes em conjuntos habitacionais”⁷⁴⁵. Com essa proposta artística, a *glória* do Pink Floyd retrata um grupo sem compromisso com *hits* ou batidas *pop*. Temas que frequentemente duravam bem mais do que 10 minutos, muitos deles nada radiofônicos, pavimentaram muito do que no *rock contemporâneo* se conhece por *rock progressivo* e em algumas ocasiões como *rock espacial*. Até por essas características, outra representação que salta aos olhos é a descrição de uma banda sem tanto apelo comercial, de vendas não muito expressivas, “como aliás sempre aconteceu com todos os discos do Floyd, exceto Dark Side of The Moon”⁷⁴⁶ – afirmação que certamente desloca o lugar-comum de um observador do século XXI ao se deparar com tal percepção acerca de uma das bandas mais bem sucedidas comercialmente do *rock* nas décadas seguintes.

Esse passo dado pela biografia do Pink Floyd realiza uma aproximação íntima entre a música produzida pela banda e os meios intelectuais, vincula o *rock* e a “jovem intelectualidade”⁷⁴⁷ dos meios universitários ingleses. Atravessando o Canal da Mancha, “a música do Floyd se torna a grande moda da juventude contestatória francesa, então muito

⁷⁴⁰ Barrett faleceu em 2006.

⁷⁴¹ Ibid., p. 7.

⁷⁴² São citados pela biografia, respectivamente: *A Saucerful of Secrets* (1968), *More* (1969), *Ummagumma* (1969), *Atom Heart Mother* (1970), *Meddle* (1971), *The Dark Side of the Moon* (1973).

⁷⁴³ Ibid., p. 7.

⁷⁴⁴ Ibid., p. 7.

⁷⁴⁵ Ibid., p. 7.

⁷⁴⁶ Ibid., p. 7.

⁷⁴⁷ Ibid., p. 7.

ocupada com as revoluções de maio”⁷⁴⁸. Em 1968, os temas climáticos e experimentais do Pink Floyd representam um som que embala uma das imagens mais fortes construídas sobre a juventude: o espírito rebelde sintetizado pelas revoltas estudantis francesas, que envoltas por um contexto de contestação político-econômica e comportamental, constituem um quadro que condensa muito dos principais símbolos de emergência de uma cultura jovem pautada pelo inconformismo.

Mesmo correlato aos protestos, mais do que propriamente no campo da luta política tradicional, é no âmbito das artes que se dá a atuação do Pink Floyd. Desde os enigmáticos nomes dos álbuns⁷⁴⁹, conceitos e técnicas de composição/gravação experimentais como a proposta de trabalharem em separado sem quase se consultar entre si e a complexidade trazida “pelo uso de grandes aparelhagens, que encomendam diretamente às fábricas, e tornam possível executar, no palco, toda gama de efeitos e delírios antes só obtidos num estúdio”⁷⁵⁰, tornam a banda donos de “uma reputação de ‘grupo sério’”⁷⁵¹.

Muito dessa pecha advém das coproduções e inserções realizadas no cinema e outras frentes da arte. Por exemplo, o grupo empresta seus “sons etéreos de seu segundo álbum para fundo musical de uma exposição de op-art em Paris”⁷⁵² – que de pronto parece remeter à referência ótica da capa de *The Dark Side Of The Moon*. Compõem trilhas sonoras para filmes de Michelangelo Antonioni – *Zabriskie Point* (1970)⁷⁵³ – e produzem seu próprio filme, uma icônica apresentação nas ruínas de Pompeia – *Live at Pompeii* (1973) – além de participaremativamente do desenvolvimento de “temas de dança para o Ballet du XXème Siècle”⁷⁵⁴. Saído do *underground* londrino, o Pink Floyd se torna “o grupo de rock de maior credibilidade junto aos intelectuais europeus”⁷⁵⁵.

De certa forma, essa ambientação intelectual do fascículo biográfico do Pink Floyd pauta em suas entrelinhas um questionamento pertinente para a *história e a glória do rock*:

⁷⁴⁸ Ibid., p. 7.

⁷⁴⁹ Na coluna Geléia Geral é explicado: “Significados esotéricos. Quase todos os títulos dos álbuns do Floyd têm uma razão oculta. Atom Heart Mother foi inspirado por uma notícia de jornal lida por Dave Gilmour: uma mulher grávida foi operada do coração e os médicos tiveram de colocar um marca-passo de urânio. Piper at the Gates of Down (O Flautista nos Portões do Amanhecer): título de um capítulo de um livro de contos infantis escrito por Kenneth Graham. Ummagumma, segundo o diretor da gravadora Harvest, significa, “uma coisa tão imunda e obscena que é melhor não explicar” (Ibid., p. 8).

⁷⁵⁰ Ibid., p. 9.

⁷⁵¹ Ibid., p. 9.

⁷⁵² Ibid., p. 7.

⁷⁵³ A participação do Pink Floyd, apesar de narrada como pequena é bem significativa da representação geral da banda e seu vínculo com a juventude: “A única cena em que o Floyd comparece é significativa do que sua música lembrara à juventude do final dos anos 60: uma casa tipicamente classe média americana, explodindo e levando para os ares todos os símbolos do consumo – TV, geladeira, carros, cachorros-quentes” (Ibid., p. 7).

⁷⁵⁴ Ibid., p. 10.

⁷⁵⁵ Ibid., p. 10.

poderia haver *rock* sério, acadêmico, e ainda assim produzir uma música interessante? A *glória* do Pink Floyd sugere que sim. Talvez melhor, a sugestão é de sobriedade na vida particular que contrasta com os cada vez mais elaborados espetáculos. Uma espécie de antídoto presente para os excessos e estrelismos que a abertura do *rock contemporâneo* em frentes múltiplas ocasionou – curiosamente, um movimento do qual o próprio Pink Floyd foi integrante. Rechaçam ligações com alguns dos mais reiterados chavões da *história do rock*: ativismo político e contracultural, abertura de percepção e consciência, pela conversão a filosofias orientalistas ou por meio de drogas. O Pink Floyd é sério.

[...] O tipo de música que tocam e seus próprias personalidades tornam os quatro integrantes do Floyd figuras à parte no mundo fosforescente, andrógino e cínico do rock-anos-70. Muito raramente dão entrevistas, e as poucas que concedem são lacônicas, secas: “Nós nunca tivemos intenção de dizer algo especial, apenas uma exploração de nós mesmos. A gente não se importa de ser levado a sério, afinal nós levamos nossa música a sério. Pode-se ser sério sem ser intelectual ou chato”. [...] Não se envolvem em nenhum movimento religioso, ou político, ou algum escândalo por uso de drogas. Não fazem declarações bombásticas sobre poder, sexo, liberdade, muito pelo contrário: Pergunta: “Sua música reflete um outro tipo de consciência? Resposta: “Nunca pensamos sobre isso. [...] E contestam até mesmo sua ligação com o chamado rock espacial: “No espaço, não há som, só silêncio”.⁷⁵⁶

Para a *glória do rock*, no final das contas, o “grupo que já fora a vanguarda da vanguarda, o subterrâneo do underground, o porta voz da comunidade alternativa, se tornara, na década de 70, um agrupamento quase monástico dedicado à música, ao estudo e à pesquisa sonora”⁷⁵⁷, sem contar a organizações grandes exibições ao vivo. Recorrendo à memória do exílio de Caetano Veloso na Inglaterra, talvez fossem sintomas daquele tempo presente: “hoje parece que a tendência do rock é a superprodução, a montagem toda do espetáculo. Como o Pink Floyd que eu vi lá em Londres, cheio de luzes, fumaça, tudo cor de rosa. Eu achei excessivo, mas não sei, pode ser até bom de ver, não sei”⁷⁵⁸.

7.3 ROCK, A GLÓRIA: A TEATRALIDADE DE BOWIE E ZIGGY STARDUST

Característica marcante, o emprego de numerosos recursos visuais e teatrais na composição de turnês e apresentações ao vivo é anunciado pela *história e glória do rock* como uma característica das mais importantes do *rock contemporâneo*. Isso pode ser claramente observado em biografias das mais variadas, abrindo um leque que vai desde a extravagância

⁷⁵⁶ Ibid., p. 15.

⁷⁵⁷ Ibid., p. 15-16.

⁷⁵⁸ BAHIANA, Ana Maria. O Rock e Eu: Caetano Veloso. Rock, a história e a glória. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 10, p. 21, 1975.

das toneladas de aparelhagem do ELP aos *happenings* do início de carreira do Pink Floyd. Essa percepção parte de referenciais surgidos em meio à efervescência do *rock* dos anos 1960, que possibilitou a abertura de múltiplas frentes artísticas nesse período e que estão em pleno desenvolvimento no desenrolar dos presentes anos 1970. Nesse ponto, diferente dessas propostas que se efetivam particularmente nas apresentações públicas como ponto central das narrativas, a *glória* de David Bowie desloca ligeiramente seu foco: além das performances e dos shows em si, antes de mais nada importa privilegiar o processo de criação do personagem, ou melhor, no caso, de seus diversos personagens.

Não que o texto revele objetivamente a trajetória de transfiguração do jovem David Jones em David Bowie ou represente *The Rise and Fall of Ziggy Stardust* com compromisso de rigor metodológico. Independente de dialogar com declarações e entrevistas creditadas ao artista que se afirmam verídicas, os personagens que emergem da biografia de Bowie não são produtos exclusivos de sua criatividade relatadas em suas falas. Acima de tudo, é um processo compartilhado entre ele e a prosa construída sobre sua *glória*. Tanto que os primeiros passos nessa direção são conduzidos pelas próprias linhas que introduzem o texto assinado por Ana Maria Bahiana. Indo atrás das raízes do eixo que segura toda a complexidade do artista – sua identidade mutante assumida sob o nome de David Bowie – se especula a origem do distinto personagem:

Bowie é a marca de uma pequena faca de fabricação inglesa. É leve, desmontável, tem dois gumes. Quase um canivete. Muito boa para brigas de rua. Foi provavelmente uma faca bowie que entrou no olho do franzino David Robert Jones durante uma dessas escaramuças violentas, muito comuns nos quarteirões de baixa classe média s[d]o sul de Londres.⁷⁵⁹

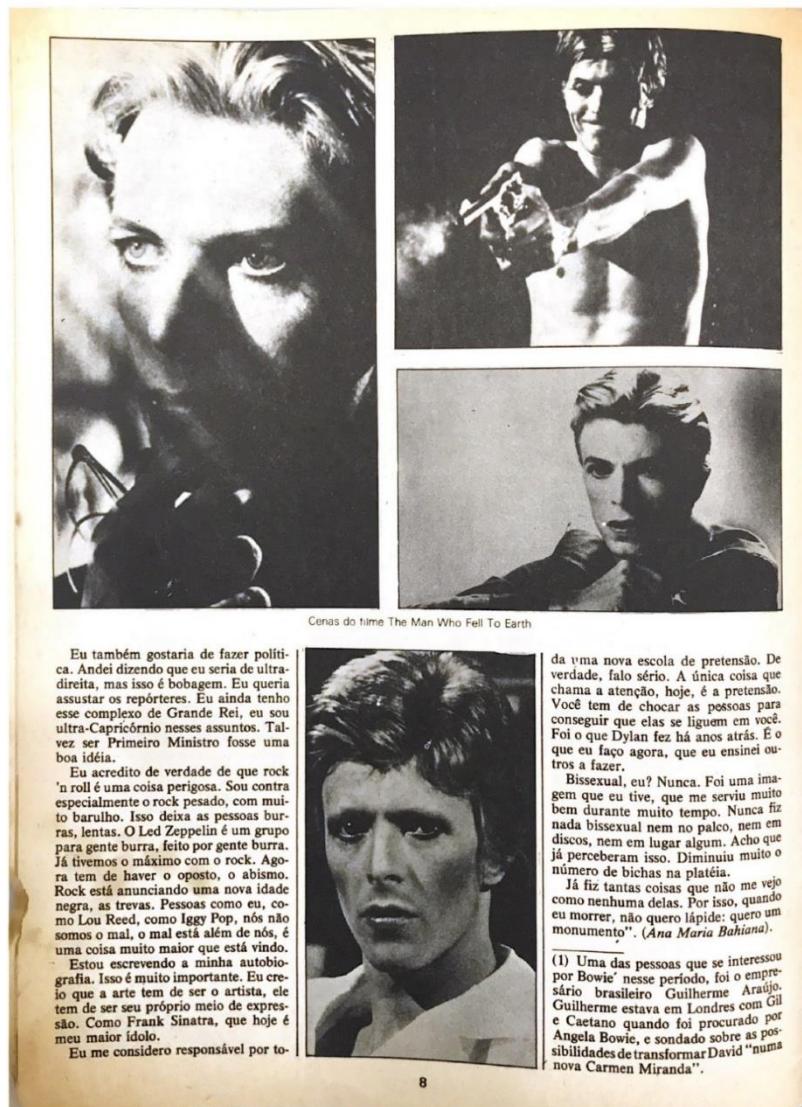
A relação estabelecida entre embates violentos de adolescentes nas periferias londrinhas armados com facas e a emergência de David Bowie parece servir muito mais a uma inventiva intenção de associar o nome do personagem com uma certa mística envolvendo o incidente que ocasionou o aparecimento de sua principal marca visual: “a pupila paralisada, vítreia”⁷⁶⁰. Mais do que verificabilidade da informação, para o propósito da composição de uma personagem artística, quem reconta um conto aumenta um ponto. Fato é que a recuperação parcial da lesão que lhe prejudicaria a visão de um dos olhos – que marcaria de forma indelével a carreira do artista – assinala realmente um momento de inflexão do fascículo biográfico de Bowie rumo ao

⁷⁵⁹ BAHIANA, Ana Maria. Rock, a Glória: David Bowie. *Rock, a história e a glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 17, p. 3, 1975.

⁷⁶⁰ Ibid., p. 3.

ímpeto “de ser o que pudesse ser, ser o que sua imaginação mandasse, vagabundo, anjo, príncipe, ator músico, louco”⁷⁶¹.

Figura 49 – David Bowie em cena



Fonte: REVISTA ROCK (1975, p. 8)⁷⁶²

O panorama cultural que a vista de Bowie tinha ao seu alcance para essa empreitada, inclusive, não destoa muito da observada em muitos outros biografados. “Em Londres, tudo era música. Só se falava em música, rock, Beatles, clubes de mods, swinging London. Com alguns amigos vagabundos das noites de Soho como ele, David formou um grupo de rock”⁷⁶³. Nesse

⁷⁶¹ Ibid., p. 3.

⁷⁶² Ibid., p. 8.

⁷⁶³ Ibid., p. 3.

entusiasmo artístico que fluía da noite londrina de meados da década de 1960, o personagem nascido por entre parágrafos que narram um cenário conturbado de violência urbana ganha impulso para se encorpar. Divulgando sua primeira gravação pelos bares da cidade, *You've Got a Habit of Leaving Me* (1965):

Um dia alguém o confunde com Davy Jones, integrante do pré-fabricado grupo americano, Monkees. David quase chora de raiva: “Eu vi, de repente, que eu era um renegado, não tinha direito a nada, nem ao meu nome. Depois pensei: já que eu não sou nada, eu posso inventar tudo, tudo mesmo.” É aí que nasce David Bowie, casca ainda sem substância, personagem mutante.⁷⁶⁴

A etapa seguinte seria ocupar o invólucro. “Para preencher essa casca, David se atira com vontade a uma multiplicidade de experiências. Tenta ser pintor”⁷⁶⁵. Não conseguindo retorno financeiro, pensou “que rock era um bom meio de se ganhar dinheiro sem usar muito a cabeça”⁷⁶⁶. Outra frustração, pois alguns empecilhos travam o desenvolvimento de sua caracterização. A fama de suas canções e o dinheiro não viriam antes de 1969, um hiato de cerca de 4 anos. Previsível para o personagem Bowie: “eu sabia o porque”⁷⁶⁷. Ao se negar a ser provido por tendências mais populares da geração a qual pertencia, como o psicodelismo e a busca por filosofias orientais, “mesmo com as portas da indústria fonográfica mais abertas, acessíveis à explosão florida de Londres, David não consegue nada”⁷⁶⁸.

A biografia de Bowie estabelece aqui um ponto interessante para a narrativa que envolve toda a Revista Rock. Nem todos que integram os fascículos da coleção foram necessariamente arrebatados pelas principais forças que movem a *história rock*:

Eu odiava os hippies, flower power, aquela baboseira toda de psicodelismo. Tomei ácido umas três vezes e detestei, achei uma bobagem. Minha própria cabeça é melhor do que isso, do que as cores lisérgicas. Depois aquilo era coisa de gente fraca, covarde. Detesto gente fraca. Detesto os hippies, ficava com ódio cada vez que via alguém com um medalhão de paz no pescoço. As músicas de Bowie eram duras e cruéis, falavam de loucos, malditos e visionários. Ninguém queria ouvir.⁷⁶⁹

A espinhosa atuação de si mesmo performada por Bowie encontra resistência para se desenvolver não por prescindir de destreza e aptidão. Ele “aprende dança, expressão corporal, técnica de teatro”⁷⁷⁰. Pesa mais sobre sua biografia a percepção de um anacronismo de seu personagem do que falta de talento. A aversão a muitos cânones da *história do rock* dos 1960

⁷⁶⁴ Ibid., p. 3.

⁷⁶⁵ Ibid., p. 3-4.

⁷⁶⁶ Ibid., p. 4.

⁷⁶⁷ Ibid., p. 4.

⁷⁶⁸ Ibid., p. 4.

⁷⁶⁹ Ibid., p. 4.

⁷⁷⁰ Ibid., p. 4.

o faz nesse sentido interpretar um papel que se assemelha a um mosaico montado com peças que já existem na década anterior, mas transpondo-os para os novos tempos, para o *rock contemporâneo* dos 1970. “David Bowie estava apenas adiante do seu tempo, era um frio, cínico, brilhante, pretensioso, belo, contraditório e fútil astros dos anos 70 perdido na década de 60”⁷⁷¹.

A flexão do tempo é, aliás, uma dimensão que acompanha os personagens de Bowie em diversos outros momentos. As representações de expectativas e de futuros são categorias constantemente aproveitadas por sua música. O futurismo aparece em suas propostas ainda em 1969, presente bastante propício para estabelecer o espaço sideral como a fronteira do futuro, afinal, nesse mesmo ano um dos eventos mais simbólicos da corrida espacial travada entre Estados Unidos e União Soviética tinha lugar – e um lugar fora da Terra – com a chegada dos norte-americanos à Lua. Um rock espacial no sentido de ter para si o mote da exploração do cosmos enquanto estética artística e musical. E assim, David Bowie inicia sua jornada em direção ao firmamento com o lançamento de seu *single*:

Space Oddity, [...] um pesadelo espacial sem retoques, um cruzamento de Syd Barrett com história em quadrinhos. Oddity é lançado em julho de 1969. Em outubro ele chega, para espanto de todos, principalmente de David, ao quinto lugar do hit parade inglês, e lá permanece por dois meses.⁷⁷²

Contudo, a composição que levaria David Bowie à *glória do rock* não prescinde de drama. Em conjunto com a relativa fama que *Space Oddity* lhe dá, “ele perde o pai [...]. David fica louco, tonto ofuscado. Não sabe o que fazer, não sabe como cantar e utilizar as formidáveis energias que *Space Oddity* deflagrou”⁷⁷³. O destino rumo ao infinito teria uma escala de dois anos no *underground* londrino e nova-iorquino, apadrinhado por nomes como Andy Warhol, ainda que Bowie o tenha achado “horrível, uma pessoa fria, vazia, um réptil sem cor, todo desbotado”⁷⁷⁴. Entra em cena na biografia outra figura que a partir desse ponto irá ajudar Bowie a conceber seus próximos passos, numa escrita à quatro mãos: seu empresário Tony de Fries. “Achei que era um desperdício não aproveitar o sucesso de *Space Oddity*. [...] Nós dois fabricamos um personagem juntos”⁷⁷⁵.

Ato inicial: criar uma linguagem identitária, uma imagem. A característica escolhida revela uma ambiguidade discursiva tão intensa quanto a própria forma com que ela é apresentada no fascículo: a androginia de David Bowie. Apesar de comprimida entre parágrafos

⁷⁷¹ Ibid., p. 6.

⁷⁷² Ibid., p. 5.

⁷⁷³ Ibid., p. 5.

⁷⁷⁴ Ibid., p. 5.

⁷⁷⁵ Ibid., p. 5-6.

que sugerem supostos transtornos mentais de Bowie – o que para uma leitura desatenta pode configurar uma associação direta entre essas informações – e de reações negativas a esse fato, a biografia trata abertamente sobre diversidade identitária e sexual, no caso dos personagens de Bowie, abordada mesmo que genericamente em termos de bissexualidade.

[David] se deixa transformar em sensação underground de Nova York, assumindo sua bissexualidade, usando longas túnicas e louros cabelos pelos ombros à la Lauren Bacall. [...] Bowie andava declarando, com a maior calma, que era bissexual. “Eu disse isto realmente numa boa, sem nenhuma pretensão, numa entrevista da época de *Space Oddity*. Custei a entender a cara de espanto do repórter. Eu achava que todos eram como meus amigos. Essa foi provavelmente a melhor coisa que eu já disse em toda a minha vida”. De Fries primeiro foi contra — “afinal as garotas também compram discos” — Mas de repente percebeu que ali estava 50% do real potencial de David como ídolo.⁷⁷⁶

Segundo passo: elaborar um script para o personagem. O mote escolhido é a própria *glória*, o sucesso. “Ou você fabrica um astro aos poucos, com pequenos shows, o que é muito cansativo [...] ou parte logo do princípio de que seu artista é um grande ídolo e merece ser tratado como tal. David é o maior nome dos anos 70, e sempre foi assim desde o princípio”⁷⁷⁷. Para tanto, Bowie se lança definitivamente ao espaço. O roteiro estelar iniciado com *Space Oddity* ganha um novo capítulo com *Hunky Dory*, apresentando uma irônica esperança de progresso social em outra realidade que não a terrena. Olhar sintetizado na pergunta: *Is There Life on Mars?*⁷⁷⁸

Hunky Dory, estranho, precioso, fluido, começa a dar certo. A imprensa — especialmente a marginal — adora, os diversos tipos de elite musical amam. Em meados de 1972 Bowie é um micro-ídolo do microcosmo londrino. E então, estimulado por De Fries, ele dá o passo mais ousado: inventa um personagem, um mito, uma história. *Ziggy Stardust*. O guitarrista canhoto que era um emissário das estrelas. Urna mistura de Vince Taylor, músico decadente americano, e Jimi Hendrix. E começa viver integralmente esse personagem e suas variações.⁷⁷⁹

O passo definitivo: o nascimento e a vida de Ziggy Stardust! Bowie escreve o script e passa a “representar o papel [...] em disco e no palco”⁷⁸⁰. Um personagem plástico – seja sexualmente, performaticamente ou mesmo ideologicamente – que emergia da representação mais essencial que Bowie pôde retirar de um astro do rock contemporâneo: Ziggy, um mensageiro espacial que vem para nos dar a notícia de que o planeta teria seu fim dentro de cinco anos; uma vez caído à terra decide tornar-se um astro do rock. Exímio guitarrista canhoto

⁷⁷⁶ Ibid., p. 5.

⁷⁷⁷ Ibid., p. 6.

⁷⁷⁸ Referência ao refrão da canção *Life On Mars*, cujo tema central é uma irônica reflexão sobre a existência vida inteligente extraterrestre.

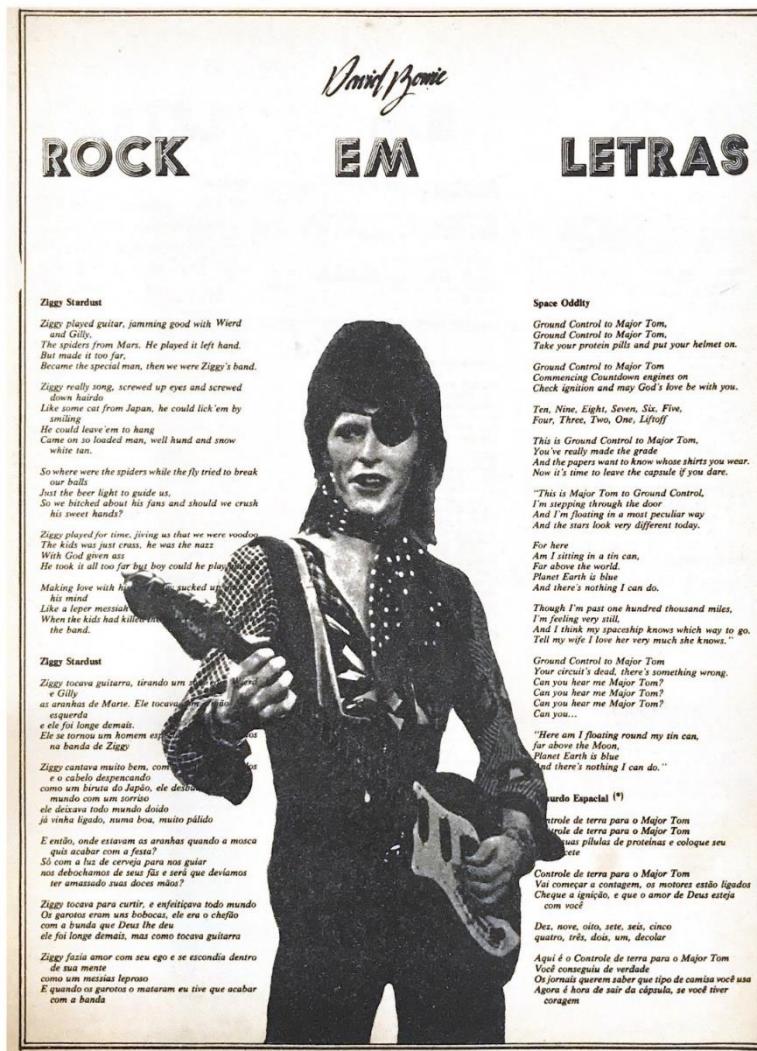
⁷⁷⁹ Ibid., p. 6.

⁷⁸⁰ Ibid., p. 6.

com cabelo escarlate, corpo esguio e sensual revestido por uma pele pálida, era desejado por uma multidão e devido aos encantos de seu *God-given ass*⁷⁸¹ poderia conquistar amorosamente quem quisesse, fossem homens, mulheres ou quaisquer outras identidades que pudessem fugir desse modelo binário, afinal, androginia e sexualidade fluída eram pontos fundamentais da fragmentária identidade de Ziggy, levando-os ao centro da *história e glória do rock*.

Ziggy Stardust avulso e álbum – explode nas paradas. Os shows estranhos, sensuais, violentos e faiscantes de Bowie e sua banda, As Aranhas de Marte (que destacava o guitarrista super Mick Ronson) são sucessos integrais. A excursão americana é uma apoteose, um acontecimento de Hollywood, com muita champagne, guarda-costas, imprensa mantida à distância.⁷⁸²

Figura 50 – Ziggy Stardust



Fonte: REVISTA ROCK (1975, p. 22).⁷⁸³

⁷⁸¹ Verso contido na canção título *Ziggy Stardust*, do álbum homônimo de 1972.

⁷⁸² Ibid., p. 6.

⁷⁸³ Ibid., p. 22.

David Bowie e *Ziggy Stardust* são espécies de sinais dos tempos da contemporaneidade da *história do rock*. Logo após seu auge, a queda de Ziggy seria inevitável. O álbum termina com o término da banda e a conversão do protagonista em um *Rock n' Roll Suicide*⁷⁸⁴. O messias alienígena se esgotaria tão fugazmente quanto a própria irrepetibilidade de suas performances – Bowie deixaria de representá-lo ainda em 1973 – e a acelerada velocidade que seu presente anunciava. Ainda que não se utilize o conceito pós-moderno para se referir a ambos, o tom sugerido pela biografia nos remete diretamente a essa categoria em termos de plasticidade e fugacidade que Ziggy e os anos 1970 representam no tempo presente da Revista Rock. Entre outras frentes, o presente também é tempo de superficialidades, de transitoriedade. Como a última página da biografia diz: “Década fútil, tudo se digere e perdoa nos anos 1970”⁷⁸⁵. Ao fim, personagens que nos trazem vislumbres de uma atmosfera vibrante que transborda teatralidade e fluidez, principalmente dos corpos e das identidades. Traços de tempos em que o diálogo entre música e palco ganharam novos significados pela via do *rock*.

7.4 ROCK, A GLÓRIA: MAHAVISHNU ORCHESTRA & CARLOS SANTANA: CADA QUAL COM SEU GURU

“No rock e no jazz: cada qual com seu guru”⁷⁸⁶. Esse é o título de uma matéria publicada no *Jornal de Música e Som* durante o segundo semestre de 1975 que coloca em pauta uma das tendências contraculturais mais insinuantes à época e que não deixaria de envolver a *glória do rock*. Orientalismos, espiritualidades alternativas ao cristianismo estão integradas à Revista Rock em diversos momentos, que contava inclusive com seu guru pessoal na redação, Luiz Carlos Maciel, que ganha essa alcunha não só por figurar como uma das autoridades do assunto na imprensa brasileira do período, mas também pelo uso corrente que o termo guru alcançou para o público da imprensa *underground*.

Em seguida à euforia da psicodelia movida ao LSD na década de 1960 e alguns trágicos casos de relações conturbadas com as drogas que levaram alguns artistas ao esgotamento físico e mental, ou até mesmo à morte por overdose, a religiosidade representou a procura por uma “consciência post-química, tendo passado pela fase do LSD”⁷⁸⁷, que afastou um pouco do centro criativo de algumas frentes do *rock* dos anos 1970 “o deus em pílulas”, para voltarem-

⁷⁸⁴ Título da faixa que encerra o álbum *The Rise and Fall of Ziggy Stardust*.

⁷⁸⁵ Ibid., p. 7.

⁷⁸⁶ SUNSHINE, Naomi. Jornal de Música e Som: No rock e no jazz cada qual com seu guru. *Rock, a História e a Glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 17, p. 6, 1975.

⁷⁸⁷ Ibid., p.6.

se ao sagrado e ao misticismo em diferentes formas a fim de alargarem as perspectivas de suas experiências pessoais e artísticas.

O vínculo entre espiritualidade e *rock* não era em si algo inédito para 1976. Os Beatles já haviam aderido ao orientalismo e trazido elementos para sua música, difundindo-as em grande escala. Outro modo de associação é a sacralização do próprio *rock*, posto que os movimentos contraculturais dos anos 1960 inspiraram “um período extremamente fértil para experiências de jovens em novas religiões e cultos religiosos, embora, inevitavelmente, também houvesse grande instabilidade”⁷⁸⁸, que quando encampadas pelos grandes representantes artísticos desse estilo de vida, alçou certos músicos ao posto de apóstolos religiosos e objetos de culto em si.

Os Beatles foram líderes em tudo, [...] mas depois deles, veio o dilúvio: crenças na existência da Atlântida (o grupo Yes), discos voadores e seres extra-terrestres (The Byrds, David Bowie e o Jefferson Starship), procuras intensivas do significado da Cabala (Led Zeppelin e o Emerson, Lake and Palmer), a teoria nazista da Terra Oca (o guitarrista Jimmy Page), as Profecias de Nostradamus (Robert Fripp e Eno) e o Tarot (Bob Dylan e Steve Hackett).⁷⁸⁹

A Índia imaginada pelo Ocidente foi um campo vasto para a coleta de símbolos, filosofias e práticas religiosas, que nessa interpretação ao invés de cegar ideologicamente – questão preventivamente posta pela Revista Rock, para se vacinar de eventuais ataques e acusações de alienação das esquerdas revolucionárias – cumpre abrir a percepção, expandir a consciência. Nesse clima é que emergem os conselhos e as doutrinas pregadas por líderes espirituais e carismáticos, os gurus, dos quais os mais famosos deles estão indianos emigrados, influentes na obra de alguns biografados pela *glória do rock*. Tanto que,

Atualmente, em qualquer disco de rock as alusões a Sri Chinmoy, a Meher Baba e a outros gurus são tantas que podemos ser perdoados pelo fato de pensar que a religião é, de fato, uma nova droga para as massas jovens. Certamente não é o ópio, pois a intenção confessa de apóstolos como John McLaughlin e Pete Townshend é estimulante.⁷⁹⁰

O guru mais presente na *glória do rock* é certamente *Chinmoy*⁷⁹¹. Procurado pelo guitarrista inglês John McLaughlin, estimulou sua música pela “auto-consciência através da ioga e do vegetarianismo”⁷⁹², levando consigo o amigo Carlos Santana no mesmo caminho

⁷⁸⁸ Ibid., p.6.

⁷⁸⁹ Ibid., p.6.

⁷⁹⁰ Ibid., p.6.

⁷⁹¹ Filósofo e guru indiano conhecido por divulgar em eventos públicos nos Estados Unidos dos anos 1960 ideais de paz interior e harmonia entre os povos, conquistadas através da meditação e de uma vida devota. Dentre seus seguidores estiveram alguns dos artistas mais proeminentes do *rock* durante a década de 1960 e 1970, como o caso de John McLaughlin e Carlos Santana.

⁷⁹² Ibid., p.6.

espiritual. Porém, “isso até o final do ano passado quando ambos romperam com o guru”⁷⁹³. Comecemos pelo expoente inglês da guitarra, John McLaughlin.

Formalmente educado em música desde a infância e recolhendo influências que iam do jazz ao blues, um guitarrista “de rara técnica e criatividade”⁷⁹⁴, John McLaughlin, inicia sua glória ao se firmar com “destaque no já efervescente meio musical londrino (62/63)”⁷⁹⁵, em meio ao ambiente de renovação do rock promovido pelos britânicos, antropofagicamente incorporando às suas obras elementos oriundos das tradições musicais afro-americanas que nos Estados Unidos deram origem ao rock n’ roll na década de 1950 e haviam de certa forma sido arrefecidos no território americano naqueles tempos, reorientando-os no decorrer da segunda metade dos anos 1950 com roupagens até então nunca vistas. Tanto que, “não há dúvida que a atual difusão do jazz entre o público mais jovem é devido [...] ao trabalho desenvolvido por John McLaughlin, a partir de 1969. Os fãs de rock passaram a idolatrar com igual fervor, músicos consagrados [...] no mundo jazzístico”⁷⁹⁶.

Luiz Carlos Maciel, em seu artigo *Blues na Inglaterra* escrito para a coluna *história do rock* diz que a tradução inglesa do blues estadunidense, pelas características étnico-culturais de cada região, foi algo de segunda mão. Já para o jazz talvez essa afirmação não encontrasse tantos paralelos em sua visão, ainda mais quando se tratando de McLaughlin, que parece extrapolar esse estatuto apócrifo dos britânicos observado por Maciel. Após gravar com importantes nomes da cena cultural londrina da época, o guitarrista desperta o interesse de referências do jazz norte-americano, sendo convidado a ir até Nova York. A imagem formada por essa passagem, inclusive, não se furta de recorrer aos cenários nova-iorquinos para compor sua narrativa. Envolto por um dos centros culturais afro-americanos da grande metrópole da Costa Leste dos Estados Unidos, o bairro do *Harlem*, John McLaughlin se torna nos vibrantes clubes uma maravilhada personagem britânica aceita e reconhecida pelo circuito negro do jazz nova-iorquino por sua indiscutível qualidade musical, avalizado por artistas de peso no estilo. “Os ensaios eram realizados no velho Club Baron, no Harlem. “Você não pode imaginar o que representa para um músico britânico como eu estar neste lugar; é como estar num santuário, na meca do jazz””⁷⁹⁷.

⁷⁹³ Ibid., p.6.

⁷⁹⁴ VALLADARES, Maurício. Rock, a Glória: Mahavishnu John McLaughlin. *Rock, a História e a Glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 26, p. 3, 1976.

⁷⁹⁵ Ibid., p.3.

⁷⁹⁶ Ibid., p.3.

⁷⁹⁷ Ibid., p.4.

O fim da vivência de McLaughlin nesse santuário do *jazz* em Nova York propicia sua associação ao Orientalismo. Na data, em 1970, o momento é de intensa experimentação, “o rock estava em sua alucinante fase áurea, com Hendrix e Clapton tirando de suas guitarras tudo o que elas poderiam render; a associação com drogas era inevitável para que tal clima ocorresse”⁷⁹⁸. Diretamente ligado a esse ambiente, as inquietações do guitarrista são tratadas em seu primeiro trabalho solo – *Devotion* – transitoriamente imerso na psicodelia. “John passou por todas as experiências que as drogas poderiam oferecer e soube tirar proveito desta situação”⁷⁹⁹, enquanto as mudanças em sua vida ensejam também uma busca religiosa que o leva até o guru *Sri Chinmoy*. A partir daí, McLaughlin procura “expressar, através da música todas as preocupações existenciais que há muito já vinham tomando conta de sua vida”⁸⁰⁰.

A inflexão na perspectiva devotada se dá inicialmente pelo intermédio de artes adivinhatórias. Recurso que é, aliás, constantemente evocado como uma possibilidade epistemológica marginal ao racionalismo hegemônico do Ocidente⁸⁰¹. Colocados sob um mesmo guarda-chuva, diferentes tradições culturais cumprem um propósito de mistificar a narrativa, ambientando a expansão da consciência por meio da religiosidade. Por exemplo, “foi com um livro sobre Tarot, [...] que John começou a pesquisar a respeito das capacidades interiores do homem”⁸⁰². A Mahavishnu Orchestra, grupo liderado por McLaughlin nasce como vazão à sua abertura de mente. O músico “faz uma escolha: “Senti necessidade de dar meu trabalho a Deus, fazer uma coisa a partir de minha individualidade, utilizando a música como um canal das ideias divinas”⁸⁰³.

Mahavishnu representa algo próximo a um arquétipo da associação entre *rock* e misticismos orientalistas. Traz consigo certo quê de uma jornada mística de um herói de mil faces⁸⁰⁴ contracultural, um importante componente para a cosmogonia da *glória do rock*. Passo inaugural do percurso: o fervor. De maneira rápida e intensa se torna discípulo da “seita hindu [...] quando Chinmoy lhe deu o nome de Mahavishnu – Deus hindu, cujas qualidades são

⁷⁹⁸ Ibid., p.4.

⁷⁹⁹ Ibid., p.4.

⁸⁰⁰ Ibid., p.4.

⁸⁰¹ Essa orientação é inclusive compartilhada pela publicidade e também pode ser observada na própria constituição da linguagem da coleção de fascículos, que em diferentes momentos evoca a astrologia para compor seus textos ou divulga obras e serviços de parapsicologia, por exemplo.

⁸⁰² Ibid., p.4.

⁸⁰³ Ibid., p.7.

⁸⁰⁴ CAMPBEL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Editora Pensamento, 2007.

compaixão e justiça”⁸⁰⁵. As ações preliminares abrem caminho para uma prática comum nesses relacionamentos estabelecidos com gurus, o ascetismo.

Cada vez mais McLaughlin se aprofundava na procura de sua religiosidade; iniciou a prática de ioga ao mesmo tempo que deixou de comer carne, fumar, beber e tomar drogas. “Eu senti que todas essas coisas absorviam a energia necessária para uma total concentração.” Ao mesmo tempo, uma intensa leitura de obras filosóficas e espirituais levou-o ao perfeito conhecimento daquilo que realmente era sua meta. Segundo o ditado “Quando o discípulo está pronto, o Senhor aparece”, foi justamente o que aconteceu.⁸⁰⁶

A partir do primeiro trabalho de estúdio do grupo de músicos convidados por McLaughlin para integrarem a *Mahavishnu Orchestra* – intitulado *My Goal's Beyond* - manifesta grande parte desses preceitos orientalistas. Caracterizado sobretudo pela sonoridade instrumental e tecnicamente complexa, a banda concebeu um profuso diálogo entre o *rock*, o *jazz* e as perspectivas religiosas de McLaughlin, que compõem um clima muito influenciado pela tradição musical hindu. Esses elementos conferem ao grupo uma percepção de seriedade para o *rock* que faziam, principalmente quando comparado a outras vertentes que se desenvolviam no início da década de 1970, mais teatrais e extravagantes, na aparência e nas temáticas.

O cenário musical apresentava uma situação que não poderia ser melhor para o seu lançamento. A época, início de 72, estava congestionada de paetes, plumas, cabeças de boneca sendo esmagadas e muita pintura, ou seja, muita superficialidade posta pra fora por astros como Bowie, Alice Cooper e Marc Bolan.⁸⁰⁷

Assim como o próprio John McLaughlin havia afirmado, comunicar através da música sua conexão com o sagrado era parte essencial da proposta e um componente bem presente na relação que artistas do *rock* e outros gêneros populares firmaram com os gurus. No caso da *Mahavishnu*, o conteúdo evangelizador – assumido aqui mais na qualidade de divulgação do pensamento de Chinmoy do que uma pretensão universalista de conversão de terceiros – não necessariamente se mostrava no sentido das letras, já que a obra da banda é fundamentalmente instrumental, mas notadamente na atmosfera criada por toda a produção musical e visual. A *mise-en-scène* elaborada para as apresentações ao vivo remete ao antropofágico projeto da *Mahavishnu Orchestra* tinham marcas indeléveis de uma postura contemplativa, flertando com o silêncio de uma sessão de meditação, contraditoriamente imersa na polifonia de um concerto de *rock*.

⁸⁰⁵ VALLADARES, Maurício. Rock, a Glória: Mahavishnu John McLaughlin. *Rock, a História e a Glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 26, p. 5, 1976.

⁸⁰⁶ Ibid., p.5.

⁸⁰⁷ Ibid., p. 7.

Vários aspectos do grupo tornaram-se marcas registradas – as roupas brancas, o pedido de silêncio antes do show e a imensa bateria transparente de Cobham. Porém, um dos mais marcantes era a guitarra de dois braços usada por John. [...] Em cada braço foi simetricamente embutida uma videira de madre pérola que simboliza o progresso do guitarrista nos propósitos de sua vida – “The tree of Life”.⁸⁰⁸

O fato de comunicarem ideais espirituais e filosóficos, aliado à sobriedade performática e ao apuro teórico e técnico dos músicos, ressoava com força em duas pontas da Revista Rock enquanto publicação – na redação e em parte dos leitores – a visão de que se tratava de um ‘rock mais sério’, mais elevado em termos artísticos, semelhante à erudição representada pelo *rock progressivo* do Emerson Lake & Palmer, ou ao vanguardismo da obra do Pink Floyd. Não sem motivo, portanto, a *glória* de John McLaughlin é publicada. De certa forma, essa concepção da crítica e do público denota a vivacidade com que o modelo de artistas guiados por gurus iluminados rondava a mistura contracultural brasileira em meados dos anos 1970. Por aqui existem interessantíssimos ecos da busca pela expansão da consciência e relacionamento com gurus no cenário musical por volta do mesmo período. Publicado em 1976, no ano seguinte ao lançamento dos dois volumes do álbum *Tim Maia Racional*⁸⁰⁹, o texto sobre a Mahavishnu Orchestra estabelece curiosas correspondências com a trajetória de composição e gravação do compositor brasileiro. Apesar do pouco sucesso comercial à época e de não ser exatamente uma interpretação orientalista, a sobriedade, o discurso orientado pela pregação de um líder religioso em meio à produção musical e o posterior desencanto com a doutrina – desencanto esse que pode soar até como termo um tanto irônico quando se refere à fase racional de Maia – são todos elementos que fazem parte do arquétipo geral do músico guiado pelo guru também ostentados por Tim, semelhantes ao observado nas páginas da Revista Rock.

A jornada espiritual de McLaughlin continua mesmo num momento de dissolução e reorientação da Mahavishnu Orchestra em 1973. Associando-se religiosa e musicalmente ao amigo Carlos Santana, apresenta-o ao grupo do guru *Chinmoy*, trazendo à luz o trabalho coproduzido *Love, Devotion, Surrender*, que de maneira geral teve “como motivo principal a divulgação das ideias de Sri Chinmoy e, até mesmo “angariar fundos” para sua obra. ““Meu guru sabe como gastar meu dinheiro melhor do que eu”, dizia McLaughlin”⁸¹⁰.

Carlos Santana, outra figura luminar da guitarra e da *glória do rock*, que saído do México, se tornou conhecido em meio à efervescência contracultural da Califórnia na segunda

⁸⁰⁸ Ibid., p. 10.

⁸⁰⁹ RODRIGUES JÚNIOR, Walter. *A crença do ídolo: Tim Maia e a fase racional*. TCC (Licenciatura em História – Escola De Formação De Professores E Humanidades, Pontifícia Universidade Católica De Goiás. Goiânia, p. 118, 2022.

⁸¹⁰ VALLADARES, Maurício. *Rock, a Glória: Mahavishnu John McLaughlin. Rock, a História e a Glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 26, p. 12, 1976.

metade da década de 1960, ganhando destaque internacional com sua participação memorável no festival de Woodstock em 1969, no auge do movimento *hippie*. O limiar desses anos e a chegada da década de 1970, marca para a *história do rock* o advento do *rock contemporâneo*, de diversidade, complexidade e proporções culturais e comerciais até então não observadas. E como para McLaughlin, essa passagem deixaria impressões indeléveis também em Carlos Santana.

O sucesso muda as pessoas. A glória, o louvor, bajulações, compromissos por cumprir, público pra agradar... O sistema musical virou máquina gigantesca, esquema comercial industrializando ídolos. Na transição dos anos 60 para os anos 70, essa barra era muito pesada, não só para os participantes diretos da fábrica de sonhos como para todos os que viviam o momento de desintegração das partículas de um movimento coletivo. Uns enchiam a cuca de drogas, outros fugiam para comunidades rurais, ou transavam com a cidade, ou desesperavam, ou entravam no sistema, ou mudavam para a Índia, ou se entregavam a gurus diversos. E etc. Fugas, cada um se agarrando onde pôde.⁸¹¹

O músico mexicano “interessou-se pelas seitas orientais que estavam na moda entre os músicos da época, embora no princípio só as acompanhasse de longe”⁸¹². Só o fez quando o cansaço do agitado cotidiano de um grande nome da *glória do rock* começou a afetar sua música construída sob elementos de “transa visceral, calor fervendo na cozinha da percussão, uma guitarra entornando caldos”⁸¹³, que alcançou os Estados Unidos quase colonialmente com sua latinidade, pela “imensa satisfação do americano em ingerir coisas exóticas e diferentes”⁸¹⁴. Não somente encontrava eco na América do Norte, mas na altura da publicação do fascículo de Santana, o artista já havia desembarcado duas vezes em terras brasileiras, algo não muito comum para nomes que compunham a *história* e a *glória do rock* na época. Diferente da perspectiva exótica, no Brasil a correspondência cultural de Santana é descrita como tamanha que tem de ser representada em linhas que beiram o tropical:

No Brasil, esse som tinha comunicação, relações diretas com batucadas de samba e o pulso do misterioso africano dentro de nós. O rock daquele tempo era como ficar em quartos escuros vendo a chuva cair, enquanto os pensamentos vagueavam. O som de Santana era claro, um dia de sol com muita praia. Um porre de praia. Outro tipo de loucura, sem grilos mentais, mas com sentimentos, alma: soul.⁸¹⁵

Alma, inclusive é um termo que aparece em vários momentos para designar o eixo musical de Carlos Santana. Com os sinais de bloqueio dessa via etérea de inspiração

⁸¹¹ GOODWIN, Ricky. Rock, a Glória: Santana. *Rock, a História e a Glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 23, p. 3, 1976.

⁸¹² Ibid., p. 3.

⁸¹³ Ibid., p. 3.

⁸¹⁴ Ibid., p. 3.

⁸¹⁵ Ibid., p. 3.

ocasionadas pelos excessos atribuídos às drogas, o dinheiro, o sucesso e à sexualidade exacerbada, “foi um dos que procuraram a salda pelo misticismo. Deixou fluir sua música batucando vibrações através do mundo. Amor, Devoção, Entrega...”⁸¹⁶⁸¹⁷. Dividido “entre quatro seitas diferentes”⁸¹⁸, o guitarrista se aproxima de Mahavishnu John McLaughlin e adere ao grupo de seguidores de *Sri Chinmoy*.

Entre os seguidores de Chinmoy, Santana recebeu o nome de Devadip, a Lâmpada da Luz do Supremo. Abriu um restaurante de comida orgânica em San Francisco, chamado Dipti Nivas e administrado por Urmilla, sua esposa. Passou a viver dentro de uma disciplina rígida, referindo-se à época em que transava com mil groupies e baratos como “uma fase muito negra”⁸¹⁹

Substitui a música descrita como da mente que “seria o rock comercial ‘a parada de sucessos da Terra’”⁸²⁰ pela música da alma, que seria “um som puro, do fundo do ser, a ‘parada de sucessos do Universo’”⁸²¹. Ainda que tenha gerado trabalhos de caráter mais etéreo em conjunto com McLaughlin, a orientação musical latina da *glória* de Santana parece manter-se numa linha menos rígida, absorvendo mais uma intenção de desenvolvimento artístico, “evolução musical”⁸²² do que uma rotina severa de abdicação do corpóreo. “A disciplina é necessária, mas não deve ser monótona”⁸²³.

A fratura da fé, na maior parte dos relatos biográficos da *glória do rock*, têm origem exatamente aí: na rigidez disciplinar das doutrinas místicas. Mahavishnu John McLaughlin, embora ainda espiritualizado e sem abandonar de vez as perspectivas orientalistas – o guitarrista inicia um projeto em 1975/76 com maior o vínculo ainda com as sonoridades hindus, a banda *Shakti* – o vínculo entre McLaughlin e o guru *Sri Chinmoy* sofre abalos significativos, principalmente no abandono de uma postura austera e longe de vícios. As fraturas vão crescendo paulatinamente até o rompimento.

De repente começam a aparecer boatos a respeito de um possível rompimento de McLaughlin com seu guru *Sri Chinmoy*. O Melody Maker, em sua página de fofocas, deu como manchete: “McLaughlin back on the beer”. O cabelo está comprido; foi visto comendo cachorro quente. [...] “Vivi cinco anos de muito misticismo e disciplina; não bebia, não comia carne e não fumava. Não me arrependo, foi muito instrutivo, além de ter produzido excelentes trabalhos durante este período. Porém, as coisas e as pessoas mudam e resolvi dar outra direção à minha vida”.⁸²⁴

⁸¹⁶ Referência ao título de um de seus trabalhos conjunto com *John McLaughlin* da fase inspirada em *Sri Chinmoy: Love, Devotion, Surrender* (1973).

⁸¹⁷ Ibid., p. 3.

⁸¹⁸ Ibid., p. 12.

⁸¹⁹ Ibid., p. 12.

⁸²⁰ Ibid., p. 12.

⁸²¹ Ibid., p. 12.

⁸²² Ibid., p. 14.

⁸²³ Ibid., p. 14.

⁸²⁴ Ibid., p. 14.

Figura 51 – Orientalismo E Gurus

Qualquer pessoa que acompanhe o movimento musical em geral, e qualquer fã de McLaughlin em particular, sabe que o texto praticamente inexiste em seu trabalho. Mahavishnu é, em primeiríssimo lugar, um músico. As únicas palavras que têm alguma repercussão em suas obras são as de seu (ex) guru, Sri Chinmoy, presenças constantes em todas as capas de seus discos

O texto que incluímos aqui aparece na contracapa interna do álbum *My Goal's Beyond* (edição original inglesa): mais do que qualquer letra, ele resume toda a filosofia de vida/música de McLaughlin. Na mesma contracapa, um poema do próprio Mahavishnu, dedicando não só o disco, mas todo o seu trabalho (e sua própria existência), ao "venerado guru".



*Deus, o Músico, sabe que música é espiritualidade
música é imortalidade
O músico humano pensa que música é sensualidade
música é mortalidade
Deus, o Músico, sabe que Sua música é a Comunicação Transcendental com Ele Mesmo
O músico humano pensa que sua música é sua companheira pela vida afora
Deus, o Músico, é divinamente e eternamente misterioso
O músico humano é humanamente e temporariamente maravilhoso
A música de Deus nos ensina que a música é a realização da alma universal
A música do homem nos diz que a música é a aspiração da alma individual
A música de Deus vai das alturas às profundezas
A música do homem vai da largura ao comprimento
Nas alturas, a música de Deus é sua visão*

*Nas profundezas, a música de Deus é sua Realidade
Em largura, a música do homem é sua alma que chora
Em comprimento, a música do homem é sua vitória
A música de Deus é a expansão constante do prazer de Sua Alma
A música do homem é a preparação de sua fome eterna por uma alegria perpétua
A música de Deus O mata por sua infinita luminosidade
A música do homem o mata por sua permanente curiosidade
No mundo espiritual, abaixo da meditação, existe a música, o sopro da música. A meditação é o silêncio que dá energia, que ompleta
O silêncio é a expressão eloquente daquilo que não pode ser expressado
Após o silêncio, o que expressa melhor aquilo que não pode ser expressado*

expressado é a música

Sri Chinmoy

*Ao guru que eu venero eu dedico humildemente a música deste disco
Ele é minha fonte constante de alegria e inspiração
Seu amor por mim e por todos os seus filhos é sem limite*

E, ao mesmo tempo em que ele é o rei dos reis, ele é o Músico Supremo encarnado, embora toque um instrumento invisível a olhos humanos

*Seu instrumento é a própria alma Primeiro ele o afina, e então ele pode cantar e tocar a canção da qual todas as outras canções são apenas variações
E esta canção é o eterno amor de Deus pelo homem*

Mahavishnu John McLaughlin

Fonte: REVISTA ROCK (1976, p. 15).⁸²⁵⁸²⁵ Ibid., p. 15.

Situação que mereceu até o relato de um comentário do parceiro Carlos Santana: “ao nível pessoal, o fato de MacLaughlin ter deixado o ‘caminho’ de Sri Chinmoy agora ele bebe, fuma, etc. [...] Ele diz que embora reconheça a coragem de seu amigo, o fato fez com que se apegasse mais ao mestre”⁸²⁶. O fim dos dois fascículos traz questões quase idênticas. Após os anos de orientalismo, quais poderiam ser as novas direções que a expansão da consciência em curso poderia apontar? Quais sejam as expectativas, nota é que a presença de *Chinmoy* e dos gurus no geral se faz indelével na contemporaneidade da *história e glória do rock*. Uma presença que inclusive, assim como a página de fechamento do exemplar de McLaughlin expressa – figura anterior – ronda materialmente as páginas dos fascículos⁸²⁷.

7.5 ROCK, A GLÓRIA: O HEAVY METAL

O *rock* no sentido empregado pela Revista Rock é a expressão cultural que entoa com maior volume os anseios das juventudes das décadas de 1950 até 1970 – particularmente dos grandes centros econômicos ocidentais, com reverberações diretas por todas as suas zonas de influência ao redor do planeta – além de se tornar o produto cultural de maior amplitude global no período. Nesse sentido, interessava ao projeto da revista remeter às tradições musicais que mais diretamente influenciaram a *história do rock* em sua trajetória até à anunciada *glória* do presente. Para isso, o fio narrativo que guia a publicação descreve a existência de três distintas gerações: a do rebelde e algo ingênuo *rock n' roll* da década de 1950, a da expansão psicodélica e contracultural dos anos 1960, e por fim, a superlativa e tecnológica geração do *rock contemporâneo* de 1970.

Uma das experiências mais expressivas dessa *Terceira Geração* do *rock*⁸²⁸, o *Heavy Metal*, surge exatamente no limiar dessa passagem geracional entre o fim dos anos 1960 para os 1970, seguindo ao auge dos movimentos contraculturais nos Estados Unidos, na Europa, e em certa medida também na América Latina. Na esfera da música *rock* propriamente dita, essa nova geração se gesta com o ocaso de grandes nomes da geração anterior, para além do sucesso que alcançaram – do ponto de vista criativo, ideológico ou mesmo físico – a partir do

⁸²⁶ Ibid., p. 14.

⁸²⁷ A página final do fascículo, que tem por protagonista John McLaughlin projeta uma montagem da parte interna da capa de *My Goal's Beyond*, remetendo diretamente a uma estética orientalista de base india, ambientando o leitor para a percepção de que mais do que qualquer letra, a imagem resume toda a filosofia de vida/música de McLaughlin.

⁸²⁸ Para maiores esclarecimentos sobre o conceito, ler o tópico *A Terceira Geração* do capítulo referente à coluna *História do Rock*. O texto está voltado à análise da interpretação de Luiz Carlos Maciel a respeito das características do *rock* no tempo presente de publicação da Revista Rock.

esvaziamento de movimentos idealistas como o *hippie*, da separação de bandas de grande relevância como os Beatles e de mortes trágicas de outros de igual importância para o *rock* dos anos 1960 como Jimi Hendrix e Janis Joplin.

Os sinais já estavam no ar, mas ninguém tinha percebido. Mais um ciclo de música – e de vida, portanto, porque essa música era o rock, antes de tudo um estilo de vida – tinha sido completado, a roda ia girar novamente. Mas, como o ano era 1968, os Stones, o Cream, Jimi Hendrix, Janis Joplin e o rock da Califórnia estavam em plena atividade (para não falar nos Beatles, no auge da *Magical Mystery Tour*) ninguém podia imaginar que uma era estava acabando, e que um momento novo surgia, diferente, com música e vida diversas.⁸²⁹

Os artistas que irão capitaneiar nas páginas da Revista Rock essa guinada serão, sobretudo, os ingleses do Led Zeppelin e Black Sabbath⁸³⁰, que aparecem nos números de publicação intermediários dos fascículos. Para o público brasileiro, já aficionado ou entusiasta, significava mais uma fonte de informação em português acerca de grupos que despertavam a curiosidade dos leitores⁸³¹ e despontavam como grandes nomes do *rock contemporâneo*, tendo os seus trabalhos lançados em solo nacional⁸³². Para tanto, a jornalista Ana Maria Bahiana, nas biografias citadas, não hesita em chamar atenção para a sintonia do *Heavy Metal* com aquele tempo presente. Enaltece a capacidade da vertente de “ler nitidamente os sinais da nova era, da nova década, exigindo um novo tipo de música, um novo tipo de rock, feroz, industrializado, tecnológico e um pouco cínico como os anos 1970, anos de dissolução, debandada, ceticismo, complexidade”⁸³³.

Mesmo a breve apresentação para os que ainda não conhecem o *Heavy Metal*, não foge muito do percurso de constituição da *história do rock* que é narrada pela publicação em um âmbito mais geral, predispondo até de pequenas aproximações com tradições musicais brasileiras, a título de traduzir a ambientação desse *rock* de características mais pesadas. A analogia soa até surpreendente pela sua perspicácia, acercando a música produzida nas periferias de centros urbanos estadunidenses, majoritariamente por comunidades negras, ao que

⁸²⁹ BAHIANA, Ana Maria. Rock, a Glória: Deep Purple, King Crimson. *Rock, a História e a Glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 13, p. 3, 1975.

⁸³⁰ Existem também textos dedicados a outros grupos que podem ser categorizados na vertente *Heavy Metal*, contudo, para a viabilidade de nossa proposta serão trabalhados apenas lateralmente. Respectivamente: Deep Purple (exemplar 13), Grand Funk Railroad e Uriah Heep (dividem o exemplar 19 em conjunto com o Black Sabbath).

⁸³¹ Ao longo da coleção identificamos a publicação de pelo menos 2 cartas em que leitores pedem nominalmente pela biografia do Led Zeppelin e uma em que o pedido especial é pelo exemplar que tivesse o Black Sabbath como protagonista.

⁸³² A indicação dos lançamentos de álbuns, coletâneas ou discos ao vivo está localizada sempre na segunda página dos fascículos. No caso dos dois grupos, todos os trabalhos canônicos das respectivas discografias já contavam com prensagem nacional.

⁸³³ Ibid., p. 4.

se podia encontrar por diversas cidades brasileiras: bares, clubes e bailes em que a música e as expressões populares dão o tom da noite:

Como ele explodiu e se firmou a partir da década de 1970, e porque ele tem, tão forte, o jeito agressivo e meio paranóico desses nossos tempos escuros, é comum nos esquecermos de sua origem longínqua. Porque, na verdade, já era heavy metal o som rascante, visceral, que as bandas elétricas de rythm 'n blues produziam nos bares enfumaçados de Detroit. Já era pesado o duelo entre a voz gritada do cantor – que só podia cantar gritando, mesmo, se queria ser ouvido por sua plateia barulhenta e briguenta como a das gafieiras – e a sonoridade metálica da guitarra dos blues urbanos.⁸³⁴

À primeira vista a estratégia parece audaciosa, dada a distância sonora entre os ritmos populares brasileiros como o samba e o *Heavy Metal*, mas de forma geral cumpre oportunamente o papel de aproximar as experiências culturais brasileiras, estadunidenses e britânicas. Cria uma representação sonora e ambiental de agitação e barulho intenso mais fácil de ser identificada pelos leitores nacionais. A escolha se legitima ainda mais quando nos recordamos se tratar de uma publicação com sede no Rio de Janeiro, metrópole berço desse tipo de manifestação cultural, que por se caracterizar como um dos centros culturais brasileiros, irradiou a imagem do samba e das gafieiras para o resto do país com bastante abrangência.

Figura 52 – Capa Revista Rock Heavy Metal



Fonte: REVISTA ROCK (1975, p. 1).⁸³⁵

⁸³⁴ BAHIANA, Ana Maria. Rock, a Glória: Heavy Metal: Uriah Heep, Grand Funk, Black Sabbath. *Rock, a História e a Glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 19, p. 3, 1975.

⁸³⁵ Ibid., p. 1.

Os recursos utilizados para emular a ambiência do *Heavy Metal* vão além da aproximação cultural e são nítidos na própria apresentação visual dos fascículos. A arte gráfica escolhida para a capa do volume dedicado especialmente à vertente evoca uma tempestade de raios para prenunciar o que o leitor iria encontrar no interior da revista: layouts com bordas de metal parafusadas e fundo escuro, com mais descargas elétricas e caveiras espalhadas pelas páginas. Curiosa escolha para uma publicação impressa quase totalmente em preto em branco. O texto inicial, por exemplo, mal consegue ser lido, já que o fundo escuro torna uma tarefa bem difícil enxergar as letras também pretas, praticamente sem contraste algum.

Figura 53 – Abertura Revista Rock Heavy Metal



Fonte: REVISTA ROCK (1975, p. 3).⁸³⁶

⁸³⁶ Ibid., p. 3.

A vertente adere com certa facilidade aos ares pesados dos novos tempos inaugurados com a década de 1970. Mesmo que ainda fosse uma memória persistente, mudar o mundo parece não fazer mais parte dos planos de grande parte da juventude com tanto entusiasmo quanto nos anos 1960. A desilusão e o arrefecimento de alguns ideais contraculturais (paz, harmonia, comunhão) na nova década em curso são retratados pelo peso da sonoridade distorcida e das temáticas muitas vezes obscuras e repletas de desesperança (guerra, morte, ocultismo), aliadas às altas cifras que passam a inflar o mercado do *rock*:

A história que vocês estão prestes a ler vai gelar seus corações, fazer bater seus dentes, ensurdecer seus ouvidos. Abismos insondáveis os aguardam: jovens inocentes tragados pela estrada metálica, músicos ambiciosos que venderam suas almas ao demônio do rock pesado. Magia! Terror! Desilusão! E muito dinheiro, é claro. [...] São bons? São pesados como ninguém. Os tempos também são pesados. A hard rain's gonna fall⁸³⁷⁸³⁸

As figuras de linguagem acompanham a composição gráfica que ambienta o *heavy metal*. A alegórica chuva pesada prenunciada por Bob Dylan cai de maneira torrencial nos parágrafos do fascículo que tentam descrever ao leitor um pouco do que se trata a sonoridade do *heavy metal*. Aliás, a presença de atmosferas e climas tomam grande parte desse tensionamento entre música e descrição literária. Um exercício de presentificar por meio do texto a materialidade de acordes, ritmos e distorções com ambientações capazes de nos envolver caso nos deixemos levar pela leitura:

Os grupos que aparecem depois do Cream já compõem pesado. Já escrevem músicas só osso e aço, riffs abertos para uma explosão de guitarra, um urro do vocalista. A melodia se encolhe: é só um creme no topo do sorvete, o essencial é a baixaria, o soco no estômago, o empurrão nas pernas. Música de estado crepuscular, entre o sono e a vigília.⁸³⁹

A estética do *heavy metal* é comparada a uma espécie de penumbra, um ambiente crepuscular em que a qualquer momento pode-se ser atingido pela carga de grito ou um *riff*. Uma atmosfera que ora se aproxima de um estado mental consciente, mas com trânsito direto e constante ao inconsciente. E afinal, as ondas sonoras têm de atingir fisicamente nosso aparelho auditivo para poderem ser interpretadas e ouvidas. A grande novidade do encontro com o *heavy metal* é a sua violência, narrada pelo fascículo com a mesma grosseria de uma briga de rua.

O rock pesado como conhecemos hoje – música veloz e agressiva marcada por percussão/baixo acentuadíssimos e conduzida por guitarra e voz executando frases melódicas simples e repetidas, tudo superamplificado”. [...] “Principalmente ao vivo:

⁸³⁷ Referência à canção de Bob Dylan *A Hard Rain's A-Gonna Fall* do álbum *Freewheelin' Bob Dylan* de 1963.

⁸³⁸ Ibid., p. 3.

⁸³⁹ Ibid., p. 3.

aí, a melodia comportada com começo-meio-e-fim se dilacera e sucumbe numa golfada de ruído, ritmo, distorção”.⁸⁴⁰

Essa energia insinuante continua sendo vista no fascículo dedicado a um dos principais representantes do som superamplificado e distorcido do *heavy metal* na coleção Rock, a História e a Glória: o Led Zeppelin. Considerada pela biografia como uma das maiores bandas do mundo no momento, a narrativa amplamente conhecida do batismo do grupo por Keith Moon – baterista do The Who – reitera essa posição ambígua: “Vocês são pesados mas voam. O que é pesado e voa?”, ele propôs. “Iron Butterfly (borboleta de ferro) [...] lembrando o nome de um grupo americano. “Ou Led Zeppelin (zepelim de chumbo)”⁸⁴¹.

De um lado estavam os que davam as bases para os voos do zepelim: o jovem, porém, experiente guitarrista de estúdio Jimmy Page e “John Paul Jones [...] um músico obscuro mas tremendamente aplicado”⁸⁴². Do outro, aqueles que o faziam alcançar as alturas: o vocalista Robert Plant e o baterista John Bonham. Para a introdução desses últimos, inclusive, a atmosfera metálica e elétrica se renova: “Robert [...] tinha um fluido indefinível chamado presença. Dominava o palco e a voz, como quem tivesse nascida só para cantar. E tinha uma voz personalíssima. Aguda e viril ao mesmo tempo”. Já Bonham ““era um massacre”. “Já do lado de fora do teatro dava pra sentir a barra”, “Era feito uma trovoada, cobria todos os instrumentos””. Verdadeira síntese da glória do *heavy metal*, o Led Zeppelin é descrito em termos de forças da natureza, sendo formado por “estrondo de trovão, voz de relâmpago, guitarra coruscante e baixo terra-a-terra. [...] O som que faziam, metal, eletricidade, massa e explosão sob controle, não se parecia com nenhum outro”⁸⁴³.

Ao lado de toda essa explosão sonora, há curiosas e constantes inserções astrológicas para construir o percurso biográfico da banda. Um recurso recorrente em toda a coleção de fascículos, que aparece com força ao longo do volume protagonizado pelo Led Zeppelin. Aliás, característica de toda uma linha editorial de muito sucesso no Brasil, sejam em periódicos especializados em astrologia ou na quase onipresença de colunas de horóscopo em jornais, revistas e toda sorte de impressos. O leitor da Revista Rock, se presume, deveria estar ligado no zodíaco e seus arquétipos, pois, muitas descrições de artistas giravam em torno desse universo. Por exemplo, ao passo que o estilo Jimmy Page na guitarra vem muito da “tenacidade e a argúcia típicas de um Capricórnio”⁸⁴⁴, a presença de palco do vocalista Robert Plant também

⁸⁴⁰ Ibid., p. 3.

⁸⁴¹ BAHIANA, Ana Maria. Rock, a Glória: Led Zeppelin. *Rock, a História e a Glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 16, p. 5, 1975.

⁸⁴² Ibid., p. 5.

⁸⁴³ Ibid., p. 5.

⁸⁴⁴ Ibid., p. 5.

tem tudo a ver com seu signo: “[...] Eu sou Leão, eu adoro o palco e as luzes”⁸⁴⁵. A banda em si, parece estar em sintonia por meio de uma fina conexão astral: “Robert é o perfeito Leão, homem de palco muito forte. De cada lado ele tem um Capricórnio para se apoiar e dar força, e um Gêmeos lá atrás. A mistura é altamente positiva e cria um grande canal de energia”⁸⁴⁶.

A atmosfera esotérica do *heavy metal*, no entanto, tem nuances um tanto diferentes do orientalismo adotado por algumas vertentes do rock na virada da década de 1960 para os anos 1970, principalmente aqueles que se tornaram devotos de líderes espirituais indianos ou incorporaram filosofias e arranjos iogues à sua música. No caso do Led Zeppelin, a ambientação de *Stairway to Heaven* – uma das canções de maior sucesso do grupo – ajuda a compor algumas auras místicas que envolvem o *heavy metal*: “Uma escada para o céu. Na letra original, o clima é totalmente etéreo, esotérico, mágico. O céu é o dos alquimistas, dos bruxos, do tarot”⁸⁴⁷. Mais alinhada com religiosidades pré-cristãs germânicas – colocadas sob denominações genéricas de feitiçaria, bruxaria ou ocultismo – e tradições que flirtam em maior medida com o Médio Oriente imaginado pela Europa do que com a Índia, o fascículo do Led Zeppelin não deixa de ter o seu guru: “Jimmy Page [...] pratica guitarra em seu estúdio improvisado e estuda os textos esotéricos de seu guru, o bruxo Aleister Crowley”⁸⁴⁸. A distinção para as mensagens de comedimento dos instintos promovidas pelas filosofias indianas é significativa. Ao invés de austeridade, os valores são completamente outros e guiados por uma visão contracultural de futuro hedonista, nada sóbria e resignada:

Eu me interessei por ele quando ainda estava na Escola de Arte, porque eu vi logo que ele nunca tinha sido bem compreendido. Esses papos todos, de que ele é o pior homem que já houve no século XX... isso é bobagem, pense só em Hitler... Crowley acreditava realmente no futuro, numa nova era, tinha um senso contemporâneo em suas teorias. Ele previu a igualdade dos性os, a libertação dos instintos, a tecnologia. Tudo o que ele quis dizer é que há um diamante no fim da vida de cada um, se essa vida for dedicada com propósito ao estudo e ao conhecimento.” Para seguir os passos do mestre Jimmy adquire outra propriedade, uma estranha mansão às margens do Lock Ness (o lago onde, segundo consta, vive urna serpente pré-histórica) que teria sido habitada por Crowley. “As vibrações lá são incríveis, muito fortes mas muito positivas. Depende da cuca de cada um.” E abre uma loja de artigos de magia e livros de ocultismo, a Equinox.⁸⁴⁹

⁸⁴⁵ Ibid., p. 5.

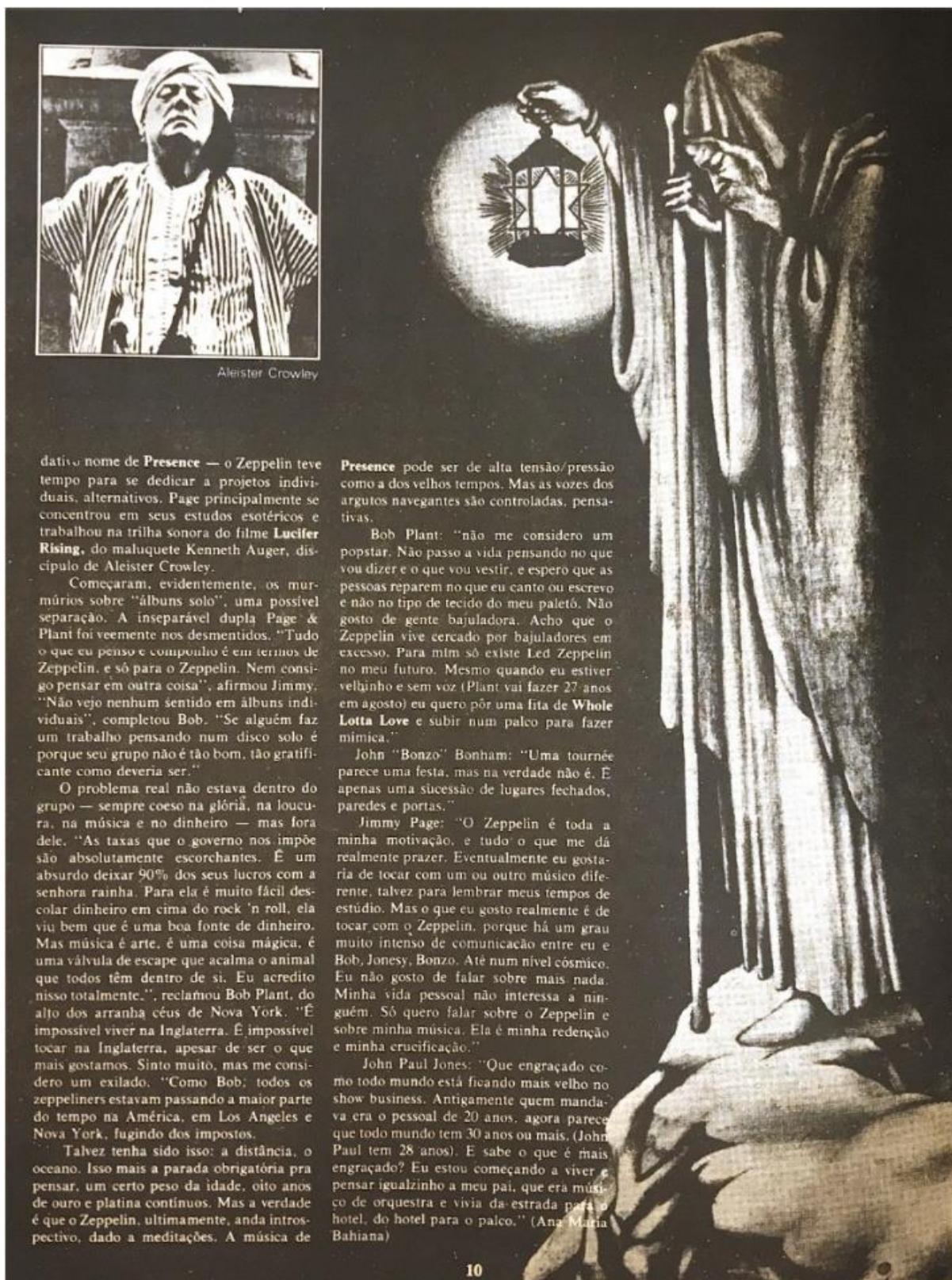
⁸⁴⁶ Ibid., p. 6.

⁸⁴⁷ Ibid., p. 7.

⁸⁴⁸ Ibid., p. 8.

⁸⁴⁹ Ibid., p. 8.

Figura 54 – Led Zeppelin & Aleister Crowley



dativo nome de **Presence** — o Zeppelin teve tempo para se dedicar a projetos individuais, alternativos. Page principalmente se concentrou em seus estudos esotéricos e trabalhou na trilha sonora do filme *Lucifer Rising*, do maluquete Kenneth Auger, discípulo de Aleister Crowley.

Começaram, evidentemente, os murmúrios sobre "álbums solo", uma possível separação. A inseparável dupla Page & Plant foi veemente nos desmentidos. "Tudo o que eu penso e componho é em termos de Zeppelin, e só para o Zeppelin. Nem consigo pensar em outra coisa", afirmou Jimmy. "Não vejo nenhum sentido em álbuns individuais", completou Bob. "Se alguém faz um trabalho pensando num disco solo é porque seu grupo não é tão bom, tão gratificante como deveria ser."

O problema real não estava dentro do grupo — sempre coeso na glória, na loucura, na música e no dinheiro — mas fora dele. "As taxas que o governo nos impõe são absolutamente escorchantes. É um absurdo deixar 90% dos seus lucros com a senhora rainha. Para ela é muito fácil descolar dinheiro em cima do rock 'n' roll, ela viu bem que é uma boa fonte de dinheiro. Mas música é arte, é uma coisa mágica, é uma válvula de escape que acalma o animal que todos têm dentro de si. Eu acredito nisso totalmente.", reclamou Bob Plant, do alto dos arranha céus de Nova York. "É impossível viver na Inglaterra. É impossível tocar na Inglaterra, apesar de ser o que mais gostamos. Sinto muito, mas me considero um exilado. 'Como Bob! todos os zeppeliners estavam passando a maior parte do tempo na América, em Los Angeles e Nova York, fugindo dos impostos.

Talvez tenha sido isso: a distância, o oceano. Isso mais a parada obrigatória pra pensar, um certo peso da idade, oito anos de ouro e platina contínuos. Mas a verdade é que o Zeppelin, ultimamente, anda introspectivo, dado a meditações. A música de

Presence pode ser de alta tensão/pressão como a dos velhos tempos. Mas as vozes dos argutos navegantes são controladas, pensativas.

Bob Plant: "não me considero um popstar. Não passo a vida pensando no que vou dizer e o que vou vestir, e espero que as pessoas reparem no que eu canto ou escrevo e não no tipo de tecido do meu paletó. Não gosto de gente bajuladora. Acho que o Zeppelin vive cercado por bajuladores em excesso. Para mim só existe Led Zeppelin no meu futuro. Mesmo quando eu estiver velhinho e sem voz (Plant vai fazer 27 anos em agosto) eu quero pôr uma fita de *Whole Lotta Love* e subir num palco para fazer mimica."

John "Bonzo" Bonham: "Uma tournée parece uma festa, mas na verdade não é. É apenas uma sucessão de lugares fechados, paredes e portas."

Jimmy Page: "O Zeppelin é toda a minha motivação, e tudo o que me dá realmente prazer. Eventualmente eu gostaria de tocar com um ou outro músico diferente, talvez para lembrar meus tempos de estúdio. Mas o que eu gosto realmente é de tocar com o Zeppelin, porque há um grau muito intenso de comunicação entre eu e Bob, Jonesy, Bonzo. Até num nível cósmico. Eu não gosto de falar sobre mais nada. Minha vida pessoal não interessa a ninguém. Só quero falar sobre o Zeppelin e sobre minha música. Ela é minha redenção e minha crucificação."

John Paul Jones: "Que engraçado como todo mundo está ficando mais velho no show business. Antigamente quem mandava era o pessoal de 20 anos, agora parece que todo mundo tem 30 anos ou mais. (John Paul tem 28 anos). E sabe o que é mais engraçado? Eu estou começando a viver e pensar igualzinho a meu pai, que era músico de orquestra e vivia da estrada para o hotel, do hotel para o palco." (Ana Maria Bahiana)

⁸⁵⁰ Ibid., p. 10.

Por todos esses elementos – o apelo tecnológico da eletrificação, flerte com o esoterismo e altas cifras mercadológicas – o Led Zeppelin é uma banda alinhada ao presente delineado *história do rock narrada pela Revista Rock*⁸⁵¹. Não apenas, mas também ao futuro ali imaginado para esse estilo de música que parecia cada vez mais acentuar alguns desses traços:

“O Zeppelin fazia a música nova, do presente voltado para o futuro. Retratava velhos caminhos com novas perspectivas. Ruido até o limite da dor, ou do prazer [...]. O Led Zeppelin era, de fato, o maior grupo de rock dos anos 70. Fundamentalmente, um grupo dos anos 70, pensado e planejado para esta década, e não um sobrevivente existindo às custas de um passado de glória. Tudo é excessivo no Zep (como tudo é excessivo nos anos 70): riffs de blues e rock são ensurdecedores, baladas folk são avassaladoras, lotações de shows são inacreditáveis, fortunas são gigantescas.”⁸⁵²

Outra força da *história do rock* produzida pela geração de 1970, a desilusão com ideais contraculturais de paz e harmonia – característicos dos *hippies*, por exemplo – surgem de forma mais nítida com a ascensão de outro grupo síntese do *heavy metal*: o Black Sabbath. Sem prescindir do esoterismo e da atmosfera soturna sempre presentes, com caveiras e referências sobrenaturais, a abertura da biografia da banda traz em destaque:

Figura 55 – Atmosfera do Black Sabbath



Fonte: REVISTA ROCK (1975, p. 2).⁸⁵³

⁸⁵¹ Luiz Carlos Maciel referencia diretamente essas características como das mais determinantes de sua visão de rock contemporâneo no artigo *A 3ª Geração*.

⁸⁵² Ibid., p. 6-7.

⁸⁵³ BAHIANA, Ana Maria. Rock, a Glória: Heavy Metal: Uriah Heep, Grand Funk, Black Sabbath. *Rock, a História e a Glória*. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 19, p. 8, 1975.

Chama atenção, como em outros fascículos, a importância dos cenários urbanos no desenvolvimento da sonoridade e da ambiência do *heavy metal*, principalmente as periferias de centros industriais, locais de precárias condições socioeconômicas mesmo em países considerados desenvolvidos: “a bem da verdade, quase todas as bandas pesadas têm uma formação comum: todas começaram do meio para o fim dos anos 60, com garotos das classes médias e baixas das cidades ouvindo muito rock e blues da segunda geração”⁸⁵⁴. Ao tratar dos britânicos do Black Sabbath, o clima soturno é transposto para as ruas tensas e repletas de delinquência de alguns bairros operários ingleses. “No caso do Sabbath, a cidade era Birmingham: industrial, neurótica, violenta [...]. “Brigas de rua, roubos, espancamentos... era tudo o que existia por lá. Simplesmente não havia outra coisa para se fazer. A gente respirava violência à nossa volta”⁸⁵⁵.

A falta de perspectiva e a desilusão com o idealismo contracultural amplamente presente no *rock* britânico e estadunidense do final dos anos 1960 são os pontos que unem Ozzy Osbourne, Tony Iommi, Terry “Geezer” Butler e Bill Ward, ao mesmo tempo que os liga a uma grande parcela do público *rock* que ansiava por exorcizar essas mesmas energias amplamente presentes na fragmentada década de 1970 narrada pela *história e glória do rock*. Guerras, morte, tensões psíquicas e ocultismo se distanciam de um mundo justo, igualitário e pacífico idealizado anos antes pelo *flower power*:

É claro que nossa música fala de coisas deprimentes. Ela é bastante deprimente mesmo, em muitos pontos. Mas o que a gente pode fazer? A gente fala do mundo à nossa volta. O mundo não é nada bonito. Não que a gente ache legal as pessoas virem curtir um bode conosco. Não é isso. Mas elas ficam solidárias conosco porque sentem a mesma angústia.⁸⁵⁶

O amargor se expressa no amplificado e distorcido som da banda, desenvolvido nos mesmos ambientes barulhentos que são descritos no início do fascículo, em meio ao caos sonoro da vida noturna:

Se o sonho acabou, viva o pesadelo. “Nossa música foi mudando gradativamente” [...]. “Ela ficando mais marcada e cada vez mais com maior amplificação por causa dos lugares onde a gente tocava, que eram incrivelmente barulhentos. A gente ficava lá igual a uns patetas, tocando nossos blueszinhos, enquanto a platéia bebia e batia papo. Aí a gente punha todo o volume e obrigava todo mundo a nos ouvir”.⁸⁵⁷

Sonoridade que – ao menos parte de sua vocalização – de certa forma está até impressa e aportuguesada nas páginas da biografia da banda. Como se entoasse a primeira frase que

⁸⁵⁴ Ibid., p. 8.

⁸⁵⁵ Ibid., p. 8.

⁸⁵⁶ Ibid., p. 10.

⁸⁵⁷ Ibid., p. 8.

acompanha a introdução do *riff* de guitarra em *N.I.B.*⁸⁵⁸, a interjeição *oh yeah!* é vista com grande destaque sobre uma foto da banda. Contudo, ao invés da grafia costumeira em língua inglesa se escreve um imponente AIIIEEEEEE! disposto de forma a simular as variações tonais das vogais, como ondas sonoras. É daquelas legendas que para um leitor atento, passar os olhos por ela pode desencadear uma leitura introspectiva que soa ritmada, como se em nossa cabeça pudéssemos reproduzir a voz de Ozzy Osbourne cantando-a com o mesmo ritmo da gravação original.

Figura 56 – AIIIEEEEEE! de Ozzy Osbourne



Fonte: REVISTA ROCK (1975, p. 8)⁸⁵⁹

A mesma fotomontagem, que quase consegue gritar como Osbourne, também confere à moda papel importante na linguagem do *heavy metal*. A imagem clássica do visual sombrio característica do estilo já está posta de modo nítido:

⁸⁵⁸ Quarta faixa do autointitulado álbum *Black Sabbath*, de 1970.

⁸⁵⁹ Ibid., p. 9.

Antes até de ter uma forma musical, é preciso ter uma imagem, vender às pessoas um mundo completo de idéias, sugestões, sensações. [...] Ward, Geezer, Iommi e Ozzy tinham em comum um background de violência e várias marcas de desilusão e amargura. E sabiam, por intuição, por observação, que quase todos os de sua idade compartilhavam com eles esses sentimentos. Só faltava, portanto, industrializá-los. Padronizá-los. Reforçar cada traço de suas personalidades e de sua música até o clichê, até o riff. Heavy metal. É claro que eles estavam certos. Vestidos de preto, crucifixos no peito, olhares sombrios, repertório pesado e aflitivo, eles conseguem logo um contrato de gravação com a Vertigo, que estava investindo no novo rock pesado.⁸⁶⁰

Para além do visual, a imagem ostentada pelo Black Sabbath em seu fascículo não está alheia ao esoterismo comum a várias biografias da Revista Rock. Artifício que ajuda a construir a atmosfera metálica e sombria que se quer transmitir do *heavy metal*. “Os quatro músicos têm-se dedicado com atenção às práticas ocultistas e ao estudo da magia negra. [...] O quarteto desmentiria enfaticamente estas ligações cabalísticas (mas continuaria apresentando-se com crucifixos no pescoço e cenários de cetim negro)”⁸⁶¹. Esses signos estão não apenas na aparência dos músicos, mas na própria arte de seus álbuns e nas estratégias de lançamento do grupo: “[...] lá está, na capa do primeiro disco: uma vampiresca figura de pele verde e manto preto. O disco, lançado com muito pouca divulgação, numa sexta-feira 13, sobe lenta mas seguramente as paradas inglesas”⁸⁶²⁸⁶³.

No final das contas, o volume alto, distorcido e pesado das canções, as temáticas sombrias e esotéricas são representadas pela narrativa como uma alternativa para dar vazão a aspectos agressivos do inconsciente. Diante do esgotamento de idealismos de paz e amor, lidar de frente e de maneira alegórica com a guerra, a morte e outras mazelas que rodeiam as sociedades humanas, foi o caminho escolhido pelo *heavy metal*, que conectado diretamente com aquele tempo presente crescia em popularidade e necessitava ser apresentado em maiores detalhes ao público leitor brasileiro. Uma música que, como diria Luiz Carlos Maciel em sua *história do rock* da geração de 1970, movia forças dionisíacas que necessitavam ser liberadas:

A música do Sabbath é simplesmente uma fuga temporária da sanidade, um substituto para a libertação dos instintos. Aumente o volume até o insuportável e mande o mundo para o diabo. Ela é rigorosamente igual. Essa deve ser a chave para o sucesso do Sabbath: a monotonia.⁸⁶⁴

Aliás, uma expressão exemplar do encontro entre a angústia e a agressividade acumuladas, com a superamplificação permitida pelos avanços tecnológicos dos anos 1970.

⁸⁶⁰ Ibid., p. 9.

⁸⁶¹ Ibid., p. 9.

⁸⁶² Ibid., p. 9.

⁸⁶³ Outra referência à capa do álbum homônimo de 1970, *Black Sabbath*.

⁸⁶⁴ Ibid., p. 9.

Uma fórmula, que na visão da *história e glória do rock*, vem embalada por misticismo e altas cifras em dólares. Uma atmosfera sintetizada pelas palavras finais da biografia. Descrevendo a *mise-en-scène* de Ozzy Osbourne: “No palco, quase esmagado por amplificadores gigantescos ele atira os braços pra cima e grita: “Vocês estão ligados?” Um urro só, da platéia: YEAH. [...] “A pauleira explode, o sol negro sobe, a missa negra do rock começou. Tudo sob controle. Heavy, heavy”⁸⁶⁵.

CONCLUSÃO

A coluna *glória do rock* ocupa a maioria das páginas da Revista Rock, sem dúvidas sendo responsável pelo grande atrativo dos fascículos, tanto que os personagens principais de cada narrativa biográfica eram aqueles que também apareciam com maior destaque nas capas dos exemplares. A seção era uma espécie de estampa do periódico, primeira imagem que alguém via do fascículo exposto ao passar em frente uma banca de jornais e revistas. Por essa importância e volume de conteúdo, a reinterpretação de algumas biografias também foi escolhida para ocupar parte significativa da tese, divididas em dois capítulos ordenados por cronologia dos artistas biografados (anos 1960 e 1970).

Os textos da coluna em muito simbolizam o que representou o projeto Rock, a História e a Glória, e por isso, foram considerados uma boa ocasião para auxiliarem na síntese e no fechamento da tese. Ali estão basicamente todos os elementos que compõem a Revista Rock como um periódico alinhado ao contexto de especialização e segmentação do mercado de impressos no Brasil dos anos 1970. Aprofundando-se no cenário de *rock* e música popular brasileira, trouxe aos leitores nacionais informações e entretenimento que buscavam desenvolver um público fã para o *rock* e consumidor de estilos de vida jovem.

Nesse propósito, chama atenção a abordagem direta de pautas e linguagens comuns a setores da imprensa alternativa da época, intimamente ligados com temáticas contraculturais: na forma de ídolos, encontram-se diversas histórias profissionais e de vida não tradicionais, orientadas por visões hedonistas, nas quais a sexualidade e o uso de drogas estiveram diretamente referenciados. Esses discursos estão representados principalmente por corpos masculinos brancos – predominantemente viris e em alguns casos carregando imagens de sensualidade e fluidez – contendo diversas imagens de estilos de vida jovens e urbanos, correntes de pensamento que vinham do Oriente, tudo envolto em climas que transmitiam ideais

⁸⁶⁵ Ibid., p. 10.

de liberdade, mesmo que uma liberdade que corria longe do Brasil, como exemplos de juventude a serem ainda construídos no país. Caminhando lado a lado, as três principais colunas da revista – a *história*, a *glória* e *O Rock e Eu* – intercalam essas referências num projeto de características singulares em seu tempo de publicação.

Em determinada medida, a análise da Revista Rock, a História e a Glória demonstrou que certos objetos, ainda que num primeiro momento possam parecer pertencentes ao passado e estarem deslocados no presente, pelas suas reminiscências no tempo presente, têm o potencial de despertar o interesse de um significativo público. Dado que não pôde ser apreciado nas dimensões do trabalho, por exemplo, foi a identificação ao longo do processo de pesquisa de um grupo dedicado à divulgação e compartilhamento de informações sobre a revista na rede social *Facebook* com quase 800 seguidores e atualizações recentes do final do ano de 2022. Outro ponto de reminiscência é a existência física de frágeis fascículos de quase 50 anos. Essa persistência ofereceu a possibilidade do periódico ser reaberto e seus universos acessados.

Quando reatualizados no presente, os conteúdos que representam esses mundos do rock da década de 1970, revelaram narrativas que buscam construir um público jovem e fã de *rock* no Brasil, além do desenvolvimento da própria indústria fonográfica nacional e da imprensa especializada em música, incorporando o rock ao repertório musical brasileiro em conjunto com outras frentes como o samba e a MPB. Não se pode deixar de pontuar, contudo, que tomando por base discussões que ganharam fôlego nas últimas décadas, tais narrativas elaboram um percurso de desenvolvimento para o *rock* fundamentalmente masculino e branco, que invisibiliza o protagonismo de alguns grupos sociais, como no desprestígio às contribuições femininas e no equilíbrio das raízes negras do estilo entre relações que beiram à ideia de democracia racial e um embranquecimento do *rock* enunciado quase que com naturalidade. De certa forma, os limites das visões contraculturais e alternativas da revista, apesar de resvalarem questões sobre liberdade e diversidade cultural, foram até os necessários para atingir de modo palatável leitores majoritariamente homens de classe média, brancos e heteronormativos.

Em outra direção, a reminiscência desses textos no presente pode também sugerir significativas oportunidades para serem exploradas através da narrativa histórica: o vislumbre de ter tido contato com os fascículos Rock, a História e a Glória em seu contexto original. Repletos de atmosferas e ambientações, grande parte do conteúdo da Revista Rock ao serem reinterpretados conferem a possibilidade de se imaginar enquanto um leitor da revista, aproximando-se por meio das narrativas dos mesmos universos, que no Brasil da década de 1970, eram acessados por diversas pessoas somente a partir do encantamento das tramas contadas por fascículos como esses. Para isso, por vezes a linguagem adotada para a escrita da

tese pode parecer decorrente de uma leitura acrítica das fontes, que a reproduz com estatuto de verdade. Porém, é necessário a percepção da sutileza da proposta da tese, que reside em historicizar não somente os discursos presentes na Revista Rock, mas em paralelo evocar a sensação de se estar entrando em contato direto com a forma em que as narrativas chegaram aos seus leitores.

Esse é, inclusive, um bom momento para estabelecer um argumento final que vai ao encontro dessa discussão. Dentre todas as etapas de pesquisa: seleção de tema, análise e recorte das fontes, tratamento metodológico e estratégias de escrita empregadas, uma das dimensões que emergem com mais força, é o potencial do exercício de proximidade e distanciamento de seus objetos para a pesquisa histórica. O trabalho, em grande medida, pretende ser um esforço de historiografar uma temática que não é de forma alguma neutra e isenta de paixões. Pode-se dizer que o resultado é a síntese da interpretação de um historiador ouvinte de *rock*, um estilo musical que permeou e continua vívido em minhas preferências musicais. É um trabalho, que em suma, defende que para o historiador do Tempo Presente, ao contrário de representarem apenas fragilidades, suas subjetividades podem significar pontos em favor de seu trabalho.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALVES, Amanda Palomo. Do blues ao movimento pelos direitos civis: o surgimento da “black music” nos Estados Unidos. *Revista de História da UFBA*, v. 3, n. 1, 2011.

BARROS, José D’Assunção. História e memória – uma relação na confluência entre tempo e espaço. *Mouseion*, v. 3, n. 5, p. 35-67, 2009.

BARROS, Patrícia Marcondes de. *A contracultura na ‘América do Sol’: Luiz Carlos Maciel e a coluna underground*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus de Assis, 2002.

BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. *Usos e abusos da história oral*, v. 8, p. 183-191, 1996.

CAMPBEL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Editora Pensamento, 2007.

CAPELLARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970)*. 2007. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

CERTEAU, Michel: *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998.

CONNELL, Robert W.; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemonic: repensando o conceito. *Revista Estudos Feministas*, v. 21, n. 01, p. 241-282, 2013.

CRESPO, Regina Aída. Versus: um espaço da América Latina na imprensa alternativa (1975-1979). *Matrizes*, v. 12, n. 2, p. 281-307, 2018.

DUARTE, Pedro. *Tropicália ou panis et circencis*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2020.

DUARTE, Samara Ribeiro. *Sister Rosetta Tharpe e a gênese do rock'n'roll*. Monografia (Bacharelado em História) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 61. 2018.

ENGELS, Friedrich. As Grandes Cidades A situação da classe trabalhadora na Inglaterra. Boitempo Editorial, p. 67-116, 2008.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil Republicano: O tempo do regime autoritário*-vol. 4: Ditadura militar e redemocratização–Quarta República (1964-1985). Editora José Olympio, 2019.

- FRASQUETE, Débora Russi; SIMILI, Ivana Guilherme. A moda e as mulheres: as práticas de costura e o trabalho feminino no Brasil nos anos 1950 e 1960. *História da educação*, v. 21, p. 267-283, 2017.
- GROSSI, M. P. *Masculinidades*: uma revisão teórica. Florianópolis: UFSC, p. 27, 2004.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung*: sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2021.
- _____. *Nosso amplo presente*: o tempo e a cultura contemporânea, Trad. Ana Isabel Soares. São Paulo, Brasil: Editora Unesp, 2015.
- _____. *Produção de presença*: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, p. 150, 2010.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. 2^a ed. São Paulo: Centauro, 2013.
- HARTOG, François. *Regimes de historicidade*: presentismo e experiências do tempo. Autêntica, 2013.
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos*: o breve século XX (1914-1991). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- KLANOVICZ, Luciana Rosar Fornazari. Imagens de mulheres do segundo pós-guerra: uma questão de modernidade. *REDISCO–Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo*, v. 5, n. 1, 2014.
- KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo*: estudos sobre o tempo. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC Rio, 2014.
- KUHN, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas*. Guerra e Paz Editores, 2021.
- LINDGTON, Jill. O que é História Pública? Os públicos e seus passados. *Introdução à História Pública*. São Paulo: Letra e Voz, p. 5-27, 2011.
- MACIEL, Luiz Carlos. *Anos 60*. L&PM Editores, 1987.
- MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX*: Espírito do Tempo - Volume 1: Neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- NERCOLINI, Marildo; BORGES, Ana Isabel. Tradução cultural: transcrição de si e do outro. *Terceira Margem*, v. 7, n. 9, p. 138-154, 2003.
- NORA, Pierre et al. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, v. 10, 1993.
- PARK, Robert Ezra. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. in: VELHO, Otavio Guilherme. *O Fenômeno Urbano*, p. 25-66, 1979.

PINHEIRO, Igor Fernandes. Na ponta da Baioneta: o rock psicodélico, do circuito de bailes aos Woodstocks brasileiros. In: Kaminski, L. (org.). *Contracultura no Brasil, anos 70: circulação, espaços e sociabilidades*. Curitiba: CRV, 2019.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RODRIGUES JÚNIOR, Walter. *A crença do ídolo: Tim Maia e a fase racial*. TCC (Licenciatura em História) – Escola De Formação De Professores E Humanidades, Pontifícia Universidade Católica De Goiás. Goiânia, p. 118, 2022.

ROUSSO, Henry. *A última catástrofe: a história, o presente, o contemporâneo*. Editora FGV, 2016.

SILVA, Sônia Maria de Meneses. *A operação midiográfica: A produção de acontecimentos e conhecimentos históricos através dos meios de comunicação – A Folha de São Paulo e o Golpe de 1964*, 2011. (Tese de Doutorado) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação: e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SOUSA, Inara Bezerra Ferreira. *O jornal Movimento: a experiência na luta democrática*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, 2014.

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupa, memória, dor*. São Paulo: Autêntica Editora, 2020.

TAYLOR, Anthony James William. Beatlemania – A study in adolescent enthusiasm. *British Journal of Social and Clinical Psychology*, v. 5, n. 2, p. 81-88, 1966.

VARGAS, Herom. Rock e música pop: espetáculo, performance, corpo. *Comunicação & Inovação*, v. 3, n. 5, 2002.

WIRTH, Louis. Urbanismo como modo de vida. in: VELHO, Otavio Guilherme. *O Fenômeno Urbano*, p. 89-112, 1979.

Bob

XAVIER, Marcelo Esperança. “Hello, crazy people!”: a importância de Big Boy como comunicador de rádio. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 43, 2020, Salvador. *Anais*. Salvador: UFBA, 2020, p. 1-15.

FONTES

ROCK, a História e a Glória. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 1, 1974.

ROCK, a História e a Glória. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 2, 1975.

ROCK, a História e a Glória. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 3, 1975.

ROCK, a História e a Glória. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 4, 1975.

ROCK, a História e a Glória. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 5, 1975.

ROCK, a História e a Glória. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 6, 1975.

ROCK, a História e a Glória. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 7, 1975.

ROCK, a História e a Glória. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 8, 1975.

ROCK, a História e a Glória. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 9, 1975.

ROCK, a História e a Glória. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 10, 1975.

ROCK, a História e a Glória. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 11, 1975.

ROCK, a História e a Glória. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 12, 1975.

ROCK, a História e a Glória. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 13, 1975.

ROCK, a História e a Glória. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 14, 1975.

ROCK, a História e a Glória. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 15, 1975.

ROCK, a História e a Glória. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 16, 1975.

ROCK, a História e a Glória. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 17, 1975.

ROCK, a História e a Glória. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 18, 1975.

ROCK, a História e a Glória. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 19, 1975.

ROCK, a História e a Glória. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 20, 1975.

ROCK, a História e a Glória. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 21, 1976.

ROCK, a História e a Glória. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 22, 1976.

ROCK, a História e a Glória. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 23, 1976.

ROCK, a História e a Glória. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 24, 1976.

ROCK, a História e a Glória. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 25, 1976.

ROCK, a História e a Glória. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 26, 1976.

ROCK, a História e a Glória. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 27, 1976.

ROCK, a História e a Glória. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 28, 1976.

ROCK, a História e a Glória. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 29, 1976.

ROCK, a História e a Glória. Rio de Janeiro: Editora Maracatu, vol. 30, 1976.