



**Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Música  
Programa de Pós-Graduação em Música**

Victor Henrique de Resende

***Rock brasileiro e romantismo contracultural no Brasil:  
campo, cidade, música e modernidade nos anos 1970.***

Belo Horizonte  
Agosto de 2018



**Universidade Federal de Minas Gerais**  
**Escola de Música**  
**Programa de Pós-Graduação em Música**

Victor Henrique de Resende

***Rock brasileiro e romantismo contracultural no Brasil:***  
campo, cidade, música e modernidade nos anos 1970.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção de título de Doutor em Música.

**Linha de pesquisa:** Música e Cultura.

**Orientadora:** Professora Doutora Ana Cláudia de Assis.

Belo Horizonte  
Agosto de 2018

Victor Henrique de Resende

***Rock brasileiro e romantismo contracultural no Brasil:***

campo, cidade, música e modernidade nos anos 1970.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção de título de Doutor em Música, elaborada sob a orientação da Profa. Dra. Ana Cláudia de Assis.

**Linha de Pesquisa:** Música e Cultura

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Ana Cláudia de Assis  
(Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG)

---

Prof. Dr. Danilo J. Zioni Ferretti  
(Universidade Federal de São João Del-Rei – UFSJ)

---

Prof. Dr. Eduardo Campolina Vianna Loureiro  
(Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG)

---

Prof. Dr. Flávio Terrigno Barbeitas  
(Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG)

---

Prof. Dr. Jonas Soares Lana  
(Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro)

Aos que ainda continuam na estrada.

## Agradecimentos

Primeiramente, agradeço à minha esposa, cujo trabalho dedico de corpo e alma. Sem essa luz que me guia, não conseguiria concluir essa etapa. Muitas vezes, quando me faltavam sensibilidades e paciência para interpretar as músicas, minha cara companheira surgia para me resgatar das armadilhas de interpretação do documento sonoro.

À professora Ana Cláudia, por aceitar a tarefa de me orientar e pela autonomia que me proporcionou no pensar as ideias e no redigir esta obra. Suas preciosas orientações me deram rumo e firmeza em minha caminhada como músico e historiador.

Aos professores Mário Vieira de Carvalho, Glaucia Lucas, Ângelo Cardoso, Edite Rocha, Flávio Barbeitas, pelas disciplinas que ministraram e pelas orientações que me deram durante todo o meu percurso na UFMG. Graças a estes pude ampliar meus horizontes na música. Aos professores Eduardo Campolina e Jonas Lana agradeço pelos direcionamentos na qualificação, o que foi fundamental para definir os rumos desta tese. Ao professor Danilo Ferretti, que me acompanhou desde a graduação com minhas angústias ao definir meu objeto de estudo, e pelo encorajamento na minha formação e desejo de prosseguir na árdua tarefa de ser historiador, o meu muito obrigado.

Ao Maestro Daniel Paes de Barros, agradeço as várias horas de conversa e de ensino das transcrições contidas neste trabalho.

Agradecimento especial aos meus familiares, Ananias, Danielle, Débora e Tiago, pela acolhida em Belo Horizonte, pelo incentivo e por sempre acreditarem em meus sonhos e ideais.

Agradecimento, mais que especial, a Mário Figueiredo Filho (Marinho), pelas várias horas de conversa e escuta sobre rock e pelos materiais que me forneceu. Suas dicas e orientações me proporcionaram a qualidade documental desta pesquisa.

Aos músicos e críticos musicais que entrevistei, agradeço pela generosidade e disponibilidade de manter contato ao longo da pesquisa. Sem suas interlocuções este estudo não poderia se realizar. Espero algum dia encontrá-los pelas estradas da música.

Aos vários colegas de doutorado, em destaque Sérgio Anderson, pelo encorajamento e pelas várias conversas pela UFMG, em que pude clarear, cada vez mais, meus horizontes musicológicos.

Ficam aqui os agradecimentos aos demais professores, colegas e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGMUS-UFMG) e a CAPES, pela bolsa de estudos.

E, por fim, aos que acabei de esquecer, e que são muitos, o meu eterno obrigado.

## Resumo

A presente tese visa a pesquisa de alguns grupos de *rock* no Brasil, nos anos 1970. Como objeto de pesquisa, tomamos as bandas *Casa das Máquinas*, *O Terço*, *Recordando o Vale das Maças*, o trio *Sá, Rodrix & Guarabyra* e a dupla *Sá & Guarabyra*. A escolha desses grupos partiu das escutas das músicas, o que nos permitiu detectar algumas composições contendo as temáticas propostas neste trabalho. Procuramos, sobretudo, detectar e demonstrar as produções dos artistas selecionados, trazendo à luz as ideias e as representações que esses músicos tinham em suas composições sobre cidade e campo, modernidade e tradição, suas relações com a indústria fonográfica, as proximidades com a contracultura e as possíveis críticas à modernização capitalista, no período da ditadura civil-militar brasileira da década de 1970. Sendo assim, verificamos que esses grupos não apresentaram apenas uma forma de produzir e executar seu *rock*, mas diversas sonoridades em seu fazer musical. Como objetivo principal, então, analisamos os fazeres musicais dos artistas selecionados, apontando os seguintes conteúdos: performances, estéticas do *rock*, sonoridades, discursos, contextos de produção, recepções, iconografia, organologia e relações com a indústria cultural. Testamos, sobretudo, a hipótese de que esses artistas se constituíram como vozes dissonantes ou destoantes, encontrando-se entre aqueles que lutavam contra a ditadura civil-militar (os engajados), também entre os que, propositalmente ou não, ignoravam o regime político à época (os alienados), e, também, entre a parcela da sociedade civil que aceitava o regime de exceção no país. Defendemos que esses músicos não foram unicamente transgressores ou subversivos, nem viveram em total alienação com relação à ditadura militar e todo o aparato econômico e tecnológico disponível no mercado cultural da época, mas se situaram nesse entrelugar, no contexto da ditadura e nas discussões sobre internacionalismo e identidade nacional na música brasileira. A partir dos pontos de escuta das obras referidas, detectamos, ainda, a hipótese de que suas composições apresentaram proximidades relevantes com o conceito de *romantismo contracultural* que apresenta como características principais o isolamento social na modernidade, a ênfase na vida em comunidade, o trânsito constante entre cidade e campo, a idealização da vida no campo e o desejo de vida no meio natural, além de críticas à sociedade capitalista encontradas nas produções dessas bandas. Buscamos, ainda, fomentar uma discussão de como os músicos em questão, e alguns críticos musicais, trabalharam o conceito de identidade nacional, por meio de suas opiniões, discussões artísticas e de seus fazeres musicais, e como esses artistas trouxeram uma proposta diferente de *rock* e de música brasileira.

**Palavras-chave:** rock brasileiro, romantismo contracultural, sonoridades, entrelugar, modernidade.

## Abstract

The current thesis aims to research some Brazilian rock bands in the 1970's. As a research object, we have taken into account the bands "Casa das Máquinas", "O Terço", "Recordando o Vale das Maças", the trio "Sá, Rodrix & Guarabyra" and the duet "Sá & Guarabyra". The choice of these bands came from listening to their music which allowed us to detect some of the compositions containing the issues proposed in this work. Above all, we sought to detect and show those selected artists' production, throwing light on the ideas and representations those musicians had in their compositions about the city and the countryside, modernity and tradition, their relationship with the recording industry, closeness to the counterculture and possible criticism towards capitalist modernization during the Brazilian civil-military dictatorship in the 1970's. Therefore, we verified that those musical groups do not only show a single way of producing and executing their rock music, but also a wide range of sonorities in their musical performance. As the main goal, we then analyzed the selected artists' performances, highlighting the following contents: performances, aesthetic of rock in roll, sonorities, utterances, production context, receptions, iconography, organological knowledge, and relationship with the cultural industry. We especially tested the hypothesis that those artists constituted dissonant and discordant voices among the ones who fought against the civil-military dictatorship (the engaged); also among those who, whether purposely or not, ignored the political regime then (the alienated), and in that part of the civil society which accepted an exception regime in the country as well. We advocate that those musicians were not only transgressors or subversive, neither they lived totally alienated from the military dictatorship nor from all the economical-technological devices in the cultural market of that time, but also lived in that "between-places" through the dictatorship context and the discussions about the Brazilian music national identity and internationalism. From hearing such masterpieces, we also considered the hypothesis that their compositions showed relevant approach to the counter-cultural romantic concept which features, as main traces, modern social isolation, emphasis on community life, traffic between the city and the countryside, idealization of life in the countryside and the desire for life in the natural environment, as well as criticism of capitalist society found in those bands' production. Furthermore, we sought to support a discussion on how those musicians in question, and some musical critics, worked on the national identity concept through their opinions, artistic discussions and their musical acts, and how those artists brought a different proposal to rock in roll and the Brazilian music.

**Keywords:** Brazilian rock, counter-cultural romanticism, sonorities, between-places, modernity.

## Lista de Figuras

|                                                                                                                                                            |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Figura 1:</b> Capas dos álbuns Déjà vu, de Crosby, Stills, Nash & Young (1970) e Passado, Presente & Futuro, do trio Sá, Rodrix & Guarabyra (1972)..... | 72  |
| <b>Figura 2:</b> Integrantes do RVM à época da gravação do LP As crianças da nova floresta.....                                                            | 89  |
| <b>Figura 3:</b> Performance do grupo Casa das Máquinas, com dois bateristas.....                                                                          | 97  |
| <b>Figura 4:</b> Performance e estilo andrógino do vocalista Simbas no vídeo Vou morar no ar. ....                                                         | 101 |
| <b>Figura 5:</b> A casa do rock. ....                                                                                                                      | 102 |
| <b>Figura 6:</b> Performances no videoclipe Casa de rock.....                                                                                              | 104 |
| <b>Figura 7:</b> Performance do guitarrista no videoclipe Casa de rock. ....                                                                               | 105 |
| <b>Figura 8:</b> Performance do vocalista Simbas no videoclipe Casa de rock. ....                                                                          | 105 |
| <b>Figura 9:</b> Organização formal e instrumentação da música Primeira canção da estrada.....                                                             | 124 |
| <b>Figura 10:</b> Organização formal e instrumentação da música Justo momento. ....                                                                        | 126 |
| <b>Figura 11:</b> Organização formal e instrumentação da música Cigarro de palha. ....                                                                     | 127 |
| <b>Figura 12:</b> Capa do primeiro disco do trio Sá, Rodrix & Guarabyra, 1972. ....                                                                        | 128 |
| <b>Figura 13:</b> Contracapa do primeiro disco do trio Sá, Rodrix & Guarabyra, 1972. ....                                                                  | 128 |
| <b>Figura 14:</b> Identidade visual do trio Sá, Rodrix & Guarabyra. ....                                                                                   | 129 |
| <b>Figura 15:</b> Contracapa e capa do segundo LP do trio Sá, Rodrix & Guarabyra, 1973. ....                                                               | 130 |
| <b>Figura 16:</b> Organização formal e instrumentação da música Segunda canção da estrada.....                                                             | 132 |
| <b>Figura 17:</b> Organização formal e instrumentação da música Queimada. ....                                                                             | 133 |
| <b>Figura 18:</b> Organização formal e instrumentação da música Rancho, filhos e mulher. ....                                                              | 134 |
| <b>Figura 19:</b> Organização formal e instrumentação da música As crianças da nova floresta.....                                                          | 137 |
| <b>Figura 20:</b> Capa do LP da banda Recordando o Vale das Maçãs. ....                                                                                    | 140 |
| <b>Figura 21:</b> Organização formal e instrumentação da música Crianças perdidas. ....                                                                    | 141 |
| <b>Figura 22:</b> Organização formal e instrumentação da música Criaturas da noite. ....                                                                   | 142 |
| <b>Figura 23:</b> Organização formal e instrumentação da música Casa encantada. ....                                                                       | 144 |
| <b>Figura 24:</b> Encarte do LP Casa Encantada da banda O Terço, 1976. ....                                                                                | 146 |
| <b>Figura 25:</b> Detalhe do encarte do LP Casa Encantada, mostrando a performance do grupo em show. ....                                                  | 147 |
| <b>Figura 26:</b> Detalhe do encarte do LP Casa Encantada, mostrando os músicos no processo de ensaio e de gravação.....                                   | 147 |
| <b>Figura 27:</b> Capa do LP Casa Encantada, 1976.....                                                                                                     | 148 |
| <b>Figura 28:</b> Foto da casa onde foi concebido o álbum Casa Encantada da banda O Terço.. ....                                                           | 148 |
| <b>Figura 29:</b> Encarte do LP Criaturas da Noite (1975), mostrando a performance do grupo O Terço. ....                                                  | 149 |
| <b>Figura 30:</b> Organização formal e instrumentação da música Hey amigo. ....                                                                            | 151 |
| <b>Figura 31:</b> Parte do encarte do disco Terra (1973) de Sá, Rodrix & Guarabyra, mostrando o trio vivendo em comunidade, num apartamento. ....          | 152 |
| <b>Figura 32:</b> Organização formal e instrumentação da música Ama teu vizinho como a ti mesmo..                                                          | 160 |
| <b>Figura 33:</b> Organização formal e instrumentação da música A natureza. ....                                                                           | 161 |
| <b>Figura 34:</b> Capa do primeiro LP do grupo Casa das Máquinas, 1974. ....                                                                               | 162 |



## Lista de Quadros

|                                                                                   |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Quadro 1:</b> Repertório escolhido para análise.....                           | 23  |
| <b>Quadro 2:</b> Resumo da discografia do trio Sá, Rodrix & Guarabyra. ....       | 73  |
| <b>Quadro 3:</b> Resumo da discografia da dupla Sá & Guarabyra.....               | 79  |
| <b>Quadro 4:</b> Resumo da discografia da banda O Terço. ....                     | 84  |
| <b>Quadro 5:</b> Resumo da discografia da banda Recordando o Vale das Maçãs.....  | 94  |
| <b>Quadro 6:</b> Resumo da discografia da banda Casa das Máquinas. ....           | 100 |
| <b>Quadro 7:</b> Letras das músicas Rancho, filhos e mulher e Casa no Campo ..... | 135 |

## Lista de Exemplos Musicais

|                                                                                                                                                                                       |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Exemplo musical 1:</b> Trecho da música <i>Cigarro de palha</i> (comp. 4-11). .....                                                                                                | 127 |
| <b>Exemplo musical 2:</b> Trecho da música <i>Segunda canção da estrada</i> .....                                                                                                     | 132 |
| <b>Exemplo musical 3:</b> Trecho do solo inicial da música <i>Queimada</i> (comp. 3). .....                                                                                           | 133 |
| <b>Exemplo musical 4:</b> Melodia da voz principal, com harmonia, da música <i>Criaturas da noite</i> (comp. 5-12). .....                                                             | 143 |
| <b>Exemplo musical 5:</b> Melodia da voz principal, com harmonia, da música <i>Casa encantada</i> (comp. 9-16). .....                                                                 | 144 |
| <b>Exemplo musical 6:</b> Solo inicial da música <i>A natureza</i> : utilização da escala típica do <i>blues</i> com saturações (distorções) na guitarra elétrica (comp. 5-12). ..... | 161 |

## Lista das Faixas do DVD

|                                                                                  |     |
|----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Faixa 1:</b> Sá, Rodrix & Guarabyra – Primeira canção da estrada.....         | 124 |
| <b>Faixa 2:</b> Sá & Guarabyra – Justo momento.....                              | 126 |
| <b>Faixa 3:</b> Sá, Rodrix & Guarabyra – Cigarro de palha. ....                  | 127 |
| <b>Faixa 4:</b> Sá & Guarabyra – Segunda canção da estrada. ....                 | 132 |
| <b>Faixa 5:</b> O Terço – Queimada – trecho do solo em terças paralelas. ....    | 133 |
| <b>Faixa 6:</b> Recordando o Vale das Maçãs – Rancho, filhos e mulher. ....      | 135 |
| <b>Faixa 7:</b> Elis Regina – Casa no campo. ....                                | 135 |
| <b>Faixa 8:</b> Recordando o Vale das Maçãs – As crianças da nova floresta. .... | 137 |
| <b>Faixa 9:</b> Sá, Rodrix & Guarabyra – Crianças perdidas. ....                 | 141 |
| <b>Faixa 10:</b> O Terço – Criaturas da noite. ....                              | 142 |
| <b>Faixa 11:</b> O Terço – Casa encantada. ....                                  | 144 |
| <b>Faixa 12:</b> O Terço – Hey amigo. ....                                       | 151 |
| <b>Faixa 13:</b> O Terço – Mudança de tempo .....                                | 156 |
| <b>Faixa 14:</b> Sá & Guarabyra – Nuvens d’água.....                             | 157 |
| <b>Faixa 15:</b> Sá, Rodrix & Guarabyra – Ama teu vizinho como a ti mesmo.....   | 160 |
| <b>Faixa 16:</b> Casa das Máquinas – A natureza – trecho do solo inicial.....    | 161 |
| <b>Faixa 17:</b> Casa das Máquinas – Preciso lhe ouvir .....                     | 163 |
| <b>Faixa 18:</b> Casa das Máquinas – Cilindro cônico – trecho.....               | 154 |
| <b>Faixa 19:</b> Casa das Máquinas – Lar de maravilhas – trecho .....            | 164 |

## **Lista dos Vídeos do DVD**

|                                                                                      |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Vídeo 1:</b> Casa das Máquinas – Vou morar no ar.....                             | 101 |
| <b>Vídeo 2:</b> Casa das Máquinas – Casa de rock.....                                | 102 |
| <b>Vídeo 3:</b> RVM – Parte A: A luz da natureza – As crianças da nova floresta..... | 116 |
| <b>Vídeo 4:</b> Gutemberg Guarabyra – Só tem amor quem tem amor pra dar.....         | 121 |

# Sumário

|                                                                                                                               |            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Introdução .....</b>                                                                                                       | <b>13</b>  |
| <b>Capítulo 1: Das fontes, dos conceitos e da metodologia, ou o porquê de se falar ainda sobre história e música....</b>      | <b>19</b>  |
| 1.1. O rock brasileiro dos anos 1970: um limbo transponível .....                                                             | 19         |
| 1.2. Discussões teóricas: relações entre Música e História.....                                                               | 27         |
| 1.3. Discussões bibliográficas, conceituais e metodológicas.....                                                              | 29         |
| 1.3.1. Pensando as estéticas dos rocks: sonoridades e identidades musicais.....                                               | 35         |
| 1.3.2. O ‘extramusical’ como musical: ampliando o conceito de sonoridade .....                                                | 40         |
| 1.3.3. Sobre as transcrições .....                                                                                            | 41         |
| 1.3.4. Da contracultura e do romantismo contracultural no Brasil dos anos 1970.....                                           | 41         |
| <b>Capítulo 2: Não só de música engajada vive o artista brasileiro: a “longa década” sonora no Brasil dos anos 1970 .....</b> | <b>46</b>  |
| 2.1. Romantismo, contracultura e rock no Brasil dos anos 1970 .....                                                           | 58         |
| 2.2. Um pé na estrada, outro no mato: o rock entre campo e cidade .....                                                       | 67         |
| 2.2.1. Sá, Rodrix & Guarabyra: rock rural e estrada.....                                                                      | 67         |
| 2.2.2. Sá & Guarabyra: e continua a estrada.....                                                                              | 77         |
| 2.2.3. O Terço: vozes no rock .....                                                                                           | 81         |
| 2.2.4. Recordando o Vale das Maçãs: depois da curva, o paraíso .....                                                          | 88         |
| 2.2.5. Casa das Máquinas: espiritualidade, ‘astralização’ e ousadia .....                                                     | 94         |
| 2.3. Relações com a Indústria Cultural: para além da cooptação e da rebeldia.....                                             | 107        |
| <b>Capítulo 3: “É roque, uai”: identidades e sonoridades no rock brasileiro .....</b>                                         | <b>123</b> |
| 3.1. Entre campo e cidade.....                                                                                                | 123        |
| 3.2. Comunidades rock: os hippies de boutique.....                                                                            | 150        |
| 3.3. Criticando a modernidade .....                                                                                           | 155        |
| <b>Capítulo IV: Rock brasileiro ou roque brasileiro? .....</b>                                                                | <b>166</b> |
| <b>(In)conclusões e entrelugares na música brasileira .....</b>                                                               | <b>183</b> |
| <b>Fontes: .....</b>                                                                                                          | <b>188</b> |
| Audiovisuais: .....                                                                                                           | 188        |
| Artigos, jornais e revistas: .....                                                                                            | 188        |
| Discografia: .....                                                                                                            | 189        |
| Entrevistas: .....                                                                                                            | 190        |
| Vendas de discos:.....                                                                                                        | 190        |
| <b>Bibliografia.....</b>                                                                                                      | <b>191</b> |
| Sites de consulta contínua: .....                                                                                             | 203        |

## Introdução

Raymond Williams, em suas considerações sobre cidade e campo na literatura e na história inglesa, afirma que

*Campo e cidade* são palavras muito poderosas, e isso não é de se estranhar, se aquilatarmos o quanto elas representam na vivência das comunidades humanas (...) sempre esteve bem evidente esta ligação entre a terra da qual todos nós, direta ou indiretamente, extraímos nossa subsistência, e as realizações da sociedade humana. E uma dessas realizações é a cidade: a capital, a cidade grande, uma forma distinta de civilização. (WILLIAMS, 1989, p. 11)

O autor destaca que esses dois espaços, o urbano e o rural, trazem várias associações e representações, tanto positivas quanto negativas, conforme as diversas vivências e experiências das pessoas: o campo podendo se constituir em “forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples”; mas, também, “como lugar de atraso, ignorância e limitação”; a cidade, associada “a ideia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz”, e, “como lugar de barulho, mundanidade e ambição” (WILLIAMS, 1989, p. 11).

Dessa forma, meu trabalho com o que denomino de *rock brasileiro* dos anos 1970 e sua relação com o conceito de *romantismo contracultural*, como objeto de pesquisa, começou no final de minha graduação em História, envolto entre dois espaços muito próximos em meu cotidiano: o rural e o urbano. Nos idos de 2009, ao me deparar com a dúvida, ao mesmo tempo metodológica e de pesquisa, sobre qual tema e problemática histórica apresentar em minha monografia, descobri que não precisava ir até museus ou bibliotecas, o que, aliás, me causaria um extremo desconforto, por ser alérgico a documentos muito antigos (que me perdoem os historiadores mais voltados ao passado, mas prefiro, como o eterno mestre Marc Bloch, e por questões de saúde, partir do presente), pois tinha, em minha casa, um CD com as músicas da dupla *Sá & Guarabyra*, que me despertaram, naquele momento de angústia de fim de curso, algumas lembranças e questões relacionadas com as considerações acima postas por Raymond Williams. Numa primeira escuta, percebi que ali estava um pouco da minha própria experiência moderna, no sentido daquele turbilhão posto por Marshall Berman (1987), aquela experiência de passado, presente e futuro que, volta e meia, nos remete ao que já se perdeu, às tradições que não voltam mais, e de constantes mudanças no tempo. Sempre vivi entre a fronteira campo-cidade: morava numa rua asfaltada e, no final dela, havia uma porteira... um pasto verde... campo, mato, árvores e serra... e eu ficava, às vezes, tentado a passar para o outro lado da vida moderna. Deparei-me, então, na primeira escuta do referido CD, com várias composições que ‘falavam’ sobre o trânsito constante entre esses dois universos, campo e cidade.

Resolvido o problema de pesquisa e concluída minha monografia sobre o trio *Sá, Rodrix & Guarabyra* e a dupla *Sá & Guarabyra*, parti para o mestrado na Universidade Federal de São João Del Rei-MG, onde havia me formado, e pude, então, continuar com os mesmos artistas, aprofundando minhas pesquisas sobre uma forma de música brasileira que estava ali presente, em minhas lembranças, mas ainda pouco explorada no meio acadêmico (RESENDE, 2013).

Contudo, foi pelo encontro, durante a realização de meu mestrado, com o crítico e colecionador de discos dos anos 1970, Mário Figueiredo Filho, que, além de tomar contato com obras do trio e da dupla que eu desconhecia, pude escutar e mapear uma série de bandas brasileiras de *rock* desse mesmo período. Por meio dessas diversas escutas, e das várias horas de conversa com o estimado ‘pesquisador’ e colecionador, é que pude chegar a este trabalho. Um estudo que também surgiu da necessidade de aprofundar meus conhecimentos historiográficos e, principalmente, musicais. Por ser músico autodidata, diletante, senti, ainda durante a realização de minha dissertação, a ausência, tanto em meu trabalho quanto nas várias produções bibliográficas percorridas (principalmente as da área da História), de uma discussão mais voltada para o material musical. Havia muita prosa sobre música nos textos acadêmicos, mas pouco som, pouca... música!

Desse modo, ao entrar em contato com um texto publicado na ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música),<sup>1</sup> escrito por um grupo de professores e pesquisadores em história e musicologia, entre eles, aquela que veio a ser minha estimada orientadora, pude direcionar meu doutorado para a área de música. O texto discutia, principalmente, a falta de preparo ou a omissão de diversos historiadores para com os parâmetros sonoros de fontes musicais pesquisadas. Assim, a partir dos meus conhecimentos em música e do desejo de mostrar outras práticas musicais pouco conhecidas nas discussões sobre música brasileira, estabeleci o desafio de falar sobre história e música, no meio de músicos.

A presente tese, então, visa a pesquisa de alguns grupos de *rock* no Brasil, nos anos 1970. Procuro, sobretudo, detectar e demonstrar as diversas *sonoridades* dos artistas selecionados, trazendo à luz as ideias e as representações que esses músicos tinham em suas composições sobre cidade e campo, modernidade e tradição, suas relações com a indústria fonográfica, as proximidades com a *contracultura* e as possíveis críticas à modernização capitalista, no período da ditadura civil-militar brasileira da década de 1970.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> ASSIS, Ana Cláudia de; BARBEITAS, Flávio; FILHO, Marcos Edson Cardoso e LANA, Jonas Soares. “Música e história: desafios da prática interdisciplinar”. In: BUDASZ, Rogério (org.). *Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas*. Vol. 1. Goiânia: ANPPOM, 2009, p. 5-39.

<sup>2</sup> Chamo de ditadura civil-militar a implantação do regime que teve o apoio e o consentimento de partes da população brasileira durante sua vigência entre os anos de 1964 e 1985 (cronologia que abarca os anos de ditadura propriamente ditos, 1964-1979, e os de transição democrática, 1979-1985, com a presença de algumas ações de regime repressivo). Conforme destacam as autoras Denise Rollemberg e Samantha Viz Quadrat, “os movimentos de resistência a regimes autoritários [incluindo o Brasil] e ditaduras têm sido, em geral, supervalorizados em experiências do século XX, seja quanto às suas dimensões quantitativas seja quanto às qualitativas. Sem desconsiderá-los, inclusive como objetos de

Para delimitar meu trabalho, selecionei as bandas *Casa das Máquinas*, *O Terço*, *Recordando o Vale das Maças*, o trio *Sá, Rodrix & Guarabyra* e a dupla *Sá & Guarabyra* como objeto de pesquisa para este estudo. A escolha desses grupos partiu das escutas das músicas, o que me permitiu detectar algumas composições contendo as temáticas propostas nesta tese.<sup>3</sup> Contudo, é importante destacar que o corpus documental desta pesquisa envolve, além das músicas, as capas, as contracapas, os encartes dos discos, vídeos com performances dos músicos, reportagens sobre os artistas, encontradas em revistas especializadas em *rock* do período, algumas entrevistas e depoimentos dos músicos e *sites* sobre o *rock brasileiro*. Nosso recorte temporal, então, vai do ano de produção do primeiro disco do trio *Sá, Rodrix & Guarabyra*, LP *Passado, Presente & Futuro*, gravado em 1972, até o ano de 1978, com o lançamento do álbum *Mudança de Tempo*, da banda *O Terço*. Recuos ou avanços, nessa cronologia, são feitos à medida que trazem esclarecimentos sobre a trajetória de nossos artistas e o contexto musical do *rock* nos anos 1970.

Sendo assim, abordo a questão de que esses grupos não apresentaram apenas uma forma de produzir e executar seu *rock*, mas, diversas sonoridades em seu fazer musical (SMALL, 1998). Como objetivo principal, então, analiso os fazeres musicais dos artistas selecionados apontando os seguintes conteúdos: performances, estéticas do *rock*, sonoridades, discursos, contextos de produção, recepções, iconografia, organologia e relações com a indústria cultural.

Testo, sobretudo, a hipótese de que esses artistas se constituíram como vozes dissonantes ou destoantes, encontrando-se entre aqueles que lutavam contra a ditadura civil-militar (os engajados), também entre os que, propositalmente ou não, ignoravam o regime político à época (os alienados), e, também, entre a parcela da sociedade civil que aceitava o regime de exceção no país. Defendo que esses músicos não foram nem transgressores ou subversivos, nem viveram em total alienação com relação à ditadura militar e todo o aparato econômico e tecnológico disponível no mercado cultural da época, mas se situaram nesse entrelugar (BHABHA, 1998), no contexto da ditadura e nas discussões sobre internacionalismo e identidade nacional na música brasileira.

A partir dos pontos de escuta das obras referidas, detecto, ainda, a hipótese de que suas composições apresentaram proximidades relevantes com o conceito de *romantismo contracultural*, elaborado por mim em minha dissertação de mestrado (RESENDE, 2013), e que retomo neste estudo.

---

pesquisa, não raramente essa ênfase está ligada à luta política, que acaba por encobrir o papel que tiveram num contexto marcado pelo consenso e pelo consentimento em torno de um regime autoritário” (ROLLEMBERG e QUADRAT, 2010, p. 11-32). Ao longo do texto utilizamos o termo ditadura, ditadura militar ou civil-militar para designar este período.

<sup>3</sup> Foram analisadas, de forma geral, as composições de todos os discos selecionados para esta pesquisa. Essas análises se encontram, de forma sucinta, no capítulo 2, onde podemos ter uma visão mais holística do trabalho de cada um de nossos grupos.



Desse modo, no primeiro capítulo são apresentadas e problematizadas as fontes selecionadas, as teorias e as metodologias aplicadas, além da revisão bibliográfica. São discutidos os conceitos trabalhados na pesquisa como *rock*, *sonoridade*, *contracultura*, *romantismo contracultural*, *transgressão* e *resistência*. Nesse capítulo está presente, sobretudo, a importância da articulação entre história e música, e suas possíveis interdisciplinaridades para a produção do conhecimento.

No segundo capítulo, abordo o contexto político, econômico, social e cultural do Brasil, nos anos 1970. Destaco a música produzida nesse período, a cultura engajada e a contracultura. Procuro verificar, dentro da diversidade de sonoridades na música brasileira, o percurso dos artistas tomados para esta pesquisa e suas proximidades com o *rock*. Ressalto, sobretudo, os aspectos biográficos dos músicos/compositores e as discussões sobre suas relações com a indústria cultural do período.

No terceiro capítulo, são trabalhadas e discutidas as diversas sonoridades dos grupos em estudo. Por meio das composições selecionadas, verifico as representações de cidade e campo, o elogio à natureza, as percepções desses artistas sobre a modernidade capitalista brasileira nos anos 1970, e sua forma de se relacionar com essa modernidade, e as diversas escolhas sonoras dessas bandas. Em meu estudo, defendo que, dentro da produção de cada conjunto, não era concebido e executado apenas um tipo de *rock*. Enfatizo, sobretudo, as representações e as práticas culturais dos artistas estudados, onde analiso as vivências dos músicos/compositores entre a alienação, a cultura engajada e a contracultura, ou seja, nos diversos caminhos percorridos pelos artistas na sociedade brasileira do período. Mostro, ainda, as possíveis críticas ao regime militar feitas por esses grupos e suas ideias sobre música brasileira.

Por último, no quarto capítulo, busco fomentar uma discussão de como os músicos, em questão, e alguns críticos musicais, trabalharam o conceito de identidade nacional, por meio de suas opiniões, discussões artísticas e de seus fazeres musicais, e como esses artistas trouxeram uma proposta diferente de *rock* e de música brasileira.

Constato que pouco ainda foi dito e pesquisado sobre o *rock brasileiro* dos anos 1970, inclusive sobre a produção musical dos artistas trabalhados nesta pesquisa. Portanto, este estudo justifica-se pelo fato de inserir novos grupos musicais e novos debates acerca das vivências e experiências artísticas dentro da sociedade brasileira dos anos 1970.

Dessa forma, a viabilidade da pesquisa é garantida pelas fontes musicais acessíveis que compõem o material bruto de estudo. Tais fontes provêm de um período de grande produção e consumo cultural, sobretudo produção de fonogramas, o que explica sua disponibilidade.<sup>4</sup>

Buscando, então, estudar as diversas sonoridades dos artistas, a metodologia que aplico, às fontes fonográficas, parte do conceito de *fato musical* do autor Jean Molino (1975). Outros estudio-

---

<sup>4</sup> Os músicos pesquisados encontram-se na região Sudeste do país, no eixo Rio de Janeiro – São Paulo, regiões de grande consumo e produção musical nos anos 1970.

so da música como Philip Tagg (1987), da música brasileira como Marcos Napolitano (2002) e Felipe Trotta (2008), e dois autores que tratam especificamente sobre o gênero *rock*, Bruce Baugh (1994) e Paul Friedlander (2012), nos serviram também como ponto de referência e de discussões para traçarmos uma metodologia que nos auxiliasse no entendimento da produção musical dos grupos selecionados. Assim, partimos das diversas premissas desses autores, aproveitando seus aportes teóricos e metodológicos para o cotejamento de nossas fontes musicais. Além do conceito de *fato musical* de Jean Molino, o conceito de *musicking* de Christopher Small (1998) também é utilizado para pensarmos os diversos fazeres musicais dos artistas aqui considerados (conforme capítulo 1).

Em se tratando do repertório para nossas análises selecionei, para esta tese, ao todo, vinte composições, que podem ser conferidas acompanhadas dos seus anos de lançamento e dos grupos musicais que os interpretaram, todos apresentados no capítulo 1 (Quadro 1). E, conforme já mencionado, outras fontes foram trabalhadas nesta pesquisa, como jornais, revistas do período e entrevistas em meio eletrônico. Além desses, a consulta de alguns *sites* sobre o *rock brasileiro* dos anos 1970 também se mostrou necessária e pertinente, visto conterem informações relevantes sobre a biografia e a trajetória de nossos artistas.

Contudo, chamo a atenção para os dados biográficos encontrados e pesquisados para este material: com exceção das informações que obtive sobre o trio *Sá, Rodrix & Guarabyra* e a dupla *Sá & Guarabyra*, ainda são poucas as referências sobre as demais bandas, seja por escassez de material bibliográfico e biográfico, seja pelas fragmentadas informações em *sites* e, sobretudo, pelas dificuldades de contato com esses músicos. Nas diversas tentativas de entrevistas, muitas vezes, deparei-me com a falta de agenda livre dos artistas, com o total silêncio ou com a promessa de resposta ao meu contato, e que não se efetivou. Mesmo assim, as entrevistas que pude realizar com alguns dos nossos músicos e com o crítico musical e jornalista Nico Pereira de Queiroz, que escreveu em revistas sobre *rock* da época, nos auxiliaram no entendimento de muitas questões sobre a produção musical dos artistas. Para a análise e a interpretação desses relatos, recorri às abordagens teóricas e metodológicas da História Oral, que se mostraram necessárias para entendermos, com mais propriedade e profundidade, os discursos de nossos entrevistados, atentando, assim, para as armadilhas e os interesses das falas de nossos interlocutores, bem como às possibilidades de comparação temporal entre as memórias do passado e do presente de nossos depoentes.<sup>5</sup>

Outro ponto que faz necessária uma explicação diz respeito às transcrições encontradas neste texto: elas contêm apenas elementos que auxiliem no entendimento dos fazeres musicais dos grupos. Para a análise musical, então, o leitor encontrará trechos transcritos, letras, capas de discos,

---

<sup>5</sup> No capítulo 2, apresento as contribuições dos depoimentos desses artistas e as proximidades metodológicas com a História Oral.

discursos dos músicos e de críticos musicais. Cada um desses elementos é destacado ao longo do texto, de acordo com sua importância para o entendimento das questões aqui propostas.

Ressalto, ainda, que o estudo desta tese partiu de um recorte de fontes/repertório do *rock* produzido e executado no Brasil dos anos 1970, sendo que muitos grupos ficaram de fora e merecem, ainda, várias pesquisas. Portanto, este trabalho não visa esgotar todo o vasto conteúdo musical que envolve o gênero *rock* em terras brasileiras.

Destaco, também, que todas as interpretações do material selecionado foram analisadas segundo nossa ótica. Neste sentido, outros trabalhos que venham a aprofundar o entendimento da temática sobre *rock*, ditadura, romantismo e contracultura no Brasil, sejam eles aplicados à produção cultural, ao cenário cotidiano ou às relações com a política do país, servirão para enriquecer sobremaneira a compreensão de processos históricos e sociais vistos até os dias de hoje. Conforme veremos no próximo capítulo, muitos autores escreveram sobre o *rock* no país e tiveram outras interpretações com relação aos seus aspectos sociais e culturais, o que, por si só, já compreende um material rico para debates e análises das sonoridades e dos comportamentos roqueiros em nossas terras. Contudo, se proponho outros olhares para este fenômeno musical, são questionamentos que partem dos vários trabalhos já, brilhantemente, estabelecidos e que me suscitaram dúvidas quanto a afirmações que se mostraram pertinentes, mas, pouco esclarecedoras com relação a outras características sonoras e comportamentais que não foram devidamente observadas nos grupos que escolhi para análise. O que pretendo, então, é trazer outros olhares sobre o *rock brasileiro* que não foram trabalhados nessas pesquisas, contribuindo para adensarmos ainda mais as indagações e o conhecimento sobre formas de se fazer música no Brasil. Assim, conforme será apreciado neste estudo, proponho uma *(Etno) Musicologia Histórico-Cultural Interpretativa do rock brasileiro dos anos 1970*.

## Capítulo 1

### Das fontes, dos conceitos e da metodologia, ou o porquê de se falar ainda sobre história e música.

#### 1.1. O *rock brasileiro* dos anos 1970: um limbo transponível

Em minhas leituras acadêmicas, e naquelas que empreendi com a despreensão de quem lê sobre a história musical do país, deparei-me, ao longo desses últimos dez anos, com uma lacuna sobre o *rock* produzido e tocado no Brasil, e que, neste caso, denomino de *rock brasileiro*:<sup>6</sup> com frequência eu lia e ouvia falar, seja em intermináveis rodas de conversa, seja nas discussões em cursos e congressos sobre história e música que, a partir dos finais dos anos 1960, no *boom* da primavera dos povos do hemisfério ocidental (RIDENTI, 2003), o gênero *rock* se firmou no Brasil por meio das apropriações e das criações artísticas da banda *Secos & Molhados* e do conjunto *Os Mutantes*. Este último, segundo os diálogos que travei com leitores e autores diversos, estaria inserido num contexto maior de rebeldia e de influências da contracultura brasileira, fazendo parte do, exaustivamente pesquisado, movimento *Tropicalista*.<sup>7</sup> Até aqui tudo bem... Embora não se fizesse lá muita justiça com o *rock* anterior da chamada *Jovem Guarda*, que a meu ver, nesses anos de pesquisa, mereceria um olhar mais apurado dentro dos trabalhos musicológicos e historiográficos,<sup>8</sup> o problema que me deixava sempre com aquela espécie de sensação de incompletude, como quem não consegue definir muito bem a última nota dissonante de uma cadência qualquer, era que desse meteórico sucesso dos grupos acima destacados, digamos, o início de uma identidade musical roqueira no Brasil, saltava-se para os anos 1980, onde, na análise de alguns autores<sup>9</sup> é que, de fato, se consolidaria o verdadeiro *rock brasileiro*, o chamado *BRock*. Uma espécie de limbo, então, se estabelecia: do sucesso de bandas como *Secos & Molhados*, *Os Mutantes* (anos 1967-1968) e o considerado pai do *rock brasileiro* (se é possível atestar alguma paternidade em música) *Raul Seixas* (anos 1970),

---

<sup>6</sup> Não se trata de um termo exclusivamente nosso. Conforme veremos, ao longo de nosso estudo, o conceito de *rock brasileiro* foi utilizado em jornais e revistas da época. Alguns autores, trabalhados em nosso texto, também utilizaram definições como *rock brasileiro* ou *rock nacional* em suas produções acadêmicas (SEVERIANO e MELLO, 2006; FRAGA, 2007; SAGIORATTO, 2008; PONTAROLO, 2009; NAPOLITANO, 2001b; NAPOLITANO, 2014).

<sup>7</sup> Dentre os vários estudos sobre o *Tropicalismo*, podemos citar: CALADO, 1997; RIDENTI 2000; DUNN, 2001; NAPOLITANO, 2001b; FAVARETO, 2007 e ELIAS, 2015.

<sup>8</sup> Destaco, contudo, o artigo da autora Ana Bárbara Pederiva (2005) que afirma que as músicas dos artistas do ‘iê-iê-iê’ brasileiro não eram tão ingênuas assim – conforme faziam crer alguns críticos (BAHIANA, 2005) – e retrataram experiências e sonhos de uma juventude urbana, apresentando questionamentos, criticando certas regras sociais e quebrando tabus. Mesmo acusados de alienados pelos artistas engajados, a autora destaca que “apesar da aparente inocência das canções, a rebeldia de nossos primeiros roqueiros aparece nas roupas, no modo de colocar a voz e cantar, na dança e no comportamento em cima do palco” (PEDERIVA, 2005, p. 70).

<sup>9</sup> DAPIEVE, 1996; NAPOLITANO, 2001b; SEVERIANO e MELLO, 2006; MORELLI, 2008 e VICENTE, 2008.

transportava-se diretamente para os anos 1980, período de redemocratização do país cuja rede de recados sobre as mazelas e a falta de politização na sociedade brasileira se fazia presente, também, em bandas de *rock* como *Titãs*, *Os Paralamas do Sucesso*, *RPM*, *Legião Urbana*, *Ultraje a Rigor*, entre vários outros artistas.

Desse modo, tento percorrer algumas léguas dessa estrada e mostrar que, ao longo da década de 1970, alguns grupos de *rock* se fizeram presentes no Brasil e, também, cantaram e tocaram as características do país.

Contudo, é na década de 1960, em especial com a implantação do regime ditatorial-civil no Brasil, que as discussões sobre música se acirram no país. Dentre os inúmeros debates em torno da autêntica música brasileira, há, por exemplo, os apontamentos dos artistas do chamado nacional-popular, dos Centros Populares de Cultura (CPC), do cinema, entre outros, com o objetivo de trazer as populações dos centros urbanos e do interior do Brasil para as produções musicais. Para vários intelectuais e artistas, o projeto era de mudar o homem para mudar a sociedade. Em músicas de compositores como Geraldo Vandré, Edu Lobo, Carlos Lira, entre outros, nas manifestações cênico-musicais do *show* Opinião, com Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale, em romances como *Quarup*, de Antônio Callado, no Cinema Novo, com destaque para Glauber Rocha, ou na ala militante da esquerda mais armada etc. (RIDENTI, 2003, p. 135-136), a ideia era de retornar às ‘raízes’ do Brasil. Tratava-se de um olhar atento ao ‘verdadeiro’ povo brasileiro, representado na figura do migrante, do favelado, ou do homem do campo. A partir de 1967, as polêmicas se intensificam com, por exemplo, as estéticas dos artistas do *Tropicalismo*, a inserção da guitarra elétrica nos festivais televisivos, as entrevistas, opiniões e apresentações de artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Já nos anos 1970, as discussões partem de um suposto vazio cultural na cena artística do país (conforme capítulo 2). Autores como Zuenir Ventura (2000) afirmam que o Brasil vivia, no início dos anos 1970, uma falta de criatividade. Havia, segundo Ventura, poucas alternativas, por exemplo, para a música brasileira. Contudo, considerando as análises de Marcos Napolitano (2005) sobre a música produzida no país, verificamos que na década de 1970 houve diversas experiências musicais. Para o autor, é nos anos 1970 que se consagra, no cenário musical brasileiro, a MPB (música popular brasileira) como uma espécie de instituição sociocultural (NAPOLITANO, 2005, p. 125-129) e, em sua análise da cultura brasileira, considerando especialmente a música, Napolitano enfatiza essa longa década, entre os anos de 1968 e 1982, como um período musicalmente rico, que se inicia com a instauração do Ato Institucional número 5 (AI-5)<sup>10</sup> e termina com o processo que marcará a ‘abertura’ do regime ditatorial no Brasil. Marcos Napolitano destaca, assim, as diversas ver-

---

<sup>10</sup> O Ato Institucional Número 5 (AI-5) foi decretado em 13 de dezembro de 1968, pelo presidente Costa e Silva, e durou até 31 de dezembro de 1978. Segundo esse instrumento arbitrário de poder, o governo podia cassar mandatos e direitos políticos, cancelar *habeas-corpus*, censurar e reprimir a imprensa ou qualquer manifestação artística que fosse contrária à política repressora do período.

tentes da música nacional e estabelece um ritmo histórico para o período: de 1968 a 1972, experimentação e pesquisa; de 1972 a 1974, encontros e inserções clássicas na cena musical – como, por exemplo, os de artistas com tendências musicais conflitantes: Chico Buarque e Caetano Veloso, Elis Regina e Tom Jobim (NAPOLITANO, 2005, p. 125); e o pós-1975, com a ofensiva comercial *mainstream* – corrente principal na música – destacando os LPs *Falso Brilhante*, de Elis Regina, *Meus caros amigos*, de Chico Buarque, entre outros, considerados como marcos da cultura musical e do mercado fonográfico brasileiro (NAPOLITANO, 2005, p. 126). Em meio à multiplicidade de sons e de produções musicais na virada dos anos 1960, e ao longo dos anos 1970, podemos destacar, conforme Napolitano, o cantor Roberto Carlos, a música brega, o samba e sua variante do ‘sambão-joia’, as manifestações *pop* e *rock* a partir de 1972 (com Secos & Molhados e Raul Seixas, por exemplo), nomes consagrados da MPB como Elis Regina, Chico Buarque, Tom Jobim, Gal Costa, Maria Bethânia, entre vários artistas do período, a bossa nova, a música sertaneja, o canto afro-brasileiro de Clara Nunes, além do som de Milton Nascimento e do Clube da Esquina, entre outros estilos e gêneros (NAPOLITANO, 2001b, p. 339-340). Num quadro musical bem diversificado, apontado por Marcos Napolitano, percebemos que a cultura não estava tão vazia quanto se fazia perceber em autores como Zuenir Ventura (RESENDE, 2013).

Em meu levantamento de fontes discográficas verifico, também, que nos anos 1970 houve uma farta proliferação de bandas de *rock* no país. Conforme aponta a autora Ana Maria Bahiana (2005), no percurso do *rock* no Brasil, além do movimento *Jovem Guarda*, duas etapas ocorrem no processo de “importação-consumo-diluição” (BAHIANA, 2005, p. 54) desse gênero nos anos 1970: a primeira caracterizada pelo “‘movimento rock’ no Brasil, ou tentativa de um ‘rock brasileiro’” (BAHIANA, 2005, p. 54), importado, copiado. Segundo Bahiana:

Ouvir rock, informar-se sobre as ideias e atitudes de seus músicos e tentar tocar e ser como eles passa a ser uma forma fácil de sonho, de fuga, um novo objetivo, um ideal. Não era apenas a música – era a carga com que ela era vestida, as possibilidades de ruptura e restauração que ela anunciava. Na esteira do rock, os cabelos crescem, os contornos de uma ‘cultura marginal’, ‘subterrânea’, se anunciam (...) (BAHIANA, 2005, p. 54)

Nesse filão, conforme destaca Ana Maria Bahiana, estariam grupos como *Os Mutantes* e *Secos & Molhados*. Na segunda etapa, a autora demonstra uma proposta de diluição e síntese da informação *rock* no país, destacando artistas como os do grupo *Novos Baianos*<sup>11</sup> e o trio *Sá, Rodrix & Guarabyra*. A autora ressalta o caminho e a persistência do gênero no país, destacando que o *rock*

---

<sup>11</sup> Os *Novos Baianos* misturaram, em sua sonoridade, cavaquinhos e guitarras, *rock* com frevos e sambas etc. Para Ana Maria Bahiana, tratou-se de uma primeira proposta de assimilação e de processamento da informação *rock* no país.

(...) acabou por conseguir passar de forma indelével e indiscutível elementos de sua linguagem para a fala brasileira: o uso generalizado da eletricidade, de instrumentos eletrificados, a síntese entre suas estruturas rítmicas e as do baião, do samba e até mesmo do choro. (BAHIANA, 2005, p. 53)

Sendo assim, nos anos 1970, na contramão de um suposto vazio cultural, além de *Os Mutantes*, *Secos & Molhados*, *Novos Baianos*, ou do som de *Raul Seixas*, destacou-se o *rock* dos grupos *Casa das Máquinas*, *O Terço*, *Recordando o Vale das Maçãs*, do trio *Sá, Rodrix & Guarabyra* e da dupla *Sá & Guarabyra*. Desse modo, discuto, nesta tese, as diversas apropriações do gênero *rock* e da música popular brasileira, para além de simples cópia ou importação, desses artistas. Se o conceito de música popular neste período, conforme apontado por Marcos Napolitano, já engloba diversos gêneros ou ritmos como o samba, a bossa nova, podendo ser incluídos também o choro e o baião, procuro trazer novos artistas e velhas discussões sobre música brasileira, identidade e sonoridades, a partir das bandas selecionadas, no contexto cultural dos anos 1970.

As fontes elencadas para tais discussões compreendem, então:

#### **a) As composições selecionadas dos respectivos grupos**

Conforme mencionado na introdução, a seleção do repertório de análise para esta pesquisa partiu das escutas das músicas dos referidos artistas: além da análise geral da discografia selecionada, que destacamos no capítulo 2, por meio de uma audição atenta dos discos percebi, em várias composições, as proximidades quanto à instrumentação e à temática bucólica (a partir do exame das letras e das sonoridades) nas músicas da banda *Recordando o Vale das Maçãs*, do trio *Sá, Rodrix & Guarabyra*, da dupla *Sá & Guarabyra* e do conjunto *O Terço*; também foram detectadas a ênfase ao sujeito contra o atomismo social dos grandes centros urbanos, a contemplação dos elementos da noite e da natureza, encontradas tanto nas letras quanto nas sonoridades desses grupos, e o destaque à ideia de pureza infantil frente ao indivíduo moderno, percebida em algumas letras. Já com a escuta e a análise dos discos da banda *Casa das Máquinas*, constatee algumas críticas ao homem moderno e ao modo deste se relacionar com a natureza, o que me fez incorporar este conjunto como complemento às ideias postas pelo meu conceito de *romantismo contracultural*. Embora o grupo *Casa das Máquinas* não apresente diretamente as temáticas bucólicas, nem o idiomatismo musical recorrente nos outros grupos (conforme veremos nas análises empreendidas nos capítulos subsequentes), os comportamentos e performances de seus integrantes, os aspectos iconográficos encontrados em suas capas e seus discursos contidos nos encartes também me chamaram a atenção por conterem elementos desse romantismo, tornando possível trabalhar e destacar outras características do meu conceito. Empreendido esse filtro, chegamos às seguintes composições:

| Composição                      | Grupo musical               | Ano  | LPs                          |
|---------------------------------|-----------------------------|------|------------------------------|
| A natureza                      | Casa das Máquinas           | 1974 | Casa das Máquinas            |
| Casa de rock                    | Casa das Máquinas           | 1976 | Casa de Rock                 |
| Cilindro cônico                 | Casa das Máquinas           | 1975 | Lar de Maravilhas            |
| Lar de maravilhas               | Casa das Máquinas           | 1975 | Lar de Maravilhas            |
| Preciso lhe ouvir               | Casa das Máquinas           | 1974 | Casa das Máquinas            |
| Vou morar no ar                 | Casa das Máquinas           | 1975 | Lar de Maravilhas            |
| Casa encantada                  | O Terço                     | 1976 | Casa Encantada               |
| Criaturas da noite              | O Terço                     | 1975 | Criaturas da Noite           |
| Hey amigo                       | O Terço                     | 1975 | Criaturas da Noite           |
| Mudança de tempo                | O Terço                     | 1978 | Mudança de Tempo             |
| Queimada                        | O Terço                     | 1975 | Criaturas da Noite           |
| As crianças da nova floresta    | Recordando o Vale das Maçãs | 1977 | As crianças da nova floresta |
| Rancho, filhos e mulher         | Recordando o Vale das Maçãs | 1977 | As crianças da nova floresta |
| Ama teu vizinho como a ti mesmo | Sá, Rodrix & Guarabyra      | 1972 | Passado, Presente & Futuro   |
| Cigarro de palha                | Sá, Rodrix & Guarabyra      | 1972 | Passado, Presente & Futuro   |
| Crianças perdidas               | Sá, Rodrix & Guarabyra      | 1972 | Passado, Presente & Futuro   |
| Primeira canção da estrada      | Sá, Rodrix & Guarabyra      | 1972 | Passado, Presente & Futuro   |
| Justo momento                   | Sá & Guarabyra              | 1974 | Nunca                        |
| Nuvens d'água                   | Sá & Guarabyra              | 1974 | Nunca                        |
| Segunda canção da estrada       | Sá & Guarabyra              | 1974 | Nunca                        |

**Quadro 1:** Repertório escolhido para análise

Assim, do total de vinte músicas analisadas, mais detalhadamente, dezoito se encontram no capítulo 3, e duas (*Casa de rock* e *Vou morar no ar*) compõem as discussões sobre a performance da banda *Casa das Máquinas* no capítulo 2.

#### **b) Capas, contracapas e encartes dos discos dos músicos abordados**

Após a escuta e a seleção das músicas, parti para a análise das capas dos discos e de suas respectivas contracapas e encartes: eles contêm elementos sobre a natureza, o trânsito entre campo e cidade, a ideia de comunidade e de vida no meio natural, propostas de inserção na modernidade e crítica à vida moderna, e estão presentes tanto na produção do grupo *Casa das Máquinas*, apontado anteriormente, quanto nos demais conjuntos.

#### **c) Entrevistas e reportagens de jornais e revistas, dos anos 1970, sobre *rock brasileiro* e sobre as bandas consideradas**

Apesar de esparsas, essas fontes foram fundamentais para entendermos um pouco do percurso de nossos artistas, bem como suas relações com a indústria cultural do período.



Recorremos ao acervo particular do colecionador de discos dos anos 1970, Mário Figueiredo Filho, na cidade de Lavras-MG, ao *blog Velhidade* (MENEZES, 2008) onde se encontram várias reportagens do jornalista e crítico musical Nico Pereira de Queiroz, ao acervo digital da revista *Veja* e aos artigos da revista *Visão*, escritos pelo autor Zuenir Ventura, que se encontram no livro *70/80 cultura em trânsito: da repressão à abertura* (2000, p. 52-85). Também utilizei algumas reportagens e discussões sobre a revista *Pop* e a revista *Música* nos artigos do autor Cassiano Scherner (2012; 2016).

Importante também é o artigo *Rock Rural: origens, estrada e destinos*, do cantor e compositor do trio Sá, Rodrix & Guarabyra, Luiz Carlos Sá, escrito para a revista *USP*, no ano de 2010. Nesse texto, o compositor traça o percurso da carreira do trio e da dupla, além de fazer um balanço sobre o que representou e representa o *rock rural* na música e na sociedade brasileira. A atualidade do artigo possibilitou a análise e a comparação com a memória do artista sobre a música que produziu e a sociedade em que se encontrava inserido nos anos 1970.

#### **d) Entrevistas de alguns músicos selecionados, em meio eletrônico, no site Museu Clube da Esquina**

Entre os anos de 2004 e 2007, o *Museu Clube da Esquina*<sup>12</sup> recolheu depoimentos de diversos músicos que participaram, de forma direta ou indireta, nas produções musicais do grupo mineiro que atuou no cenário musical do Brasil, em fins dos anos 1960 e durante a década de 1970, em torno do cantor e compositor Milton Nascimento.<sup>13</sup> Dividido em quatro seções “Anos 60”, “Clube da Esquina”, “Clube da Esquina 2” e “Anos 80 em diante”, “o site conta com um acervo inédito de entrevistas com os integrantes do Clube, além de narrativas de amigos e familiares que os acompanharam, contribuindo de alguma forma em seus processos criativos” (CANTON, 2010, p. 23-24).

Dentre esses depoimentos temos os dos músicos do trio, Luiz Carlos Sá, Gutemberg Guarabyra e Zé Rodrix, e dos músicos da banda *O Terço*, Flávio Venturini e Sérgio Magrão. Seus relatos sobre suas formações e influências musicais, seus caminhos percorridos no cenário artístico brasileiro dos anos 1970, além da trajetória relatada por eles dentro dos grupos aqui pesquisados, foram

---

<sup>12</sup> Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br>.

<sup>13</sup> O músico, professor da USP e diretor da Orquestra Filarmônica de Violas, Ivan Vilela, em texto no site do Museu (seção “O Movimento”) define o *Clube da Esquina* da seguinte forma: “no início dos anos 60, em Belo Horizonte (MG), jovens músicos começam a se encontrar na cena musical da capital mineira. Eles produziam um som que fundia as inovações trazidas pela Bossa Nova a elementos do *jazz*, do *rock’n’roll* – principalmente *The Beatles* –, de música folclórica dos negros mineiros e alguns recursos de música erudita e música hispânica. Nos anos 70, esses artistas tornaram-se referência de qualidade na MPB pelo alto nível de performance e disseminaram suas inovações e influência a diversos cantos do país e do mundo”. Os músicos mineiros combinaram, em sua sonoridade, bossa nova, elementos do *jazz*, *rock*, música folclórica, erudita e hispânica. Cantaram a estrada, o moderno e o tradicional, o campo e a cidade, com várias influências da contracultura. O *Clube da Esquina* teve como representantes e integrantes – além de Milton Nascimento e Lô Borges – Wagner Tiso, Fernando Brant, Márcio Borges, Toninho Horta, Beto Guedes, entre outros. Viveram e fizeram parte do contexto romântico revolucionário dos anos 1970.

fundamentais para abordarmos suas biografias e compararmos com as reportagens acima referidas e os depoimentos mais recentes, por mim recolhidos.

#### **e) Entrevistas realizadas por meio eletrônico com alguns músicos e críticos musicais da época**

Das entrevistas que pude realizar com os artistas, sujeitos dessa tese, e com o jornalista e crítico musical Nico Pereira de Queiroz, todas por meio eletrônico, a pedido dos próprios entrevistados, destaco as contribuições de Luiz Carlos Sá, que desde minha dissertação tem me auxiliado com suas discussões sobre o *rock rural*, as relações com a contracultura e suas experiências no mercado fonográfico dos anos 1970. Das considerações do jornalista e crítico musical, que escreveu para a revista *Música, Pop* e para o *Jornal de Música e som*, nos anos 1970, resalto os seus apontamentos sobre o mercado de discos e as conceituações e discussões sobre o *rock brasileiro* no período estudado. Também de fundamental importância foram os depoimentos de Fernando Pacheco e Lee Eli-seu, componentes da banda *Recordando o Vale das Maçãs*, nos anos 1970: seus relatos sobre a formação da banda, suas influências musicais, as ideias de campo e cidade da época, as informações sobre os tipos de instrumentos que usavam e suas relações com o mercado fonográfico nos trouxeram outros olhares sobre como eram os percursos e percalços desses artistas, inclusive com as gravadoras do período.

Comparando esses relatos com outras considerações dos músicos do trio *Sá, Rodrix & Guarabyra*, da dupla *Sá & Guarabyra*, do conjunto *O Terço* e da banda *Casa das Máquinas*, encontradas nas revistas de *rock* do período, conseguimos trabalhar as memórias desses artistas e mostrar como se estabeleceram, no passado e no presente, suas ideias e percepções sobre a música brasileira, sobre o trabalho que criaram e produziram e os seus vários caminhos percorridos no cenário musical brasileiro dos anos 1970.

Para um melhor entendimento desses relatos, recorri à abordagem da História Oral. Segundo Verena Alberti, com a metodologia da História Oral, podemos “estudar acontecimentos históricos, instituições, grupos sociais, categorias profissionais, movimentos, conjunturas etc., à luz de depoimentos de pessoas que deles participaram ou os testemunharam” (ALBERTI, 2004, p. 18). Tratando-se, no caso, de uma forma de lidar com os depoimentos escritos prestados pelos entrevistados, aproximamos ao máximo da abordagem da História Oral, onde um conjunto de perguntas foi enviado aos artistas e na medida de suas possibilidades foi retornado para a composição da pesquisa. Privilegiamos, então, a forma de entrevista temática (DELGADO, 2006, p. 22-23),<sup>14</sup> mas sem perder

---

<sup>14</sup> Caracterizamos as entrevistas temáticas como aquelas “que se referem a experiências ou processos específicos vividos ou testemunhados pelos entrevistados” (DELGADO, 2006, p. 22).

algumas características biográficas que ajudaram a compor a trajetória dos músicos aqui envolvidos.

#### **f) Sites e blogs com a temática do rock brasileiro dos anos 1970**

Com o devido cuidado, analisei alguns *sites e blogs* sobre o *rock brasileiro* dos anos 1970. Tratam-se de plataformas *online* criadas por fãs ou jornalistas e que contêm muitas informações sensacionalistas ou equivocadas dos grupos pesquisados. Contudo, eles apresentam, também, dados importantes sobre o contexto musical dos anos 1970, mostrando várias bandas do período, incluindo nossos artistas. Outros *sites* criados pelos próprios integrantes de nossos conjuntos também foram pesquisados e se constituíram como fontes importantes para compararmos os dados biográficos recolhidos nas entrevistas acima citadas. Nesses *sites* foram encontrados, também, dados da discografia de nossas bandas e trechos de reportagens de jornais da época sobre a performance e o trabalho de alguns de nossos músicos.

#### **g) Comentários encontrados no site YouTube sobre as performances e as escutas, por parte dos internautas, das bandas consideradas**

Fundado em fevereiro de 2005, o *YouTube* é um *site* de vídeos que permite o carregamento e o compartilhamento de audiovisuais em formato digital. Nesse *site* pude encontrar o relato de Luiz Santos que presenciou as gravações do videoclipe *Casa de rock*, da banda *Casa das Máquinas*, para o programa televisivo *Fantástico*, da TV Globo, no ano de 1977. As informações extraídas desse relato nos ajudaram a contextualizar melhor a gravação do clipe e a discutir dados importantes sobre a performance da banda e sobre a recepção por parte do internauta.

#### **h) Fontes audiovisuais: videoclipes, jingles e apresentações em televisão do período**

Contamos, para o estudo da performance dos músicos da banda *Casa das Máquinas*, com o videoclipe *Casa de rock*, mencionado anteriormente: situado nos primórdios das gravações de audiovisuais, esse vídeo, disponível no *YouTube*, nos auxiliou no entendimento de alguns aspectos da sonoridade do grupo. Também disponíveis no *YouTube* estão as apresentações, na extinta TV Tupi, da banda *Casa das Máquinas*, com a música *Vou morar no ar*, que nos permitiu analisar as performances ousadas do grupo, e dos integrantes do *Recordando o Vale das Maças*, com o trecho da composição *As crianças da nova floresta*, além do *jingle* *Só tem amor quem tem amor pra dar*, composto pelo trio *Sá, Rodrix & Guarabyra* para a empresa de refrigerantes *Pepsi*. Esses vídeos nos

proporcionaram discutir, além das performances, outros trabalhos e meios de divulgação da produção desses artistas.

**i) Dados de vendas de discos, dos anos 1970, disponíveis nos relatórios do Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística Ltda (IBOPE)**

Durante minha pesquisa de mestrado pude recolher alguns dados do IBOPE, fornecidos por minha orientadora do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de São João Del-Rei-MG, professora Doutora Sílvia Brügger, e que foram essenciais para entender, mesmo que de maneira parcial, as vendas de discos e o consumo das músicas do trio *Sá, Rodrix & Guarabyra*.

Esses dados foram retomados em nossa tese para discutirmos sobre a produção, divulgação e distribuição do trabalho do trio, bem como a ausência de alguns de nossos artistas nos levantamentos de venda do Instituto.

Partimos, agora, para os pressupostos teóricos, conceituais e metodológicos que envolvem a produção do conhecimento em música e história, e que são utilizados nesta pesquisa.

## **1.2. Discussões teóricas: relações entre Música e História**

Falar de música e de história, segundo os autores Ana Cláudia de Assis, Flávio Barbeitas, Jonas Lana e Marcos Edson Cardoso Filho, não constitui tarefa fácil, e requer muito cuidado e atenção. Em seu artigo *Música e História: desafios da prática interdisciplinar* (2009), os autores, ao fazerem o levantamento de algumas produções acadêmicas significativas, afirmam o seguinte:

As dificuldades dos estudos historiográficos existentes demonstram que música não é matéria dócil, isto é, não se deixa manejar facilmente para se encaixar em objetivos e intenções pré-determinadas. Linguagem não-referencial, não amarrada à lógica da representação e da significação unívoca, o sentido da música não se deduz com um simples processo de decodificação; pelo contrário, ele se constrói numa trama de múltiplos agentes e *nunca* é totalmente transparente. (ASSIS et al, 2009, p. 7-8)

Embora exista uma farta produção sobre esses dois campos de conhecimento (Música e História) e suas interdisciplinaridades, muito ainda pode, e deve, ser revisto, tratado e pesquisado, para a construção de uma relação cada vez mais sólida e coerente entre os saberes musicológicos e historiográficos. Dessa forma, tendo como objetivo o estudo de alguns grupos que se aproximaram e se

apropriaram das diversas sonoridades do *rock*, e das várias manifestações musicais no Brasil dos anos 1970, procuro, nesta tese, articular a relação entre música e história.

De acordo com a afirmativa dos autores, acima, notamos a complexidade que os fenômenos musicais trazem. Os elementos para o estudo do material musical envolvem obra, condições de produção, biografias, contextos (social, político, econômico e cultural), recepções e múltiplas intencionalidades. Em se tratando de fazeres musicais (SMALL, 1998), situados num recorte histórico, o desafio e a complexidade são ainda maiores, pois dizem respeito ao entendimento e à escuta de performances musicais que se encontram no passado. Ademais, além da análise das sonoridades, ou seja, das práticas musicais dos artistas selecionados, faz-se necessário situá-los em seu tempo, cotejar as fontes, pensar a partir de vários fragmentos sobre a constituição de um *rock brasileiro* nos anos 1970 e suas diversas apropriações por parte das bandas aqui destacadas. Tomamos de empréstimo, do historiador Roger Chartier, o conceito de *apropriação* que diz respeito aos usos e interpretações – de diferentes grupos, indivíduos, instituições etc. – inscritos nas práticas que os produzem. Chartier enfatiza as diferentes apropriações culturais pelos grupos sociais – que também compreendem construções culturais – nos processos e nas vivências históricas, dando dinamismo às realidades socialmente contraditórias (CHARTIER, 1995; 2002).

Assim, a utilização de instrumentos analíticos tanto da Música quanto da História, aqui postas em maiúsculas apenas para enfatizar que ambas têm estatuto de ciência (em constante construção) é feita, neste estudo, com o intuito de mostrar que a música pode produzir e ensinar história. A tarefa, então, a que me proponho, é a observação das várias representações históricas e musicais encontradas nesses artistas e o entendimento do que eles pensavam sobre a realidade brasileira, quais eram suas relações com o contexto da ditadura, seus projetos ou produções artísticas e sua estrita relação com a indústria de discos da época. Algumas performances, conforme já apontado, também são encontradas neste trabalho, por meio da análise das capas, contracapas e dos encartes dos LPs selecionados, de análise de videocliques, dos discursos dos próprios músicos e aqueles presentes em revistas e jornais especializados em *rock* nos anos 1970. No que compete ao estudo das recepções musicais, campo de difícil mapeamento, ainda mais quando relacionado com tempos históricos (embora neste caso, não tão distantes), também alguns comentários e relatos encontrados na *Internet* são utilizados.

Portanto, partindo do pressuposto de que a música não é objeto neutro (ASSIS et al, 2009) e de que o estudo nesta pesquisa compreende a análise de expressões musicais realizadas num determinado momento da história brasileira, proponho uma musicologia que seja ao mesmo tempo histórica, cultural e interpretativa. Uma musicologia que articule e relacione elementos musicais com as questões socioculturais (NEDER, 2010, p. 181). O desafio neste estudo refere-se, então, à descrição, interpretação e entendimento dos fenômenos musicais desse *rock brasileiro*.

E como se tratam, também, de análises de performances, de fazeres musicais (SMALL, 1998), as aproximações com a Etnomusicologia se fazem presentes e necessárias. As fronteiras podem ser matizadas. Visto que trabalhamos, aqui, a música como cultura e a problemática pertinente é o entendimento de “como os outros fazem música” (LABORDE, 2008, p. 29), a abordagem *etno* e *músico* são articuladas propondo uma *logia*, um *logus*, que abarque as ferramentas possíveis para o entendimento desse *rock* produzido e executado no Brasil da década de 1970. Tomemos um exemplo: para a análise das performances da banda *Casa das Máquinas*, em vídeo, portanto, congelada em uma mídia, adoto alguns pressupostos etnográficos que fazem parte dos estudos etnomusicológicos. Tais pressupostos trazem alguns lampejos para o entendimento do sentido posto, por esses artistas, em suas apresentações. Dessa forma, não sendo possível pensar e enquadrar o *rock*, e especificamente as várias propostas musicais vivenciadas pelos músicos neste estudo, apenas como subproduto de uma indústria cultural manipuladora ou como arte inferior, comparando-se, por exemplo, com a MPB da época, considerada cânone da verdadeira música brasileira (NAPOLITANO, 2005), trata-se de abordarmos, como aponta Christopher Small (1998) com o seu conceito de *musicking*, as experiências e as ações dos músicos, ou seja, a ação do seu musicar. Conforme será visto nos capítulos seguintes, os diversos significados e as várias formações de sentido, a partir das performances e das sonoridades dos grupos em estudo, podem ajudar no entendimento do cenário musical brasileiro, para além do binômio alienação/engajamento já tanto e magistralmente trabalhado.<sup>15</sup>

O que verifico, contudo, é a falta de estudos do *rock brasileiro* que leve em consideração as apropriações e as representações que os músicos têm sobre seu cotidiano, bem como suas sonoridades e identidades artísticas.

### 1.3. Discussões bibliográficas, conceituais e metodológicas

Na análise de algumas produções bibliográficas relevantes sobre música brasileira, constato a parcial ou total ausência dos grupos selecionados para esta pesquisa. Em seu livro *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)* (2001b) o autor Marcos Napolitano, em suas considerações finais, mostra as tendências musicais na virada dos anos 1960 para a década de 1970, já anteriormente destacadas, e afirma que o mercado de música jovem, com mesclas entre o *pop* e a MPB, só terá um sucesso comercial relevante “a partir de 1972, com o sucesso dos Secos e Molhados, Raul Seixas e Sá, Rodrix e Guarabira, entre outros” (NAPOLITANO,

---

<sup>15</sup> Leituras importantes, referentes à temática de engajamento na música popular brasileira, são encontradas nas obras dos autores Arnaldo Contier (1998), Marcelo Ridenti (2000; 2001; 2003 e 2005) e Marcos Napolitano (2001a; 2001b; 2002; 2004; 2007; 2010a e 2010b).

2001b, p. 340). Sobre o universo roqueiro no Brasil o autor afirma que “o *rock* brasileiro conhecia seu primeiro grande impulso, com o trabalho dos Mutantes. Mas somente a partir dos anos 1980 é que o pop-rock brasileiro substituiu a MPB como o centro do sistema fonográfico brasileiro” (NAPOLITANO, 2001b, p. 340). Em outro livro mais recente, *1964: história do regime militar brasileiro* (2014), Napolitano, além de citar o cantor e compositor Milton Nascimento e o Clube da Esquina com suas fusões entre “gêneros e estilos locais com o rock” (NAPOLITANO, 2014, p. 181), aponta que

A grande novidade musical de 1973 foi a renovação do rock brasileiro, que parecia encontrar um idioma próprio. Neste campo, destacaram-se Raul Seixas, com sua crítica ácida ao milagre e aos valores sociais (*Ouro de Tolo, Sociedade Alternativa, Mosca na Sopa, Metrô Linha 743*), e o meteórico conjunto *Secos & Molhados*, que revelou o cantor Ney Matogrosso, fundindo o melhor da poesia da MPB com a ousadia cênica e o clima instrumental do rock anglo-americano. Rita Lee, ex-Mutantes, iniciava uma trajetória própria e original, com letras criativas e críticas. Uma das experiências mais originais da música jovem brasileira de qualidade, no início dos anos 1970, foi o conjunto Novos Baianos, que ao mesmo tempo era uma comunidade hippie. Baby Consuelo (vocal), Pepeu Gomes (guitarra), Moraes Moreira (que seguiria uma carreira solo de sucesso) e Paulinho Boca de Cantor mesclavam samba, chorinho, frevo e rock, criando um idioma musical próprio e bem-aceito pelo público de rock e MPB. (NAPOLITANO, 2014, p. 181)

Também os autores Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello em seu livro *A Canção no Tempo: 85 anos de música brasileira, vol. 2: 1958-1985* (2006), obra importante que traz o inventário e a descrição de várias composições relevantes na vida musical brasileira, enfatizam o músico Raul Seixas como o principal artista do *rock*, “tido por muitos como o inventor do rock brasileiro” (SEVERIANO e MELLO, 2006, p. 188), além da cantora Rita Lee. Severiano e Mello também afirmam que é nos anos 1980 que se “deslança finalmente o rock nacional, também chamado de BROCK, com dezenas de jovens e suas bandas invadindo as paradas de sucesso para o resto da década” (SEVERIANO e MELLO, 2006, p. 188).

Vários pesquisadores, que trabalharam sobre o *rock brasileiro*, apresentam, em seus estudos, a mesma lacuna com relação à década de 1970. Tatyana de Alencar Jacques, no artigo *Comunidades rock: visões de mundo e categorias musicais* (2010), apresenta um histórico incompleto do percurso do *rock* no Brasil: a autora aponta as primeiras gravações de *rock*, no país, em meados dos anos 1950, a *Jovem Guarda* e o *Tropicalismo*, na década de 1960, e, em seguida, aborda os anos 1980, destacando o BRock (JACQUES, 2010, p. 2-3). Já Fabio Pontarolo, em seu texto *Protesto, crítica social e a influência musical do rock n’ roll na música popular brasileira do pós-guerra* (2009), destaca Raul Seixas, *Secos & Molhados*, *Erva Doce*, *Made in Brazil* e *Vimana* como res-

ponsáveis por conduzirem “o rock nacional através dos anos de chumbo da ditadura militar sem pretensões de exercer qualquer tipo de crítica social ou política” (PONTAROLO, 2009, p. 146). Dos artigos pesquisados, o de Pontarolo é o único que afirma a despreensão dos artistas de *rock* com relação às críticas ao regime político brasileiro dos anos 1970, embora não cite outros grupos do período. O que percebo, também, neste levantamento bibliográfico sobre o *rock brasileiro* nos anos 1970, é a afirmação constante, por parte de alguns estudiosos, do caráter subversivo e transgressor do *rock*, inclusive no período da ditadura civil-militar no Brasil, e a sua atitude rebelde e de recusa à indústria cultural. Este ponto merece algumas considerações, visto ser uma das questões que abordo e mostro, neste caso, outras vivências e experiências dos artistas e de sua produção musical no cenário mercadológico e cultural brasileiro.

Na tentativa de estabelecer uma sociologia do *rock*, o autor Cesar Beras (2013), por exemplo, propõe pensar o *rock* como portador de uma dinâmica pendular:

Desde seu surgimento, em 1950, até os dias de hoje, podemos verificar que o rock demonstra uma dinâmica pendular; ora questiona radicalmente o *status quo*, ora vira *status quo*. Primeiro, questiona os valores e comportamentos tradicionais a partir do sexo e da realidade cotidiana reportada em músicas e comportamentos: modos de vestir, falar, se relacionar e etc. Depois vira (sic) moda universal a ponto de alargar ao máximo sua identidade, depois fragmenta em estilos que, cada qual a sua maneira, aporta alguma crítica ao *status quo* vigente: *hard rock*, *punk*, e explode em críticas pessimistas ao mundo, depois vira (sic) moda de novo; absorvido pela indústria fonográfica e depois se fragmenta. Tudo isso em um quadro de transição do capitalismo moderno de sua idade de ouro, para a era do capitalismo desorganizado. (BERAS, 2013, p. 3)

Embora o autor afirme que é necessário estudar o *rock* em toda sua complexidade e que o gênero estrutura e é estruturado pela sociedade, sua proposta de pensá-lo como um pêndulo que ora oscila para a crítica à sociedade capitalista, ora pende para a cooptação pela indústria cultural, deixa de lado as diversas estratégias dos músicos dentro do mercado fonográfico. Proponho, nesta tese, mostrar que o *rock* pode questionar o *status quo*, mas em constante relação com o seu meio social, político, cultural e econômico. Os artistas também venderam seu trabalho à época e não trouxeram apenas músicas com críticas pessimistas, conforme destaca Cesar Beras, no cenário cultural brasileiro dos anos 1970.

Amanda Veloso Garcia (2013), por sua vez, ao propor uma abordagem antropológica para os estudos do *rock*, aponta seu caráter subversivo e contestador à indústria cultural. A autora procura mostrar, em seu artigo, que o *rock* busca romper com os padrões vigentes e que “o verdadeiro roqueiro não se submete ao mercado” (GARCIA, 2013, p. 10). Cita ainda que os indivíduos se subordinam à lógica do consumo e que a contracultura (que tem o *rock* como manifestação artística)



surge por causa e contra (no sentido de resistência) ao sistema (técnico e tecnológico) da indústria cultural. Mas será sempre assim? Pensar apenas que os artistas de *rock* têm como meta criticar “severamente a lógica capitalista e os meios de comunicação de massa” (GARCIA, 2013, p. 10), conforme mostra a autora, é desconsiderar que esses músicos (inclusive aqueles que abordo neste estudo) também se utilizam dos recursos da indústria e do mercado fonográfico para produzir seu trabalho, garantir sua subsistência, pois vendem discos no Brasil e no exterior,<sup>16</sup> e, também, para falar sobre seu contexto.

Já Tatyana de Alencar Jacques (2010), citada anteriormente, ao estabelecer certas categorias musicais (ruído e peso) para se pensar socialmente os estudos do *rock*, afirma que o prazer de tocar e a criatividade no gênero, em detrimento da técnica, é que traz o caráter de “rejeição da música racionalizada” sendo também “rejeição do comportamento racionalmente orientado, o que marca toda a história do rock” (JACQUES, 2010, p. 6). Jacques aborda que os músicos de *rock* rejeitam a técnica musical como forma de dominação. Para a autora,

A excessiva ênfase na maestria técnica é frequentemente percebida por esses músicos (do rock) como uma mecanização do ato de tocar, podendo mesmo reduzir a criatividade a alguns clichês ligados à música *mainstream* – relativa às grandes gravadoras e, portanto, estabelecida. (JACQUES, 2010, p. 7)

Isso valha talvez para os músicos do estilo *punk rock* ou da cena independente da cidade de Florianópolis (Santa Catarina), que a autora analisa em seus estudos (JACQUES, 2010, p. 5). Mas o que pensar, por exemplo, de uma banda como o *Led Zeppelin* que teve, desde a escolha dos músicos até os *shows*, todo um aparato tecnológico e mercadológico em sua produção (FRIEDLANDER, 2008, p. 330-343)? Ou, para citar o caso de nossos artistas, do grupo *O Terço* que teve todo um planejamento da gravadora Copacabana para lançar seus discos, inclusive fora do país? Como fica, então, o processo de gravação desses diversos artistas nos estúdios e dentro das gravadoras (inclusive os da cena independente e os do *punk rock*)? O que observo, contudo, é que os grupos selecionados nesta pesquisa não recusaram, não se esquivaram da técnica musical, nem dos meios tecnológicos e racionais para produzir e criar suas obras. Temos, então, um artigo importante como o do autor Danilo Fraga, *O beat e o bit do rock brasileiro* (2007) que, embora não trate do *rock* dos anos 1970 e sim do *rock brasileiro* dos anos 1980, afirma que o gênero sempre circulou pelo mercado fonográfico e que “em cinquenta anos de história, o rock brasileiro foi lançado por grandes gravadoras, esteve em trilhas sonoras de telenovelas, entre outros elementos típicos desse modelo de distribuição” (FRAGA, 2007, p. 3).

---

<sup>16</sup> É o caso do grupo *O Terço* que teve o seu LP *Criaturas da Noite*, de 1975, gravado também em inglês e lançado no mercado internacional.

Outros dois estudos, que considero relevantes pelo período que tratam e por abordarem alguns grupos que trabalho nesta tese, são o do jornalista Thiago Hausner de Macêdo (2011), com a dissertação de mestrado *Sá, Rodrix e Guarabyra: os parceiros da música bonita (1965-1980)*, e a dissertação de mestrado de Alexandre Saggiorato intitulada *Anos de Chumbo: rock e repressão durante o AI5* (2008).

Thiago Hausner de Macêdo propõe analisar as composições do trio *Sá, Rodrix & Guarabyra*, e seu percurso artístico, aproximando-as da música de protesto. Embora o autor utilize várias fontes, como matérias de jornais, revistas, *blogs* sobre os artistas, colunas de revista (como as da *Backstage*, que tem artigos do cantor Luiz Carlos Sá, integrante do grupo), ao analisar as fontes primárias, que são as músicas dos respectivos discos do trio, aborda apenas as letras, deixando de lado elementos importantes (como será visto mais adiante, sobre a metodologia) como sonoridades e capas de discos. O autor afirma um dado importante e pertinente sobre o trio e o seu *rock rural*

(...) que propunha um olhar diferente para o interior brasileiro, oposto ao da música sertaneja de raiz – que revelava o olhar dos próprios cantores sertanejos para o campo, trazendo esse campo para a cidade grande – enquanto no trio o olhar era de músicos da cidade para o campo. (MACÊDO, 2011, p. 16)

Para Macêdo “as canções do trio tentavam compreender o Brasil, mediante o olhar do viajante, que presenciava essas mudanças rápidas no cenário social brasileiro” (MACÊDO, 2011, p. 16). Esses dados apontados pelo autor também são trabalhados aqui, nesta tese. Porém, Macêdo afirma que essas características de cantar o campo a partir da cidade e da ênfase no trânsito constante entre meio urbano e rural é que caracteriza

(...) a aproximação com a música de protesto (...), pois, com o olhar urbano, Sá, Rodrix e Guarabyra viam não só o campo de um Brasil utópico alardeado pelo governo militar, mas um campo sob transformações, que destoava do estilo de vida propagandeado pelo governo”. (MACÊDO, 2011, p. 16)

Contudo, os artistas *Sá, Rodrix & Guarabyra*, bem como os demais grupos por mim pesquisados, não tinham uma postura de resistência à ditadura e, embora os músicos do trio tenham começado suas carreiras nos Festivais de televisão (abordado no capítulo 2), eles cantaram e tocaram muito mais as possibilidades sonoras na música brasileira nos anos 1970 e pensaram alternativas e espaços para criarem sua arte e viverem, apesar e para além do regime militar. A análise do autor se mostra ainda reducionista: ao destacar que “o estudo da canção do trio será disposto sem reduzir o trabalho à análise de letras, mas sim abrangendo todo o contexto social e político em que estava

inserida, criticando o excessivo apego às fontes escritas como documento” (MACÊDO, 2011, p. 12), Macêdo deixa de lado aspectos importantes como os parâmetros sonoros das composições, a iconografia e os dados sobre indústria cultural.

Por sua vez, Alexandre Saggiorato, ao analisar as bandas de *rock* dos anos 1970, em sua dissertação, procura demonstrar o caráter transgressor dos músicos. Para o autor

(...) o rock brasileiro produzido nos anos 1970 encontra-se em situação de enfrentamento à ditadura, porém não seguindo os passos da MPB engajada, envolvida nos ideais da UNE, e sim comportamentalmente, com características subversivas de transgressão... (SAGGIORATO, 2008, p. 24)

Trabalhando os grupos *Casa das Máquinas*, *O Terço* e *Novos Baianos*, Saggiorato destaca as atitudes e os comportamentos desses artistas frente à repressão do regime militar. Para o autor, nos anos 1970, “os roqueiros produziram durante o AI-5 uma música comportamental, com crítica aos valores tradicionais. Escreviam sobre a liberdade sexual, o uso de drogas e sobre a busca pela vivência em outro sistema” (SAGGIORATO, 2008, p. 22).

Analizando as letras das composições, algumas performances e capas dos discos dos grupos, acima, Alexandre Saggiorato procura traçar o perfil contestador dessas bandas. Mostra o posicionamento político desses músicos e também tenta situá-los entre a esquerda militante e a direita conservadora:

(...) colocar-se à margem tornava-se também opção de alguns jovens para com os acontecimentos que marcavam o país e o mundo no período. Tornar-se livre e não atuante dos princípios sociais vigentes, era uma espécie de resistência ao regime, bem como de fuga e também de legitimação da própria cultura *underground*. (SAGGIORATO, 2008, p. 36)

Concordo com o autor sobre os valores e as experiências contraculturais desses grupos, a fuga para o campo ou a fuga do espaço público e do regime repressor. Porém, procuro avançar em tais questões, mostrando que, no caso desses artistas, não se tratou principalmente de um *rock* transgressor. Alexandre Saggiorato define, em sua pesquisa, o ato de transgredir. Conforme aponta, em nota de rodapé, seria “um ato de desobediência, infração e violação às normas e condutas sociais do período em questão” (SAGGIORATO, 2008, p. 14). Contudo, o que constato ao longo deste trabalho é que esses artistas não procuraram transgredir as normas sociais ou se opor diretamente contra o regime militar brasileiro nos anos 1970. Além do mais, torna-se pertinente não apenas a análise da letra, mas também da música como um todo, articulando, conforme a metodologia proposta neste estudo, os parâmetros verbais e sonoros das composições.

Assim, o que verificamos nessas pesquisas é o estudo focado em conceitos como *transgressão*, *subversão* e *resistência*. Os autores enfatizam esses aspectos do *rock* (que são pertinentes), mas deixam de lado outras possíveis relações dos músicos com o seu contexto de produção. Faltam, nesses autores, discussões sobre a produção fonográfica dos artistas, ou, quando têm, são reduzidas a cooptação ou recusa ao mercado cultural. Outro ponto já citado é o fato dos autores darem pouca atenção aos aspectos imagéticos e iconográficos das capas dos LPs das bandas estudadas. Ou, quando muito, analisam aspectos parciais como no caso de Alexandre Saggiorato (2008) que, ao abordar a capa do LP *Lar de Maravilhas* (1975), do grupo *Casa das Máquinas*, não trabalha as informações relevantes contidas no encarte do disco, que mostram, por exemplo, alguns elementos da performance dos músicos. Desse modo, passo, agora, para as discussões sobre as metodologias aplicadas neste trabalho e as possibilidades de pensarmos nas diversas estéticas musicais dos grupos em estudo.

### **1.3.1. Pensando as estéticas dos *rocks*: sonoridades e identidades musicais**

Um aspecto importante, que ressalto nesta tese, é o entendimento das diversas estéticas dos *rocks brasileiros* encontradas no recorte temporal proposto para esta pesquisa. Dessa forma, considero relevante partirmos do seguinte questionamento: seria possível pensarmos o *rock*, em geral, como portador de discussões, de características e de fruições estéticas?

Bruce Baugh, em seu artigo *Prolegômenos a uma estética do rock* (1994), considera que é possível se pensar numa estética do *rock*. Para o autor, algumas características do *rock* podem determiná-lo e diferenciá-lo de outros fazeres musicais: a performance dos tons, como por exemplo, os sons e ruídos executados na guitarra elétrica; a altura, onde é percebido que o *rock* se define por seu volume elevado; e, por fim, o ritmo, em que o *rock*, segundo Baugh, é feito para dançar.

Por sua vez, Jorge Cardoso Filho (2010) questiona os pressupostos estéticos de Bruce Baugh e aponta a necessidade de se mostrar os elementos técnicos, culturais e econômicos das produções de *rock*. O autor afirma que se deve considerar a estética nas variadas experiências humanas, levando-se em conta a expressão e a experiência musical de cada artista ou grupo e não apenas a performance dos tons, o volume e o ritmo destacados por Baugh.

Também para os autores Bernardo Alfredo Mayta Sakamoto e Rosa de Lourdes Aguilar Verástegui (2013), o *rock* pode ser objeto de fruição estética: eles contrapõem, em seu artigo, a visão, que consideram pessimista, de Theodor W. Adorno, que, segundo os autores, nega as produções culturais, após os horrores do nazismo, como portadoras de estéticas e como obras de arte, ao pensamento de Friedrich Schiller que, em sua obra *A educação estética do homem numa série de cartas* (2002), defende o projeto de se pensar numa educação estética para o indivíduo. Importante ressal-

tar que embora esses pesquisadores deixem de contemplar certos aspectos do trabalho de Adorno sobre filosofia e música, que seriam pertinentes para se pensar as diversas produções musicais em seu contexto social,<sup>17</sup> eles propõem um questionamento válido para esta pesquisa: é o *rock* uma arte de expressão ou uma regressão do gosto da audição? Desse modo, convido os leitores a pensar, como os autores acima, as diversas produções musicais roqueiras no Brasil da década de 1970 como arte de expressão e como portadoras de diversos significados dentro da cultura brasileira.

Contudo, indago, aqui, se seria possível pensar numa estética do *rock brasileiro* para além dos pressupostos de Bruce Baugh. Melhor dizendo, se seria possível pensarmos nas várias estéticas dos *rocks* produzidos no Brasil. Para tanto, parto, principalmente, das proposições do autor Jean Molino (1975). Com o seu conceito de *fato musical*, o autor esclarece que “não há, pois, uma música, mas músicas. Não há a música, mas um fato musical. Este fato musical é um fato social total” (MOLINO, 1975, p. 114). Testo, então, a hipótese de que não só a performance, o ritmo ou a altura do som, conforme defende Baugh, configurariam uma estética do *rock*, quer para o *rock* produzido no Brasil ou em qualquer outra parte do mundo. Aponto que todos os possíveis elementos que constituem a música, seja de qualquer gênero ou estilo, compõem ou configuram diversas estéticas em determinado período e lugar. O conceito de *fato musical* de Molino, portanto, nos norteará nas discussões dos vários componentes das produções artísticas dos grupos considerados. A partir dos três níveis propostos por Molino, *neutro*, *poiético* e *estésico*,<sup>18</sup> para o entendimento das músicas como construções culturais, podemos analisar não só as sonoridades como também outros componentes do fazer musical de nossos músicos, como, por exemplo, suas produções iconográficas (capas e encartes dos LPs), entre outros elementos.<sup>19</sup>

Partimos, então, do conceito de *fato musical*, para a análise do material sonoro, ou seja, para o estudo e a compreensão das sonoridades dos grupos selecionados. Após a análise de outros aportes teóricos e metodológicos de autores como Bruce Baugh (1994), Paul Friedlander (2012), Philip Tagg (1987) e Felipe Trotta (2008), optamos pelas considerações de Molino que se mostraram satisfatórias para entendermos a produção artística de nossos músicos dentro do contexto social brasileiro dos anos 1970. Entretanto, considero pertinente tecer algumas linhas sobre esses autores, para

---

<sup>17</sup> O musicólogo Mário Vieira de Carvalho aponta, por exemplo, o livro *Dialética Negativa* (ADORNO, 1966), como uma obra importante do pensamento adorniano. Segundo Carvalho, a grandeza dos textos de Adorno está em suas análises sobre o processo de criação, encontrado em *Dialética Negativa*, onde o “não-pensado” ou o “não-idêntico” na filosofia e nas artes pode auxiliar no estabelecimento de construções de identidades numa obra e num artista: “o conceito de material, que, para Adorno, não é dado pela natureza, mas sim socialmente pré-formado (...) material sonoro (Tonmaterial) e tudo isso é já sociedade codificada, produto e agente de socialização” (CARVALHO, 2000, p. 17).

<sup>18</sup> Segundo Molino, todo fenômeno musical (*fato musical*) apresenta um triplo modo de existência, três níveis de percepção: objeto isolado (*neutro*, com suas formas e características físicas), objeto produzido (*poiético*, empírico, com seus processos de criação) e objeto percebido (*estésico*, passível de análise e apreciação).

<sup>19</sup> Em meu artigo sobre capas de discos do trio Sá, Rodrix & Guarabyra, publicado na *Revista Música Hodie*, conjugo, por exemplo, os três níveis de análise de Jean Molino com a metodologia de Panofsky (1976, p. 50-64) sobre iconografia e iconologia. Cf. RESENDE, Victor H. de. “Iconografia, iconologia e fato musical: análise das capas de disco do trio Sá, Rodrix & Guarabyra”. *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.15 - n.1, 2015, p. 71-86.

discutirmos sobre suas problemáticas de análise do material sonoro que empreendem em seus estudos, destacando alguns pontos relevantes que servirão para nossas abordagens e para o entendimento das composições que buscamos elucidar em nossa pesquisa.

De acordo com a definição proposta por Felipe Trotta, a sonoridade é “o resultado acústico dos timbres de uma performance, seja ela congelada em gravações (sonoras ou audiovisuais) ou executada ‘ao vivo’” (TROTТА, 2008, p. 3-4). Para o autor, sonoridade tem a ver com reconhecimento musical. Segundo Trotta:

Trata-se, portanto, de uma combinação de instrumentos (e vozes) que, por sua recorrência em uma determinada prática musical, se transforma em elemento identificador. Falamos em “baixo, guitarra e bateria” e imediatamente pensamos na estética musical do rock. Visualizamos um trio de instrumentistas – em silêncio – portando sanfona, triângulo e zabumba e esperamos a execução de um forró. Analogamente, ninguém espera que um quarteto de cordas (2 violinos, viola e violoncelo) vá tocar um *reggae*, um frevo ou um *blues*. Cada formação instrumental evoca um determinado ambiente musical, representado sonoramente em seu conjunto de instrumentos característicos que servem como elementos constitutivos de sua prática. (TROTТА, 2008, p. 4)

O autor, por sua vez, baseia-se na metodologia de Philip Tagg (1987) que, dentre vários apontamentos, busca os *musemas* numa produção musical. Segundo Tagg, esses *musemas* significam as unidades mínimas de identificação de uma composição (como melodia, harmonia, ritmo, entre outras) que permitem determinar um estilo ou gênero, podendo, inclusive, serem utilizados para comparação entre produções musicais. Afirmo, contudo, que tal abordagem seja pertinente para determinar não uma, mas várias sonoridades das bandas em estudo e que não só a guitarra, o baixo e a bateria podem compor o que se chama de *rock*. Os grupos, aqui pesquisados, não combinaram apenas esses instrumentos (guitarra, baixo e bateria) e as diversas sonoridades que eles produziram não ficaram restritas às instrumentações consideradas típicas do *rock*. Identificar e analisar os *musemas* nas músicas trabalhadas em nosso estudo se mostraram satisfatórias para compararmos as produções da banda *O Terço*, entre si (caso, por exemplo, das composições *Criaturas da noite* e *Casa encantada*), e com as do trio *Sá, Rodrix & Guarabyra* e da dupla *Sá & Guarabyra* (conforme capítulo 3) não sendo, contudo, suficiente para entendermos a produção musical dos artistas considerados em sua totalidade, conforme veremos adiante. Felipe Trotta se atém, também, ao estudo do que ele denomina de gêneros musicais. Porém, as bandas *O Terço*, *Casa das Máquinas*, *Recordando o Vale das Maçãs*, o trio *Sá, Rodrix & Guarabyra* e a dupla *Sá & Guarabyra*, não se fixaram em apenas uma forma de produzir e de executar seu *rock*, nem mesmo produziram apenas *rock*.

Cabem, nesse caso, algumas considerações sobre ‘gênero’ e ‘estilo’. Ao tratarmos de estudos musicais, esses dois conceitos ou categorias podem trazer certas ambiguidades no momento de

referirmos uma composição musical: seria correto usar o termo ‘gênero’ ou ‘estilo’ para tratar determinada obra e suas performances? Mário Sève, ao estudar o choro (2016), propõe duas definições que serão aplicadas neste trabalho. Para o autor, ‘gênero’ tem a ver com o nível estésico, de percepção das músicas produzidas: é pensado e definido como categoria sociocultural, algo que é negociado socialmente. Para gênero seria necessária a pergunta geral ‘o que é’ determinada música. Já para o termo ‘estilo’, Sève propõe uma interpretação no âmbito poiético, no sentido de construção. Para estilo a pergunta seria ‘como é’ realizada determinada composição. O estilo musical, então, compreende “padrões formais, fraseológicos, rítmicos, melódicos, harmônicos e interpretativos” (SÈVE, 2016, p. 1-2).

Desse modo, para as discussões sobre os nossos grupos, utilizo o conceito geral de gênero para *rock* e estilo para as diversas vertentes ou variantes musicais como *hard rock*, *progressivo*, *rock and roll* etc. Algumas questões são postas a partir do contato com as bandas: existem regras formais e técnicas encontradas nas composições dos artistas, ou alguns indicadores, para entendermos e diferenciarmos, por exemplo, as músicas do trio *Sá, Rodrix & Guarabyra*, com o seu *rock rural*, das de uma banda como *O Terço*? Podemos estabelecer alguma proximidade entre esses grupos e os demais? Com relação às composições, demonstro que os artistas do trio e da dupla, e os do conjunto *O Terço*, por exemplo, se influenciaram: há combinações de violas, violões e guitarras que são recorrentes tanto em músicas da dupla *Sá & Guarabyra* e do trio *Sá, Rodrix & Guarabyra* quanto nos arranjos d’*O Terço*; em composições como *Segunda canção da estrada*, da dupla *Sá & Guarabyra*, há sonoridades que remetem à viola e às representações da música rural, que, por sua vez, também são encontradas na música *Queimada*, da banda *O Terço* (conforme capítulo 3). Constatamos, também, que num mesmo conjunto, como *O Terço*, alguns traços podem ser encontrados em composições de diferentes discos, ao passo que na discografia desses músicos também são percebidos diversos fazeres musicais, portanto, estilos de se executar e produzir *rock*. Podemos averiguar, ainda, que nas letras cantadas pelos artistas e em suas escolhas sonoras há proximidades com as ideias romântico-contraculturais, explicado mais à frente. Portanto, dentro da discussão geral do gênero *rock*, alguns estilos, modos de fazer, são apontados como indicativos, como traços identitários ou diacríticos (BARTH, 1998) para a identificação das sonoridades das composições. Segundo Fredrik Barth, *traços diacríticos* são os “sinais ou signos manifestos [...] que as pessoas procuram e exibem para demonstrar sua identidade, tais como o vestuário, a língua, a moradia, ou o estilo geral de vida” (BARTH, 1998, p. 194). Barth, no caso, está preocupado com a formação e a permanência de grupos étnicos. Contudo, embora esta tese não trate de um estudo sobre etnicidade, mas de identidades sonoras, é possível identificarmos, nos grupos selecionados, alguns traços que conferem certo reconhecimento musical por parte da mídia, do público e das próprias bandas. Desse modo, o con-

ceito de *traço diacrítico* de Barth pode ser articulado com o conceito de *sonoridade* do autor Felipe Trotta (2008).

Assim, voltando às considerações sobre sonoridades de Felipe Trotta, proponho conjugar outras metodologias. Testando a hipótese de que não é possível traçar um único método de análise para a música, sobretudo para as diversas produções fonográficas brasileiras, adoto, também, os pressupostos metodológicos do historiador do *rock* Paul Friedlander (2012).

Embora as discussões de Bruce Baugh, apontadas anteriormente, compreendam um excelente ponto de partida para se pensar as sonoridades do *rock* em geral, será visto que seus aportes metodológicos não são suficientes para uma abordagem mais ampla do *rock* produzido pelas bandas em análise, pois, conforme já afirmado, a produção dos grupos neste estudo extrapola os elementos básicos propostos pelo autor (performance dos tons, altura e ritmo). Assim, pensando as estéticas dos *rocks* e a música como *fato musical*, utilizo alguns elementos da metodologia do autor Paul Friedlander denominada de “janela do rock” (FRIEDLANDER, 2012, p. 14-15) e que compreendem analisar na composição: a) música – compreensão do conjunto, destacando quais instrumentos estão presentes, ênfase rítmica (o compasso dominante e quais instrumentos marcam esse compasso), estilo vocal, solo instrumental e estrutura harmônica (os acordes presentes na música); b) letras – quais os principais temas da composição (como, por exemplo, amor romântico, sexo, alienação, justiça/injustiça, introspecção, música pop/rock) e a história que é contada; c) histórico do artista – elementos da história pessoal e da carreira do artista que sejam relevantes para o entendimento da composição; d) contexto social – as influências do ambiente político, social e econômico para a criação artística, com destaque para a cultura jovem e sua relação com a sociedade, os movimentos políticos e culturais (luta por direitos civis, minorias, contraculturas alternativas etc.) e a questão da indústria musical, seu desenvolvimento e relações com os músicos; e, por último, e) atitude – elementos de performance ao vivo dos artistas, seus atos e comportamentos em público.

Procuo, dessa forma, articular as metodologias acima, sem perder o enfoque sobre as sonoridades. Aproximando essas metodologias, e levando em consideração a música como construção cultural (MOLINO, 1975), é possível analisarmos a estrutura das composições, seu ritmo, melodia e harmonia (TAGG, 1987; TROTTA, 2008; FRIEDLANDER, 2012), articular letra e música (FRIEDLANDER, 2012), comparar e perceber recorrências sonoras (TAGG, 1987; TROTTA, 2008), conjugar dados biográficos e discursos sobre o fazer musical dos grupos (FRIEDLANDER, 2012), percebendo, assim, as estéticas desses *rocks* (BAUGH, 1994). Compreendemos, então, o conceito de *fato musical*, de Jean Molino, como construção. Molino aponta que o conceito e o conhecimento sobre música passam pelo estudo do som construído e reconhecido por uma cultura. Como essas metodologias apresentam pontos em comum, as músicas abordadas, aqui, são trabalhadas com base nessas diversas combinações metodológicas, e, dessa forma, procuro chegar às possíveis interpreta-



ções sobre as práticas artísticas das bandas selecionadas, sendo que, o entendimento de tais práticas não passa, apenas, pelo estudo do material sonoro em si, mas de outros elementos considerados ‘extramusicais’.

### 1.3.2. O ‘extramusical’ como musical: ampliando o conceito de sonoridade

Conforme aponta Felipe Trotta, “a sonoridade, como qualquer parâmetro de análise musical, é um elemento indissociável de outros elementos musicais e não-musicais” (TROTТА, 2008, p. 10). Contudo, afirmo que os “elementos não-musicais”, de que afirma Trotta, também fazem parte do fazer musical de qualquer artista ou banda. Dessa forma, ao abordar, neste estudo, os parâmetros sonoros das composições, conforme destacado na seção anterior, considero outros possíveis elementos como componentes de uma produção musical. Sendo assim, nesta pesquisa abordo os diversos fazeres musicais como resultado de uma prática social e que envolve produção, consumo, sonoridades, organologia, iconologia, contexto social, político, cultural e econômico, performance e os discursos sobre a prática musical.

Desse modo, o *rock* apresenta vários elementos estéticos que podem ser percebidos principalmente em suas relações midiáticas (FILHO, 2010). Um dos elementos importantes pelo qual deve ser estudado o *rock* está na sua estrita relação com os meios de gravação. Conforme afirma Jorge Cardoso Filho, “como elemento decisivo de constituição do Rock, a prática de gravação é circunscrita como objeto privilegiado de estudo” (FILHO, 2010, p. 4). O autor ressalta, ainda, que, muitas vezes, o consumidor e o pesquisador ficam aquém dos processos e das práticas de gravação das bandas. Sendo a produção de discos raramente apresentada ao público, Filho destaca que

(...) poucas fotos sobre história do Rock apresentam músicos no estúdio. As imagens que documentam a experiência com o Rock o fazem a partir de fotos de shows e performances, totens que contribuem para o sentimento de partilha entre os fãs. (FILHO, 2010, p. 4)

Portanto, sobre os elementos considerados ‘extramusicais’, afirmo que estes fazem parte das sonoridades em estudo. É importante pensarmos, por exemplo, nas capas, contracapas e encartes dos LPs das bandas, nos anos 1970, como peças essenciais para a compreensão das performances desses grupos e como dados de informação para o público. Cabe, contudo, a questão de sabermos o que transcrever das sonoridades destes artistas, para o entendimento de suas produções musicais.

### 1.3.3. Sobre as transcrições

Para o material sonoro, analisado nesta pesquisa, recorro à transcrição de elementos relevantes que possam mostrar a relação dos artistas com suas obras e o contexto em que estão inseridas.<sup>20</sup> Entende-se que “a transcrição não é a música” (CARDOSO, 2006, p. 63), mas uma representação, uma forma de tradução para mostrar algo pertinente ou importante que se queira destacar na análise, sendo que “o objeto musical é mais complexo que a sua transcrição, não só como fenômeno acústico, mas como originador de possibilidades interpretativas” (CARDOSO, 2006, p. 69).

Cabe destacar, também, que as transcrições dos sons devem estar relacionadas com a totalidade da produção de sentido dos grupos selecionados, para que as análises realizadas sobre as práticas musicais dos artistas não sejam apenas técnicas. Conforme aponta o autor Antenor Ferreira Corrêa:

Todavia, é fácil observar (sobretudo em dissertações na área da performance musical) que algumas análises apenas descrevem os acontecimentos, como se fora uma narrativa futebolística (saiu da tônica, passou pelo segundo grau, cruzou pela tonalidade relativa e chegou à região da dominante), sem apresentar posteriores conclusões a respeito de como aquela análise afetou ou influenciou na maneira de tocar a peça. (CORRÊA, 2006, p. 47)

Destaco, dessa forma, que a questão fundamental das análises musicais neste estudo não é a grafia, mas as diversas realidades sonoras. Sendo assim, optamos, também, pela construção de diagramas contendo a organização formal da instrumentação de cada música analisada. Eles aparecem no capítulo 3 e tem como objetivo auxiliar-nos na compreensão do idiomatismo musical de nossos grupos.

Desse modo, todo o texto desta tese é uma forma de transcrição da realidade histórico-sonora dos músicos estudados.

### 1.3.4. Da contracultura e do romantismo contracultural no Brasil dos anos 1970

Dois conceitos, que são trabalhados e utilizados neste estudo, devem, por ora, ser esclarecidos: *romantismo* e *contracultura*. Em minha dissertação de mestrado, *O rock rural de Sá, Rodrix & Guarabyra: romantismo contracultural no Brasil dos anos 1970* (RESENDE, 2013), procurei mostrar como os músicos do trio *Sá, Rodrix & Guarabyra* e da dupla *Sá & Guarabyra* se aproximaram de certos comportamentos e ideias da contracultura apropriada no Brasil na década de 1970. Detec-

---

<sup>20</sup> Para aqueles que, por ventura, não entendam as ferramentas de leitura musical utilizadas nesta pesquisa, recomendo o exame do texto, dos diagramas e a escuta das músicas, conforme os *links* disponíveis que aparecem em notas de rodapé.

tei que essas aproximações contraculturais também faziam parte de alguns ideais do romantismo, enquanto crítica à sociedade capitalista. Assim, identifiquei três características em algumas composições desses artistas e as considerei como parte do conceito que denominei de *romantismo contracultural*: a “busca de uma vida ligada ao campo, em contato com a natureza, a ideia de comunidade e a valorização do sujeito frente à atomização social posta pela modernidade” (RESENDE, 2013, p. 9). Além dessas características, o elemento *estrada* também se mostrou pertinente nas músicas do trio, e da dupla, e o trânsito constante entre campo e cidade foi considerado para as discussões românticas e contraculturais encontradas nesses artistas.<sup>21</sup> Sendo essas características também recorrentes nas manifestações contraculturais nos anos 1960 e 1970, os conceitos de *romantismo* e de *contracultura* puderam ser articulados.

O conceito de *romantismo contracultural* partiu das análises de Michael Löwy e Robert Sayre (1995), que estudaram os diversos romantismos espalhados pelo mundo a partir do século XIX. Os autores trabalham com o que denominam de *romantismo revolucionário*. Tal conceito é apropriado pelo autor Marcelo Ridenti (2000) para o entendimento da cultura brasileira e das propostas de transformação da sociedade no contexto ditatorial dos anos 1960 e 1970. Esses autores demonstram a crítica à sociedade capitalista moderna, industrial, pautada no consumo, e as experiências e alternativas de vida nesse contexto.

Para Löwy e Sayre, “o romantismo representa uma crítica da modernidade, isto é, da civilização capitalista moderna, em nome de valores e ideais do passado (pré-capitalistas, pré-modernos)” e entendem a modernidade como a “civilização moderna engendrada pela revolução industrial e a generalização da economia de mercado” (LÖWY e SAYRE, 1995, p. 34-35). Os autores trabalham com a ideia de *romantismos* para abarcar as contradições e as diversidades do termo *romântico*. Estabelecem uma tipologia romântica que vai desde a crítica mais conservadora ao enfoque mais revolucionário. Segundo Löwy e Sayre, há convergências dos vários romantismos e de sua estrutura de sentimento – contra o desencantamento do mundo, a quantificação, a mecanização, a abstração racionalista e a dissolução dos vínculos sociais – para a crítica à modernidade capitalista e ao autoritarismo, além da ideia de nostalgia presente em suas várias expressões.

No caso brasileiro, Marcelo Ridenti esclarece que havia uma proposta nacional-popular por parte de artistas e da intelectualidade, conforme citado na primeira seção deste capítulo, ligada a certos partidos políticos e à juventude universitária engajada, no sentido de trazer a nacionalidade brasileira por meio do povo, conscientizando as massas de seu papel na construção e afirmação da identidade do país. Ridenti destaca que essas diversas manifestações estavam inseridas na ideia de

---

<sup>21</sup> Algumas composições do trio *Sá, Rodrix & Guarabyra* e da dupla *Sá & Guarabyra* são retomadas, nesta tese, visando a aprofundar seus parâmetros estéticos e as relações dos artistas com outras bandas selecionadas para este estudo.

um *romantismo revolucionário* no Brasil. Em contraponto às ideias desse nacional-popular, o autor destaca

(...) o Tropicalismo [que] não pretendia ser porta voz da revolução social, mas revolucionar a linguagem e o comportamento, incorporando-se à sociedade de massa e ao mercado cultural, mas sem deixar de criticar a ordem da ditadura. O Tropicalismo articulava a seu modo elementos modernos e arcaicos: buscava retomar criativamente a tradição cultural brasileira – o que Caetano Veloso chamou de ‘linha evolutiva da MPB’ – e incorporar de forma ‘antropofágica’ influências do exterior, simbolizada nos anos 1960 pela tão comentada introdução da guitarra na MPB ou pelas influências da contracultura... (RIDENTI, 2005, p. 65)

No caso dos embates postos pelo regime civil-militar do período, podemos destacar os movimentos representativos das lutas e resistências da época, encontrados no engajamento da esquerda, seja armada, intelectualizada ou artística; e por outro caminho, a proposta contracultural de busca por espaços alternativos de vivência e que traziam algumas críticas ao sistema capitalista, característico da juventude de classe média nos anos 1960 e 1970. Ambos podem ser inseridos no debate e nas ideias românticas, dentro do contexto brasileiro, sobretudo nas discussões sobre ruptura, modernidade, tradição e indústria cultural. Importante destacar que não existiram, no Brasil dos anos 1970, somente engajados, alienados e contraculturas alternativas, como formas de luta, resistência, crítica ou não ação perante a ditadura brasileira. Tomo esses segmentos para as questões trabalhadas nesta pesquisa, mostrando como os artistas selecionados se posicionaram entre esses indivíduos e grupos sociais.

Desse modo, com o aumento da repressão política e social sobre a sociedade brasileira, sobretudo com a instauração do Ato Institucional número 5, a partir de 1968, segmentos da juventude universitária e/ou de classe média optam pelo embate direto contra o governo, ou pela via da contracultura que chega ao Brasil. Carlos Alberto Messeder Pereira (1992) destaca que, nos anos de 1960, entre os jovens e a intelectualidade, em diversos países do globo, surge um tipo de mobilização e contestação social diferente do engajamento político das esquerdas. Os meios de comunicação de massa começam a denominar a nova forma de contestação de *contracultura*. Segundo Luís Carlos Maciel, um dos responsáveis pela atualização e divulgação das ideias da contracultura em terras brasileiras:

O termo ‘contracultura’ foi inventado pela imprensa norte-americana, nos anos 60, para designar um conjunto de manifestações culturais novas que floresceram, não só nos Estados Unidos, como em vários outros países, especialmente na Europa e, embora com menos intensidade e repercussão, na América Latina. (*apud* PEREIRA, 1992, p. 13)

O fenômeno contracultural, ou melhor, seus sujeitos históricos, buscaram alternativas ao modo burguês de vida, questionando a racionalidade da modernização capitalista representada pelo Estado. Dirigindo-se contra a “racionalização da vida social” (RISÉRIO, 2005, p. 39), a juventude brasileira, sobretudo as das classes médias, deram ênfase à subjetividade, ao retorno à natureza, à vida em comunidade, abrindo até mesmo a possibilidade de diálogos extraterrenos! Encontrava-se em evidência o respeito às diferenças culturais, à liberdade sexual, numa crítica ao consumismo e ao intelectualismo vigente, além da ideia de abandono das cidades e de retorno ao campo, trocar o asfalto quente pela estrada de chão, rumo ao mato, ao meio natural. E, conforme ressalta Carlos Alberto Messeder Pereira, a expressão musical da contracultura se deu com o *rock*, que também chegou ao Brasil. Acrescento que, por meio das diversas apropriações deste gênero, por parte dos artistas aqui destacados, surgiram outras críticas e representações sobre a sociedade brasileira.

Desse modo, além de mostrar as diversas sonoridades produzidas pelos grupos selecionados para esta tese, abordo também algumas aproximações desses músicos com as ideias românticas e contraculturais destacadas anteriormente. Assim, o conceito de *romantismo contracultural* será utilizado, quando pertinente, para mostrarmos as aproximações que esses artistas têm em suas composições e em suas experiências dentro do contexto brasileiro dos anos 1970. Importante ainda destacar que o conceito de *contracultura*, que abordo neste trabalho, não trata apenas daquele fenômeno datado nos anos 1960. A contracultura que enfatizo diz respeito, também, às diversas formas de contestação, de crítica ou de alternativas, contra qualquer cultura ou política oficial e, geralmente, repressora. Ou seja, os grupos musicais que destaco nesta tese se aproximaram, em alguns aspectos, da contracultura enquanto fenômeno geral de busca de alternativas de sobrevivência dentro do contexto repressor brasileiro dos anos 1970. Contudo, conforme aponto e discuto no capítulo 3, se perguntássemos para esses músicos o que eles achavam sobre a *contracultura brasileira*, provavelmente não teriam muito a dizer e, conforme relatos em entrevistas, chegaram até mesmo a negar suas proximidades com tal conceito. Porém, afirmo que algumas características contraculturais são encontradas em suas vivências e performances musicais, o que atesta que esses artistas conviveram com as várias tendências culturais disponíveis em seu contexto, e se apropriaram delas, sem se preocuparem em rotular ou afirmar tais apropriações.

Assim, percebemos que muito ainda pode ser dito e pesquisado sobre música brasileira. O *rock* apropriado no Brasil e as diversas combinações musicais desse gênero com as várias manifestações sonoras nos anos 1970, conforme trabalhado nesta tese, atesta que não se trata de algo trivial para a história brasileira. Levando em consideração o fato de que “música não é matéria dócil” (ASSIS et al, 2009, p. 7-8) e de que os fenômenos musicais atuam com a história e sobre a história (ASSIS et al, 2009, p. 14), procuro demonstrar como os grupos *Casa das Máquinas*, *O Terço*, *Recordando o Vale das Maçãs*, o trio *Sá, Rodrix & Guarabyra* e a dupla *Sá & Guarabyra* trouxeram

uma interpretação de Brasil, para além de engajamento político, de nacionalidade homogênea e de resistência cultural.

## Capítulo 2

### **Não só de música engajada vive o artista brasileiro: a “longa década” sonora no Brasil dos anos 1970**

Numa reportagem publicada na revista *Pop*, em agosto de 1977, pelo jornalista e crítico musical Nico Pereira de Queiroz, na seção denominada *Nas quebradas do rock* lia-se o seguinte:

O movimento de nosso rock anda meio parado. A movimentação maior é atrás dos bastidores, com muito entra e sai nos grupos, gente nova aparecendo e nada acontecendo nos palcos. Os Mutantes estão na Europa e parece que vão ficar por lá um bom tempo (...) O Terço retirou-se, num sítio, para ensaiar sua nova formação, com Sérgio Kaffa nos teclados e Cesar das Mercês nos vocais (...) Músicos que vem, músicos que vão, músicos que sim e músicos que não. A verdade é que “a coisa aqui tá preta”, como diz nosso amigo. Falta de uma mínima estrutura que possibilite este pessoal todo de se apresentar. Falta de visão de empresários que preferem pegar a coisa pronta, por mais cara que ela saia, como foi o caso do Gênesis. Este grupo inglês apresentou shows muito bons por aqui, cheios de musicalidade, cores, raios e tempestades. Tudo bem, tomara que eles continuem a vir. Quanto mais, melhor. Mas tudo ficaria mais bonito e razoável se uma décima parte do que foi gasto com os ingleses (e não foi pouco, não) fosse empregada em grupos brasileiros. Uma rápida pesquisa mostraria pelo menos dez grupos, espalhados por este imenso Brasil, em condições de cumprir temporadas tão sérias ou mais. A música pop brasileira, a moderna música brasileira deixou de ser um carbono do que era feito lá fora para transformar-se em algo muito nosso, que tem tudo a ver com as mais puras raízes musicais de nossa terra. Nossos músicos enfrentam problemas e dificuldades que só eles sabem. A maioria, talvez, não assistiu aos shows do Gênesis por falta de dinheiro para as entradas.

O ano em que a crítica foi escrita é importante para nosso recorte temporal e para discutirmos sobre nossos artistas. Em 1977, o trio *Sá, Rodrix & Guarabyra* já havia gravado dois discos (*Passado, Presente & Futuro*, 1972, e *Terra*, 1973), se desfeito em uma carreira solo (a de Zé Rodrix) e na dupla *Sá & Guarabyra*. Esta, após seu primeiro LP, *Nunca*, de 1974, continuando com o *rock rural* (mais à frente explicitado) da fase anterior com o trio, passando pelo menos vendido e mais experimental *jazz rural*, segundo Luiz Carlos Sá (2010, p. 131), *Cadernos de Viagem* (1975), já havia lançado *Pirão de peixe com pimenta*, pela Som Livre, emplacando sucessos como *Sobradinho*, uma das músicas mais conhecidas da dupla. É o ano também em que a banda *O Terço*, citada pelo crítico, já havia se firmado na cena roqueira do país com os álbuns *Criaturas da Noite* (1975) e *Casa Encantada* (1976), e mais uma vez se retirava para uma casa no campo para novos ensaios do que viria a ser o lançamento, em 1978, do disco *Mudança de Tempo*; em que o grupo *Casa das Má-*

quinas exibia seu videoclipe, com a música *Casa de Rock*, no programa Fantástico, da TV Globo, e se encontrava na estrada fazendo vários *shows* pelo Brasil afora com os seus três LPs *Casa das Máquinas* (1974), *Lar de Maravilhas* (1975) e *Casa de Rock* (1976); e os sete músicos do *Recordando o Vale das Maçãs* entravam em estúdio para gravar seu único LP da década (*As crianças da nova floresta*) pela GTA, com todos os entraves e problemas dentro da indústria cultural que se consolidava no país.

A reportagem acima nos deixa algumas pistas sobre o *rock brasileiro* dos anos 1970. Reparamos que Nico Pereira de Queiroz defende uma produção *pop* e moderna da música brasileira e destaca o trabalho de algumas bandas, inclusive os já consagrados *Os Mutantes*, como pertencentes às raízes musicais do país, e não como simples cópia do que vinha do cenário artístico internacional. O jornalista comenta também sobre as dificuldades desses músicos dentro do mercado fonográfico, as preferências da indústria musical em trazer bandas de fora, como o Gênesis (que serviu de influência para Flávio Venturini durante sua atuação com *O Terço*), e chama a atenção para a valorização dos grupos roqueiros dentro do Brasil.

Desse modo, as discussões sobre *rock brasileiro*, modernidade e tradição, raízes e pertencimento nacional, a relação entre indústria e mercado de discos, campo e cidade, dos artistas ligados ao *rock*, entre outras informações que sucintamente são mostradas no artigo acima, serão trabalhados nestes próximos capítulos, num período em que se falava de repressão, censura, resistência e vazio cultural. Mas que vazio cultural era esse e quem o preconizava?

No início dos anos 1970, já se sinalizava para o problema do *vazio cultural* estabelecido no Brasil. Em artigo de Zuenir Ventura, para a revista *Visão*, em julho de 1971,<sup>22</sup> o autor destaca:

Alguns sintomas graves estão indicando que, ao contrário da economia, a nossa cultura vai mal e pode piorar se não for socorrida a tempo. Quais são os fatores que estariam criando no Brasil o chamado “vazio cultural”? Respondendo a um questionário distribuído por *Visão*<sup>23</sup> no princípio do ano e organizado com o objetivo de fazer o balanço cultural de 1970, muitos intelectuais manifestaram sua decepção e pessimismo em relação ao passado recente e preocupação em relação ao futuro. A conclusão revelava que a cultura brasileira estava em crise. Contrastando com a vitalidade do processo de desenvolvimento econômico, o processo de criação artística estaria completamente estagnado. Um perigoso “vazio cultural” vinha tomando conta do país, impedindo que, ao crescimento material, cujos índices estarrecem o mundo, correspondesse idêntico desenvolvimento cultural. Enquanto o nosso produto interno bruto atinge recordes de aumento, o nosso produto interno cultural estaria caindo assustadoramente. (VENTURA, 2000, p. 40)

<sup>22</sup> O artigo encontra-se na obra *70/80 cultura em trânsito: da repressão à abertura* (2000). Organizado por Elio Gaspari, Heloísa Buarque de Hollanda e Zuenir Ventura, o livro traz artigos e críticas da época da censura e repressão, intensificadas a partir do Ato Institucional de número 5, até o processo de ‘abertura’ do regime político do Brasil.

<sup>23</sup> O autor esclarece que o artigo contou com a contribuição de pesquisas e levantamentos de intelectuais como Wladimir Herzog, Tárik de Souza, Ana Amélia Lemos, Maria Costa Pinto, Duda Guenes, entre outros.



As expressões de *vazio cultural*, *crise* e *estagnação* mostram a problemática da cultura brasileira em pleno período de crescimento econômico do país. Segundo Zuenir Ventura, alguns intelectuais assinalavam para a queda do “produto interno cultural” em contraste com a prosperidade econômica do Brasil. Preocupados com o futuro da arte brasileira, e, portanto, da manifestação e da afirmação do caráter nacional do país, setores da *intelligentsia* demonstravam a falta de criatividade e engajamento da cultura, que antes, nos anos 1960, havia despertado o sentimento de construção nacional e de luta por um Brasil melhor. Como causas principais desse vazio (“fossa cultural” nos dizeres do autor) Zuenir Ventura, no mesmo artigo, aponta: “o Ato Institucional nº 5 e a censura” (VENTURA, 2000, p. 40). Para o autor, os anos iniciais de 1970 não apresentavam “nem propostas novas nem aquela efervescência criativa que caracterizou o início dos anos 1960, antecipando alguns dos momentos da cultura brasileira, mais ricos em inovação e pesquisa” (VENTURA, 2000, p. 40). Na música, por exemplo, ressalta que nenhuma inovação havia se dado “como a Bossa Nova”, anteriormente (VENTURA, 2000, p. 40).

O autor denunciava o aspecto sombrio dessa cultura, em que a quantidade estaria suplantando a qualidade, além da ausência de temáticas polêmicas e controversas, “a evasão de nossos melhores cérebros, o êxodo de artistas, o expurgo nas universidades (...) a mediocrização da televisão, a emergência de falsos valores estéticos, a hegemonia de uma cultura de massa buscando apenas o consumo fácil” (VENTURA, 2000, p. 41). Em seu artigo, Zuenir Ventura procurava compreender o que seria da cultura brasileira ao longo dos anos 1970 e buscava explicações da estagnação cultural do país não só no espaço intelectual e artístico, mas, também, nos “condicionamentos extraculturais gerados pelas alterações na estrutura social, política, econômica e psicológica por que tem passado o país nos últimos anos” (VENTURA, 2000, p. 41). Em primeiro lugar, o golpe de 1964, em que “o povo, que pensava conhecer e em nome do qual falaria, se revelava um estranho” (VENTURA, 2000, p. 40). Para Ventura, a cultura ainda vivia momentos de produção crítica (o autor destaca o *Cinema Novo*, o *show Opinião*, movimentos ainda dentro de certa ‘legalidade’). Em decorrência do AI-5, ocorreria, para o autor, uma transformação radical da cultura brasileira: censura no campo cultural, cassações, expulsões, prisões e vários mecanismos de punição. Como consequência: “a fuga de cérebros para o estrangeiro” (VENTURA, 2000, p. 45). Mas, também, enfatiza certas dúvidas quanto ao vazio cultural: “o diretor de teatro Augusto Boal põe em dúvida o vazio cultural: ‘Pode ser que exista, mas as gavetas dos censores não estão vazias. Esvaziem-se as gavetas dos censores e se encherá de imediato vazio cultural que alguns sentem’” (VENTURA, 2000, p. 45-46). Para Bráulio Pedroso,<sup>24</sup> segundo Ventura, “este vazio na verdade é mais uma sensação premonitória, caso prevaleçam os critérios cerceadores da liberdade de expressão” (VENTURA, 2000, p. 46). Nessa constatação da realidade ou caráter premonitório, dentro do devir revolucionário brasileiro,

---

<sup>24</sup> Autor de teatro e de novelas para TV, como *Beto Rockfeller* e *O cafona* (VENTURA, 2000, p. 46).

do Brasil do futuro, instalava-se um devir sombrio e vazio, atingindo todos os setores da vida social e cultural, os meios intelectuais, de comunicação e da imprensa. Questionando o ônus dessa fossa cultural creditada apenas ao AI-5, Zuenir Ventura destaca:

Envolvidos no desespero de uma luta perdida em que estão em jogo a sua dignidade e a sua sobrevivência, os intelectuais brasileiros nem sempre tiveram lucidez para perceber que, independentemente do AI-5, a cultura vive uma fase de transição em que, como superestrutura, tenta adaptar-se às alterações infraestruturas surgidas no país. (VENTURA, 2000, p. 47)

Trata-se do avanço e da consolidação da indústria cultural no país, concomitante ao aumento do nível de consumo da população, dentro de um processo de modernização autoritária e conservadora (REIS, 2014), com a racionalização nos diversos setores da vida social brasileira. Nesse modelo capitalista, Ventura destaca a cultura brasileira se desenvolvendo ainda de forma híbrida: “não se libertou completamente dos resquícios artesanais das épocas anteriores e vai incorporando características de uma cultura típica dos países industrializados” (VENTURA, 2000, p. 48), ou seja, as leis de mercado e as mudanças no comportamento cultural dos consumidores:

Coincidindo com a elevação de vida das camadas médias da população urbana, nota-se a emergência de uma “cultura industrializada” cada vez mais condicionada pelas leis da produção (altos custos, fabricação em série, consumo em massa), mas que está encontrando barreiras naturais e atitudes contraditórias de resistência. Além dos obstáculos opostos pela complexa realidade brasileira – onde ao lado das “ilhas de consumo” coexistem o analfabetismo em massa, o baixo índice de escolarização e o baixo poder aquisitivo –, há a resistência daqueles que, apegados a padrões estéticos e formas de produção cultural típicos de uma época passada, combatem o novo processo em nome da qualidade, que seria incompatível com esse tipo de cultura, e em nome da liberdade de criação, que estaria subordinada à demanda do mercado. Tendo que atender mais ao requerido pelo consumo do que aos seus próprios impulsos e preferência, esses intelectuais se considerariam produtores e não criadores – fabricantes de produtos em série e não criadores de objetos únicos. (VENTURA, 2000, p. 48)

Ocorria, nas análises de Ventura, o embate entre criação e massificação, em que “na música popular, a interrupção do veio inventivo começado pela Bossa Nova de João Gilberto e depois retomado por Caetano e por Gil teria como causa a massificação e não uma crise de criação” (VENTURA, 2000, p. 49). Somava-se, então, ao AI-5 e à censura, a questão da cultura massificada, calcada no avanço da indústria cultural do período, como causa do vazio cultural. Havia, desse modo, a problemática da “importação de modismos internacionais” (VENTURA, 2000, p. 49), caso em que o autor aponta o teatro, a industrialização, além dos próprios contrastes do Estado que tentava “ofi-

cializar e amparar a cultura por meio dos institutos (INL, INC, Embrafilme, Comissões de Teatro etc.)” sem, contudo, “impedir o estreitamento cada vez mais rigoroso da censura” (VENTURA, 2000, p. 49). O autor destaca, também, que 50% das músicas consumidas nesse período eram estrangeiras, no quadro da cultura que se estruturava como indústria. Nesse contexto, aponta a defesa de vários representantes, de diversos segmentos culturais, para uma legislação mais liberal de censura e maiores estímulos e isenções na difusão das obras nacionais. Sobre as influências externas, tema controverso e polêmico na história cultural brasileira, conforme será abordado neste estudo, Zuenir Ventura indaga: “numa sociedade de censura rigorosa, seria culturalmente conveniente o fechamento do mercado cultural às influências externas? Por onde se faria o intercâmbio de ideias que revitalizava o processo criador de um país?” (VENTURA, 2000, p. 50). E demonstra certas alternativas: “no plano da expressão artística, o impasse gerou vários caminhos quase sempre bipolares: o industrialismo e o marginalismo; a vanguarda e o consumo; a expressão lógica e a expressão mais intuitiva, emocional” (VENTURA, 2000, p. 50). Outro problema, o de se tratar a cultura brasileira sempre em pares, e em opostos, aparece no discurso do autor.

Em outro artigo, na mesma revista, intitulado *A Falta de Ar* (1973), Ventura já aponta algumas saídas para o impasse da cultura. Seriam três possíveis soluções para preencher o vazio cultural: “uma cultura de massa digestiva, comercial, de simples entretenimento”, “uma contracultura buscando nos subterrâneos do consumo, mas frequentemente sendo absorvida por este, formas novas de expressão e sobrevivência”, e, por último, “uma cultura explicitamente crítica, tentando olhar para a realidade política e social imediata” (VENTURA, 2000, p. 60).

No primeiro caso, o autor cita partes da produção no cinema, teatro, música e literatura, como forma de “cultura digestiva, com objetivos essencialmente comerciais” (VENTURA, 2000, p. 62). No setor da música, destaca a produção de mais de 30% pautada nas canções de telenovela, ocupando tiragens entre 50 a 150 mil (VENTURA, 2000, p. 61); no teatro, grupos como o Oficina, de São Paulo, e o Ipanema, no Rio de Janeiro, tendo que abandonar “a sólida posição cultural que sempre mantiveram em repertório e estilo de representação” (VENTURA, 2000, p. 62). No caso do teatro Ipanema, o autor ressalta o “estilo que parece marcar o grupo, nos três últimos anos – o da viagem *hippie*” (...) (VENTURA, 2000, p. 63).

Na segunda proposta de solução para o impasse cultural, o autor destaca a *contracultura*, que traria um enfoque mais individualista, sem, contudo, estar vinculada a uma “realidade social imediata” (VENTURA, 2000, p. 63). Segundo Zuenir Ventura:

Com os canais tradicionais de distribuição e comercialização vedados, jovens poetas, romancistas, compositores, cineastas utilizam desde os meios mais artesanais de produção e comunicação – jornais de circulação restrita, edições limitadas de livros e textos – até a mais moderna tecnologia, como a câmera Super-8 ou guitarra elétrica, para produzir uma

arte que às vezes é mais caricatura do que o que pretende ser. Contracultura, *underground*, “udigrudi” ou desbunde, essa tendência tem mais dificuldade em revelar alguns inegáveis talentos dos seus quadros do que em expor muitas das ostensivas contrafações aderentes. (VENTURA, 2000, p. 63)

A contracultura, nas análises de Ventura, assumia uma postura crítica, abstrata e individualista, atraindo jovens (falsos adeptos para o autor, devido a aparência do movimento) e gerando antipatias dos mais velhos. Taxa seus artistas de malditos, cujo trabalho deixaria para a cultura brasileira mais a atitude do que a obra em si. Para o autor:

Na sua própria formulação, a contracultura não abandona o espírito crítico, mas aparece como um produto geral que engloba tudo, desde que estabelecido: a cultura, a história, a política, a desumanização, a poluição, as normas morais etc., e propõe novas atitudes diante da vida que podem até ser mesmo velhas formas recuperadas: uma certa volta rousseauiana à natureza, um misticismo oriental. Já que a sociedade é o reino da desumanização, é melhor cada um ficar na sua. (VENTURA, 2000, p. 64)

O autor, além de apontar certas características importantes da contracultura, como o retorno ao meio natural – tema que será tratado nesta pesquisa –, e de ter sido um movimento que tentou preencher o vazio cultural, não deixa de denunciar o seu caráter resignado em relação ao contexto da época, como se a atitude de inconformismo fosse tragada pelo que não poderia ser modificado na atualidade brasileira, além de parecer deixar “em segundo plano os problemas da História e as contradições da vida social” (VENTURA, 2000, p. 64).

Por último, Ventura cita algumas correntes mais críticas na cultura do período, que trariam uma “discussão concreta dos problemas de aqui e agora” (VENTURA, 2000, p. 65). Na música popular, por exemplo, destaca o populismo de antes “substituído por uma seriedade de pesquisa expressiva e por um aprofundamento temático” (VENTURA, 2000, p. 65), encontrado em letras de artistas como Chico Buarque, Paulinho da Viola, Gilberto Gil, Caetano Veloso, obras para o autor, “de alto valor” (VENTURA, 2000, p. 65) cultural e crítico, não deixando, conforme aponta Zuenir Ventura, de encontrarem, como obstáculos, a “censura ou a autocensura” (VENTURA, 2000, p. 65).<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> No próprio artigo, Ventura cita o caso de Chico Buarque. O cantor e compositor esclarece os prejuízos de se ter uma obra – seja peça de teatro ou música etc. – censurada, o que poderia causar, também, a autocensura: “Mas é claro que isso interfere na criação, mesmo que não se faça música aos borbotões e que apenas dez letras em quinze sejam censuradas. A frequência com que isso ocorre acaba levando à autocensura. Eu, particularmente, não sei se exerço a autocensura. Pode ser até que não, conscientemente. É muito desagradável, principalmente porque você é obrigado – obrigado não, ‘convidado’ ou intimado – a travar relações com a censura num plano pessoal, quer dizer: como cada música que você manda vai ser censurada, vai criar problemas, vai irritá-los, você é ‘convidado’ a conversar, bater um papo, chegar enfim a um acordo. Isso é a coisa mais perigosa que pode acontecer. É um diálogo absurdo e prejudicial ao criador” (apud VENTURA, 2000, p. 68).

A mesma questão de vazio cultural também estava presente na produção artística ligada ao *rock*. No caso brasileiro, tomando-se como referência duas publicações sobre a história do gênero *rock* no Brasil, podemos constatar a construção de uma memória pautada na ideia desse vazio na cultura e de fim de sonho que permeava o início dos anos 1970, no país e no mundo. De acordo com a revista *Rock – a música do século XX* (1981, p. 165):

Início dos anos 70. Corria o boato de que o sonho havia acabado. Uns concordam, outros não. No apartamento de Gutenberg, por exemplo, o pessoal se juntava e saíam as maiores discussões.

- Olha você, Guarabyra – dizia Luiz Carlos Sá – Ganhou o Festival Internacional da Canção com Margarida. Fez Casaco Marrom, que estourou com a Evinha. E está aí como eu. Tendo que se virar em mil bicos pra não morrer de fome. Que sonho é esse? Os caras das gravadoras ouvem o som da gente e dizem que não dá pra gravar porque é underground, não vende etc. e tal.

- Tá legal. Mas acho que o sonho continua nas cabeças. O Zé Rodrix aqui está se dando bem com o Som Imaginário. O conjunto acompanhou a Gal, gravou com o Milton, lançaram um LP.

- Mais ou menos, viu? A barra não tá fácil – Hoje mesmo o Wagner Tiso tava falando no ensaio do Som que...

Zé Rodrix foi interrompido por um detetive que entrou de sopetão e pôs todo mundo na rua: uma vizinha tinha dado queixa contra aqueles cabeludos que passavam o dia inteiro tocando. Os três foram morar num quarto da casa dos pais do Sá. É. O sonho tinha acabado. Mas, em vez de caírem na fossa, resolveram optar pela batalha. Formaram o trio *Sá, Rodrix & Guarabyra* e logo depois lançavam o LP *Passado, Presente & Futuro*, em 1972, com composições suas. Era um disco de rock. Mas um rock diferente. Brasileiro e rural, com coisas country, sertanejas. As letras falavam do pessoal que, como eles, optou pelo natural. Estradas, mochilas (...) curtir o mato, aprender a conversar. O LP foi um sucesso, e no ano seguinte lançaram *Terra*, um pouco mais rockeiro, também sintonizado com a geração pós-sonho...

A revista cita, também, outras informações sobre os músicos Sá, Rodrix e Guarabyra, como a saída de Zé Rodrix do trio, em 1973, a mudança de Luiz Carlos Sá e Gutenberg Guarabyra para São Paulo, onde vão trabalhar com a produção de *jingles*,<sup>26</sup> da formação da dupla *Sá & Guarabyra*, dos discos vendidos de ‘porta em porta’, além das ‘bandeiras’ ainda levantadas no trabalho da dupla, no sentido de que o sonho não havia acabado.

---

<sup>26</sup> Destaque para o famoso *jingle* *Só tem amor quem tem amor pra dar*, para a propaganda da *Pepsi*, discutido mais à frente.

Em outra edição, da Revista *Bizz*, tratando do gênero *rock* no país, destacam-se “as dificuldades de quem fazia rock no Brasil nos idos dos anos 70” (s./d., p. 12). Na revista aparece, também, certa denúncia do fim do sonho:

Aqui, como no resto do mundo, o sonho também havia acabado. O endurecimento do regime e o fim da Tropicália, com a saída de seus líderes do país, serviam para aumentar ainda mais a sensação de vazio cultural. Os aplausos calorosos e as estrondosas vaías que agitavam os festivais já eram coisa do passado. No seu lugar, ficara um vasto e profundo silêncio, quebrado apenas por uma minoria que insistia em transitar no caminho aberto pelo pioneirismo dos Mutantes.

Porém, conforme sinalizamos no capítulo anterior e conferimos neste, parecia que a cultura musical brasileira não estava tão vazia assim e muito menos sem criatividade e sem mercado consumidor. Contudo, as reportagens, acima, nos permitem entender algumas características do contexto brasileiro dos anos 1970.

O Brasil, por esse período, passa por um processo de mudanças nos aspectos sociais, econômicos, políticos e culturais. Em função do golpe militar instaurado em 1964, o país apresenta inúmeros contrastes: na política, um regime de exceção, com ausência de pluripartidarismo e forte repressão; no campo econômico, o chamado *milagre brasileiro* com crescimento industrial acelerado, grandes projetos no setor público, controle da moeda, ampliação do mercado de trabalho com geração de empregos, aumento de consumo e investimentos de capitais externos.<sup>27</sup> No plano social e artístico, destaque para a intensa repressão, controle das informações – censura aos meios de comunicação, jornais e manifestações artísticas – e cerceamento das liberdades sociais, políticas e de expressão, combinados com forte propaganda em favor do regime. É o período ufanista do “pra frente Brasil”, “ninguém segura esse país” e do “Brasil, ame-o ou deixe-o”. O Brasil alcança o tricampeonato na Copa do Mundo de futebol de 1970, no México, conquista apropriada pelo regime militar para enaltecer o ufanismo disseminado no período (COUTO, 1998, p. 109-130). Ocorre, também, o retrocesso das esquerdas – com prisões, mortes, torturas e exílios. Segundo Ronaldo Costa Couto, o mandato do presidente Emílio Garrastazu Médici, 1969-1974, é considerado o mais repressivo. É a chamada “linha dura” da política militar no Brasil, cujo objetivo é a manutenção do regime, conjugando crescimento econômico e controle social, onde os diversos setores sociais souberam apoiar e se beneficiaram com a política excludente do governo Médici. A população menos favorecida, o povo em geral, ficaria aquém da política modernizadora e conservadora do período (COUTO, 1998, p. 109-116). Verifica-se, também, a consolidação, no país, de um mercado de con-

---

<sup>27</sup> Segundo Ronaldo Costa Couto, a indústria do período recebe 77% do total dos investimentos (COUTO, 1998, p. 111).

sumo de bens culturais e forte processo de urbanização: no ano de 1970 mais da metade da população brasileira se encontra nas cidades (REIS, 2014, p. 15) e em 1975, segundo dados do IBGE, o país já contava com 105 milhões de habitantes (REIS, 2014, p. 17). Conforme destaca Daniel Aarão Reis, “ainda rural nos anos 1950 e primeira metade dos 1960, a sociedade rapidamente urbanizou-se. No início dos anos 1970, a maioria da população já vivia nas cidades” (REIS, 2014, p. 23).

Dentro da política excludente e repressora, o regime militar procura legitimar seu governo como democrático, com o discurso de defesa dos interesses da família, da propriedade privada, seguindo a vontade do povo em geral, do qual se dizia porta-voz. Maria José de Rezende destaca que a partir de 1968:

Prevalecia o arbítrio e institucionalizava-se a repressão e a tortura, mas mesmo assim o grupo de poder (militares, representantes do grande capital e tecnoburocratas) continuavam (sic) tentando ganhar adesão para o regime em vigor através da insistência de que as medidas postas em prática reiteravam e, portanto, não negavam o sentido que eles imputavam à democracia. Delineava-se o fechamento do regime e/ou a centralização do poder que tomou sua forma mais acabada no Governo Médici... (REZENDE, 2001, p. 89)

Seguindo, ainda, algumas importantes considerações do autor Marcos Napolitano, podemos perceber a questão do vazio cultural afirmado pelos intelectuais do início dos anos 1970. Matizando as dicotomias entre indústria cultural e criação no país, bem como cultura e repressão, Napolitano destaca que, nos anos 1970, havia oposição ao governo, mas, também, canais de negociação entre Estado e sociedade, formas de resistência e, ao mesmo tempo, aproveitamento dos bens culturais pelo regime militar. Convergiam para a ideia de nacionalismo, em que “o Estado, portanto, tentava neutralizar os efeitos eventualmente politizadores desse tripé artístico [teatro, cinema e música popular, tripé da cultura engajada de esquerda] menos pelo controle do conteúdo em si e mais pelo controle dos circuitos socioculturais pelos quais as obras deveriam circular pela sociedade” (NAPOLITANO, 2010, p. 155). Renato Ortiz, por sua vez, enfatiza que no regime militar, após o golpe de 1964, encontra-se o aspecto político – repressão, censura, prisões, exílios – e econômico – crescimento do “parque industrial de produção de cultura e o mercado interno de bens culturais” (ORTIZ, 2001, p. 114) – em estrita ligação. Para Ortiz,

(...) a censura não se define exclusivamente pelo veto a todo e qualquer produto cultural; ela age como repressão seletiva que impossibilita a emergência de um determinado pensamento ou obra artística. São censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial (...) O movimento cultural pós-64 se caracteriza por duas vertentes que não são excludentes: por um lado se define pela repressão ideológica e política; por outro, é um momento da história brasileira onde mais são produzidos e difun-

ditos os bens culturais. Isto se deve ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada. (ORTIZ, 2001, p. 114-115)

Desse modo, ‘cooptação’ e ‘resistência’ não eram processos excludentes nesse contexto e ‘conviviam’ “nos mesmos agentes e instituições sociais” (NAPOLITANO, 2010, p. 150). Marcos Napolitano cita, dessa forma, quatro segmentos sociais importantes nos anos 1970: a) comunistas e simpatizantes da cultura nacional-popular; b) uma ‘cultura jovem’, incorporada na tradição *pop*, na contracultura, e em certas vanguardas, como no movimento *hippie*; c) a ‘nova esquerda’, com propostas alternativas ao engajamento do PCB, e que formariam alguns quadros do PT, constituída por uma intelectualidade mais radical; além de militantes obreiristas, sindicais e a esquerda católica e d) liberais mais ou menos progressistas desvinculando-se cada vez mais do governo militar.

Justamente por parte dos intelectuais e artistas comunistas (NAPOLITANO, 2010) é que surgiam as reações às correntes alternativas. Para esses segmentos, a contracultura jovem era taxada de ‘escapista’, ‘hermética’ e ‘subjetivista’; e o conceito de cultura da nova esquerda, era, para estes mesmos intelectuais, ‘esquerdista’, ‘sectária’ e ‘basista’. Daí, expressões como “vazio cultural” ou “desbunde”, críticas de setores comunistas e liberais progressistas à contracultura no Brasil. Essas expressões vinham carregadas de sentido ideológico, “voltadas para a crítica às posições de ‘recusa’ subjetiva e comportamental do ‘sistema’” (NAPOLITANO, 2010, p. 164).

Notamos, dessa forma, que, em meio aos vários debates e posicionamentos dos diversos setores artísticos do país, a cultura brasileira encontrava-se bem ‘aquecida’ e farta de produções musicais.

Vimos no capítulo anterior que o autor Marcos Napolitano estabelece um ritmo histórico para a música popular brasileira entre os anos de 1968 e 1982, o que ele denomina de a “longa década de 1970” (NAPOLITANO, 2005, p. 125). No contexto musical dos anos 1970 (NAPOLITANO, 2014, p. 173-204), temos a cultura artística de esquerda, ao mesmo tempo cerceada pela censura e pela repressão do governo militar, mas prestigiada no mercado fonográfico cujas produções eram partilhadas e consumidas pela “juventude secundarista ou universitária, pelos setores da classe média intelectualizada e ativistas dos movimentos sociais” (NAPOLITANO, 2014, p. 174). Havia também espaço para as criações ligadas à contracultura:

Enquanto o circuito universitário de cultura garantia aos artistas que ficaram no país uma abertura de trabalho, as “comunidades” contraculturais protagonizaram uma nova forma, não comercial, de viver a cultura, baseada na prática do artesanato, na diluição das fronteiras entre vida e arte e na busca de novos valores morais e de um novo comportamento sexual, com base no chamado “sexo livre”, fora dos padrões monogâmicos. Para este segundo grupo, o uso das drogas, sobretudo a maconha e as drogas alucinógenas como o LSD, faziam parte da utopia de uma libertação individual e interior, ajudando a “expandir a mente”,



muitas vezes levando os jovens à dependência e, em alguns casos, à morte. (NAPOLITANO, 2014, p. 174-175)

Além desses dois segmentos, grande parte da classe média brasileira estava mais preocupada em garantir seu primeiro emprego do que se ocupar ou se despreocupar com a política do período. Com o aumento de propostas no mercado de trabalho, devido ao *milagre econômico*, muitos jovens entravam na vida adulta já sonhando em ter seu primeiro carro. Essa faixa etária comporia o principal mercado consumidor de discos e de *shows* nos anos 1970. Havia, dessa forma, um consumo tanto de materiais culturais críticos quanto despolitizados (NAPOLITANO, 2014, p. 175). Segundo Napolitano,

A grande tendência do mercado, com a crise dos festivais da canção e cerceado pela censura, era a música jovem, o pop e o rock, que garantiam um espaço maior na preferência de uma boa parte da juventude. A partir do Tropicalismo, diga-se, o pop e o rock passaram a fazer parte, inclusive, dos vários idiomas musicais que caracterizavam a música brasileira. A sigla MPB se tornava quase um conceito estético e, sobretudo, político, traduzindo uma música engajada, com letra sofisticada, de “bom nível” e, de preferência, inspirada nos gêneros mais populares, como o samba, constituindo assim um *mainstream* que ligava esses gêneros à Bossa Nova, às canções de festivais e ao Tropicalismo. (NAPOLITANO, 2014, p. 179)

Percebemos que Marcos Napolitano inclui o *rock* nessa tendência de mercado. Como vimos, no capítulo anterior, para Napolitano e outros autores esse *rock*, com “idioma próprio” (NAPOLITANO, 2014, p. 181), tinha como representantes *Os Mutantes*, *Secos & Molhados*, *Rita Lee* e *Novos Baianos*.

Por sua vez, a MPB, entre 1969-1974, contava com espaços em *shows* nos campi universitários, caso da cantora *Elis Regina* e dos artistas *Taiguara*, *Gonzaguinha* e *Ivan Lins* do Movimento Artístico Universitário (MAU) que trazia novos ares para a música popular. Gravadoras investiam na música internacional, na *black music* americana e em compositores brasileiros cantando suas músicas em inglês (NAPOLITANO, 2014, p. 179). Trilhas sonoras de novelas passaram a compor o mercado de discos e a procura de consumidores, sendo criada a gravadora Som Livre, no período, para a produção de LPs ligados à teledramaturgia que crescia e ocupava os horários noturnos de várias famílias brasileiras. O chamado ‘sambão-joia’ com grupos como *Os Originais do Samba*, *Luiz Airão*, *Benito de Paula*, além da chamada *música brega*, e da música *sertaneja*, também preenchiam uma fatia na venda de discos. Entre 1970 e 1974, os sambas de *Martinho da Vila*, *Paulinho da Viola* e *Clara Nunes* eram destaque no mercado fonográfico, enquanto *Roberto Carlos*, entre os

anos de 1969 e 1972, era considerado o artista popular de maior prestígio e venda (NAPOLITANO, 2014, p. 180).

Ao longo dos anos 1970 podemos citar, ainda, o retorno (de exílios voluntários e forçados) e as produções de artistas já consagrados na MPB: *Chico Buarque* com os LPs *Construção* (1971) e *Meus Caros Amigos* (1976), além do álbum *Chico e Caetano, juntos e ao vivo* (1972); *Caetano Veloso* com os discos *London, London, Transa* e *Araçá Azul*, lançados em 1972, *Joia* (1975), *Qualquer coisa* (1976), *Bicho* (1977) e *Muito* (1978), e *Gilberto Gil*, com *Refazenda*, de 1975, e *Refavela*, no ano de 1976. Não podemos esquecer do artista *Milton Nascimento* com o LP *Clube da Esquina* (1972), gravado em parceria com *Lô Borges*, e as produções *Minas* (1975), *Gerais* (1976) e *Clube da Esquina 2* (1978). Havia, também, a cena independente com destaque para os artistas *Arrigo Barnabé*, o *Grupo Rumo* (com *Luís Tatit*, *Ná Ozetti* e *Hélio Ziskind*) e *Boca Livre* (NAPOLITANO, 2014, p. 203-204), além da cantora *Gal Costa*, com sonoridades e estéticas próximas à contracultura (ZAN, 2010), e os chamados malditos (*Jorge Mautner*, *Jards Macalé*, *Luiz Melodiai* e *Walter Franco*), assim conhecidos por não se enquadrarem nas fórmulas da indústria de discos do período, vendendo pouco, em comparação com outros artistas, e “por praticarem certas ousadias musicais, *happenings* e declarações nada simpáticas ao gosto do público” (NAPOLITANO, 2014, p. 183). Em 1975, despontava *João Bosco* e *Aldir Blanc* com os sucessos *Mestre-sala dos mares*, *Kid Cavaquinho*, *O bêbado e a equilibrista* (na voz de *Elis Regina*), e em 1976 era a vez de *Fagner* e *Belchior* se destacarem nas paradas de sucesso.<sup>28</sup> Para Marcos Napolitano,

A MPB se transformou no carro-chefe da indústria fonográfica brasileira, passando a ser consumida por amplos segmentos da classe média e chegando, em alguns casos, a ter boa penetração nos setores populares (sobretudo no final da década de 1970). Do ponto de vista comercial, a MPB era importante para a indústria fonográfica na medida em que seus ouvintes mais fiéis se concentravam nas faixas de consumo mais ricas e informadas da população. Geralmente, os artistas de MPB tinham maior liberdade de criação e podiam contar com maiores recursos das gravadoras para gravar seus LPs, pois, mesmo vendendo menos do que as ditas canções e os gêneros mais “populares”, geravam muito lucro às gravadoras, uma vez que eram produtos mais caros e sofisticados, sendo vendidos a um preço maior. (NAPOLITANO, 2014, p. 183-184)

Mas, e o *rock*? Seriam apenas *Raul Seixas*, *Secos & Molhados*, *Novos Baianos* e *Rita Lee* a venderem discos e emplacar sucessos? Em meio a toda essa produção musical, os artistas que tomamos para nossa tese gravaram seus discos e fizeram *shows* pelo país. Nesse caso, procuro destacar, daqui em diante, onde e como nossos grupos se encontravam em meio ao contexto da ditadura,

---

<sup>28</sup> Não pretendemos esgotar todo o vasto repertório de artistas e de produções dos anos 1970. Destacamos, acima, apenas alguns exemplos de como a vida musical desse período era rica e variada.

nas relações com o mercado fonográfico, entre os debates da cultura engajada e das ideias sobre identidade nacional. Partimos, primeiramente, para entender sobre as ideias românticas, o *rock* e a contracultura apropriados no país, sobretudo nos anos 1970, para, em seguida, mostrarmos alguns dados sobre nossos grupos e, por fim, suas relações com a indústria cultural do período.

## 2.1. Romantismo, contracultura e *rock* no Brasil dos anos 1970

Como mencionado no capítulo anterior, a expressão musical da contracultura se deu com o *rock* (PEREIRA, 1992). O gênero musical, conforme destaca Carlos Alberto Messeder Pereira (1992, p. 42-43), traduziu os anseios e a liberdade alternativa dos contraculturalistas e expressou a vontade de vários jovens de se retirarem para o campo, as ideias de vida em comunidade, as viagens lisérgicas e os diálogos místicos e psicodélicos, numa espécie de crítica ao racionalismo cientificista (PEREIRA, 1992, p. 82) nos anos 1960 e 1970. Para Carlos Messeder, visava-se:

(...) buscar saídas alternativas para expressar seu descontentamento e fazer valer suas crenças e sua voz. E, certamente, estas saídas foram encontradas. Uma delas, por exemplo, é a música. No quadro da contracultura, o *rock* é um tipo de manifestação que está longe de ter um significado apenas musical (...) constituindo-se num dos principais veículos da nossa cultura que explodia em pleno coração das sociedades industriais avançadas. (PEREIRA, 1992, p. 82)

Fusão entre o *blues* e o *jazz*, o gênero musical *rock* desenvolve-se nos anos 1950, nos EUA. Paulo Chacon destaca o surgimento do *rock and roll*, onde:

Alan Freed, um disc-jóquei de Cleveland, Ohio, percebeu que a música negra era um filão mercadológico consumível pelo branco desde que se trocasse o nome de *rhythm and blues*, demasiadamente negro, para algo mais branco: surgia assim o *rock-and-roll* (união de duas gírias que corretamente traduzidas fariam vovó corar). (CHACON, s./d., p. 91)

O *rock* surge da tensão e do encontro de diferentes grupos sociais e formas de expressão musical. Segundo Paul Friedlander:

Em suas origens, o *rock and roll* era essencialmente uma música afro-americana. Os ritmos sincronizados, a voz rouca e sentimental e as vocalizações de chamado-e-resposta características dos trabalhadores negros eram parte da herança da música africana e tornaram-se os tijolos com os quais o *rock and roll* foi construído. (FRIEDLANDER, 2012, p. 31)

Friedlander descreve quatro estilos musicais que estão na base da música negra denominada *rhythm and blues* – *blues* rural, *blues* urbano, *gospel* e *jump and jazz* – que, por sua vez, junto com o *folk* e a música *country*, compõem a matriz do *rock and roll* dos anos 1950. Conforme o autor:

Em meados dos anos 50, o rockabilly, uma fusão sulista e branca da música *country*, do *blues*, do *gospel* e do *rhythm and blues*, proporcionou a catálise musical e emocional para que muitos músicos brancos ultrapassassem os limites da tradicional música *country* e entrassem na era do *rock and roll*. (FRIEDLANDER, 2012, p. 31)

Paulo Chacon, por sua vez, aponta que o gênero recolhe elementos de três campos musicais: a *pop music*, o *rhythm and blues* e o *country and western music* norte-americanos. A *pop music* seria a herança branca, conservadora dos anos 1940, símbolo de *status quo* e de enaltecimento da vitória americana da Segunda Guerra Mundial e do modo de vida americano, o ‘*american way of life*’. Como exemplo, o autor cita as músicas de *Frank Sinatra*, *Paul Mauriat*, *Ray Conif*, entre outros. Do *rhythm and blues*, a herança corpórea do canto negro para o *rock*, a vertente negra do *blues*, mais acelerado e eletrificado com o uso de guitarras e contrabaixo (CHACON, s./d., p. 90). E do *country and western music*, o ramo *folk*, a versão branca do “sofrimento dos pequenos camponeses” (CHACON, s./d., p. 91).

Para Roberto Muggiati, o *rock* seria o resultado da “fusão de várias correntes musicais que vinham ‘evoluindo’ na América desde a virada do século” (MUGGIATTI, s./d., p. 14). Da música negra, o *blues*, desenvolvido a partir dos gritos (*field hollers*) e das canções de trabalho (*work songs*) dos escravos das plantações de algodão, e com os instrumentos violão, banjo e gaita-de-boca, geralmente de fabricação caseira. Em sua passagem, segundo Muggiati, da fase rural para a urbana, “conheceu uma versão instrumental aliando-se ao *jazz* e desencadeou um dos primeiros grandes fenômenos musicais de massa, abrindo a era das grandes cantoras, as chamadas imperatrizes do *blues*” (MUGGIATTI, s./d., p. 14). Nos anos 1920 já predominam os primeiros discos, com destaque para o *jazz*. Roberto Muggiati afirma que nos anos 1930, sobretudo com o aperfeiçoamento da guitarra elétrica, surge o novo estilo de *blues*, o *rhythm and blues*, executado nos bares e guetos negros, lugares ruidosos, segundo o autor. Ritmo que será lançado, conforme aponta Muggiati, pela gravadora RCA. Também, por esse período, há o *country and western*, outra corrente de influência para o *rock and roll*, fusão da música dos brancos pobres de áreas rurais e da música de vaqueiros e desbravadores do Oeste.

Como podemos perceber nas análises de Paulo Chacon, Paul Friedlander e Roberto Muggiati, o *rock* ‘nasce’ da fusão de outras fusões musicais. Para Muggiati,

(...) os primeiros roqueiros projetavam o grito primal no cenário nervoso dos grandes centros urbanos e propunham um novo universo musical, aberto para a vida, com cheiro e cor. Suas canções, sublinhadas pelo ritmo frenético das guitarras elétricas, traziam para o público a própria realidade física da época: ruas cheias de carros, gente se acotovelando nas calçadas, se amando e odiando... (MUGGIATI, s./d., p. 16)

Resultado do grito do negro nos campos e das combinações entre *blues* (campo e cidade) e *jazz* (meio urbano), e outras sonoridades, o *rock*, desde seu aparecimento, sofre também variações, apresenta diversos estilos, indo da música dançante de *Elvis Presley* às guitarras de *Chuck Berry*, passando por bandas como *The Beatles* e *Rolling Stones*, até os sons mais psicodélicos e progressivos (*Pink Floyd*, *Yes*, *Gênesis*), o som *punk*, o *folk* engajado de *Bob Dylan* e *Joan Baez*, e assim por diante... fusão de fusões.

Conforme os autores acima, o *rock* também chega às terras brasileiras. Sobre o gênero no Brasil, Muggiati apenas destaca sua influência na música nacional para artistas como os da *Jovem Guarda*, *Tropicália*, os mineiros *Milton Nascimento*, *Lô Borges* e *Beto Guedes*, *Os Mutantes*, *Fagner*, *Zé Ramalho*, entre outros. Para Chacon, seria com a *Tropicália* que o *rock* definitivamente entraria na composição da música brasileira.

Constatamos que no final dos anos 1950 o *rock* chega ao país, mas não se torna um movimento artístico, o que para alguns autores (SCHMIDT, 2004; MORELLI, 2008) só será possível três décadas depois, com o *rock brasileiro* dos anos 1980, o chamado *BRock*. Em 1956, aparece a primeira versão em português da música *Rock Around the Clock*, na voz de Nora Ney, cantora de sambas de fossa (SCHMIDT, 2004, p. 15). Em 1957, Cauby Peixoto, ícone do Rádio, grava, de Miguel Gustavo, *Rock and Roll em Copacabana*, “primeiro rock composto por um brasileiro” (ZAN, 2001, p. 113). Segundo Zan, “nos anos seguintes, surgiu a primeira geração de cantores de rock no Brasil, com destaque para os irmãos Tony e Celly Campelo, Demétrius, Sérgio Murilo, Ronnie Cord e Carlos Gonzaga” (ZAN, 2001, p. 113) com repertório composto principalmente por versões de músicas internacionais.

Nos anos 1960, concomitante às produções musicais da *Jovem Guarda*,<sup>29</sup> diversas bandas, seguindo as influências do conjunto britânico *The Beatles*, também compuseram a trilha sonora roqueira no país. Segundo a reportagem da revista *Fatos & Fotos*, de 24 de julho de 1965 (ZANETTI, 2015, p. 1-7),<sup>30</sup> intitulada *Um Beatle em cada esquina!*, temos os seguintes conjuntos de *rock*: *The*

---

<sup>29</sup> Roberto Zan destaca que “em meados dos 60, o rock transformou-se no *iê-iê-iê* da *Jovem Guarda*. Concebido pela empresa de publicidade Magaldi, Maia & Prosperi, o programa musical *Jovem Guarda*, que foi ao ar pela primeira vez em setembro de 1965, pela TV-Record, representou o maior empreendimento de marketing, relacionado à música popular, já registrado no Brasil. Animado pelo cantor e compositor Roberto Carlos, acompanhado por seus amigos Erasmo Carlos e Wanderléia, o programa permaneceu em cartaz até 1969” (ZAN, 2001, p. 114).

<sup>30</sup> Disponível em <https://luciazaneetti.wordpress.com/2015/09/21/um-beatle-em-cada-esquina-de-como-surgiram-as-bandas-de-rock-no-brasil/21/09/2015>. Acesso em 15 jan. 2018.

*Clevers*, que posteriormente seriam chamados de *Os Incríveis* e de onde sairia o baterista Luiz Franco Thomaz (Netinho) para montar a banda *Casa das Máquinas*, *The Jordans*, que inicia sua carreira no ano de 1956 e grava em 1962, *The Rebels*, que começou a tocar no ano de 1958 e cujos integrantes eram considerados, conforme a reportagem, “os mais técnicos de todo país”, *The Beatniks*, grupo de São Paulo, formado em 1958 e que, segundo a revista, produzia uma sonoridade e tinha um visual mais próximo aos *Beatles*, *Os Terríveis*, cabeludos que tocavam de “tudo: da música clássica ao twist e à bossa nova”. A revista *Fatos & Fotos* aponta, também, que algumas dessas bandas, como o *The Clevers/Os Incríveis* e *The Jordans*, já haviam feito apresentações fora do Brasil. Havia também as bandas *The Jet Black's*, *The Flyers*, *The Shadows*, *The Ventures*, *Os Megatons*, de 1963, *Os Santos* (1965), banda carioca da Vila Isabel, e o mais conhecido (como *Os Incríveis*) *Renato & seus Blue Caps*, do Rio de Janeiro, que atuavam desde 1960. Conforme a reportagem:

No começo era só cabelo comprido. Depois, o penteado. Mais tarde, os gestos e as músicas. Vieram as calças apertadinhas e curtas, os blusões coloridos, a botinha dos Beatles, em tudo ou quase tudo mostrando a influência dos famosos cabeludos ingleses na nova geração musical brasileira. Depois que The Beatles foram condecorados pela Rainha, os cabeludos brasileiros se tornaram mais audaciosos, com gestos mais longos, cabelos mais compridos, calças mais apertadas ainda.

Entre os anos de 1967-1968, aparece a proposta tropicalista de misturas, colagens, experimentações, trazendo a guitarra elétrica para sua música e causando certos desconfortos para os músicos da então MPB engajada do período. Entre vaias e aplausos, grupos como *Os Mutantes* inseriam-se no panorama musical brasileiro dos festivais e traziam o *rock* para a linha de frente das discussões sobre a autêntica música brasileira.<sup>31</sup>

Com os anos 1970, na contramão do vazio cultural destacado anteriormente, podemos constatar o surgimento de diversas bandas de *rock* como *Os Mutantes*, *Secos & Molhados*, *Novos Baianos*, *Raul Seixas*, o *rock* das bandas *Vimana*, *A Bolha*, *Ave Sangria*, *Som Imaginário*, *Joelho de Porco*, *Made in Brazil*, *Erva Doce*, *Som Nosso de Cada Dia*, *Karma*, *Satwa*, *Matuskela*, *O Terço*, *Casa das Máquinas*, *Recordando o Vale das Maçãs*, *Tuti Frutti* (e a posterior carreira solo de *Rita Lee*), além do *rock* nordestino de *Fagner*, *Belchior*, *Alceu Valença* e *Zé Ramalho*, do trio *Sá, Rodrix & Guarabyra*, da dupla *Sá & Guarabyra*, entre outros. Na já citada *Revista Bizz* (s./d., p. 12-13), temos um resumo e um apanhado histórico sobre essas bandas do período:

---

<sup>31</sup> Tema desenvolvido no capítulo 4, que trata do *rock* e da identidade nacional dos anos 1970.

O início da década de 70 assiste à proliferação de dezenas de grupos, espalhados pelos quatro cantos do país. O rock carioca era representado pelo Vímana, que incluía em sua formação Lobão, Lulu Santos e Ritchie (!?!). O lance do grupo era o *progressive rock*, com letras quase sempre em inglês (...) O Terço era um dos conjuntos mais cultuados pela tribo roqueira em São Paulo, principalmente depois do lançamento do LP *Criaturas da Noite*, em 75. “Hey Amigo” é o hit do grupo, saudado como um hino pelos fãs que se aglomeravam nas portas do Teatro Bandeirantes – o reduto do rock em SP – a cada apresentação. Os grupos surgiam e desapareciam em seguida sem deixar rastros – muitas vezes sem nem mesmo registrar o trabalho no vinil. Quando gravavam, eram mal distribuídos e mal divulgados – todas as atenções estavam voltadas para os astros da MPB. Caso do Som Nosso de Cada Dia, grupo paulista que, com apenas um LP gravado, permaneceria no underground até sua extinção, em 80. Havia casos diferentes: Mick Jagger era o modelo para Cornelius, vocalista das primeiras formações do Made in Brazil, o único grupo dessa fase a virar a década. À exceção, é claro, do Joelho de Porco, que, com formações diversas, chegou até os anos 80, sempre com seu rock satírico. Havia, no entanto, alguns músicos que pensavam de outra forma. Por que não transformar o rock em algo, digamos, mais brasileiro? Instrumentos eletrônicos e violas sertanejas. O country e o caipira. Essa era a proposta do grupo de Luís Carlos Sá, Zé Rodrix – recém-saído do Som Imaginário de Wagner Tiso – e Gutemberg Guarabyra, principais representantes do rock rural.

Um período de experimentações, com propostas musicais de *rock* ligadas ao regionalismo brasileiro, mas também falando às experiências urbanas da juventude. Por meio de diversas apropriações do *rock* e das várias sonoridades no país, os grupos que perpetuaram o gênero pelas terras brasileiras combinaram, também, elementos tidos como modernos e tradicionais, guitarras elétricas, símbolo da modernidade – e de alienação, para alguns críticos e artistas ligados à bossa nova nacionalista –,<sup>32</sup> com violões, violas e ritmos regionais, considerados como parte da ‘tradição’ musical brasileira. Além dos nomes mais expressivos dentro da indústria cultural, então em processo de consolidação no país, como os já citados *Os Mutantes*, *Secos & Molhados*, *Novos Baianos* e *Raul Seixas*,<sup>33</sup> surgiram várias bandas no Brasil que, embora não apresentassem uma vendagem expressiva no mercado fonográfico, trouxeram em sua estrutura rítmica, musical e/ou semântica, ideias e críticas sobre a sociedade brasileira. Desse modo, demonstramos (conforme capítulo 3) algumas possibilidades de fusão, ou melhor, de apropriação do *rock* no Brasil, constituindo-se, então, como parte da trilha sonora brasileira.

---

<sup>32</sup> Emblemático, nesse sentido, foi a “passeata contra a guitarra elétrica em São Paulo, em 1967”. A disputa mercadológica e simbólica acirrava-se no contexto dos festivais de televisão e na busca de vários artistas pela verdadeira nacionalidade brasileira (GHEZZI, 2012, p. 46-47).

<sup>33</sup> Nos arquivos que pesquisei do IBOPE figuram, ao longo dos anos 1970, discos e/ou músicas que ocuparam, durante várias semanas, as paradas de sucesso e de vendas, dentre eles: *Secos & Molhados*, *Raul Seixas* e *Novos Baianos*, destacados acima.

Destaco, também, que nossos artistas, além de apresentarem diversos estilos do *rock*, se aproximaram das ideias romântico-contraculturais do período. De acordo com as considerações e os estudos do autor Marcelo Ridenti (2003), durante o regime ditatorial estabelecido no Brasil, a partir do golpe de 1964, havia o sentimento romântico, apropriado pela esquerda militante, intelectuais, artistas e grupos estudantis universitários, de tentativa de mudança no cenário de repressão e cerceamento das liberdades, imposto pelo governo e alguns setores civis da época. Para vários intelectuais e artistas, o projeto era de mudar o homem para mudar a sociedade:

Naquele contexto [anos 1960 e início dos 70], certos partidos e movimentos de esquerda, seus intelectuais e artistas valorizavam a ação para mudar a história, para construir o homem novo, nos termos de Marx e Che Guevara. Mas o modelo para esse homem novo estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do ‘coração do Brasil’, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista, o que permitiria uma alternativa de modernização que não implicasse a desumanização, o consumismo, o império do fetichismo da mercadoria e do dinheiro. (RIDENTI, 2003, p. 135-136)

Conforme já havíamos sinalizado no capítulo 1, essas manifestações estavam inseridas na ideia de um romantismo revolucionário, também atuante na realidade brasileira. Ridenti aponta o contexto e algumas transformações que contribuíram para a realização desse romantismo nos anos de 1960 e 1970, no país: urbanização crescente, consolidação de modos de vida e de cultura das metrópoles, aumento quantitativo das classes médias, maior acesso ao ensino superior, aumento dos jovens na composição etária da população, incapacidade do poder para representar sociedades que se renovavam, avanço das tecnologias possibilitando mudanças no comportamento – como exemplo, a pílula anticoncepcional – além do sentimento de rebeldia e revolução, buscando-se “colocar a imaginação no poder” (RIDENTI, 2001, p. 14). Essas mudanças por si só não explicam os romantismos, mas ajudam no entendimento dos dilemas e das novas reivindicações no Brasil e no contexto internacional, com enfoque, principalmente, na ideia de revolução para se estabelecer uma nova ordem, uma nova forma de vida econômica, política e social.

Tomando como referência o conceito de *romantismo revolucionário*, formulado por Michael Löwy e Robert Sayre (1995), Ridenti trata do romantismo revolucionário no Brasil, destacando o engajamento político das esquerdas. No nosso caso, tomamos o conceito de *romantismo* para mostrarmos como nossos grupos transitaram entre campo, cidade e modernidade. Nossos artistas não tinham um projeto de engajamento, nem se utilizaram de motivos (sonoros ou textuais) do campo para construírem uma utopia de libertação e de destaque para o verdadeiro povo brasileiro. Porém, conforme encontraremos neste estudo, esses músicos utilizaram-se de elementos instrumentais,



construíram sonoridades e cantaram aspectos de seu convívio e cotidiano entre meio urbano e rural, chamaram a atenção, em seu trabalho, para os aspectos nocivos da modernidade contra a natureza, destacaram o convívio social atomizado dos grandes centros e não deixaram de demonstrar, em sua arte, as percepções e o incômodo com a ditadura. Veremos que suas aproximações com o romantismo passaram pelas relações com algumas características contraculturais, seja nas sonoridades próximas ao *rock* (como vimos, expressão musical da contracultura), nos visuais do modo roqueiro e/ou estradeiro (ou mochileiro) de se vestir ou nos anseios e nas atitudes de vida em contato com a natureza. Expressões e desejos de fuga ou viagem para o campo, curtir a natureza, o mato, também são, ao mesmo tempo, aspectos tanto do *romantismo* como da *contracultura*. E, embora a contracultura tenha sido um fenômeno datado nos anos 1960, conforme esclarece Carlos Alberto Messeder Pereira (1992), encontramos na década de 1970 algumas de suas características e persistências, inclusive sendo apropriada pela indústria cultural.<sup>34</sup>

A contracultura, então, foi um movimento vivido em diversas partes do mundo e teve suas apropriações no Brasil. Para Cláudio Novaes Pinto Coelho, a contracultura se constituiu como uma prática social, questionando a modernização autoritária brasileira, sua racionalidade enquanto estrutura de organização social e dos comportamentos individuais. Nas palavras do autor, a contracultura “procurava romper com as características do processo de modernização autoritária vivido pela sociedade brasileira no período 1969-1974 (os ‘anos de chumbo’)” (COELHO, 1990, p. 111).<sup>35</sup> Já para Antônio Risério,

(...) a contracultura preservou e nutriu o espírito contestador, obstruindo o rolo compressor da ditadura militar em sua marcha para uniformizar e asfixiar a juventude brasileira. Além disso, promoveu um encontro cara a cara nas grandes cidades do país, entre jovens economicamente privilegiados e jovens marginalizados, numa troca de vivências e de linguagens... (RISÉRIO, 2005, p. 28)

Podemos afirmar, contudo, que não se tratou especificamente de rompimento, mas de questionamento e outras atitudes frente à política e à sociedade do período. O *Tropicalismo*, por exemplo, que flertou com as ideias contraculturais, questionava os valores socialmente postos pela ditadura, trazendo uma nova espécie de revolução estética e nos comportamentos individuais. Para a esquerda universitária e o movimento tropicalista, segundo Coelho, havia a tentativa de se “combi-

---

<sup>34</sup> Conforme discussão e análise, neste capítulo, do *jingle Só tem amor quem tem amor pra dar* do trio Sá, Rodrix & Guarabyra.

<sup>35</sup> Segundo o autor, a contracultura emerge no contexto de enfraquecimento e derrota de práticas sociais contra o governo. Os setores universitários e o movimento da *Tropicália* são, para Coelho, alguns dos importantes segmentos sociais e artísticos que levantaram algumas ‘bandeiras’ contraculturais. Ao mesmo tempo em que questionavam, traziam “uma visão alternativa ao processo de modernização da sociedade brasileira” (COELHO, 1990, p. 23).

nar a modernização [racionalização] com a modernidade [enquanto dimensão crítica] e com a luta de autonomia do espaço público” (COELHO, 1990, p. 123).<sup>36</sup> Coelho ressalta, ainda, que

O AI-5 [o chamado golpe dentro do golpe] consolidou o caráter autoritário do regime político instalado pelo golpe de 1964, estabelecendo também os contornos definitivos do processo de militarização da sociedade brasileira. Isto quer dizer que fracassaram as tentativas de criação de alternativas ao modo como vinha se impondo a modernização da sociedade brasileira. (COELHO, 1990, p. 145)

Nesse caso, o movimento tropicalista teria sido atingido por meio da repressão e pelas prisões e o exílio de suas figuras principais: Caetano Veloso e Gilberto Gil. Segundo Coelho: “o golpe dentro do golpe de dezembro de 1968, ao militarizar totalmente o espaço público, inviabilizou qualquer possibilidade do movimento artístico tropicalista transformar-se num movimento social” (COELHO, 1990, p. 145-146). O autor afirma, ainda, que a contracultura foi o avesso da modernização conservadora posta pela ditadura. Ambos tentaram estabelecer, de acordo com Coelho, a sobreposição do indivíduo ao social:

(...) a contracultura não foi senão o outro lado, o lado ‘avesso’ da modernização autoritária. Ambas trabalhavam com uma noção de indivíduo onde estava excluído o seu caráter de sujeito social. Para a modernização autoritária, o indivíduo não é senão um elemento passivo, subordinado aos ditames dos planejadores governamentais; enquanto que para os contraculturais, o indivíduo define-se apenas pela sua subjetividade, pelo seu mundo interior, que se opõe ao mundo social. (COELHO, 1990, p. 168)

Devemos matizar, contudo, a completa militarização da sociedade brasileira destacada pelo autor acima. Pois, como bem argumenta Marcos Napolitano, apontado anteriormente, existiam canais de convívio e de negociação entre os diversos setores sociais ligados ou não ao governo militar, lutas e outros caminhos diferentes trilhados dentro da modernização conservadora. Mais correto seria considerar, como Antônio Risério, que a contracultura existiu no Brasil para além e “apesar da ditadura” (RISÉRIO, 2005, p. 26). Para Risério:

A contracultura, revivendo o romantismo literário dos séculos XVIII e XIX, pregou o seu “retorno à natureza”. Diante da alienação trabalhista e do pragmatismo cientificista, ergueu os valores da contemplação e da harmonia. Era como se os jovens do mundo ocidental, especialmente os *hippies*, estivessem redescobrimdo o milagre diário da natureza. Celebrava-

---

<sup>36</sup> O autor destaca que a modernização também seria defendida por outros setores sociais, além daqueles ligados ao regime ditatorial, como, por exemplo, nas lutas estudantis pela reforma universitária, numa forma de modernização do ensino público brasileiro, mas contra o latifúndio e o imperialismo, e na ideia de libertação nacional (COELHO, 1990, p. 116).

se, na verdade, o mito da pureza do ser humano em contato com o mundo natural. Um ambientalismo místico, em suma, integrando a novíssima fantasia utópica da juventude mundial. (RISÉRIO, 2005, p. 27)

Pretendemos, assim, avançar nas conclusões postas por Cláudio Novaes Pinto Coelho. Compartilho, também, com as ideias dos autores Dan Joy e Ken Goffman, que afirmam ser a contracultura um movimento que prega a individualidade, mas uma individualidade compartilhada (GOFFMAN e JOY, 2007, p. 51). Segue-se, dos autores, a ideia de que a contracultura não se manifesta apenas pelo movimento *hippie*, pelos jovens de cabelos compridos, roupas coloridas, pregando o amor livre e as drogas como forma de se expandir a cabeça, mas, se define, principalmente, pela preponderância da individualidade acima de convenções sociais ou restrições governamentais, pelo desafio a qualquer tipo de autoritarismo (de forma sutil na maioria das vezes) e pela defesa de que a única constante na sociedade é a mudança (seja individual e/ou social).

Outras formas de apropriação e de relação com a contracultura se deram com nossos músicos. Ao considerarmos os aspectos acima enfatizados por Antônio Risério, e as afirmações de Goffman e Joy, verificamos que vários aspectos da contracultura estavam disponíveis no repertório cultural de nossos artistas e foram por eles utilizados. É o que atesta, por exemplo, o compositor Luiz Carlos Sá, integrante do trio *Sá, Rodrix & Guarabyra*:

(...) duramente impedida de manifestar-se em liberdade, a juventude brasileira egressa dos tempos de passeatas e luta armada era forçada a derivar então para um tipo de contestação inspirada pelo movimento *hippie*, que nos EUA tinha uma força contestatória muito mais evidente, contrária à Guerra do Vietnã. Mas enquanto os sistemas repressivos europeus e americanos tinham que se ater a leis constitucionais e à democracia vigente, no que pesem os assassinatos de Chicago e Paris, nós aqui sofriamos a ausência do estado de direito. Por isso, enquanto o “flower power” vicejava nos Estados Unidos e na Europa como uma força ideológica de fato, impondo suas exigências por vias políticas e através de importantes movimentos de massa que acabaram, por exemplo, demolindo o apoio popular ao intervencionismo americano na Ásia e ao tradicionalismo do ensino acadêmico francês, nós brasileiros tínhamos que nos conformar com o que a ditadura julgasse menos danoso a seus objetivos. (SÁ, 2010, p. 127-128)

Vejamos, então, o percurso de cada um de nossos artistas e suas respectivas bandas, analisando, de forma geral, suas produções musicais e suas influências no cenário artístico brasileiro.

## 2.2. Um pé na estrada, outro no mato: o *rock* entre campo e cidade

### 2.2.1. Sá, Rodrix & Guarabyra: *rock* rural e estrada

Luiz Carlos Sá, em seu artigo *Rock rural: origens, estrada e destinos*, escrito em 2010 para a revista USP, nos conta um pouco sobre o que foi o *rock* rural e a trajetória do trio Sá, Rodrix & Guarabyra, nos anos 1970. Segundo o compositor:

Rock rural é antes de tudo um rótulo criado pela mídia a partir da letra de “Casa no Campo” (Tavito e Zé Rodrix, 1971) – “Eu quero uma casa no campo onde eu possa compor muitos rocks rurais...”. Gravada por Elis Regina com estrondoso sucesso, a música de Rodrix e Tavito invadiu o imaginário sonhador de toda uma geração incomodada pelo súbito ingresso do país numa escala industrial e capitalista iniciada pela era JK e embalada pela necessidade da ditadura militar de afirmar-se como “progressista”. (SÁ, 2010, p. 127)

Sá relata, ainda, que o produtor Mariozinho Rocha, da gravadora Odeon, junto ao crítico musical Júlio Hungria, então do Jornal do Brasil, foram os grandes divulgadores da proposta do trio. Mariozinho Rocha se encarregou dos contatos e do apoio da gravadora, enquanto Júlio Hungria escrevia sobre o trio, caracterizando-o com o rótulo de “caipira progressivo” (SÁ, 2010, p. 128).

Além de ser um rótulo, como afirma o compositor, o *rock rural* e a produção musical do trio parece ter se consolidado na memória sonora de nosso país. Já no ano de 1976, o maestro Júlio Hungria, em reportagem no *Jornal de Música e Som* (p. 3), relembra o encontro dos músicos que formariam o trio Sá, Rodrix & Guarabyra:

Em 71, eu me lembro, havia uma comunidade – mais era um ensaio de máfia. No apartamento 1 da Rua Alberto de Campos, 11, em Ipanema. Trajano, Toninho, Guarabira. E, logo depois, chegou o Sá. E apareciam o Zé Rodrix, o Gonzaguinha. Vivia-se o último alento da fase dos festivais, que terminaria melancolicamente, no Maracanãzinho, um ano mais tarde, logo em seguida ao antifestival de Juiz de Fora (agosto, 72). Ali, quando faltava dinheiro para a conta da luz, o toca-discos emudecia, as vozes se juntavam, primeiro em uníssono, depois contracantos, sobre violões e guitarras (....) Ali as vozes foram se entendendo, se cruzando, se casando, e quando a luz acendeu – a conta paga – foi como se estivesse iluminado um palco, comandando o início do espetáculo: “Senhoras e senhores – o *rock rural*”!

Gutemberg Guarabyra e Luiz Carlos Sá se conhecem numa festa, na casa de Nelson Lins e Barros,<sup>37</sup> no ano de 1966, quando Guarabyra vai para o Rio de Janeiro. Em 1967, se apresentam juntos na inauguração do Teatro Casa Grande, de Sérgio Cabral, a convite de Lins e Barros. Zé Rodrix e Sá se conhecem em 1971, num júri de festival estudantil. Rodrix fazia parte do grupo *Momento Quatro*, chamando a atenção de Sá que se encontrava no júri, junto a Nelson Lins e Barros. Nesse período, Luiz Carlos Sá começa a compor junto à Zé Rodrix, e vai dividir apartamento com Guarabyra.

Luiz Carlos Pereira de Sá, carioca de Vila Isabel, formou-se em Direito, pela Faculdade de Ciências Jurídicas no Rio de Janeiro. Músico desde os dezessete anos de idade, com influências do samba e do *rock* dos anos 1960, compôs, em 1965, as músicas *Baleiro* e *Giramundo* – esta última, primeiro sucesso do cantor, foi gravada por Peri Ribeiro –,<sup>38</sup> além de *Menina de Hiroshima*, com Chico Assis, gravada por Nara Leão.<sup>39</sup> Ainda em 1965, trabalhou com o grupo do *Teatro Opinião*, participando do *show Samba pede passagem*. Nesse período, formou o *Grupo Mensagem*, nomeado por Amando Costa (do grupo *Opinião*). Segundo o cantor:

O Opinião colocou os jovens do Mensagem ao lado de ícones da época, como Baden Powell, Aracy de Almeida, Ismael Silva, Padeirinho da Mangueira e MPB-4, num musical chamado *Samba Pede Passagem*, que influenciou profundamente os meus rumos profissionais. Passei, assim, a dedicar-me à chamada “música de protesto”, com parcerias com o teatrólogo e poeta Chico de Assis, a quem havia sido apresentado por outro poeta, Nelson Lins e Barros. Foi na casa de Nelson, em 1966, que fui apresentado a Guarabyra... (SÁ, 2010, p. 133)

Luiz Carlos Sá conta também que, desgostoso com os rumos da censura no país, dedicou-se ao término do curso de Direito na Faculdade Candido Mendes, tentando o ingresso na carreira de diplomata. Porém, com o AI-5, a partir de 1968, Sá, já advogado e oficial de chancelaria, se vê obrigado a deixar o Itamaraty, indo trabalhar como “programador musical da rádio JB” (SÁ, 2010, p. 133). Antes, gravou, pela RCA, um compacto simples com as faixas *Inaiá* – classificada no I FIC, Festival Internacional da Canção, da TV-Rio, em 1966 – e *Canção de Quilombo*. Na TV Excelsior, SP, em 1967, participou do programa *Ensaio Geral*, ao lado de Gilberto Gil, Caetano Veloso e Sidney Miller. Como visto, antes de formar o trio, foi cantor de protesto e teve suas músicas de cunho político censuradas. Compôs várias músicas com Torquato Neto, expoente do movimento tropicalista. Conviveu com músicos ligados ao engajamento político, tocou em espaços destinados

---

<sup>37</sup> Nelson Lins e Barros, “compositor e ideólogo da UNE” (NAPOLITANO, 2001b, p. 36), intelectual ligado ao movimento estudantil e adepto das propostas do CPC, tentava “incorporar a bossa nova como um substrato legítimo da música engajada nacionalista” (NAPOLITANO, 2001b, p. 41).

<sup>38</sup> Compacto *Pery Ribeiro com Milton Banana Trio*, Odeon, 1965.

<sup>39</sup> LP *Manhã de Liberdade*, CBD/Philips, 1966.

às manifestações político-ideológicas de intelectuais e artistas ligados ao Partido Comunista e às ideias do nacional-popular. Trabalhou e se apresentou ao lado de músicos que formariam outras vertentes artísticas do período – como Caetano e Gilberto Gil, da Tropicália – para além da música engajada. Cresceu ouvindo o som de *Jacob do Bandolim*, *Noel Rosa*, *Little Richard*, *Elvis Presley* e *Bill Halley* (os três últimos, ícones do *rock and roll*). Sá relata, ainda, o início de sua formação musical na Vila Isabel:

Eu nasci no caldeirão da poção, quero dizer, toda semana, todo fim de semana meu pai reunia uns boêmios lá na varanda. A gente morava naqueles apartamentos antigos cheios de varandas em Vila Isabel, numa rua muito sossegada. O engraçado era que a rua inteira vinha ali para baixo da varanda pra ouvir o pessoal tocar e cantar. E aí eu já caí no “crime” direto. Tinha Violão em casa, o meu pai tocava, cantava. E eu com uns 15, 16 anos, já estava fazendo as minhas primeiras músicas. Foi quase que uma coisa muito natural, na realidade, eu ser Músico. Eu não podia ser outra coisa, não tinha como, apesar de ter sido muitas coisas nesse ínterim.<sup>40</sup>

O cantor também escreveu para jornais, num caderno de música e super-8 chamado *Plug* e no jornal *Correio da Manhã*, junto à Torquato Neto e Wally Salomão, entre outros (Sá, 2010, p. 133).

José Trindade Rodrigues – Zé Rodrix (1947-2009) –, carioca, filho de mestre de banda, com conhecimento em teoria musical, contraponto e instrumentista múltiplo, integrou bandas como *Som Imaginário* – de apoio a Milton Nascimento, entre 1969 e 1971 –, *Joelho de Porco*, nos anos 1980, criou vários arranjos para *jingles*, cinema, teatro e números musicais, além de vivenciar experiências de modo de vida *hippie* no sul do país.

Por sua vez, Gutemberg Nery Guarabyra Filho, baiano de Bom Jesus da Lapa,<sup>41</sup> filho de pastor batista e mãe organista de igreja, amante da música seresteira, venceu a parte nacional do II FIC, da TV Globo, em 1967, com a música *Margarida* junto ao grupo *Manifesto*. Produziu vários musicais para a TV Tupi e dirigiu festivais, como o VI FIC. Neste, teve participação ativa num movimento que organizou contra a censura do aparelho militar aos candidatos do festival (MELLO, 2003, p. 391-412). Como diretor, tinha acesso aos bastidores e aos dois lados da ideologia do evento: propaganda ufanista do governo *versus* engajamento nacional-popular dos artistas. Por essa época, tinha ligações com o Partido Comunista, morando com membros da Aliança Libertadora Nacional e dando-lhes guarida. Ao morar com o irmão, líder sindicalista “do sindicato dos trabalhadores em posto de combustíveis”, convive com uma célula do PC e “com os intelectuais da Zo-

---

<sup>40</sup> Entrevista concedida ao Museu Clube da Esquina entre os anos de 2004 e 2007. Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/luiz-carlos-pereira-de-sa/>. Acesso em 19 jun.2009.

<sup>41</sup> O cantor nasceu em Barra do Rio Grande, na Bahia, e só depois é que veio morar em Bom Jesus da Lapa.

na Sul do Rio de Janeiro”, como Ferreira Gullar. Desse modo, frequentava o núcleo do Partido no Teatro Jovem, onde é apresentado a Nelson Lins, por Paulinho da Viola, como “compositor rural”.<sup>42</sup>

Notamos que, antes de comporem e de tocarem seu próprio *rock*, esses artistas, principalmente Luiz Carlos Sá e Gutemberg Guarabyra, vêm de experiências com o nacional-popular e o engajamento político do período. Estiveram, também, ligados ao som mineiro do *Clube da Esquina*. Suas relações com Minas Gerais já eram antigas. Guarabyra conta que: “naquele tempo, a gente pegava o vapor da Bahia e a única maneira de chegar nos grandes centros era ir até Pirapora, pegar o trem Montes Claros e Belo Horizonte (...) pra mim, minha vida era Belo Horizonte, era a capital”.<sup>43</sup> Com relação ao ‘Clube’, Gutemberg Guarabyra destaca que o disco do trio acabou saindo junto com de Milton Nascimento e Lô Borges:<sup>44</sup>

E foi engraçado porque saiu o disco do trio, justamente com aquele tipo de música. Imediatamente saiu o Clube da Esquina também com aquele tipo de música (...) Foi correndo cada um seu caminho, mas o pensamento ficou praticamente no mesmo tipo de harmonização. A gente foi correndo junto. Paralelos e juntos ao mesmo tempo.<sup>45</sup>

Zé Rodrix destaca as proximidades com o pessoal do *Clube da Esquina*, durante sua permanência no *Som Imaginário*:

(...) era muito interessante ir à casa dos Borges, eu ia muito para lá, ficava muito na casa do Tavito também, ali na Serra, eu fiquei mais ou menos longe acompanhando, na periferia do Clube da Esquina, vendo aquilo acontecer (...) nós éramos todos muito criativos, mas eles eram uma central criativa muito coesa, muito concreta.<sup>46</sup>

Conta, ainda, que havia certa confusão em relação ao som do ‘Clube’ e do trio, a ponto de muitas pessoas acharem que eles eram mineiros. Para Rodrix, o *Som Imaginário* foi o responsável pela sonoridade dos músicos mineiros: “nós de certa forma fomos os artífices, as pessoas que realizaram sonoramente as ideias do Clube da Esquina, porque nós é que acompanhávamos o Milton, gravamos com o Lô [Borges], gravamos com o Beto [Guedes]”.<sup>47</sup> Zé Rodrix destaca, ainda, que “na época do Clube da Esquina a coisa mais importante que tinha era a capacidade de se arriscar

---

<sup>42</sup> Entrevista concedida ao Museu Clube da Esquina entre os anos de 2004 e 2007. Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/guttemberg-guarabyra/>. Acesso em 19 jun.2009.

<sup>43</sup> Idem.

<sup>44</sup> LP *Clube da Esquina*, EMI-Odeon, 1972.

<sup>45</sup> Entrevista concedida ao Museu Clube da Esquina entre os anos de 2004 e 2007. Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/guttemberg-guarabyra/>. Acesso em 19 jun.2009.

<sup>46</sup> Entrevista concedida ao Museu Clube da Esquina entre os anos de 2004 e 2007. Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/ze-rodrix/>. Acesso em 19 jun.2009.

<sup>47</sup> Idem.

num novo (...) ali se criava livremente porque a arte era essencial para a sobrevivência do espírito”.<sup>48</sup>

Nos anos 1970, os três músicos, vindos de experiências diversas no cenário artístico e musical brasileiro, resolvem se juntar no trio *Sá, Rodrix & Guarabyra* e mostrar uma música com instrumentação diversificada, e que trazia a ideia de estrada e de trânsito entre campo e cidade. Sua obra musical tratou-se, sobretudo, de uma representação urbana de campo e de valorização da natureza a partir das experiências vivenciadas pelos músicos na cidade, embora um dos integrantes (Guarabyra) viesse do interior baiano, mais próximo à paisagem rural do sertão. Segundo, ainda, Luiz Carlos Sá, a partir do sucesso de *Casa no Campo*, de Tavito e Zé Rodrix, este último junto a Sá partiram para uma experiência musical “que era mais ou menos permitido para fugir daquilo que estava ali” (SÁ, 2010, p. 128), ou seja, o contexto repressor do período. E, conforme acima demonstrado, ao se juntarem com Guarabyra, criam um som que mistura violas e guitarras, trazendo um estilo próprio de cantar o Brasil. Para Luiz Carlos Sá, segundo entrevista que me concedeu:

Rock Rural foi um termo cunhado por Zé Rodrix para a letra de *Casa no Campo*. Nossa proposta como trio era unir os novos sons que chegavam de fora como o *country* e o *folk rock* de Crosby, Stills, Nash & Young; James Taylor; Carole King; Eagles; Beatles e que tais com a música regional brasileira, desde o baião de Luiz Gonzaga ao caipira interiorano de raiz, passando por Jackson do Pandeiro e outras coisas que tinham sido relegadas a segundo plano com o advento da bossa nova, da qual éramos também filhotes ilegítimos...<sup>49</sup>

Das influências acima destacadas, por Luiz Carlos Sá, a principal foi o trio Crosby, Stills & Nash – posteriormente acrescido de Neil Young, tanto que os sobrenomes utilizados para o trio – Sá, Rodrix & Guarabyra – partem do grupo de *country e folk rock* destacado.<sup>50</sup> Segundo Luiz Carlos Sá: “o nome artístico – feito de sobrenomes – veio por inspiração da nossa principal influência exterior, o trio Crosby, Stills & Nash: nascia assim Sá, Rodrix & Guarabyra” (SÁ, 2010, p. 128). Conforme a figura abaixo, percebemos as proximidades entre os dois grupos na capa de seus respectivos álbuns: menção ao campo e à natureza, destaque para o violão e o enquadramento dos músicos são elementos que aparecem tanto na capa do disco *Passado, Presente & Futuro*, do trio, como no LP *Déjà vu*, do quarteto Crosby, Stills, Nash & Young:

---

<sup>48</sup> Entrevista concedida ao Museu Clube da Esquina entre os anos de 2004 e 2007. Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/ze-rodrix/>. Acesso em 19 jun.2009.

<sup>49</sup> Entrevista concedida por meio eletrônico nos meses de maio e junho de 2010.

<sup>50</sup> David Crosby, Stephen Stills e Graham Nash, músicos com carreira solo já consolidada, formam, em 1968, o trio Crosby, Stills & Nash. Um ano depois, junta-se a eles Neil Young, vindo da banda Buffalo Springfield, a mesma de Stephen Stills. Referência no *folk rock* do período, combinando guitarras e violões, além de diversos arranjos vocais, o trio lança o disco Crosby, Stills & Nash, em 1969, e em 1970, *Déjà vu*, com o quarteto Crosby, Stills, Nash & Young.





**Figura 1:** Capas dos álbuns *Déjà vu*, de Crosby, Stills, Nash & Young (1970) e *Passado, Presente & Futuro*, do trio Sá, Rodrix & Guarabyra (1972).

A apropriação do *rock* pelo trio se dá, também, a partir dos artistas *James Taylor*, *Carole King*, da banda *Eagles*, entre outros. Encontram-se nos arranjos dos discos destes cantores e grupos, nos anos 1970, diversas combinações de pianos, teclados, bateria, contrabaixo, guitarra, violões, flautas, metais, percussão, cordas e sonoridades orquestrais. Tais misturas escutadas e posteriormente utilizadas por Sá, Rodrix & Guarabyra – com acréscimos da viola caipira e outros instrumentos antigos, como a ocarina<sup>51</sup> – são encontrados nos dois discos do trio (Quadro 2), aqui analisados. Conforme destaca Roberto Muggiati, nos anos 1970 há especificamente: “o *country rock* de James Taylor e Carole King (...) celebrando coisas como o conforto do campo, o luar da Carolina, as geadas nos Beckshires” (MUGGIATI, 1981, p. 107). Muggiati fala de uma ideologia que buscava enfatizar expressão individual e beleza, além de nostalgia ao período do *rock and roll* da ‘primeira geração’ com *Elvis Presley*, *Chuck Berry*, *Little Richard*, entre outros, e que também chegaram e foram apropriados no Brasil. Na Revista *Veja*, de março de 1972 (p. 80), temos uma reportagem sobre o trabalho do primeiro disco do trio, *Passado, Presente & Futuro*, e sobre o show *Venha a nós o vosso Campo*, realizado pelo Trio Maurity e a banda Grupo X, que também promoviam a junção de guitarras e violas. Conforme a reportagem, havia uma “espécie de resposta brasileira às novas influências da corrente jovem internacional (...) inspirado na valorização da canção regional americana das recentes gravações de Cat Stevens, James Taylor e Carole King, entre outros”. Tais propostas vinham na esteira das influências da contracultura, numa espécie de ‘ressaca’ do desejo de vida em paz no campo e de caminhada constante, muito difundido pelos artistas e bandas acima, e que influenciaram o som do trio.

O *rock rural*, que durante a década de 1970 permaneceu entre os músicos aqui tratados, propunha uma leitura cultural diferente da vivenciada pela música engajada do período e seus artistas.

<sup>51</sup> Instrumento antigo, de forma oval, da família das flautas.

Com influências e apropriações do *rock* e a junção de ritmos regionais brasileiros, o *rock rural* constituiu-se na visão romântica de contato com a natureza e de movimentação constante entre campo e cidade, dentro da modernidade capitalista. Como destaca Ana Maria Bahiana, a proposta é de síntese, diluir o *rock*, intermediando campo e cidade: “fundir os instrumentos eletrônicos com a viola sertaneja, o rock com o rasqueado e o baião” (BAHIANA, 2005, p. 55). Na publicação *Jornal de Música e Som*, de 1976 (p. 3), o maestro Júlio Hungria enfatiza a proposta do trio: “o rural – uma volta à simplicidade, a água da fonte”.

Desse modo, várias composições do trio e, posteriormente, da dupla Sá & Guarabyra, além de retratarem as possibilidades de uma vida em trânsito entre cidade e campo, demonstraram como esses artistas perceberam o cotidiano brasileiro entre os avanços tecnológicos, a urbanização e a manutenção das ‘tradições’.

|                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                |
|-------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|   | <p><b>Ficha técnica:</b> LP <i>Passado, Presente &amp; Futuro</i>. MOFB 3710.<br/>Gravadora: Odeon. Ano: 1972.<br/>Disponível em <a href="https://www.youtube.com/watch?v=gIJleFMa85E">https://www.youtube.com/watch?v=gIJleFMa85E</a>.</p>                    |
|                                                                                     | <p><b>Composições:</b> <i>Zepelim; Ama teu vizinho como a ti mesmo; Juriti Butterfly; Me faça um favor; Boa noite; Hoje ainda é dia de rock; Primeira canção da estrada; Cumpadre meu; Crianças perdidas; Azular; Ouvi contar; Coda: Cigarro de palha.</i></p> |
|                                                                                     | <p><b>Instrumentos predominantes:</b> piano, percussão, bateria, guitarra, viola, violão (aço e nylon), craviola, metais, contrabaixo, acordeão, cordas.</p>                                                                                                   |
|                                                                                     | <p><b>Temáticas principais:</b> modernidade, campo e cidade, bucolismo, estrada, amor, atomismo social, comunidade, ideia romântica de pureza infantil.</p>                                                                                                    |
|  | <p><b>Ficha técnica:</b> LP <i>Terra</i>. XSMOFB-3761.<br/>Gravadora: Odeon. Ano: 1973.<br/>Disponível em <a href="https://www.youtube.com/watch?v=qOaTnl0E680&amp;t=827s">https://www.youtube.com/watch?v=qOaTnl0E680&amp;t=827s</a>.</p>                     |
|                                                                                     | <p><b>Composições:</b> <i>Os anos 60; Desenhos no jornal; Mestre Jonas; Blue Riviera; Adiante; Pendurado no vapor; O pó da estrada; O brilho das pedras / Paulo Afonso; Até mais ver.</i></p>                                                                  |
|                                                                                     | <p><b>Instrumentos predominantes:</b> piano, órgão <i>hammond</i>, percussão, bateria, guitarra, viola, violão (aço e nylon), craviola, metais, flauta e ocarina, contrabaixo, acordeão, cordas.</p>                                                           |
|                                                                                     | <p><b>Temáticas principais:</b> modernidade, campo e cidade, bucolismo, estrada, amor, atomismo social, nostalgia e elogio ao <i>rock</i>, repressão.</p>                                                                                                      |

**Quadro 2:** Resumo da discografia do trio Sá, Rodrix & Guarabyra.

O primeiro disco do trio, por exemplo, abre com a faixa *Zepelim*, com temática sobre modernidade e fecha com *Cigarro de palha* tratando de elementos do campo. Em *Zepelim*, os músicos retratam, com humor, as mudanças socioculturais dentro da modernidade:

Hoje abri um livro antigo  
Que mostrava as maravilhas inventadas pelo homem  
Há 50 anos atrás

Uma fotografia me mostrou o que eu queria  
Todo esse tempo andei sonhando e não sabia bem porquê  
Agora eu sei  
Agora eu sei

Eu queria passear de zepelim  
Na cadeira ao lado do conde Ferdinando  
Um balão de gás inflamável  
Pelos ares da Europa viajando.

O dirigível imaginário dos músicos percorre os lugares considerados marcos da modernização e das realizações humanas, como a Catedral de *Notre Dame* e a Torre *Eiffel*. Segundo a reportagem de *Veja* (1972, p. 80) o trabalho do trio em “cuidar de sonoridades e detalhes” resultou no disco *Passado, Presente & Futuro* com músicas como “Zepelim, uma polca alemã que descreve uma viagem no dirigível, [que] é interrompida pela voz de Gutemberg que anuncia, como os guias de excursão: ‘Senhores, à esquerda temos a torre Eiffel, à direita, bem à direita, a catedral de Notre Dame’”. A composição demonstra a vontade dos próprios músicos de percorrerem, compartilharem e aproveitarem das realizações do mundo moderno, sem limites.

Em *Cumpadre meu*, os contrastes e as experiências entre campo e cidade são demarcados por meio do diálogo do compadre que, ao ver seu afilhado contente e vislumbrado com o campo, alerta o pai da criança para a vida no meio rural:

Cumpadre meu: noite a noite na semana  
O meu coração me chama  
Pra dizer que você regressou  
Cumpadre meu, esse meu pressentimento  
Não é coisa que o momento fabricou  
Cumpadre meu, quem já tem tanto dinheiro  
Pode bem pensar primeiro  
Na mulher, no filho e no amor  
Nem posso ver teu menino nessa idade

Respirando o que a cidade envenenou  
Daquela vez você trouxe ele por cá  
Que riso bom sorriu  
Quando viu a chuva desabar!  
Meu coração não costuma me enganar  
Noite após noite repete:  
"o cumpadre voltou, pois a sodáde já lhe atormentô"  
Cumpadre meu, bote a tropa na estrada  
Mulher, filho e empregada  
Vem pra longe do que já morreu.

O trânsito entre cidade e campo, o meio urbano como espaço de enriquecimento, o rural como lugar de pureza e a desilusão com a cidade que ‘envenena’, é demonstrado nesta composição. O cantor alerta para o “que já morreu”: a cidade. O contraste entre esta – local do individualismo – e o campo pode ser percebido, por exemplo, nas relações de compadrio das diversas populações, que sinalizam para as solidariedades familiares, entendidas, em termos amplos, a englobar o parentesco ritual, e, sobretudo, nas relações de compadrio entre meio urbano e rural, mais pertinentes na música. Essa composição, assim como *Primeira canção da estrada* e *Hoje ainda é dia de rock*, tem as combinações de guitarras, violões e violas característicos do *rock rural* dos músicos. Nesse disco encontramos, também, músicas com temática sobre amor como *Me faça um favor* e *Juritty Butterfly*, de críticas à modernidade repressora (*Ama teu vizinho como a ti mesmo*), de ênfase ao campo (*Cigarro de palha*, *Ouvi contar* e *Azular*), além de *Crianças perdidas*, que destaca a pureza da infância frente ao mundo moderno.<sup>52</sup>

Já no LP *Terra*, de 1973, temos um repertório mais eclético que vai de *O pó da estrada*, que segue a temática e a sonoridade do *rock rural*, às músicas *Os anos 60*, *Blue Riviera* e *Adiante*, com arranjos mais característicos do *rock and roll* e do *blues*. O disco apresenta, também, músicas com críticas à modernidade e à ditadura (*Adiante* e *Mestre Jonas*) e composições, como *Pendurado no vapor*, que contam sobre as viagens dos artistas pelo sertão baiano e às Minas Gerais (“de Bom Jesus da Lapa a Pirapora / são cinco dias pendurado no vapor / subindo a correnteza desse rio / são cinco dias pendurado no vapor”). Em *Até mais ver* e *O Brilho das pedras* / *Paulo Afonso*, os músicos cantam as despedidas do sertão e do meio natural. Nesta última, a modernidade parece deixar para trás os sonhos bucólicos:

---

<sup>52</sup> No capítulo 3, analisamos, com mais detalhes, as composições *Primeira canção da estrada*, *Cigarro de palha*, *Crianças perdidas* e *Ama teu vizinho como a ti mesmo*, do LP *Passado, Presente & Futuro*.

Todos os dias  
Eu faço força pra lembrar  
Coisas pequenas  
Que eu nunca pude reparar direito  
Onde será que andava o mato do jardim  
E os bichos da noite, que eu nunca ouvi tão alto assim?  
(ouvi tão alto assim)  
Alto assim  
(tão alto assim)  
Todos os dias  
Levanto cedo pra sentir  
O que eu perdia  
Por não saber que tinha um outro jeito  
Preste atenção comigo e quando o sol nascer  
O brilho das pedras  
Vai te doer nos olhos  
(doer nos olhos)  
Olhos  
(nos olhos)  
  
Vapor do São Francisco  
Quem não te deixa ver o mar...

A música deixa a impressão de perda da pureza, das raízes campestres. O vapor do São Francisco, representado na música pela sonoridade dos trombones, mostra a paisagem perdida que está se transformando, principalmente, com a construção de barragens, como as de Paulo Afonso, na década de 1950, e de Sobradinho, ao longo dos anos 1970. Na menção à barragem de Paulo Afonso, no encarte do disco, os compositores destacam: "clima geral graças a uma viagem pelo S. Francisco que ainda vai render muito pano pras mangas". No caso, renderia a construção de barragens que custaria a expulsão violenta de inúmeras famílias do sertão e a modificação destrutiva do meio natural de várias regiões.<sup>53</sup> Notamos a valorização do sertão a partir da cidade: o mundo urba-

---

<sup>53</sup> No LP *Pirão de peixe com pimenta*, da dupla Sá & Guarabyra, gravado em 1977, pela Som Livre, encontram-se referências à construção da barragem de Sobradinho no sertão baiano, sobretudo, seus resultados desastrosos para a população às margens do rio, além das experiências e vivências dos músicos, em suas viagens pelo São Francisco, entre os Estados de Minas Gerais e Bahia (RESENDE, 2012).

no possibilita a descoberta ou redescoberta do meio natural, o *outro jeito* de se ver e valorizar o campo.

### 2.2.2. Sá & Guarabyra: e continua a estrada...

No ano de 1973, Rodrix se desliga do grupo. Segundo os músicos Sá e Guarabyra:

Com o tempo, depois de algumas discussões, vimos que havia Sá & Guarabyra de um lado e Rodrix do outro. Nem São Paulo poderia manter a gente um trio. Rodrix seguiu seu caminho e nós o nosso. (SÁ e GUARABYRA, 1974, p. 10)

Luiz Carlos Sá, em suas percepções com relação à modernidade e a urbanização no Brasil, nos dá uma ideia sobre as representações e as vivências pessoais de cada integrante do trio:

É preciso entender que como trio éramos a princípio dois urbanos com raízes interioranas e um rural legítimo, o Guarabyra, que vinha dos grotões sãofranciscanos e cuja cultura nos influenciou bastante. Mas quando nos juntamos aconteceu [algo curioso]: enquanto eu e Rodrix nos “ruralizamos”, Guarabyra urbanizou-se. Com nossa mudança para São Paulo redescobrimos o poder da metrópole sobre nós. E aí, estranhamente, sob esse poder, o trio se desconstruiu, pra depois se refazer em um solo e uma dupla.<sup>54</sup>

Divergências quanto ao trabalho musical e necessidades diferentes de estradas parecem ser os ingredientes principais que contribuíram para a separação dos músicos. Segundo Luiz Carlos Sá:

Parecia que cada um de nós queria partir para um objetivo diferente (...) no meio das gravações [do disco *Terra*, de 1973] Rodrix confessou-se insatisfeito com o que acreditava ser sua pequena participação no trabalho. (SÁ, 2010, p. 129)

Ao se mudarem para São Paulo, Rodrix vai morar próximo à região central. Além do isolamento geográfico, Sá destaca que “uma mal planejada e malsucedida excursão ao sul do país, acabou por decretar” a separação do grupo (SÁ, 2010, p. 130). Depois de algum tempo, Rodrix fez carreira solo e integrou, nos anos 1980, o grupo *Joelho de Porco*. Sá e Guarabyra, por outro lado, partiram para trabalhos solos, mas sempre se encontravam nos corredores da gravadora Odeon. Luiz Carlos Sá, por exemplo, gravou um *single* com as composições *Povo do Ar* – ironicamente, como diz o cantor, em parceria com Rodrix, com o qual havia tido discussões antes do término do trio – e *O homem*

---

<sup>54</sup> Entrevista concedida ao autor, por meio eletrônico, nos meses de maio e junho de 2010.

de *Neanderthal*. Para Sá, foi um período em que começou “a pensar no que seria o rock rural” (SÁ, 2010, p. 130). Conforme afirma:

(...) minha ideia era seguir num caminho *pop* com qualidade o suficiente para garantir-me a sobrevivência ideológica, que ficara sensivelmente prejudicada pela ‘contaminação’ publicitária, rejeitada por nosso público contestador. (SÁ, 2010, p. 130)

O cantor se refere aos trabalhos com *jingles* – em parceria com Guarabyra e Rogério Duprat nos estúdios Pauta e Vice-Versa, em São Paulo –, às reações e relações com o público e suas próprias percepções e angústias com o trabalho de publicidade, mais à frente discutidos.<sup>55</sup>

Já Rodrix, a partir de 1982, deixa de cantar. Conforme relata:

(...) exatamente no dia em que a Elis [Regina] morreu, dia 19 de janeiro. Eu fiquei um bom tempo sem sair, eu me afastei verdadeiramente da música, eu fiquei só fazendo publicidade, de vez em quando a gente fazia umas loucuras com o Joelho de Porco, mas era só se divertir, não tinha nenhum sentido profissional. Eu fiquei sem compor, a não ser para publicidade ou coisas por encomenda para Cinema e teatro e me desinteressei verdadeiramente da cena musical brasileira.<sup>56</sup>

Notamos a proximidade com Elis Regina, cuja amizade levou o compositor a abandonar a rotina de trabalho musical por conta do falecimento da cantora.<sup>57</sup>

Sá e Guarabyra trabalhando como dupla, a partir do disco *Nunca*, em 1974, continuam a cantar o sertão, o campo, a estrada, dentro da modernidade e em meio ao processo de urbanização e aumento populacional nos grandes centros. Encontramos nas composições do LP da dupla as combinações de guitarras, violas e violões, e arranjos orquestrais, como nos discos do trio, e gêneros e ritmos como guarânia, conga, além das combinações com os acentos típicos do *rock*. Participam desse disco os integrantes da banda *O Terço*: Sérgio Hinds (guitarras), Flávio Venturini (pianos, órgãos e acordeão), Luiz Moreno (bateria), César de Mercês (vocaís, violões e percussão) e Sérgio Magrão (contrabaixo). Eles formavam a banda de apoio da dupla *Sá & Guarabyra* e posteriormente gravaram o terceiro e quarto discos de *O Terço*, respectivamente *Criaturas da Noite*, 1975, e *Casa Encantada*, de 1976. Luiz Carlos Sá nos dá alguns detalhes sobre o trabalho conceitual na capa do disco e sobre a continuação do *rock rural* na produção musical da dupla:

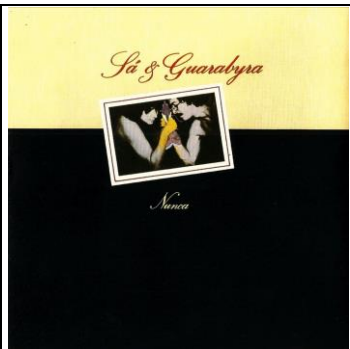
---

<sup>55</sup> Conforme a seção **2.3. Relações com a Indústria Cultural: para além da cooptação e da rebeldia**, neste capítulo.

<sup>56</sup> Entrevista concedida ao Museu Clube da Esquina entre os anos de 2004 e 2007. Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/ze-rodrix/>. Acesso em 19 jun.2009.

<sup>57</sup> O cantor faleceu em 22 de maio de 2009, em São Paulo. Em nota constando o seu falecimento, na revista *Veja*, em 25 de maio de 2009, aparece o seguinte comentário: “Era tão amigo de Elis que interrompeu sua carreira como solista depois que ela morreu, em 1982”.

Acabamos por retomar nossa parceria e gravar um disco de dupla, o *Nunca*, que trazia na capa uma queda de braço entre nós [cf. Quadro 3], fotografada por Miguel Rio Branco e lindamente enquadrada em preto e amarelo por Waltércio Caldas Jr. A paradoxal junção do título com a queda de braço expunha simbolicamente nossa intenção de eternizar a união, confiando mais uma vez na amizade acima das eventuais discrepâncias de rumos musicais [eles assinaram, juntos, todas as composições] (...) A gravação de *Nunca*, com arranjos do experiente Duprat contrapostos aos dos quase estreantes Eduardo Souto Neto e Nelson Ângelo, definiu as tendências do então ainda rock rural. A “Segunda Canção da Estrada” conclamava os errantes a voltar para casa (...) E “Divina Decadência” condenava os excessos antes estimulados: “Você precisa muito de um remédio / Que cure essa divina decadência / Você anda bebendo como um bode / Perdendo o baratinho da inocência”. (SÁ, 2010, p. 130-131)

|                                                                                    |                                                                                                                                                                                                                                                               |
|------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  | <b>Ficha técnica:</b> LP <i>Nunca</i> . SBRXLD-12.565.<br>Gravadora: Odeon. Ano: 1974.<br>Disponível em <a href="https://www.youtube.com/watch?v=hFruYzOYVeo">https://www.youtube.com/watch?v=hFruYzOYVeo</a> .                                               |
|                                                                                    | <b>Composições:</b> <i>As canções que eu faço; Segunda canção da estrada; Justo momento; São Nicolau; Verão do cometa; Esses cabides vazios; Nuvens d'água; Divina decadência; Voar é como o passarinho; Apreciando a cidade; Terras do sul; Coisa à toa.</i> |
|                                                                                    | <b>Instrumentos predominantes:</b> piano, teclados, percussão, bateria, guitarra, viola, violão (aço e nylon), craviola, metais, flauta e ocarina, contrabaixo, acordeão, cordas.                                                                             |
|                                                                                    | <b>Temáticas principais:</b> relações e críticas à modernidade e à ditadura, campo e cidade, bucolismo, estrada, amor, atomismo social, comunidade, comportamento.                                                                                            |

**Quadro 3:** Resumo da discografia da dupla Sá & Guarabyra.

No LP *Nunca* encontramos composições com sonoridades e temáticas do *rock rural* (estrada, campo e cidade) em *Segunda canção da estrada* e *Nuvens d'água*, e sobre o atomismo social em *Justo momento*, além da música *Voar é como o passarinho* que destaca elementos da natureza.<sup>58</sup> Há também temáticas comportamentais, como em *Divina decadência*, citada acima, que traz a sonoridade do estilo popular cubano denominado de conga, sobre o medo e o incômodo referentes ao espaço público dentro do período da ditadura militar (*Nuvens d'água*) e músicas que destacam a ênfase em viagens e estradas como *São Nicolau* e *Coisa à toa*. Encontramos também alguns diálogos lisérgicos e extraterrenos (!) no disco, como no *rock and roll* *Verão do cometa*:

O que passou, passou  
Mas a coisa ficou preta  
Quase que o mundo acabou, meu amor

<sup>58</sup> No capítulo 3, analisamos, com mais detalhes, as composições *Segunda canção da estrada*, *Justo momento* e *Nuvens d'água*.



Nesse verão do cometa  
Tem gente que viu, tem gente que não  
Tem gente que assistiu pela televisão  
Mas o cometa passou, meu amor  
E quase me levou a cabeça

Alô rapaz  
Considere-se gás pra sempre  
Alô rapaz  
Considere-se gás pra sempre, gás pra sempre  
Gás, gás, gás...

Ele chegou, falou  
Sua língua de cometa  
Abriu a boca e reclamou do calor  
Numa conversa careta  
Tem gente que ouviu, tem gente que não  
Tem gente que escutou o barulho de explosão  
Mas o cometa dançou, meu amor  
E quase me levou a cabeça

Alô rapaz, considere-se gás pra sempre  
Alô rapaz, considere-se gás pra sempre  
Gás, pra sempre.

Vale aqui, o comentário dos próprios músicos:

Como era de se esperar, passamos metade do verão no Rio. E estava uma loucura. Todo mundo esperando o Kohoutck,<sup>59</sup> que ia servir de panacéia universal, uma espécie de Maravilha Curativa em forma de cometa. Os mais místicos previam um mínimo de quatro apocalipses. Mas o cometa dançou. E a gente fez um *rock* batido (...) A expressão ‘alô rapaz, considere-se gás pra sempre’ – que faz o refrão da música – originou-se numa festa em Porto Alegre onde a gente estava transando uns cometas. Chegou um cara meio mais-pra-lá-do-que-pra-cá e ganhou logo o apelido de gás. A teoria levantada era a de que o cometa ia fazer muita gente fina virar gás. (SÁ e GUARABYRA, 1974, p. 10)

---

<sup>59</sup> Cometa Kohoutek, observado entre dezembro de 1973 e janeiro de 1974.

Em *Apreciando a cidade*, os músicos retratam seus desafios para dominar a *Paulicéia*: “não há estradas que eu não queira percorrer / nem madrugadas que eu não possa atravessar”. Segundo a dupla:

Quando fomos morar em São Paulo, a coisa ficou na base do desafio: ou a gente domava São Paulo ou São Paulo domava a gente. Uma megalópole de 7 milhões de pessoas pode fazer coisas em você. Mas a gente descobriu um jeito de transar a cidade e descobriu também que ela não podia prender a gente (...) Aí Duprat fez mais um daqueles arranjos descritivos, que faz melhor que ninguém. E a gente cantou trocando de oitava, passando uma voz por dentro da outra. No meio, uma cantata. (SÁ e GUARABYRA, 1974, p. 11)

Para os músicos havia, ainda, a possibilidade de morarem em casas, conforme relatam: “casas com quintal, jardim, passarinho, papagaio, cachorro... em São Paulo (...) mais baratas que no Rio” (SÁ e GUARABYRA, 1974, p. 10).

A ideia de vida entre campo e cidade, meio urbano e rural, parece persistir entre os músicos, nesse caso, conciliando os dois universos no espaço urbano.

### 2.2.3. O Terço: vozes no rock

Entre os anos de 1975 e 1976, alguns jornais e revistas<sup>60</sup> do período apontavam para o sucesso do grupo *O Terço* e consideravam o conjunto como um dos mais importantes da cena roqueira do país. A revista *POP*, em sua seção EM CARTAZ (p. 13), no ano de 1975, destacava o prestígio da banda após a gravação de seu LP *Criaturas da Noite*, no mesmo ano:

Depois de quase dois anos trilhando a trilha (sic) do rock brasileiro, a nova formação de O Terço conseguiu o que poucos grupos têm mesmo com discos no mercado: público e prestígio. Este LP, finalmente lançado, além de registrar o bom trabalho que O Terço vem fazendo pelo rock brasileiro, tem outro mérito: foi todo produzido pelos caras do conjunto, numa iniciativa pioneira.

Já a revista *Música*, em 1976 (p. 8), enfatizava a boa performance do grupo *O Terço* e a qualidade vocal de seus músicos (o que acabou por se constituir em importante identidade sonora para o conjunto), além de dar destaque à aparelhagem, considerada adequada para o tipo de sonoridade

---

<sup>60</sup> *Folha de São Paulo* (02 de junho de 1975), *A Tribuna* (Santos-SP, 18 de outubro de 1975), *Aqui* (São Paulo, 15 a 21 de abril de 1976), *Última Hora* (Rio de Janeiro, 24 de maio de 1976), *Jornal da Música* (Rio de Janeiro, 1975), revista *POP* (São Paulo, 1975) e revista *Música* (São Paulo, 1976).

que a banda produzia e que, na época, com a gravação do LP *Casa Encantada*, ia além do *rock clássico*, do *hard rock* e do *progressivo*.<sup>61</sup>

(...) O grupo Terço estreou seu novo show “Casa Encantada”, com as músicas constantes de seu próximo LP, do mesmo nome. Durante as apresentações, o público que compareceu aos *shows* teve a oportunidade de conhecer o alto nível profissional dos músicos e da equipe técnica, aliados a um repertório de muito bom gosto. O Terço demonstrou em suas apresentações uma dinâmica de palco perfeita, vocalizações perfeitamente audíveis, sendo o novo trabalho em sua maioria distanciado da linha do rock, seguida anteriormente pelo grupo, com a adição das sonoridades do percussionista Caíto e do desenvolvimento de novas ideias, com o tema instrumental “Solaris” do baterista Moreno, que utiliza modos de flamenco e uma linha excepcionalmente bonita. Foi utilizado um equipamento Giannini de PA, com uma mesa de 12 canais e dois mixers auxiliares para bateria e vocal, operados por Renato e Totinho, e a mixagem foi realizada por Marquinhos, técnico de gravação do estúdio Vice-Versa.

Caindo nas boas graças dos jornais informativos do período e de revistas especializadas em *rock*, o conjunto *O Terço* teve formações variadas ao longo de sua trajetória e apresentou diversas sonoridades em suas produções. A banda contou também com as parcerias e o auxílio dos músicos do trio Sá, Rodrix & Guarabyra, da dupla Sá & Guarabyra e do maestro e arranjador Rogério Duprat que, na época, era dono do estúdio Vice-Versa, citado anteriormente, e que além de arranjar as músicas do trio, dupla e da banda *O Terço*, também atuou no mercado de *jingles* junto a esses artistas.<sup>62</sup>

Sérgio Magrão, que participou do conjunto como baixista, entre os anos de 1975 e 1978, fala da sonoridade d’*O Terço* no início dos anos 1970:

Era César de Mercês, Vinícius Cantuária na bateria e o Sérgio Hinds na guitarra. Aí já era um som, era progressivo, mas era um progressivo diferente. Porque a tecladaria não rolava, aquela tecladaria pesada. Veio a ter essa tecladaria quando Flávio [Venturini] entrou, foi diferente. No começo, eles faziam o que eu chamo de música para festival, música bonita, bem armada, com vocal. Que era na época do Jorge Amiden, do Vinícius Cantuária e do Sérgio Hinds (...)<sup>63</sup>

*O Terço* formou-se em 1968, na cidade do Rio de Janeiro, com Sérgio Hinds no baixo, Jorge Amiden na guitarra e Vinícius Cantuária na bateria. Sérgio Hinds fazia aviação na Aeronáutica e,

---

<sup>61</sup> Esses conceitos e seus respectivos estilos, como componentes do *rock*, são esclarecidos e trabalhados no capítulo 3.

<sup>62</sup> Conforme a seção **2.3. Relações com a Indústria Cultural: para além da cooptação e da rebeldia**, neste capítulo.

<sup>63</sup> Entrevista concedida ao Museu Clube da Esquina entre os anos de 2004 e 2007. Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/sergio-magrao/>. Acesso em 04 mar.2015.

após ser expulso por causa de prisões (*Jornal de Música*, 1975, p. 8), monta, em 1966, seu primeiro conjunto, *Hot Dogs*, tocando violão e bongo, e interpretando músicas das bandas *Byrds* e *The Beatles*, além de apresentações em TVs. Em 1969, forma *Os Libertos*. No Rio de Janeiro, Sérgio Hinds encontra-se com Paulinho Tapajós e defende uma música deste no festival do Colégio Santo Inácio. Convidado por Tapajós para gravar em estúdio, Hinds traz seu grupo *Os Libertos*, do Mato Grosso, para se apresentar no festival da cidade de Juiz de Fora, já com o nome *Terço*, pois o anterior fora proibido pela censura (*Jornal de Música*, 1975, p. 8). Defendem uma música de Renato Correa e Gutemberg Guarabyra e vencem o festival. Hinds destaca que “aí só dava festival e o Terço virou conjunto de festivais” (*Jornal de Música*, 1975, p. 8). Nessas apresentações conhece Flávio Venturini que fazia parceria com Vermelho (os dois integrariam, mais tarde, o conjunto *14 Bis*). Com a primeira formação do *Terço* e suas atuações nos festivais, Hinds relata que “tudo subiu na cabeça e cobrávamos muito caro cada *show*. Resultado: só ficávamos em casa” (*Jornal de Música*, 1975, p. 8).

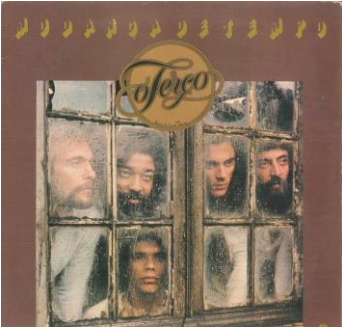
Posteriormente, os artistas radicaram-se na grande São Paulo. Gravaram seu primeiro LP em 1970.<sup>64</sup> A partir de 1971, Sérgio Hinds (após um período tocando com o compositor e pianista Ivan Lins) passa a atuar como violoncelista, levando suas referências da música erudita para o conjunto. Nesse mesmo ano, entra na banda Cesar de Mercês, que havia tocado com Sérgio Magrão num conjunto de baile chamado *Elétrons* (*Jornal de Música*, 1975, p. 8). O *Terço* grava um compacto com músicas como *O Visitante*,<sup>65</sup> defendida no VI Festival Internacional da Canção da TV Globo, onde apresentam uma sonoridade orquestral, além da presença do violoncelo elétrico de Sérgio Hinds e da guitarra de três braços criada por Jorge Amiden (MELLO, 2003, p. 391). Neste compacto há, também, o trecho, cantado pela banda, da *Ária da Suíte em Ré maior* de J. S. Bach, onde já é possível perceber um traço marcante do grupo: a combinação de vozes agudas com predomínio de falsetes. A utilização da voz aguda, com falsetes e em duas ou mais vozes, é um dos recursos timbrísticos explorados pelos integrantes d'O *Terço* ao longo de todo o seu trabalho artístico, garantindo uma marca sonora expressiva do grupo (um traço diacrítico). Em 1973, lançam seu segundo disco (Quadro 4), onde Sérgio Hinds assume novamente as guitarras, Cesar de Mercês, o contrabaixo, e Vinicius Cantuária, a bateria. Entre encontros e desencontros, O *Terço* acaba se constituindo com Sérgio Hinds, Sérgio Magrão, Luiz Moreno e Flávio Venturini (que fora recomentado por Milton Nascimento para tocar com Gutemberg Guarabyra).<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> LP *O Têrço*, Forma, 1970, relançado pela gravadora Discobertas, CD, DB-059, 2010. Traz as seguintes faixas: *Nã; Plaxe voador; Yes I do; Longe sem direção; Flauta; I need you; Antes de você...eu; Imagem; Meia noite; Saturday dream; Velhas histórias; Oh! Suzana*.

<sup>65</sup> Compacto *O Têrço*, Forma, C07.007, 1971, relançado pela gravadora Discobertas, CD, DB-060, 2010. Traz as seguintes faixas: *O visitante; Adormeceu; Doze avisos; Mero ouvinte; Trecho da ária extraída da suíte em Ré maior (Bach)*.

<sup>66</sup> Luiz Roberto Borges da Silva, Moreno, começou a tocar bateria com 15 anos, estudou com professor particular, teve influências do jazz, e fez estudos musicais em conservatório. Passou por criações de grupos de rock e atuou no grupo

|                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|    | <p><b>Ficha técnica:</b> LP <i>Terço</i>. SLP-10107.<br/>Gravadora: Continental. Ano: 1973.<br/>Disponível em <a href="https://www.youtube.com/watch?v=6Z7eivKCDkk">https://www.youtube.com/watch?v=6Z7eivKCDkk</a>.</p> <p><b>Composições:</b> <i>Deus; Você aí; Estrada vazia; Lagoa das lontras; Rock do Elvis; Amanhecer total.</i></p> <p><b>Instrumentos predominantes:</b> guitarra, contrabaixo, teclado, sintetizador, bateria.</p> <p><b>Temáticas principais:</b> amor, contracultura, espiritualismo, elogio ao <i>rock</i>.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|    | <p><b>Ficha técnica:</b> LP <i>Criaturas da Noite</i>. COLP-12009.<br/>Gravadora: Underground/Copacabana. Ano: 1975.<br/>Disponível em <a href="https://www.youtube.com/watch?v=3ecvdZC5GpM">https://www.youtube.com/watch?v=3ecvdZC5GpM</a>.<br/><a href="https://open.spotify.com/album/6slSyZSBVL6AmUvnIk8HSd">https://open.spotify.com/album/6slSyZSBVL6AmUvnIk8HSd</a>.</p> <p><b>Composições:</b> <i>Hey amigo; Queimada; Pano de fundo; Ponto final; Volte na próxima semana; Criaturas da noite; Jogo das pedras; 1974.</i></p> <p><b>Instrumentos predominantes:</b> guitarra, contrabaixo, teclado, sintetizador, bateria.</p> <p><b>Temáticas principais:</b> elogio ao <i>rock</i>, comunidade, ecologia, natureza e elementos da noite.</p>                                                                                                                                              |
|   | <p><b>Ficha técnica:</b> LP <i>Casa Encantada</i>. COLP-12074.<br/>Gravadora: Underground/Copacabana. Ano: 1976.<br/>Disponível em <a href="https://www.youtube.com/watch?v=XZEo5cSEMbM&amp;t=1286s">https://www.youtube.com/watch?v=XZEo5cSEMbM&amp;t=1286s</a>.<br/><a href="https://open.spotify.com/album/5QCDjm1ZgWEMSqGqlpsQ2f">https://open.spotify.com/album/5QCDjm1ZgWEMSqGqlpsQ2f</a>.</p> <p><b>Composições:</b> <i>Flor de la noche; Luz de vela; Guitarras; Foi quando eu vi aquela lua passar; Sentinela do abismo; Flor de la noche II; Casa encantada; Cabala; Solaris; Voo da fênix; Pássaro.</i></p> <p><b>Instrumentos predominantes:</b> guitarra, contrabaixo, teclado, sintetizador, percussão, flauta, bateria.</p> <p><b>Temáticas principais:</b> relações e críticas à modernidade e à ditadura, misticismo, esoterismo, campo e cidade, natureza e elementos da noite.</p> |
|  | <p><b>Ficha técnica:</b> LP <i>Mudança de Tempo</i>. COLP-12201.<br/>Gravadora: Underground/Copacabana. Ano: 1978.<br/>Disponível em <a href="https://open.spotify.com/album/7hW2ZEKkSlfqWoo53GZLs">https://open.spotify.com/album/7hW2ZEKkSlfqWoo53GZLs</a>.</p> <p><b>Composições:</b> <i>Não sei não; Gente do interior; Terças e quintas; Minha fé; Mudança de tempo; Descolada; Pela rua; Blues do adeus; Hoje é domingo (pede cachimbo).</i></p> <p><b>Instrumentos predominantes:</b> guitarra, contrabaixo, teclado, sintetizador, percussão, flauta, bateria.</p> <p><b>Temáticas principais:</b> relações e críticas à modernidade e à ditadura, misticismo, esoterismo, campo e cidade.</p>                                                                                                                                                                                                |

**Quadro 4:** Resumo da discografia da banda *O Terço*.

*Faia* (*Jornal de Música*, 1975, p. 8). Já Flávio Venturini, também participou de vários programas em TV e festivais de *rock* na cidade de Belo Horizonte (*Jornal de Música*, 1975, p. 8).

Nesse ínterim, eles acompanharam a dupla *Sá & Guarabyra* nos *shows* e, como vimos, na gravação do LP *Nunca*, de 1974.<sup>67</sup> Veremos, no capítulo 3, que a dupla *Sá & Guarabyra* e os músicos d'O Terço apresentaram proximidades em suas sonoridades, e dialogaram e trabalharam juntos ao longo dos anos 1970.<sup>68</sup> Flávio Venturini cita, por exemplo, o apoio dos músicos Luiz Carlos Sá e Gutemberg Guarabyra: “Sá e Guarabira estavam também sempre por perto, foram pessoas que influenciaram, que deram a maior força”.<sup>69</sup> Já Sérgio Magrão e Luiz Moreno, haviam participado do grupo *Faia*, acompanhando, por um tempo, o cantor e compositor Zé Rodrix, antes deste integrar o trio *Sá, Rodrix & Guarabyra*. Com o *Faia* eles venceram o Festival de Juiz de Fora, em 1971, com a música *Casa no Campo*, interpretada por Elis Regina.<sup>70</sup> Em 1974, já sem Cantuária, o grupo conta, então, com Luiz Moreno na bateria, Sérgio Magrão (que já trabalhava na banda como técnico de som) no contrabaixo e Flávio Venturini nos teclados. Mais tarde, com os discos *Criaturas da Noite* (1975) e *Casa Encantada* (1976), será esta a formação do grupo *O Terço* até o LP *Mudança de Tempo*, de 1978, sem a participação de Flávio Venturini.

Desse modo, a banda *O Terço* apresentou, em sua produção musical, composições com influências do *rock rural* (LPs *Criaturas da Noite*, 1975, *Casa Encantada*, 1976, e *Mudança de Tempo*, 1978), do *rock progressivo* (LPs *Terço*, 1973, *Criaturas da Noite*, 1975, e *Casa Encantada*, 1976), do *rock and roll* e do *hard rock* (LPs *O Têrço*, 1970, e *Terço*, 1973). Os músicos cantaram sobre o campo e a vida no interior, a partir de suas experiências nas cidades, e combinaram diversos instrumentos. Dentro de suas produções musicais encontramos diversas sonoridades com instrumentação orquestral, guitarras, violões, violas, contrabaixos, percussão sempre bem variada (ver a análise da música *Casa encantada* no capítulo 3), combinados com instrumentos eletrônicos como teclados e sintetizadores.

Segundo Flávio Venturini, a sonoridade específica das músicas *Criaturas da noite* e *Casa encantada*, e de seus respectivos discos homônimos, partiu das influências que o cantor teve do *rock progressivo* e do que ele chamou de *música mineira*. Segundo o compositor, em depoimento ao Museu Clube da Esquina:

O Genesis foi uma banda que nos influenciou muito, porque é uma banda que tem muita harmonia e a música mineira tem isso, então eu acho que a gente se identificou muito com

---

<sup>67</sup> Magrão e Moreno também participaram das gravações do segundo LP do trio *Sá, Rodrix & Guarabyra*, em 1973.

<sup>68</sup> Encontramos, por exemplo, músicas como *Gente do interior* (LP *Casa Encantada*), *Queimada* (LP *Criaturas da Noite*), entre outras, que trazem temáticas e sonoridades próximas à proposta do *rock rural* do trio e da dupla. O grupo também gravou a música *Pássaro* do trio *Sá, Rodrix & Guarabyra*, no LP *Casa Encantada*. Essa composição foi censurada no segundo LP do trio, *Terra*, de 1973 (MARCONDE, 1998, p. 701) e só foi gravada no disco *Quatro*, em 1979, da dupla *Sá & Guarabyra*.

<sup>69</sup> Entrevista concedida ao Museu Clube da Esquina entre os anos de 2004 e 2007. Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/flavio-venturini/>. Acesso em 04 mar.2015.

<sup>70</sup> A música foi gravada no LP *Elis*, Phonogram, 1972.

aquela influência clássica e erudita que eles tinham.<sup>71</sup> Eu digeri isso na minha música e levei para o grupo O Terço. Quando eu comecei no grupo O Terço, eles vinham de um período bem folk, que tocava nos festivais de música brasileira, depois eles passaram para uma coisa mais hard rock, e quando eu entrei, levei uma linguagem progressiva que deu supercerto na época. Eu acho que O Terço foi a grande banda de rock progressivo no Brasil de todos os tempos.<sup>72</sup>

Sérgio Magrão, também em depoimento ao Museu Clube da Esquina, enfatiza essa influência de Minas Gerais em sua formação e na música da banda:

[...] no começo, a música mineira me ensinou a questão da harmonia. Harmonia bem elaborada, porque aí você tem condições. Uma harmonia que você acha que nem vai caber em determinada melodia. Vem à melodia, aí é que surpreende mais ainda.<sup>73</sup>

A harmonia da música mineira,<sup>74</sup> a que Flávio Venturini e Sérgio Magrão fazem menção, refere-se às construções musicais do *Clube da Esquina*. Nas músicas *Criaturas da noite* e *Casa encantada*, há arranjos com harmonias dissonantes e inversões, presentes nas produções dos artistas do ‘Clube’, além dos contrastes e coloridos timbrísticos de orquestração vindos das influências de Rogério Duprat.<sup>75</sup> Mas, as harmonias mais elaboradas a que se refere Venturini também são encontradas nas composições de bandas que o influenciou, como o *Genesis* e o *Yes*. É bom lembrar que as harmonias dissonantes ou mais elaboradas não são e não eram, àquela época, atributos exclusivos dos artistas do *Clube da Esquina*.

No depoimento anterior de Flávio Venturini, notamos, em seu discurso, as diversas sonoridades da banda. Venturini conta, por exemplo, que quando começou no grupo, *O Terço* vinha de uma experiência musical dos Festivais. Exemplo desse tipo de sonoridade é encontrado na música *Tributo ao Sorriso*,<sup>76</sup> gravada em compacto, no ano de 1970, e classificada no V Festival Internacional da Canção da TV Globo. A música contou com piano, bateria, percussão, baixo e guitarra. O

---

<sup>71</sup> Para as eventuais influências do grupo *Genesis*, sugerimos a escuta dos discos *Trespass*, de 1970, e *Nurse Cryme*, de 1971. O leitor encontrará, nesses discos, teclados, sintetizadores, violões, guitarras, baixo, flautas, bateria e percussão, com sonoridades que se aproximam às da produção d’*O Terço* nos LPs *Criaturas da Noite* e *Casa Encantada*.

<sup>72</sup> Entrevista concedida ao Museu Clube da Esquina entre os anos de 2004 e 2007. Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/flavio-venturini/>. Acesso em 04 mar.2015.

<sup>73</sup> Entrevista concedida ao Museu Clube da Esquina entre os anos de 2004 e 2007. Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/sergio-magrao/>. Acesso em 04 mar.2015.

<sup>74</sup> Este termo, embora usual em Belo Horizonte e em algumas cidades mineiras, não apresenta uma definição precisa e nem um consenso em relação a ele. Um estudo importante desenvolvido, a este respeito, é a tese de doutorado no PPGMUS-UFMG de Daniel Menezes Lovisi, “A singularidade do violão mineiro: um estudo sobre a produção de violonistas compositores do estado e a relação de suas obras com a identidade mineira”.

<sup>75</sup> No capítulo 3, analisamos, com mais detalhes, as composições *Queimada* e *Criaturas da noite* (LP *Criaturas da Noite*), *Casa Encantada* (disco *Casa Encantada*), e *Mudança de tempo* (LP homônimo, de 1978).

<sup>76</sup> Compacto *Tributo ao sorriso* – V Festival Internacional da Canção Popular, 365.310 PB, Philips, 1970.

jogo de vozes em terças e sextas está presente, há harmonias dissonantes e com inversões, características que vão continuar ao longo do trabalho da banda.

Flávio Venturini cita, ainda, que depois o grupo passou para um som mais *hard rock*. Em *Rock do Elvis*, do segundo disco, em 1973, por exemplo, encontram-se as influências do *rock clássico* e do *blues*: os instrumentos presentes na música são o saxofone, o piano, a bateria, o baixo e a guitarra, a seção rítmica é por conta da guitarra com o predomínio de pulsos quaternários, os solos são de guitarra, com efeitos de distorção, notas sustentadas e sequência melódica I, IV e V, típicos do *blues* e do *rock and roll* clássico,<sup>77</sup> caracterizando o estilo *hard rock* da música, o vocal é extrovertido e alegre com letra que apresenta uma narrativa pessoal cuja temática é típica do *rock and roll* dos anos 50 e 60 (namoro, curtição, som e dança). Nesse disco encontramos, também, músicas com temáticas contraculturais, como *Lagoa das Lontras*, que descreve um lugar paradisíaco onde as pessoas curtem a natureza e vivem em paz e de forma comunitária, e composições, como *Amanhecer total*, com características do *rock progressivo*: longa faixa que ocupa todo um lado do disco, com mudanças de andamentos durante sua execução, diversas combinações de instrumentos e com vários temas.

Com a entrada de Flávio Venturi, o grupo parte para um som mais *progressivo* e também se aproxima do *rock rural* (destaque para a composição *Queimada*, analisada no capítulo 3). Os discos *Criaturas da Noite* (1975) e *Casa Encantada* (1976) vão apresentar também músicas instrumentais como *1974* e *Ponto final*, do primeiro, e *Solaris*, do segundo. Combinando instrumentos mais acústicos e tradicionais como violas e violões, orquestração, instrumentos de percussão, guitarras e sintetizadores, esses artistas mostraram um *rock* que também dialogou com seu contexto histórico: a modernização do país, que implicou no crescimento das grandes cidades, gerando a nostalgia de uma vida no campo, o avanço da indústria cultural e a instalação de gravadoras multinacionais. Estas, contavam com aparelhagem moderna como mesas de dezesseis canais, sintetizadores e guitarras. Flávio Venturini relata sobre essa experiência ao visitar a gravadora EMI-Odeon, no período das gravações dos discos *Criaturas da Noite* e *Casa Encantada*:

Nessa época, as gravadoras tinham os instrumentos. Instrumentos que na época a gente não conseguia ter, você chegava à gravadora e tinha. Tinha um piano Fender, tinha um órgão Hammond, várias guitarras, vários baixos importados e violões e era uma festa para os músicos. Um instrumento bom faz a cabeça de qualquer músico e o ambiente também faz. No estúdio, eles usavam as mesmas mesas em que os Beatles gravavam no estúdio da Odeon, eram bem semelhantes. Eu conheci os estúdios da Odeon, não os de Londres, mas os dos

---

<sup>77</sup> Segundo Paul Friedlander, o *rock and roll*, em sua formação clássica, teve, como representativo, os artistas *Fats Domino*, *Bill Haley*, *Chuck Berry* e *Little Richard* (FRIEDLANDER, 2012, p. 43-63).



Estados Unidos, os de Los Angeles, e eram todos parecidos. Pra gente era uma festa encontrar aquilo.<sup>78</sup>

Em *Mudança de Tempo* (1978), Cesar de Mercês<sup>79</sup> volta a atuar com o grupo e os artistas partem para aquilo que vão chamar de um som mais urbano, dançante ou ‘funky’, em seu trabalho (*Minha fé, Pela rua*). Encontramos, também, as mesmas temáticas e sonoridades dos dois discos anteriores – *rock rural*, cidade e campo (*Gente do interior*), críticas à modernidade e à ditadura (*Mudança de tempo*) –, além de instrumental e *hard rock* (*Terças e quintas, Descolada*), sonoridades próximas do baião (*Não sei não, Pela rua*), do *blues* (*Blues do adeus*) e do *progressivo* (*Mudança de tempo*).

#### **2.2.4. Recordando o Vale das Maçãs: depois da curva, o paraíso**

Os grupos acima serviram de inspiração para outra banda dos anos 1970: o *Recordando o Vale das Maçãs* (RVM). Tão grande quanto o nome, era a quantidade de integrantes no conjunto: Eliseu de Oliveira Filho (Lee Eliseu) nos teclados e voz, Ronaldo Marcelino Mesquita (Ghy) no contrabaixo, Fernando Motta no violão de 6 e de 12 cordas, Fernando Antônio Pacheco no violão de 12 cordas e na guitarra, Milton Bernardes na bateria, percussão e voz, Moacir Amaral Filho (Moa) na flauta e Luiz Aranha no violino (Figura 2). A gravação de seu único disco nos anos 1970, *As crianças da nova floresta*, pela gravadora GTA (Gravações Tupi Associadas) contou também com a participação de Cristina Lobão, que fez os vocais femininos e logo depois saiu da banda.

O conjunto fez apresentações em TVs, festivais,<sup>80</sup> e em seus *shows* combinava performances musicais e teatrais. O RVM se formou entre os anos de 1973 e 1974, na cidade de Santos (SP), com Fernando Pacheco (guitarra), Fernando Motta (violão) e Domingos Mariotti (flauta). Nessa época, seus integrantes se mudaram para a cidade de Ouro Fino, em Minas Gerais, com o intuito de curtirem a natureza e fugirem das agitações da cidade de Santos. No município mineiro, fizeram sua primeira apresentação “no Clube Montanhês, no dia 03 de agosto de 1974”.<sup>81</sup> Sobre as ‘origens’ da banda, o guitarrista Fernando Pacheco esclarece:

---

<sup>78</sup> Entrevista concedida ao Museu Clube da Esquina entre os anos de 2004 e 2007. Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/flavio-venturini/>. Acesso em 04 mar.2015.

<sup>79</sup> Cesar de Mercês atuou também nos discos anteriores como letrista e instrumentista, em algumas gravações.

<sup>80</sup> Festival da Primavera, de São Vicente (composições *Motivação* e *Serpente*), e Festival de Música do Morumbi (com a música *Zé das dores*), em São Paulo.

<sup>81</sup> Entrevista do guitarrista Fernando Pacheco, concedida ao autor, por meio eletrônico, nos meses de janeiro e fevereiro de 2018.

O RVM surgiu a partir de uma proposta experimental de estudos de composição, num processo criativo instrumental, onde os 3 fundadores começaram a se reunir, regularmente (semanalmente), para desenvolver composições, sem um estilo e forma definidos, tendo apenas a música instrumental como direcionamento do trabalho, a qual se desenvolvia através de laboratórios de improvisação. Depois de um (1) ano (1973), começamos em 1974 a organizar os temas, ou seja, suas estruturas musicais, definindo forma e conteúdo, e denominando cada composição, as quais passaram a fazer parte do repertório da banda “Recordando o Vale das Maças”.<sup>82</sup>



**Figura 2:** Integrantes do RVM à época da gravação do LP *As crianças da nova floresta*. Da esquerda para a direita: Ghy, Milton Bernardes, Lee Eliseu, Moa, Motta, Pacheco e Aranha.<sup>83</sup>

No ano de 1975, conhecem Lee Eliseu que nos relata sobre a formação do RVM e seu ingresso no grupo:

Em 1975 fui convidado a conhecer 3 cabeludos que faziam um som diferente; mostrei algumas de minhas músicas, como *Rancho, filhos e mulher* que veio ser a abertura do LP lançado em 1977. Na época eu morava em SP e finais de semana ensaiava com o RVM em Santos. Durante a semana, em SP, eu corria atrás de apresentações para a banda: com uma fita de rolo embaixo do braço fui à GTA através de informação que tive de um ator da TV Tupi, genro de Paulo Gular e Nicete Bruno. Fiz o primeiro contato com a gravadora e alguns programas de TV, na TV Cultura e TV Bandeirantes. O RVM nasceu praticamente em Ouro Fino com Fernando Motta, Fernando Pacheco e Domingos Mariotti. Eu entrei na banda em 1975.<sup>84</sup>

<sup>82</sup> Entrevista concedida ao autor, por meio eletrônico, nos meses de janeiro e fevereiro de 2018.

<sup>83</sup> Foto tirada na entrada do prédio da GTA e parte da reportagem da revista *Música*, n. 23, de 1978.

<sup>84</sup> Entrevista concedida ao autor, por meio eletrônico, nos meses de outubro e novembro de 2017.

O tecladista, vocalista e autor de *Racho, filhos e mulher*, Eliseu de Oliveira Filho (Lee Eliseu) conta que na época da formação do RVM ele vinha das influências e da escuta de grupos como *O Terço*, *Mutantes*, dos trabalhos de *Zé Rodrix* e de outros artistas, enquanto que seus colegas trouxeram as bandas progressivas para o repertório do grupo:

Nessa época os caras já curtiam Rock progressivo, ouvindo Pink Floyd, Yes, Gênesis, Focus e tal, eu estava mais pro lado da MPB entrando em festivais universitários e de toda espécie, eu ouvia Mutantes, Novos Baianos, Tom Zé, Zé Rodrix, Secos e Molhados, Gil, Caetano, Chico e por aí a fora, por isso sempre fui o lado mais comercial do RVM, depois passei a compor Rock progressivo por influência principal de Rick Wakeman, com Viagem ao centro da terra...<sup>85</sup>

Os arranjos do grupo eram feitos de forma coletiva, conforme esclarece Fernando Pacheco:<sup>86</sup>

Poderíamos até considerar que todas as composições do RVM são de todos os músicos do grupo, pois nosso processo de criação sempre foi desenvolvido da seguinte maneira: alguém apresentava um tema em forma de esqueleto e todos criavam em cima como um laboratório de som, muitas viagens improvisadas onde no final aproveitava-se o que era de agrado da maioria. Por isso, nosso trabalho sempre teve muitas variações melódicas sobre o mesmo tema harmônico. Numa análise mais profunda, pode-se observar que a harmonia era relativamente simples; a riqueza sempre esteve nas melodias e longas improvisações.

Muitas vezes os músicos também improvisavam e fabricavam seus próprios instrumentos. Segundo Lee Eliseu:

Usamos equipamento de som alugado ou por nós ou pelo clube ou teatro que nos convidava. Instrumentos caríssimos e de difícil acesso, então nos virávamos com o que tinha por aqui, com recurso de captadores, pedais de efeito e tal. Eu, por exemplo, tinha um piano e um órgão italianos e usava Corus ou Flanger pra dar efeito de caixa Leslie, pra parecer o Órgão Hammond, o baterista Milton Bernardes fabricava seus instrumentos de percussão e acoplava à sua bateria. Os demais eram comprados.<sup>87</sup>

Entre *shows* e ensaios os artistas do RVM finalizam a gravação de seu LP. Na época, a gravadora GTA, recém-montada, procurava artistas para compor seu *cast*. Na reportagem da *Revista*

---

<sup>85</sup> Entrevista concedida ao autor, por meio eletrônico, nos meses de outubro e novembro de 2017.

<sup>86</sup> Informações extraídas do encarte do CD *As crianças da nova floresta*, relançado em 2001, Rock Symphony, RSLN 058.

<sup>87</sup> Entrevista concedida ao autor, por meio eletrônico, nos meses de outubro e novembro de 2017.

*Música*, de julho de 1978 (p. 36), Fernando Pacheco comenta sobre as relações com a GTA, e a matéria nos dá algumas informações sobre o processo de gravação do disco:

Depois de alguns meses de agonia, o Recordando entrou em contato com Moacir Machado, então diretor-artístico da GTA, gravadora ligada aos Diários Associados. Entraram nos estúdios três meses depois – julho de 77. “A gravadora era muito nova”, explica Pacheco, “havia acabado de ser fundada e a ideia de Moacir era justamente a de jogar com artistas novos, uma coisa bem bacana, algo assim como uma busca de novos caminhos para a mpb, novos valores, e os primeiros a serem contratados foram Neuber, o grupo Estilhaço, a tecladista Ana Mazotti e nós”. O disco foi gravado no estúdio Templo (na época, pertencente a Eduardo Araújo), dispondo de oito canais.

Veremos, mais adiante, os problemas que os integrantes enfrentaram com a gravação, a distribuição e a divulgação tanto do disco quanto do trabalho do RVM. Em agosto de 1977 o álbum *As crianças da nova floresta* (Quadro 5) é concluído, mas só será lançado em 1978, por causa de mudanças na direção artística da gravadora GTA.

O disco apresenta variações e combinações de instrumentos e de andamentos em praticamente todas as composições. Em *Rancho, filhos e mulher*, que abre o LP, as proximidades com o *rock rural* são percebidas na letra e na instrumentação, onde predominam arranjos de violões, guitarras, violinos, flautas e sonoplastias. A segunda faixa do álbum traz a música *Besteira*, cuja escuta, em meio a andamentos diversos, combinações de violões, violinos, flautas, vocais e risadas, nos remete a um tempo em que existiriam fadas e gnomos dançando numa floresta qualquer, em contraste com a letra que mostra as angústias do sujeito entre a dura realidade da vida e as ‘viagens lisérgicas’ por este empreendidas:

Há três roseiras na estrada  
Já não há porto nem amor  
Já houve o tempo em que eu buscava  
A doce valsa que há no sol

Um urubu na estrada  
Um novo e triste sonho  
Já houve quem me desse  
Um lindo castelo velho  
Já houve quem me desse  
Um lindo castelo velho

Chorando no ar  
As Luas radiando, sorrindo o mar.

Fernando Pacheco nos relata sobre o processo de criação da composição *Besteira*:

Estávamos no meu apartamento, em 1973, eu, Domingos e Motta, em Santos, eu preparando um almoço macrobiótico, e, após o almoço, o Domingos escrevia alguma coisa; ao sair, ele jogou o papel no lixo e, quando eu perguntei a ele o que era aquilo, ele respondeu que era uma besteira. Após ele sair, peguei o papel e percebi que era uma letra de música, com uma métrica boa para musicar. Em seguida, comecei a desenvolver a composição e mais ou menos em uma hora eu estava na casa dele e apresentei a “besteira” – ele logo colocou a flauta. A única alteração que teve no arranjo gravado foi a inclusão do violino e da coda final em 75, sempre com o laboratório dos ensaios.<sup>88</sup>

O tema sobre loucura aparece em *Olhar de um louco*:

Eu  
Eco  
Solto longe  
Como antigamente  
No meio do mundo eu  
No meio da zorra  
Num rio de vento  
Eu  
Como um pensamento  
Eu ganhei o paraíso  
Eu  
Eu ganhei o silêncio  
Doce olhar, louco e manso assim.

Segundo Pacheco, a música, composta por um amigo de infância do grupo, tem aproximações com o regime repressor da época:

Sob vários aspectos, esta faixa é um caso à parte: não é de autoria de um membro do grupo e aparentemente Milton, Moa e Luiz não contribuem instrumentalmente. A letra também

---

<sup>88</sup> Informações extraídas do encarte do CD *As crianças da nova floresta*, relançado em 2001, Rock Symphony, RSLN 058.

difere tematicamente das demais, soando como o lado obscuro dos anos setenta, podendo ser interpretada como uma metáfora sobre a repressão e tortura no governo militar. O histórico do autor, perseguido pelo DOPS (órgão militar de repressão política), reforça essa visão.<sup>89</sup>

A quarta faixa, *Raio de sol*, na voz de Cristina Lobão, tem como temática a imaginação criadora e o desejo de liberdade ilimitada, com arranjos e sonoridades do *rock progressivo*, onde predominam, principalmente, solos de teclado e de guitarra (com e sem saturações). A partir dos três minutos (3:02) de execução da música escutamos um ritmo mais dançante, próximo do ‘funky’ ou som urbano, conforme se dizia na época, vindo também das influências da *soul music* que também chega ao Brasil na década de 1970 (BAHIANA, 2005).<sup>90</sup> A música alterna ritmos com acentuação típica do *rock*, batida ‘funky’ e *progressivo*:

Na sombra da ilusão  
Surge uma luz em pauta  
Segue tranquila  
Corre meu ser  
Ela me fala  
Segue teu coração  
E pela vida  
Vai me guiar  
Guiar

Liberdade  
Abre as portas do amor  
Liberdade  
Une as vidas num sonho, só

Liberdade – pôr do Sol  
Liberdade – corpo só  
Liberdade – vou voar  
Liberdade

---

<sup>89</sup> Informações extraídas do encarte do CD *As crianças da nova floresta*, relançado em 2001, Rock Symphony, RSLN 058.

<sup>90</sup> Segundo Ana Maria Bahiana, a vertente da música negra, chamada de *soul music*, é exportada, assim como o *rock*, para vários cantos do mundo, inclusive para a América do Sul. Bahiana esclarece que “o produto opcional [ao rock] mais importante que surgiu para dividir o mercado de música de massa, na América e fora dela, foi a música de dança, de origem negra: a discotheque, a funky music” (BAHIANA, 2005, p. 57).

Ilumina o meu caminho  
 Com cor e luz prá enfrentar  
 Sombra e saudade  
 Raio de sol.

Em *As crianças da nova floresta*, faixa mais longa do disco, encontramos características sonoras do *rock progressivo* e temas ligados ao romantismo, com destaque para a valorização da natureza e um subjetivismo que prega a busca da criança interior, da infância esquecida, muito recorrente nas ideias românticas desde o século XIX.<sup>91</sup>

|                                                                                    |                                                                                                                                                                                                                              |
|------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  | <b>Ficha técnica:</b> LP <i>As crianças da nova floresta</i> . 029-A.<br>Gravadora: GTA. Ano: 1977.<br>Disponível em <a href="https://www.youtube.com/watch?v=EfKQFZC3BIA">https://www.youtube.com/watch?v=EfKQFZC3BIA</a> . |
|                                                                                    | <b>Composições:</b> <i>Rancho, filhos e mulher; Besteira; Olhar de um louco; Raio de sol; As crianças da nova floresta.</i>                                                                                                  |
|                                                                                    | <b>Instrumentos predominantes:</b> guitarra, contrabaixo, teclado, bateria, percussão, violino, flauta, violões (6 e 12 cordas).                                                                                             |
|                                                                                    | <b>Temáticas principais:</b> natureza, valorização do campo, loucura, liberdade, subjetividade, ideia romântica de pureza infantil.                                                                                          |

**Quadro 5:** Resumo da discografia da banda *Recordando o Vale das Maças*.

### 2.2.5. Casa das Máquinas: espiritualidade, ‘astralização’ e ousadia

Se os artistas até aqui trabalhados partiram para produções contendo músicas ligadas ao campo, curtir o meio natural e o trânsito entre o espaço urbano e o rural, os músicos da banda *Casa das Máquinas* optaram por fazer um som mais ‘pesado’, mais *hard rock* e extrovertido. Mas, assim como *O Terço* e o *Recordando o Vale das Maças*, o *Casa das Máquinas* também apresentou uma sonoridade voltada para o *progressivo* e, a seu modo, seus integrantes cantaram letras voltadas para a natureza e para a crítica à sociedade moderna do período.

O grupo formou-se em 1973 quando José Aroldo Binda (Aroldo) e Luiz Franco Thomaz (Netinho), ex-integrantes da banda *Os Incríveis*, juntaram-se a Carlos Roberto Piazzoli (Pisca), Carlos Geraldo Carge, baixista, guitarrista e ex-integrante do conjunto *Som Beat*, e Pique, que chegou a integrar a banda de Roberto Carlos tocando órgão, piano, saxofone e flauta. No começo da carreira ficaram conhecidos como ‘os novos incríveis’. Fizeram *shows* por todo o Brasil com repertório que

<sup>91</sup> No capítulo 3, analisamos as composições *Rancho, filhos e mulher* e *As crianças da nova floresta*.

incluía *Elvis Presley*, *Paul Anka*, *Neil Sedaka*, entre outros. Em suas apresentações, a banda misturava figurinos, maquiagem e performances teatrais.

O primeiro LP do conjunto foi gravado em 1974, intitulado *Casa das Máquinas*. Em seu repertório estavam incluídas músicas com temáticas espiritualistas, de amor, de elogio e apreciação ao *rock*, de introspecção e busca de sentido para a vida, de crítica à modernidade, de exaltação à liberdade e à natureza (Quadro 6).

Encontramos também, nesse álbum, sonoridades e temas ligados ao astral e a discos voadores, baladas românticas (como em *Mundo de paz*), composições com acentuações do *rock and roll* e com expressões do *hard rock* (conforme análise de *A Natureza*, no capítulo 3).

Na segunda faixa do LP, a música *Tudo porque eu te amo*, que teve um consumo significativo na época,<sup>92</sup> traz a temática de conflito de gerações onde, na voz e narrativa do baterista Netinho, acompanhado de solo de guitarra, o jovem mostra seu desejo de emancipação e de busca pelo próprio caminho:

Tudo porque eu te amo pai  
Tudo porque eu te adoro  
Tudo porque eu te amo  
Tudo porque eu te amo pai  
Tudo porque eu te amo  
Juro por essa música, que faço, que eu não quis te magoar, pai  
Juro por essa música que eu nunca pensei que você fosse ficar tão zangado  
Mas, por favor, pai  
Me entenda, pelo menos uma vez  
Eu não estou colocando meus 20 anos de vida em jogo  
contra os seus 48, pai  
Mas existe uma grande diferença no que você me ensina  
E no que eu aprendo vivendo pela minha própria vida  
Juro por essa música, que eu nunca esqueci você  
Juro por essa música, que eu acho você um grande sábio homem, pai  
Talvez você não saiba  
Mas eu te amo muito  
Eu somente quero achar minhas próprias respostas, pai  
Eu só quero consertar sozinho os meus erros, pai  
Eu quero criar, pai

---

<sup>92</sup> Conforme seção 2.3. **Relações com a Indústria Cultural: para além da cooptação e da rebeldia**, neste capítulo.



Eu quero amar, pai  
E não é só porque você me pôs no mundo que tem que ficar condicionado  
a mim pelo resto da sua vida, não  
Não, não é isso que eu quero não, pai  
Eu quero que, como eu, você não deixe passar a sua vida em brancas nuvens  
Faça forte as palavras da razão, pai  
Jogue um copo d'água sobre aquela pequena chama de dúvida que existe  
bem no fundo de você  
Só então você sentirá que amar é não querer nada em troca, pai  
Sentirá que amor não é sinônimo de possuir, pai  
Sentirá que Deus dá o amor  
Mas é a gente que tem que aprender a amá-lo  
Mais ainda, sentirá que eu  
Seu filho  
Juro por essa música  
Que é tudo porque eu te amo pai.

Embora o autor Alexandre Saggiorato afirme ser esta letra uma metáfora para o conflito com o regime militar, onde o pai simboliza “autoridade social” (SAGGIORATO, 2008, p. 119) o que, a nosso ver, constitui-se numa afirmação um tanto quanto apressada e equivocada, sua análise sobre o conflito de gerações, presente na narrativa do baterista Netinho, nos parece ser mais assertiva. Segundo o autor, o texto aborda “o conflito pai-filho na geração do final dos anos 1960” (SAGGIORATO, 2008, p. 119), onde “na luta entre gerações, os lados parecem ter sido trocados: o filho é que sabe; é ele quem representa o princípio maduro de realidade contra as obsoletas formas preconizadas pelo pai” (MARCUSE, 1968, p. 96-97 *apud* SAGGIORATO, 2008, p. 119).

Notamos, também, o discurso espiritualista tanto na música acima, como nas composições *Quero que você me diga*, *Canto livre* (que também tem temática sobre amor e liberdade) e *Preciso lhe ouvir*. Essas temáticas foram desenvolvidas pelo guitarrista, violonista e vocalista Aroldo Binda (SAGGIORATO, 2008, p. 120), durante sua atuação na banda.<sup>93</sup>

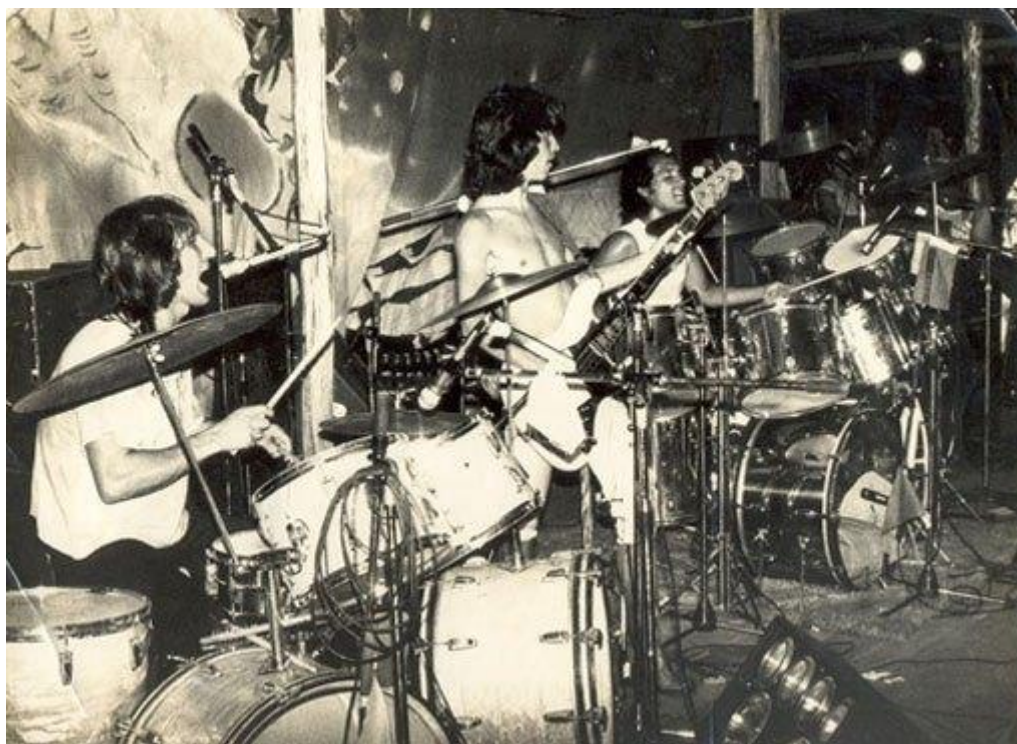
Na composição *Trem da verdade* encontramos, na letra, o contato com o astral e com habitantes extraterrenos, sonoridades do *hard rock*, vocais imitando o apito de um trem, conjugados com sonoplastias que fazem referência a uma viagem espacial, assim como em *Domingo à tarde*, que fala sobre o encontro da banda com um disco voador e seu contato com outro mundo e, por fim,

---

<sup>93</sup> No capítulo 3, destacamos os textos do guitarrista Aroldo nos encartes dos LPs *Casa das Máquinas* e *Lar de Maravilhas*, apontando, principalmente, suas ideias e estéticas para o grupo *Casa das Máquinas*.

em *Cantem esse som com a gente* os músicos destacam os elementos do próprio *rock* como meio de trazer alegria às pessoas e de conectá-las às viagens astrais. Em *Sanduíche de queijo*, as distorções da guitarra e o ritmo próximo ao *rock and roll*, marcados principalmente pela bateria e pelo contrabaixo, mostram os temas de namoro e curtição típicos do comportamento da juventude ligada ao *rock*. Averiguamos que o primeiro disco do *Casa das Máquinas* apresenta mais arranjos com instrumentos de sopro, guitarras, violões, órgãos e percussão do que os dois últimos, mais próximos à sonoridade do *hard rock* e do *progressivo*, com predomínio maior de guitarras e teclados. Já a temática sobre viagens espaciais e contato com o cosmos vai estar presente no primeiro e segundo discos da banda.

Por esse tempo, Pique deixa o grupo e entra em seu lugar Mário Testoni Júnior nos teclados que traz, também, Marinho Thomaz (irmão de Netinho) na bateria. A banda passa a ter, então, dois bateristas:



**Figura 3:** Performance do grupo *Casa das Máquinas*, com dois bateristas. Em Camburiú, no verão de 1977, da esquerda para a direita: Marinho (1. Bateria), João Alberto no contrabaixo e Netinho (2. bateria).

O grupo grava o LP *Lar de Maravilhas*, em 1975, que apresenta sonoridades *progressivas*, com faixas longas e com diversas instrumentações e andamentos, como na composição homônima *Lar de maravilhas*,<sup>94</sup> *Vale verde* (com destaque para os arranjos de teclados) e *O sol / Reflexo ativo*, dividida em uma parte narrativa (como em *Tudo porque eu te amo*), com temática espiritualista, e outra instrumental. O disco contém também sonoridades *hard rock* (*Liberdade espacial*, *Epidemia*

<sup>94</sup> Além da composição *A natureza*, analisamos com mais detalhes, no capítulo 3, as composições *Preciso lhe ouvir*, *Lar de maravilhas* e *Cilindro cônico*.

de rock), músicas com andamento mais lento e acompanhamento de violão e percussão (*Raios de Lua*), além de contar com sons e efeitos ‘espaciais’, e letras que exaltam o cosmos e falam sobre astralizar – que significava, para os músicos, tanto estar de bem com a vida, quanto viver ou ter experiências no espaço sideral, estar no plano intermediário entre o mundo físico e o espiritual (*Vou morar no ar, Liberdade espacial, Astralização*) – e músicas com letras que enfatizam a busca por outros lugares para se viver (*Lar de maravilhas, Vale verde*), por meio da imaginação, do pensamento, de sonhos e, também, de possíveis viagens lisérgicas dos artistas (!). Há também letras com temática de crítica às máquinas e à modernidade (*Cilindro cônico*) e de elogio ao rock (*Epidemia de rock*). Na revista *Pop* (1975, p. 62), os integrantes comentam sobre sua proposta musical:

O que a gente quer é chegar numa música rock-progressiva, que reflita uma coisa que a gente acha: que o som, hoje, no mundo, está muito na frente da realidade das outras coisas. Não é um sonho, não. Mas é que a música é um reflexo do que o homem tem no seu interior, e então pintam coisas de muito amor, que não são realizadas nos outros campos da vida.

A mesma reportagem também destaca a relação da banda com o público e a performance dos músicos, dentro e fora dos palcos:

Sem nenhum preconceito quanto a público ou locais, eles tocam em bailes, clubes, teatros, ou cinemas, desde que haja bastante gente e, de preferência, querendo dançar e curtir rock. “Bom é de três mil carinhas para cima”, dizem eles, “porque aí a gente só tem que cuidar pra peteca não cair e o astral não baixar.” No interior dos Estados (eles já percorreram todos em seu ônibus incrementado) a zoeira não termina com o baile, nunca: “A gente sempre acaba pintando na pracinha, de madrugada pra curtir um papo com a moçada do lugar, conversar sobre som, equipamentos importados, transas mil. O pessoal quer isso, quer saber das coisas, ouvir conselhos, dar opiniões. E nós curtimos muito esse relacionamento.

No ano de 1976, o *Casa das Máquinas* lança seu terceiro disco, *Casa de Rock*, com um som mais ‘pesado’, agitado, mais próximo do *rock and roll* e do *hard rock*. O cantor Simbas assume os vocais a partir de então. Solos de guitarras, efeitos variados de teclados e andamentos diversos na bateria são exemplos de sonoridades encontradas na última faixa *Eu queria ser*; em *Jogue tudo para a cabeça*, encontramos o elogio ao rock e o convite à dança, e a composição *Essa é a vida* traz a satisfação de se viver. A música *Certo sim seu errado* apresenta a temática comportamental de recusa a padrões estabelecidos:

Quem é você, pra dizer o que eu devo fazer  
Quem é você, pra dizer o que eu devo sentir

Quem é você, pra dizer o que eu devo pensar  
Quem é você, pra dizer o que eu devo fumar

Certo sim, seu errado

Quem é você, pra dizer o que eu devo cantar  
Quem é você, pra dizer o que eu devo amar  
Quem é você, pra dizer como devo me vestir  
Quem é você, pra dizer com quem eu devo andar

Certo sim, seu errado

Na composição *Stress*, os músicos pedem calma contra o mundo moderno e agitado:

Ei seu motorista, vai mais devagar  
Que desse jeito vivo não vou chegar  
Eu não tenho pressa, pressa de morrer  
Pra chegar cedo o bom é ir devagar  
Ieê, ieê, ieê, devagar  
Me disseram que devagar eu chego lá.

A música *Londres* fala da experiência do cantor Simbas com a paisagem e a presença constante do *rock* na capital britânica. Já *Dr. Medo* ressalta as angústias do cantor com relação ao medo do vazio da vida moderna e o seu desejo por amor, enquanto na composição *Mania de ser* os músicos cantam: “fiz, transações, pra poder entender o que é a razão ao meu ver / sem saber, em que bicho vai dar minha mania de ser / de querer a missão de cantar, pra mim só importa gostar (...)”.

Em 1978, o grupo faz um show na cidade de Santos, São Paulo, cuja gravação está em fita cassete e é pirateada para CD. O grupo se desfaz no mesmo ano e só retorna em 2003, sem o vocalista Simbas.

|                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|    | <p><b>Ficha técnica:</b> LP <i>Casa das Máquinas</i>. 403.6049.<br/> Gravadora: Som Livre. Ano: 1974.<br/> Disponível em <a href="https://www.youtube.com/watch?v=aXAr-FLpo">https://www.youtube.com/watch?v=aXAr-FLpo</a>.<br/> <a href="https://open.spotify.com/album/5R7P7mg1XPYWgO5KaFoxXE">https://open.spotify.com/album/5R7P7mg1XPYWgO5KaFoxXE</a>.</p> <p><b>Composições:</b> <i>A natureza; Tudo porque eu te amo; Mundo de paz; Quero que você me diga; Canto livre; Trem da verdade; Preciso lhe ouvir; Cantem esse som com a gente; Domingo a tarde; Sanduíche de queijo.</i></p> <p><b>Instrumentos predominantes:</b> guitarra, violão, contrabaixo, piano, órgão, bateria, percussão, saxofone e flauta.</p> <p><b>Temáticas principais:</b> natureza, espiritualidade, amor, liberdade, introspecção e questionamento sobre a vida, crítica à modernidade, astralização.</p> |
|    | <p><b>Ficha técnica:</b> LP <i>Lar de Maravilhas</i>. 410.6009.<br/> Gravadora: Som Livre. Ano: 1975.<br/> Disponível em <a href="https://www.youtube.com/watch?v=hWoR4ReheXQ">https://www.youtube.com/watch?v=hWoR4ReheXQ</a>.<br/> <a href="https://open.spotify.com/album/7bAaip1iyhpZ7stfCfH81U">https://open.spotify.com/album/7bAaip1iyhpZ7stfCfH81U</a>.</p> <p><b>Composições:</b> <i>Vou morar no ar; Lar de maravilhas, Liberdade espacial; Astralização; Cilindro cônico; Vale verde; Raios de lua; Epidemia de rock; O sol / Reflexo ativo.</i></p> <p><b>Instrumentos predominantes:</b> guitarra, contrabaixo, teclado, bateria.</p> <p><b>Temáticas principais:</b> crítica à modernidade, astralização, liberdade, elogio ao rock.</p>                                                                                                                                        |
|  | <p><b>Ficha técnica:</b> LP <i>Casa de Rock</i>. 403.6101.<br/> Gravadora: Som Livre. Ano: 1976.<br/> Disponível em <a href="https://www.youtube.com/watch?v=dLQTmVjYqvs">https://www.youtube.com/watch?v=dLQTmVjYqvs</a>.<br/> <a href="https://open.spotify.com/album/6CFnWoZAgXRqnbrSW4vhoC">https://open.spotify.com/album/6CFnWoZAgXRqnbrSW4vhoC</a>.</p> <p><b>Composições:</b> <i>Casa de rock; Jogue tudo pra cabeça; Certo sim, seu errado; Stress; Londres; Doutor medo; Mania de ser; Sonho de vagabundo; Essa é a vida; Eu queria ser.</i></p> <p><b>Instrumentos predominantes:</b> guitarra, contrabaixo, teclado, bateria.</p> <p><b>Temáticas principais:</b> elogio ao rock, crítica à modernidade, amor, introspecção e questionamento sobre a vida.</p>                                                                                                                    |

**Quadro 6:** Resumo da discografia da banda *Casa das Máquinas*.

Chamo a atenção, nessa seção, para a performance da banda *Casa das Máquinas* e suas relações com a modernidade, e a indústria fonográfica, destacando a análise do videoclipe *Casa de rock*<sup>95</sup> gravado pelo grupo. Como citado anteriormente, no ano de 1976, o *Casa das Máquinas* lança seu terceiro disco, *Casa de Rock*, sendo que nesse LP consta a faixa título do disco, *Casa de rock*,<sup>96</sup> cujo clipe é gravado e exibido no programa jornalístico Fantástico, em 1977. Fato importante é a

<sup>95</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Wk2XVT4yQ88>.

<sup>96</sup> LP *Casa de Rock*, 403.6101, Som Livre, 1976. Primeira faixa do LP. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dLQTmVjYqvs>.

entrada do vocalista Simbas que traz, para o grupo, sua voz estridente e seu estilo andrógino nos palcos:



**Figura 4:** Performance e estilo andrógino do vocalista Simbas no vídeo *Vou morar no ar*. Fonte: YouTube, abr. 2006.

**Vídeo 1:** Casa das Máquinas – *Vou morar no ar*.

Nesse período, o grupo consegue uma apresentação na extinta TV TUPI, no programa *Som Pop*, com a música *Vou morar no ar*.<sup>97</sup> A apresentação é censurada, devido ao estilo de Simbas, que estaria vestindo roupas chamativas e tendo uma performance com movimentos muito exóticos para os padrões estabelecidos na época pelos censores do regime militar brasileiro.

Voltando à nossa análise do videoclipe *Casa de rock*, a música, com cerca de três minutos de duração, tem os instrumentos contrabaixo, guitarra, teclado e bateria. O compasso, percebido na bateria, é o de quatro tempos, com ritmo rápido, dançante e acentuações típicas do *rock*. O vocal do cantor Simbas é agudo e estridente, com predomínio de falsetes em seus vocalizes. Os demais músicos fazem coro no final das estrofes, também em falsete, e em diálogo com os solos de guitarra ao longo da composição. A harmonia da música compreende a execução de bicordes (ou *powerchords*) tocados na guitarra, apresentando a mesma sonoridade *hard rock* de outras composições, como *A natureza*, do primeiro LP do *Casa das Máquinas*. Na letra da composição temos o *rock* como solução para todos os males e problemas da sociedade:

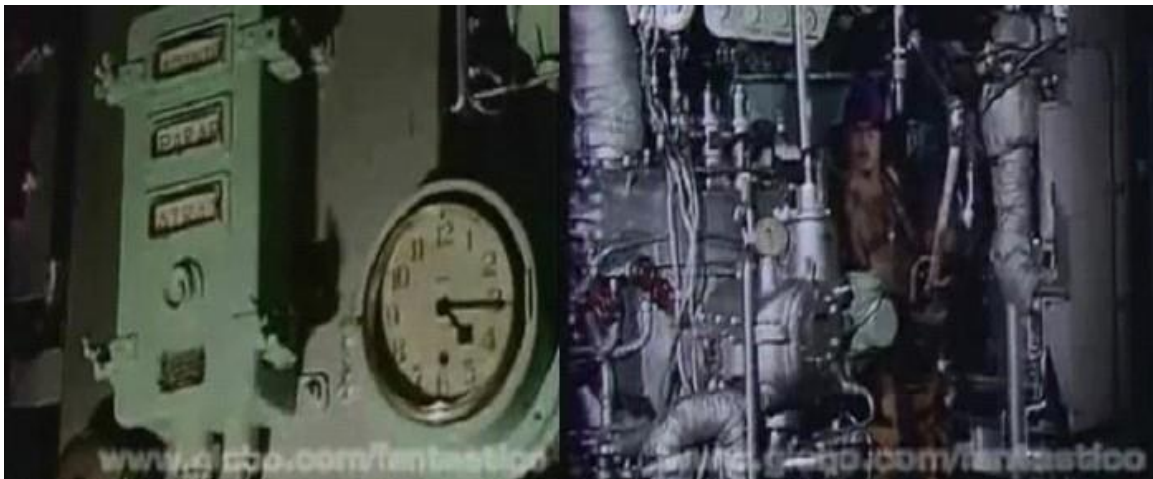
Esta é a casa do tal *rock n' roll*  
É o *rock* que casa com a casa  
Este é o ninho do passarinho  
Que já nasce voando sem asa  
Este é o santo remédio pro seu cansaço (*rock n'roll, rock n' roll*)

<sup>97</sup> O vídeo encontra-se disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2Tk3MIiK9Ps>. LP *Lar de Maravilhas*, 410.6009, Som Livre, 1975. Primeira faixa do LP. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hWoR4ReheXQ>.



É o alimento do nosso pedaço  
*yeahh, yeahh, yeahhhhh*  
 Esta é a casa do tal *rock n' roll*  
 É o *rock* que casa com a casa  
 Este é o ninho do passarinho  
 Que já nasce voando sem asa  
 Esta é a semente que gera terra (*rock n' roll, rock n' roll*)  
 Esta é a bomba que acaba com a guerra  
*yeahh, yeahh, yeahhhhh*  
 Esta é a casa do tal *rock n' roll*  
 É o *rock* que casa com a casa  
 É o *rock* que casa com a casa  
 Uh Yeah! (*rock n' roll*)...

Sobre os elementos imagéticos do videoclipe, numa primeira percepção podemos notar que o grupo está dentro de uma fábrica, em meio a engrenagens, componentes de máquinas, tocando sob plataformas. O cenário conta também com relógios, válvulas, tubos:



**Figura 5:** A casa do *rock*. Fonte: YouTube, dez. 2009.

**Vídeo 2:** Casa das Máquinas – Casa de *rock*

Na verdade, os músicos estão numa casa de máquinas de um navio: o videoclipe foi gravado na Praça de Máquinas, a bordo do *NtrT Ary Parreiras - G21*, da Força de Transporte da Marinha de Guerra do Brasil.<sup>98</sup> As imagens, ao mostrarem componentes das máquinas, fazem alusão à modernidade: o tempo controlado pelo relógio, as partes da casa de máquinas que permeiam o universo

<sup>98</sup> Informações obtidas por meio do comentário de Luiz Santos, no site *YouTube*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Wk2XVT4yQ88>. Acesso em 18 nov. 2014.

tecnológico etc. No caso, poderíamos pensar que os músicos utilizam elementos da própria modernidade, como a guitarra, o contrabaixo elétrico ou os próprios elementos e engrenagens do navio, para criticá-la? Uma possível interpretação é a de que os músicos utilizam a gravação numa casa de máquinas para reforçar o próprio nome do grupo e para vender sua música.

Outro detalhe que nos chama atenção é o visual e o figurino do grupo, com vestuário que lembra a ‘moda’ roqueira: roupas largas, coloridas, com decotes, os músicos com cabelos mais longos. Tais elementos são apropriados pela indústria cultural. Conforme destacam os autores Dan Joy e Ken Goffman:

Quando a perseguição fracassa na tentativa de esmagar uma contracultura ativa, a cultura dominante tende a assimilá-la, sutilmente enfraquecendo, distorcendo ou mesmo algumas vezes invertendo seus memes,<sup>99</sup> tirando deles seu poder subversivo. O *establishment* força a incorporação do discurso contracultural em sua própria propaganda, ao mesmo tempo em que o poder econômico reduz a arte e a estética contracultural a mercadoria de consumo de massa. (GOFFMAN e JOY, 2007, p. 56)

Dessa forma, notamos que há apropriações de elementos contraculturais pela indústria do disco e do audiovisual. Tais elementos, matizando o certo radicalismo encontrado na citação acima, compõem não só o universo, as escolhas e a estética do grupo *Casa das Máquinas*, como também pode possibilitar a criação de uma identidade para a venda da música.

Sobre os elementos técnicos de produção do videoclipe *Casa de rock*, destacamos alguns aspectos relevantes para o entendimento deste audiovisual: a estrutura imagética do vídeo segue uma certa linearidade, com cortes mostrando ora o cantor, ora cantor e banda, solos de guitarra e bateria, bem como elementos da casa de máquinas; estes planos são alternados durante o videoclipe; o olhar do cantor é direcionado para o público (ele canta para alguém); no fim do clipe, seu olhar é entrecortado com closes de vários componentes do maquinário do navio; o vídeo enfatiza, a todo momento, os elementos das máquinas, fazendo alusão, como já exposto, ao próprio nome da banda.

Percebemos uma narrativa que conta a história da música apenas em parte: mostra a articulação do som da banda com as características da praça de máquinas e seus componentes. Alguns aspectos da letra não aparecem no conteúdo das imagens, como a exaltação ao *rock*, ou suas características de ‘salvação’ contra qualquer atrocidade – “esta é a bomba que acaba com a guerra” –, ou quando destacam a capacidade gerativa do *rock*: “esta é a semente que gera terra”. Conforme aponta Laura Josani Andrade Corrêa (2007), as imagens se relacionam com maior ou menor intensidade com a letra no videoclipe:

---

<sup>99</sup> Do grego *μιμῆσθαι*, que significa imitação, o termo foi utilizado em 1976 por Richard Dawkins, em seu livro *O Gene Egoísta*, com o significado de unidade de informação que se multiplica entre as pessoas numa determinada cultura.



A dimensão imagética é criada nesta tensão entre o sonoro e as possíveis traduções em forma de imagem que cada música suscita. No videoclipe, nem sempre o que é dito na música é visto na imagem, a tradução intersemiótica não é uma obrigação nem uma tradução fiel da música. (CORRÊA, 2007, p. 2)

Outro dado importante é o fato de o audiovisual *Casa de rock* se situar nos “primórdios do videoclipe” (CORRÊA, 2007, p. 3) sendo que, nas primeiras produções audiovisuais, é a performance que é enfatizada. Desse modo, quanto aos elementos performáticos, o videoclipe mostra a performance de cada um dos integrantes da banda: no início da música aparecem os quatro integrantes juntos, há uma alternância de imagens entre o solo inicial da guitarra e o solo do baterista nos primeiros compassos da composição e o baixista é mostrado várias vezes durante o clipe. Averiguamos, então, que todos os integrantes têm em seus corpos, gestos e danças, a marcas da performance do *rock* que executam:



**Figura 6:** Performances no videoclipe *Casa de rock*. Fonte: YouTube, dez. 2009.

Contudo, dois integrantes da banda se destacam: o vocalista e o guitarrista. No videoclipe é enfatizado a performance do guitarrista e seu solo na guitarra. Ele aparece, no vídeo, de chapéu, sem camisa e fazendo diversas expressões faciais (Figura 7). São percebidos os closes na mão do guitarrista mostrando sua desenvoltura ao produzir o solo no instrumento. Sua execução rítmica, melódica e harmônica ajuda a dar sentido à música e a destacar momentos importantes do videoclipe (SOARES, 2006). Assim, a performance do guitarrista, inscrita na composição, está ligada e afirma uma determinada sonoridade musical, o *rock*, e sua variante, o *hard rock*.



**Figura 7:** Performance do guitarrista no videoclipe *Casa de rock*. Fonte: YouTube, dez. 2009.

Já a performance do vocalista nos parece ser, ainda, mais marcante. Seu estilo de dança e visual é andrógino. O cantor usa batom nos lábios, dança de forma irreverente, sensual e alegre (Figura 8). As câmeras captam, com bastante frequência, a performance do vocalista Simbas.



**Figura 8:** Performance do vocalista Simbas no videoclipe *Casa de rock*. Fonte: YouTube, dez. 2009.

Verificamos que “a letra é performatizada” pelo artista que é “dotado de uma voz culturalmente reconhecida e de uma imagética prévia e inscrita num gênero musical” (SOARES, 2006, p. 3). O cantor estabelece uma marca, seu gestual irreverente, num gênero que possibilita seu posicionamento, o *rock*. Aqui, o corpo físico do artista é interpretado como ferramenta mediática e sua dança e visual andrógino traz uma forma de codificação do artista (SOARES, 2006, p. 9). Basta pensarmos na boca de *Mick Jagger*, do grupo *Rolling Stones*, na língua de *Gene Simmons*, da banda *Kiss*, ou na performance de *Ozzy Osbourne* arrancando a cabeça de um morcego num *show*: são marcas, comportamentos que também se inscrevem na produção musical e audiovisual destes artistas. Notamos, também, que vários elementos encontrados nas capas dos discos dos demais músicos deste estudo (conforme capítulo 3) compreendem marcas de performance e de identidade artística.

É possível, também, discutirmos questões de gênero na performance do cantor Simbas. Sua voz aguda, seus atos performáticos e seu corpo (dança sensual) permitem inseri-lo em determinada configuração de homem ou mulher. No caso, sua androginia o situa na interseção entre o masculino e o feminino. Conforme aponta Thiago Soares:

(...) tencionar as configurações do masculino e do feminino nas acepções audiovisuais e localizar momentos de interpenetrações: o masculino mais próximo do feminino e vice-versa, entendendo que situar a problemática no terreno da androginia também é de fundamental importância para entendimento das estratégias de consumo da indústria fonográfica. (SOARES, 2006, p. 9-10)

O estilo andrógino de Simbas e o vigor dos músicos marcam a banda *Casa das Máquinas*, culturalmente reconhecida como teatral, extravagante, irreverente, polêmica, a ponto de ser censurada pelos ideólogos do regime militar, conforme visto acima sobre a performance na música *Vou morar no ar*.

Ressalto, na produção do videoclipe, os significados intencionados. A performance é para uma audiência televisiva. O clipe também vende o trabalho do grupo (COOK, 1998; SOARES, 2006). Trata-se, também, de uma estratégia de promoção da banda, onde o videoclipe está inserido na produção e consumo da indústria fonográfica. Nos componentes imagéticos ora analisados, aponto o comportamento do grupo, sua indumentária e performance que enfatizam o seu fazer musical ligado ao *rock* e a liberdade de expressão que a banda deseja passar ao telespectador.

Desse modo, há associações delineadas pelo próprio gênero musical *rock*: a estética do ruído, da distorção das guitarras, da dança e do gestual (BAUGH, 1994). Embora o videoclipe aponte várias características que reforçam o nome da banda e sua marca, podemos, também, pensar nestes elementos articulados como possíveis críticas à modernidade, à máquina, à sociedade capitalista. O *rock* do *Casa das Máquinas* é interpretado, aqui, como proposta de libertação, por meio da performance dos corpos dos artistas.

Cabe ressaltar, ainda, que algumas informações só foram possíveis a partir da coleta e análise do relato de Luiz Santos,<sup>100</sup> no *site YouTube*, onde é possível acessar o videoclipe. Segundo seu comentário no *site*, ele conta que presenciou a gravação do videoclipe no navio em que se encontrava. Segue seu relato na íntegra:

Clipe gravado no ano de 1977 na Praça de Máquinas à bordo do NtrT Ary Parreiras - G21, navio da Força de Transporte da Marinha de Guerra do Brasil, época em que eu me encontrava embarcado e pude presenciar o embarque dos instrumentos e da equipe toda e fiquei a

---

<sup>100</sup> O internauta Luiz Santos autorizou a publicação de seu comentário nesta pesquisa, conforme *e-mail* enviado em 19 de novembro de 2014.

observar a filmagem, escondido (porque fomos proibidos de acessar as instalações) por baixo dos estrados da sala de máquinas em um compartimento chamado túnel do eixo que ligava por baixo o meio do navio à ré. Foi a maior zueira, durou toda a noite e a madrugada de um domingo, quando eles exaustos se largaram pelo piso e adormeceram. O clipe depois foi exibido no Fantástico.

Desse modo, não podemos desprezar as ferramentas midiáticas da *Internet*. Por meio desse comentário, foi possível contextualizar melhor a produção do videoclipe. Um detalhe interessante é o fato de Luiz Santos e seus companheiros estarem proibidos de ver o videoclipe: pode se tratar de uma disciplina da marinha ou, talvez, dos próprios mecanismos de censura do período, ou, ainda, de exigências da produção do videoclipe. Notamos o esforço de Luiz Santos para presenciar as gravações. Importante, ainda, é o destaque que o internauta dá à “zueira” durante a gravação. Ele deixa pistas do próprio processo de gravação (performance) do videoclipe. Tal “zueira” pode ser interpretada dentro da estética do *rock*, com o ruído, o barulho excessivo da instrumentação elétrica e do volume produzidos pelo fazer musical do grupo, além dos próprios comportamentos dos músicos, já considerados como irreverentes na mídia do período.

Enfatizo, também, a relação entre história e memória. O relato acima é bem recente, data de novembro de 2014. Assim, presenciamos o refazer histórico por meio das memórias do internauta. A citação acima nos deixa indícios da importância da memória (incluindo, aqui, a musical) na construção do passado e do presente.

A performance da memória de Luiz Santos torna-se, então, fundamental para entendermos um dado importante sobre os estudos em música: a recepção. Por meio de seu relato, verificamos como esse ouvinte/telespectador, no presente e no passado, percebeu e se apropriou da composição *Casa de rock*, nesse caso, da imagem e da música gravados no videoclipe. Tais percepções compreendem também atitudes e comportamentos performáticos. E os meios tecnológicos e midiáticos, disponíveis na *Internet*, tornam-se ferramentas importantes para essas diversas performances.

Conforme afirmei anteriormente, o videoclipe do grupo *Casa das Máquinas* foi também peça importante para a venda de suas músicas e de sua marca como grupo. Resta saber, então, se o *rock* produzido por esses músicos e os demais artistas de nossa pesquisa teve espaço e representatividade no mercado fonográfico brasileiro dos anos 1970.

### **2.3. Relações com a Indústria Cultural: para além da cooptação e da rebeldia**

Em seu livro, *A moderna tradição brasileira*, Renato Ortiz (2001) destaca o crescimento dos meios de comunicação, de entretenimento e do mercado fonográfico brasileiro nos anos 1970. Se-

gundo o autor, a venda de toca-discos, entre os anos de 1970-1976, cresce em 813% e o faturamento das empresas fonográficas, no mesmo período, chega a 1375% (ORTIZ, 2001, p. 113-148).

É, sobretudo, na década de 1970 que se consolida a indústria cultural no Brasil, fruto da combinação entre iniciativa privada e governo ditatorial-civil no país. Segundo Marcelo Ridenti:

A partir dos anos 70, concomitante à censura e à repressão política, ficou evidente o esforço modernizador que a ditadura já vinha realizando desde a década de 1960, nas áreas de comunicação e cultura, incentivando o desenvolvimento capitalista privado ou até atuando diretamente (...). À sombra de apoios do Estado, floresceu também a iniciativa privada: criou-se uma indústria cultural, não só televisiva, mas também fonográfica, editorial (de livros, revistas, jornais, fascículos e outros produtos comercializáveis em bancas de jornal), de agências de publicidade etc. Tornou-se comum, por exemplo, o emprego de artistas (cineastas, poetas, músicos, atores, artistas gráficos e plásticos) e intelectuais (sociólogos, psicólogos e outros cientistas sociais) nas agências de publicidade, que cresceram em ritmo alucinante a partir dos anos 70, quando o governo também passou a ser um dos principais anunciantes na florescente indústria dos meios de comunicação de massa. (RIDENTI, 2000, p. 332)

No quadro social, político e econômico do regime militar crescem, também, os investimentos estrangeiros. A atuação do Estado, na esfera econômica e política, favorece a participação do país no processo de “internacionalização do capital” (ORTIZ, 2001, p. 114) cujo resultado se reflete num mercado cada vez maior de bens simbólicos nos anos 1960-1970, inclusive na indústria de discos.

Conforme já havíamos sinalizado nas discussões iniciais desse capítulo, no aspecto cultural da sociedade brasileira, as relações entre Estado, iniciativa privada e setores engajados, na luta contra o regime militar, são de constantes trocas e tensões. É o que aponta Marcos Napolitano, ao afirmar que “a compreensão crítica das lutas culturais do período não deve ficar refém da dicotomia entre ‘resistência’ e ‘cooptação’, pois revela um processo mais complexo e contraditório, no qual uma parte significativa da cultura de oposição foi assimilada pelo mercado e apoiada pela política cultural do regime” (NAPOLITANO, 2010, p. 147). Napolitano esclarece que havia a valorização da cultura pelos vários segmentos sociais, por motivos diferentes: “para a oposição, a esfera cultural era vista como espaço de rearticulação de forças sociais de oposição e reafirmação de valores democráticos” e “para o governo militar, a cultura era, a um só tempo, parte do campo de batalha da ‘guerra psicológica da subversão’ e parte da estratégia de ‘reversão das expectativas’ da classe média” (NAPOLITANO, 2010, p. 149).

Assim, as relações tratadas aqui, entre os músicos do gênero *rock* e a indústria de discos, também não podem ser vistas apenas como de cooptação, de resistência, ou de inexpressividade no

mercado fonográfico. Autores como Rita de Cássia Lahoz Morelli (2008, p. 87-101) e Eduardo Vicente (2008, p. 103-121) apontam, em seus estudos, a incipiência do *rock brasileiro* na década de 1970. Contudo, conforme venho demonstrando, um *rock brasileiro* também se fez presente no país e também vendeu à época. Desse modo, não faltaram discussões sobre a indústria cultural para esses artistas.

O compositor Zé Rodrix, por exemplo, em entrevista ao Museu Clube da Esquina, relata as experiências com o mercado fonográfico dos anos 1970, em especial, com as gravadoras. Para Rodrix, até os anos de 1973-1974, havia um espaço mais aberto para a criatividade. Para o cantor, a partir de

1975 a coisa começou a ficar esquisita, porque é o momento em que os técnicos de som tomam o poder dentro dos estúdios. Tendo mais poder que o Músico, o som passa a ser mais importante que a música e como o técnico de som trabalhava para a gravadora, a gravadora passa a ter uma ascendência cada vez maior.<sup>101</sup>

Para o músico:

A indústria cultural rompe com a arte, ela não está mais interessada em arte, ela está interessada em dinheiro e eu acho que isso foi muito prejudicial. Eu inclusive me retirei porque eu falei: “Não está dando”. Entre outros motivos, porque eu descobri que já não tinha mais possibilidade de criatividade no mercado de música e eu fui para onde tinha a possibilidade de criar: à publicidade. E lá fiquei intensivamente até ela também perder essa capacidade criativa, perder o espaço criativo.<sup>102</sup>

Interessante pensarmos na publicidade como espaço de maior liberdade de criação, conforme destaca Zé Rodrix, visto que aí também ocorre racionalização, controle e divisão de tarefas de forma a fazer parte da lógica de mercado da indústria cultural. Conforme destaca Renato Ortiz, o advento da indústria cultural está associado ao “avanço da publicidade” sendo que “é através dela que todo o complexo de comunicação se mantém” (ORTIZ, 2001, p. 130). Segundo o autor, o Brasil, em 1974, passa a ocupar a sétima posição no ramo de propaganda no mundo. Para Ortiz, “este crescimento na área publicitária demanda serviços especializados, pois, agora, o mercado tem que ser bem dimensionado, medido segundo critérios objetivos, de preferência ‘científicos’, para que se possa fazer um cálculo entre as pretensões dos clientes e a capacidade de absorção do produto” (ORTIZ, 2001, p. 131).

---

<sup>101</sup> Entrevista concedida ao Museu Clube da Esquina entre os anos de 2004 e 2007. Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/ze-rodrix/>. Acesso em 19 jun.2009.

<sup>102</sup> Idem.

Ao longo dos anos 1970, Renato Ortiz destaca as mudanças nas relações de trabalho dentro da indústria de bens culturais. Se nos anos 1940-1950, num mercado ainda incipiente, “de uma tradição mais personalizada” (ORTIZ, 2001, p. 142), conforme chama a atenção o autor, havia muito mais uma relação de ‘acordo entre cavalheiros’ do que uma maior objetividade e concorrência nos negócios (a ponto de um artista não poder trabalhar em outra emissora de rádio ou televisão, após ser despedido), nos anos 1970 ocorre uma maior caracterização e racionalização pelo que se entende, hoje, sobre o trabalho artístico e de publicidade: impessoalidade, concorrência, disputa no mercado e na contratação de profissionais da cultura, oferecimento de maiores salários, produtividade e profissionalização cada vez mais crescentes, inclusive nas agências de propaganda. Talvez, a criatividade a que se refere Rodrix esteja na criação de arranjos para *jingles*, seguimento em que também atuou. Nos anos 1970, Zé Rodrix trabalhou no estúdio Prova com o compositor Tavito. Já nos anos 1980, Rodrix montou, junto a Tico Terpins, o estúdio de gravação A Voz do Brasil. Ambos participaram da banda de *punk rock* *Joelho de Porco* com a produção do disco *Saqueando a cidade* pela gravadora Lira Paulistana/Continental, em 1983.

Rodrix destaca, também, o período em que atuou com o trio *Sá, Rodrix & Guarabyra* e depois com a carreira solo, numa fase de maior experimentalismo e “liberdade” musical, segundo o cantor. Liberdade de criação encontrada, também, para Zé Rodrix, à época da banda *Som Imaginário*, nos anos de 1969 a 1971, da qual participara e que, como vimos, dava suporte musical para Milton Nascimento. Segundo o artista, aquele período foi

(...) talvez o último grande momento em que a criatividade estava absolutamente à vontade, livre, você não tinha regras, nem padrões, a não ser os seus próprios, apesar de estar muito forte ainda aquela pátina, aquele negócio da MPB, porque ainda tinha aquela coisa. Nesse momento, as pessoas da MPB estavam se debatendo muito, porque a MPB tinha sofrido alguns ataques, o ataque do Tropicalismo, o ataque da Jovem Guarda, então a MPB estava muito vulnerada, mas ao mesmo tempo a liberdade que a Tropicália tinha nos dado em termos de criatividade não podia ser desprezada.<sup>103</sup>

Ainda sobre a criatividade no meio publicitário, encontra-se numa reportagem da revista *Veja*, de 1974 (p. 113), o compositor Luiz Carlos Sá falando de seu trabalho no estúdio junto a Guarabyra e Rogério Duprat, onde a produção de *jingles* era, para ele, “um treino de criação. A gente tem de fazer uma música de boa qualidade e eficaz em apenas meio minuto”.<sup>104</sup> O cantor destaca, tam-

---

<sup>103</sup> Entrevista concedida ao Museu Clube da Esquina entre os anos de 2004 e 2007. Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/ze-rodrix/>. Acesso em 19 jun.2009.

<sup>104</sup> No período do trio, pouco antes do desligamento de Zé Rodrix, a convite de Rogério Duprat, os músicos Sá e Guarabyra mudaram-se para São Paulo e foram trabalhar com produção de *jingles*. Eles seriam sócios de Rogério Duprat em dois estúdios: Pauta e Vice-Versa.

bém, as críticas: “muitos acham que estamos perdendo prestígio musical nesse trabalho”. E relata os contrastes entre sua música e a produção de *jingles*:

Por nossa música rural, ficamos conhecidos como ecólogos musicais. No entanto, por decorrência profissional e econômica, nós, que detestamos as poluições *urbanóides*, estamos agora compondo músicas que vendem produtos. Ainda não resolvemos esse impasse e não dá sequer para pensar. Mas fica na cuca.

Sobre a compensação financeira, acrescenta: “a gente ganha ordenado para fazer um ou vinte trabalhos por mês. Temos uma comissão, mas só quando o sucesso é muito grande”. Percebemos que nesse campo de produção artística ocorre, também, o planejamento, a divisão e a racionalização do trabalho. Os músicos ganhavam um salário, comissão quando o sucesso do *jingle* era maior e tinham um tempo estabelecido para compor as músicas.

O processo de trabalho com *jingles* e as difíceis realidades e objetividades com o trabalho de música são também relatados pelos artistas d’*O Terço*. Alguns de seus integrantes chegaram a trabalhar com esse seguimento, como Sérgio Magrão e Luiz Moreno que atuaram, por exemplo, na empresa de Rogério Duprat (conforme veremos mais à frente, sobre a gravação do *jingle* para a empresa de refrigerantes *Pepsi*) e conviveram com as críticas da época ao trabalho de propaganda e música. Conforme destaca Sérgio Caffa, tecladista que participou do conjunto a partir do disco *Mudança de Tempo*, de 1978 (Revista *Música*, 1977, p. 6):

(...) somos músicos profissionais. Vivemos de exercer esta profissão. Temos que nos conscientizar dessa posição. Quando fazemos algum trabalho com outro músico ou outro meio, como *jingles* ou *show* em televisão, logo caem matando em cima da gente, dizendo que estamos nos comercializando ou ficando caretas. Isto não se justifica, na medida em que o músico tem por obrigação fazer música, e é muito difícil sobreviver apenas com ela.

Desse modo, conforme o relato de Zé Rodrix, sobre seu trabalho e críticas aos meios de comunicação, entretenimento e arte nos anos 1970 e 1980, devemos pensar no caráter dinâmico de sua memória e perceber os limites e cuidados dessa sobre o passado. A entrevista de Zé Rodrix, como a de vários músicos sobre o Clube da Esquina, foi gravada entre os anos de 2004 e 2007 no Museu virtual (CANTON, 2010, p. 24), portanto, num tempo posterior aos acontecimentos narrados pelo compositor, embora não tão distantes. Não se trata, contudo, de invalidarmos as memórias do artista, mas de percebê-las como um refazer do passado a partir do presente. O cantor, músico e compositor trabalhou desde bandas de *rock progressivo*, como o *Som Imaginário*, *rock rural* com o trio, carreira solo, som *punk rock* com o *Joelho de Porco*, passando por direções artísticas de cinema, teatro e números musicais. Trafegou, portanto, pelas várias ‘ruas’ e ‘avenidas’ musicais e artísticas,



e teve de conviver, se apropriar e negociar no mercado de bens simbólicos em franca consolidação no país. O artista vivenciou, como os demais companheiros, os contrastes e vivências da modernidade. Suas críticas à indústria cultural da época mostram o momento de avanço e consolidação da indústria de consumo de massa e bens simbólicos no Brasil, ao longo dos anos 1970 e 1980.

Postura diferente da de Zé Rodrix é encontrada nas falas dos músicos d'*O Terço*. Segundo Sérgio Hinds, na revista *Música*, de novembro de 1977 (p. 6), havia, para eles, liberdade nas gravadoras:

Agora é que as gravadoras estão dando liberdade para os músicos. Já não pensam somente em faturar rapidinho. Gosto demais de Copacabana por isso. É uma verdadeira fábrica de discos, onde cada um tem sua função delimitada. Um é produtor, outro é administrador, outro é diretor, e assim por diante.

A lógica empresarial de produção que, para Rodrix, atrapalhava a criatividade, para os músicos d'*O Terço* auxiliava numa maior liberdade de produção. Conforme é percebido, nas palavras de Hinds, os artistas do grupo tinham maior autonomia para gravar seus discos devido à organização (racional e técnica) do estúdio de gravação:

Não se confundem as coisas, como aquele produtor que também é músico e aproveita os novos cantores para encaixar um trabalho seu no lado dois etc. Nós produzimos nosso próprio elepê e o trabalhamos na Copacabana, como nós queremos. E eles respeitam muito nossa linha, somos vistos realmente como músicos, como profissionais.

De acordo com os relatos de Hinds, acima, chamo a atenção para as relações dos músicos com a gravadora Copacabana e a própria ideia que a reportagem tenta passar: numa revista especializada em *rock*, nada mais oportuno do que ressaltar as qualidades do grupo e da parceria com a gravadora que apoiou as produções dos álbuns d'*O Terço*. Diferente de Zé Rodrix, cujo depoimento sobre suas relações com o mercado musical nos anos 1970 é mais recente, temos acima o relato da época, de um músico que atuava num cenário de disputas acirradas e, portanto, deveria legitimar seu discurso junto à gravadora para conseguir garantir seu trabalho artístico.

Dadas, então, as devidas ponderações e comparações entre os relatos mais atuais e aqueles situados em nosso recorte temporal, em outras reportagens, por exemplo, encontramos os músicos d'*O Terço* falando sobre sua independência para gravar os seus discos. Os três LPs considerados mais significativos do grupo foram *Criaturas da Noite* (1975), *Casa Encantada* (1976) e *Mudança de Tempo* (1978). O discurso acima, do guitarrista Sérgio Hinds, é sobre este último. Na revista

*POP*, de setembro de 1975 (p. 63), por exemplo, destaca-se o trabalho de gravação do LP *Criaturas da Noite* e as dificuldades com relação à indústria fonográfica:

(...) Através de apresentações impecáveis, os quatro caras (Sérgio Hinds, guitarra; Flávio Alterosas [Flávio Venturini], teclados; Sérgio Magrão, baixo; Luís Moreno, bateria) do conjunto começavam a se preocupar com o registro, em disco, desse trabalho. E partiram para uma jogada corajosa e pioneira, que chegou mesmo a entrar os negócios com algumas gravadoras: a gravação por conta própria. Durante cerca de seis meses, apoiados pelo maestro Rogério Duprat, os caras do Terço produziram seu disco. Tudo foi feito por eles – desde a seleção das músicas e a elaboração de arranjos até a gravação final. Com a fita pronta, começaram a percorrer as diversas gravadoras. E ouviam sempre a mesma resposta: “O nível do trabalho é excelente, talvez seja o disco de rock mais bem produzido do Brasil. Mas infelizmente”...

Para Sérgio Hinds, o processo de gravação independente do LP *Criaturas da Noite* abriu um precedente na história da música brasileira, pelo menos do *rock brasileiro*:

A gente começou a achar que nosso trabalho estava sendo boicotado (...) afinal, o lançamento do nosso disco abre um precedente. É o primeiro LP de rock brasileiro totalmente produzido pelo próprio grupo, sem interferência nenhuma de gravadoras. No fim, pintou a gravadora Copacabana, que além de pagar os custos da produção, preparou outra jogada para O Terço: o lançamento de *Criaturas da Noite* no mercado internacional.

É importante destacar que antes da gravação independente do LP *Criaturas da Noite*, os compositores recifenses Lula Cortês e Laílson gravaram, em 1973, o disco instrumental *Satwa*. Segundo Guilherme Coelho,

(...) gravado entre 20 e 31 de janeiro de 1973 nas instalações da Rozenblit,<sup>105</sup> *Satwa* é também um dos primeiros, senão o primeiro disco independente a ser lançado em território brasileiro, com apenas mil cópias prensadas que dificilmente poderiam ser encontradas no ‘comércio normal’... (COELHO, 2013, p. 33)

Reivindicações de pioneirismo à parte, tanto os integrantes d’O Terço, quanto os músicos da cena *underground* do Recife, nos deixam pistas relevantes das diversas estratégias dos artistas no mercado de discos do Brasil nos anos 1970.

O mesmo procedimento mercadológico, segundo os músicos d’O Terço, será realizado com os álbuns *Casa Encantada* e *Mudança de Tempo* (este com a gravação, ensaios e produção endos-

---

<sup>105</sup> Estúdio de gravação da cidade do Recife.

sados pela gravadora Copacabana), embora esses dois não tenham registro em inglês.<sup>106</sup> Contaram, também, com o empresário Mário Buonfiglio que ajudou a vender o LP *Criaturas da Noite* e a comprar aparelhagens. Era considerado, nessa fase, o quinto elemento do grupo, não como artista, mas como empresário. É o que relata Sérgio Hinds, no *Jornal de música e som*, de 1975 (p. 9):

Ele resolveu todos os nossos problemas, todos mesmo. Começamos a gravar “Criaturas da Noite”, no ano passado, e não conseguíamos vender. O Mário em uma semana vendeu. Nos ajudou a comprar aparelhagem, aliás, comprou também porque tudo ele divide por cinco. O Mário é como se fosse o quinto elemento do grupo [...] E o mais importante: ele se coloca como empresário e não como artista. O negócio dele é vender e não aparecer como faz a maioria.

Mas, nem sempre as relações com a indústria de discos resultavam em um serviço racionalizado e organizado. Lee Eliseu, por exemplo, nos conta sobre os problemas de distribuição dos LPs do RVM e as dificuldades que a banda teve em divulgar seu trabalho:

Os discos eram vendidos nas boas lojas do ramo, mas tivemos problemas pois, pelo título *As crianças da nova floresta* e desenho da capa, os LPs eram colocados na seção de discos infantis, outro problema era o catálogo da gravadora que me deram pra pesquisar nas lojas que tinha o LP de Paulo Sergio e outros cantores bregas causando assim chacotas e gracinhas que eu não achava a mínima graça. Mas o pior problema foi quando a fábrica impressionou o lado B todinho errado com música brega, fazendo passarmos maior vergonha no programa *Almoço com as estrelas da TV TUPI* que era totalmente ao vivo. Isso tudo dificultou a vendagem...<sup>107</sup>

Os problemas também foram vivenciados com relação ao próprio processo de gravação do disco. Conforme a matéria especial da revista *Música* (1978, p. 36):

O disco foi gravado no estúdio Templo (na época, pertencente a Eduardo Araújo), dispondo de oito canais. Foi a primeira mancada, como diz Lee, tecladista: “Só eu estava tocando sete teclados, enquanto o Neuber, com a maior parte dos arranjos, simplificados, na base de violão, percussão e baixo, gravou seu disco nos estúdios Reunidos, de 16 canais, que seria o ideal para gente”.

---

<sup>106</sup> O selo *Underground*, que aparece nos créditos do LP e na capa, foi criado pela gravadora Copacabana para a distribuição dos LPs *Criaturas da Noite*, *Casa Encantada* e *Mudança de Tempo*.

<sup>107</sup> Entrevista concedida ao autor, por meio eletrônico, nos meses de outubro e novembro de 2017.

Destacamos, aqui, a dinâmica do trabalho em estúdio, onde a concentração no processo de produção e criação artística não se dá somente com a execução das músicas, mas também no modo como ela é gravada. Segundo a matéria:

Inexperientes em estúdios, o grupo ficou mais concentrado nas músicas do que em “como” estavam sendo gravadas. Segundo Moa, flautista e cantor, com a fita pronta é que começaram a perceber os problemas. Ele explica: “Uma das músicas aconteceu de o violão do Pacheco ficar no mesmo canal da bateria, e aí já viu, né? Quando chegou a hora de mixar e a música tinha alguma frase, algum solinho de violão, não podia aumentar porque senão aumentava o bumbo junto, vê se pode?”. Junte-se a isso o fato de que eles só puderam assistir à mixagem final, não participando efetivamente – sendo as ideias, às vezes, até desprezadas. Foram gastas, no total, 68 horas de estúdio – em uma média de oito horas diárias, gastaram-se quase nove dias para gravações, enquanto qualquer conjunto estrangeiro nunca faz em menos de três meses (o Rolling Stones, mesmo em álbuns ao vivo, demora quase seis meses, o Yes e o Pink Floyd, nunca fazem em menos de seis meses).

Na entrevista que me concedeu, Fernando Pacheco corrobora alguns desses problemas, da época, com a gravadora GTA:

Quanto ao processo de criação do primeiro LP (...) a escolha do repertório e arranjos orquestrais, foram de responsabilidade da produção da gravadora GTA. Aí começam alguns equívocos, vou numerá-los: 1. Nosso tecladista ficou por conta do piano acústico, enquanto os teclados, os quais foram usados sete, foram gravados por um tecladista contratado da gravadora, o qual incluiu suas próprias ideias, nos arranjos e, também, atendendo os pedidos do produtor; 2. O resultado disso foi que, o estilo Rock Progressivo, no qual o RVM era classificado, não se apresenta nesse LP, onde temos músicas de discoteca, festival, pop rock, rock rural, e outros estilos e formas...<sup>108</sup>

Fernando Pacheco destaca também o fato de que nesses anos de estrada com o RVM (1974-2018), foi só a partir de 1986 que

(...) passou a ser divulgado na mídia nacional e internacional o verdadeiro trabalho que já fazíamos nos anos 70, nos palcos, em show, mas que nos veículos de mídia, através dos nossos discos (LP 1977 e Compacto Simples 1982), não eram divulgados, pois nesses citados discos nós não gravamos as composições de Rock Progressivo que fazíamos no palco. Essas só começaram a ser produzidas em discos a partir de 1985 e 1986 com o lançamento do LP HIMALAIA, e a partir daí um trabalho específico de Rock Progressivo clássico sin-

---

<sup>108</sup> Entrevista concedida ao autor, por meio eletrônico, nos meses de janeiro e fevereiro de 2018.

fônico instrumental, que não tem nada em haver com o que tinha sido gravado nos dois primeiros discos, por exigência dos produtores e respectiva mídia.<sup>109</sup>

Sobre a divulgação do disco *As crianças da nova floresta*, Lee Eliseu aponta os percalços e os percursos dentro da gravadora GTA. Destaca, também, o apoio de algumas rádios e como tinha que buscar lugares para apresentação por conta própria:

Havia uma equipe de divulgadores da GTA, sendo a maioria deles oportunista que se aproveitavam da nossa ingenuidade, fazendo notas fiscais de nosso almoço, lanche e tal 3 ou 4 vezes mais caras do valor real o que me trouxe um baita problema pra provar que não era maracutaia nossa. A rádio Eldorado e rádio USP davam a maior força tocando algumas de nossas músicas. A TV Tupi passava várias vezes um vídeo clipe de 30 segundos na programação diária. Nunca tivemos empresário, em SP eu saía buscando lugares pra apresentar nosso show, consegui vários programas na TV CULTURA e TV BANDEIRANTES, alguns eu ia sozinho representando a banda e tocando minhas músicas que faziam parte do repertório do RVM.<sup>110</sup>

Em termos de divulgação das músicas e do trabalho artístico da banda, temos o vídeo gravado pela extinta TV Tupi, em 1977, onde se destaca a *Parte A* – “*A luz da natureza*” da composição *As crianças da nova floresta* (**Vídeo 3:** RVM – Parte A: A luz da natureza – As crianças da nova floresta).<sup>111</sup> Como essa faixa era muito longa (conforme veremos no capítulo 3), os produtores selecionavam um trecho da música para divulgação. No vídeo, percebemos o cenário composto por folhagens e troncos de árvores (onde os músicos Motta, no violão, e Ghy, contrabaixo, se encontram sentados) fazendo menção ao campo e ao contato com a natureza (tema principal da música em exibição), os sete artistas da banda vestindo roupas brancas e a performance dos músicos na execução de seus instrumentos que tocam olhando diretamente para a câmera. No início do trabalho com o que posteriormente seria o mercado de videoclipes, como vimos com os vídeos do grupo *Casa das Máquinas*, os integrantes do RVM tentavam divulgar seu trabalho e se estabelecer no mercado fonográfico.

Já a independência com relação às gravadoras, como no caso dos artistas d’*O Terço*, também foi buscada pelos músicos do *Casa das Máquinas*. Na revista *POP*, de 1975 (p. 63), a banda conta que “nos planos do grupo, para um futuro bem próximo, está uma total independência no aspecto comercial, para poderem continuar fazendo a música que gostam”. Segundo a reportagem, o grupo estaria com vários *shows* e arrecadando muito dinheiro: “com a grana que estão faturando nos dis-

<sup>109</sup> Entrevista concedida ao autor, por meio eletrônico, nos meses de janeiro e fevereiro de 2018.

<sup>110</sup> Entrevista concedida ao autor, por meio eletrônico, nos meses de outubro e novembro de 2017.

<sup>111</sup> Disponível em <http://fernandopachec.blogspot.com.br/2012/10/recordando-o-vale-das-macas-1977-tv-tupi.html>. Acesso em 15 jan. 2018.

cos e shows (e que não é pouca), eles estão montando negócios paralelos, e logo logo vão ter estúdio próprio de gravações, esquema de produção e tudo”.

De acordo ainda com a revista (p. 62), a banda *Casa das Máquinas*, com o primeiro LP de 1974, até aquele momento (1975), havia vendido “mais de 16.000 cópias” e com o compacto *Tudo por que eu te amo* (presente no primeiro LP), 60.000 cópias. Já o segundo LP, *Lar de Maravilhas* (1975), teria passado “a casa dos 10.000 exemplares”.

Ainda em termos de ganho com *shows*, o já citado *Jornal de música e som*, de 1975 (p. 8), destaca que “o Terço apenas no sábado, em duas sessões faturou cerca de Cr\$57.000,00 [cinquenta e sete mil cruzeiros]”. Sobre a venda de discos, a reportagem do mesmo jornal faz um balanço e uma aproximação com outros artistas mostrando que a banda *O Terço* estaria perto das 50.000 cópias vendidas do LP *Fruto Proibido* de *Rita Lee* (com a banda *Tutti Frutti*): “e o Terço, de acordo com o índice de pedidos, está próximo a um grande estouro”. Curioso destacar que tanto *O Terço* quanto o *Casa das Máquinas* não figuram nas vendas de discos e compactos nos arquivos oficiais do IBOPE<sup>112</sup> do período e, conforme as revistas, acima, estavam vendendo muitos discos e fazendo muitos *shows*.

Questionamos, então, se haveria expressividade no mercado para esses grupos de *rock brasileiro*. O autor Eduardo Vicente (2008), analisando os segmentos musicais mais predominantes da produção fonográfica brasileira entre os anos 1965-1999,<sup>113</sup> destaca que o consumo de *rock nacional* se encontra limitado até os anos 1980. Na listagem que utiliza, entre 1965-1981, figuram os artistas *Erasmão Carlos* (CBS), *The Fevers* (Odeon), *Renato e seus Blue Caps* (CBS), *Mutantes* (Equipe), *Rita Lee* (Philips) e *Raul Seixas* (Philips). Para Vicente, “no final dos anos 1970 uma cena de intensa produção passou a se estabelecer, vindo a atingir seu auge ao longo da década seguinte” (VICENTE, 2008, p. 115). Também nos arquivos pesquisados do IBOPE, para esta pesquisa, nomes como *Raul Seixas*, *Secos e Molhados*, *Renato e seus Blue Caps* se destacam ao longo dos anos 1970 – especialmente no período entre 1972 e 1975 – o que mostra que havia um consumo expressivo de *rock*, no país, não só internacional como também brasileiro.<sup>114</sup>

No caso do trio *Sá, Rodrix & Guarabyra*, por exemplo, na listagem mensal do IBOPE, sobre as gravações para execução nas paradas de sucesso das emissoras de rádio e televisão, o primeiro disco do trio, *Passado, Presente & Futuro* (1972), aparece uma vez entre a semana dos dias 22 a 27 de maio de 1972 (em 18º lugar); depois, na semana dos dias 21 a 27 de agosto de 1972, a música

---

<sup>112</sup> Nos arquivos constam as pesquisas do IBOPE com as seções: “Long-playings”, “Fitas”, “Compacto simples”, “Compacto Duplo”. A pesquisa de vendagem de discos compreende os Estados de Recife, Rio de Janeiro e São Paulo.

<sup>113</sup> O autor utiliza-se dos levantamentos estatísticos do arquivo Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado, NOPEM, disponíveis nas bibliotecas ECA/USP e Instituto de Artes da UNICAMP.

<sup>114</sup> Nesse *rock* internacional, figuram nomes de artistas como *James Taylor*, *Carole King* (exemplos de sonoridades mais *folk* e *country* que influenciaram o trio *Sá, Rodrix & Guarabyra*), *John Lennon*, a banda de *rock progressivo* *Pink Floyd*, entre outros.

*Hoje ainda é dia de rock*, do primeiro disco, aparece na lista de vendas de compactos simples. Luiz Carlos Sá, falando sobre o primeiro disco do trio, afirma que “foi um sucesso imediato de público e crítica, saudado unanimemente como algo de inovador mesmo dentro do efervescente cenário musical do início dos anos 70” e que “as rádios do Brasil inteiro executavam ‘Hoje Ainda É Dia de Rock’” (SÁ, 2010, p. 129). Segundo o jornalista e crítico musical Nico Pereira de Queiroz, das bandas aqui pesquisadas, o trio Sá, Rodrix & Guarabyra foi o que mais vendeu na época. Aponta também que “na década de 70 as bandas nacionais não ganhavam dinheiro além do necessário para sobreviver... não ganhavam dinheiro como, depois, ganhariam Titãs, RPM, etc... tocavam por prazer puro”, e que, geralmente o artista ou grupo de *rock* conseguia expressividade no mercado “quando tinha uma boa ‘música de trabalho’ para tocar nas rádios”.<sup>115</sup>

Observamos que o trio, segundo o IBOPE, não deixa de figurar no mercado de música, embora pouco expressivo em comparação com bandas como *Novos Baianos* ou *Quinteto Violado* – este último, de acordo com a afirmação de Luiz Carlos Sá, também trazia a proposta do *rock rural* –, muito presentes na listagem do IBOPE pesquisada entre os anos 1972-1975. Caso curioso, ainda, é o fato de Luiz Carlos Sá relatar, numa frase em artigo na *Revista Rock – a música do século XX*, que a maioria de seus discos, da dupla Sá & Guarabyra, sobretudo, eram vendidos “de porta em porta, tipo Avon” (SÁ, 1983, p. 165). Não deixando de considerar que os dados do IBOPE são incompletos, mas de grande ajuda para se verificar o consumo musical do período, percebemos que as músicas do trio e dupla transitavam não só pelas vias mercadológicas da indústria cultural, mas, também, circulavam por outros meios de difusão, como na venda de ‘porta em porta’.

Por sua vez, Rita de Cássia Lahoz Morelli (2008), afirma que nos anos 1980 o mercado fonográfico explorou com mais afinco a sonoridade *rock*. Para esta afirmação, os dados mostrados pela autora, sobre o chamado *BRock*, o *rock brasileiro* dos anos 1980 – com bandas como *Legião Urbana*, *RPM*, *Ultraje a Rigor*, *Titãs*, entre outros – apontam para a contribuição de um mercado mais massificado e jovem. Segundo Morelli, “o *BRock* teria levado a MPB e o engajamento no processo de construção da nação para as massas, ao mesmo tempo em que teria provocado, até nos jovens urbanos de menor poder aquisitivo, o hábito de consumir LPs” (MORELLI, 2008, p. 95).

Contudo, vemos que o *rock* também foi consumido nos anos 1970. Neste caso, uma possível diferença pode estar no conteúdo mais politizado do *rock* dos anos 1980, seu caráter de proximidade com o conteúdo nacional-popular de que fala Morelli, trazendo críticas mais diretas à situação política do país, denunciando a corrupção e a falta de organização da sociedade brasileira. Se o *rock*, nos anos 1980, é consolidado como parte da música nacional, podemos afirmar que nos anos 1970 o gênero ainda está em processo de apropriação com outras produções já constituintes da realidade cultural do país. Nesse caso, os grupos trabalhados nesta pesquisa, e as diversas bandas que surgi-

---

<sup>115</sup> Entrevista concedida ao autor, por meio eletrônico, nos meses de novembro e dezembro de 2017.

ram nos anos 1970, ajudaram a construir um *rock brasileiro*, ou melhor dizendo, os vários *rocks brasileiros*.

O processo de apropriação do *rock* nos anos 1970, no Brasil, ocorre junto ao processo de consolidação da indústria cultural. Nos anos 1970, o parque industrial, inclusive na parte de cultura, amplia seu espaço de importação de produtos estrangeiros. Sendo assim, nos anos 1980 haverá um mercado jovem mais expressivo ao consumo de *rock*, resultado do processo anterior de transformação de uma cultura de consumo urbano de produtos do nacional-popular para um internacional-popular, conforme aponta Renato Ortiz. Ocorre, para Ortiz, uma transição do nacional-popular para um internacional-popular, entendendo o autor por internacionalização o “processo de adequação de normas de produção a nível da produção internacional” (ORTIZ, 2001, p. 205), afirmação esta criticada por Rita de Cássia Lahoz Morelli, que destaca que não há um internacional-popular, visto que no *rock* dos anos 1980, continua-se, mesmo que apenas nas letras dos *rocks* cantados no país, a ideia de um nacional-popular. Conforme aponta Morelli, nos anos 1980, o

(...) processo político de construção de uma nação moderna no Brasil ainda estava em andamento e até se acirrava sob alguns aspectos, nesse momento; em segundo lugar, porque os artistas vinculados ao BRock pertenciam, em sua quase totalidade, às classes médias urbanas, de escolarização bem-sucedida, o que não apenas lhes proporcionava acesso ao conhecimento do campo da MPB, como ainda lhes assegurava uma identificação, por mínima que fosse, com a tradição política nacional. (MORELLI, 2008, p. 97)

Desse modo, os grupos de *rock*, conforme Morelli, retratam um contexto de questionamentos sobre a identidade brasileira e a política do país. Esses artistas, além de denunciarem as mazelas e as corrupções do Brasil dos anos 1980, traziam “o protesto pelas massas, e não das massas” (MORELLI, 2008, p. 98), daí, segundo a autora, a aproximação com o nacional-popular dos anos 1960 – como exemplo, cita a canção *Brasil*, de *Cazuza*, em 1988.<sup>116</sup>

Podemos aproximar as duas análises e afirmar que as discussões do nacional-popular continuam no *rock* dos anos 1980, no processo de ‘redemocratização’ do país, mas não estão afastados de uma internacionalização do mercado. Concordo com Ortiz que o eixo se desloca de uma cultura nacional-popular para uma cultura de mercado-consumo, porém, sem perder as discussões sobre brasilidade.

---

<sup>116</sup> O autor Hermano Vianna questiona o caráter nacional desse *rock*. Para o autor, “a visão do Brasil contida nas letras do *rock* brasileiro dos anos 80 não pode ser rotulada de nacionalista ou patriótica”. Cf. VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2007, p. 136. Para as discussões sobre as relações do *rock* dos anos 1980 e a questão da nacionalidade brasileira no período ver RESENDE, Victor H. de. “Rock brasileiro e identidade nacional nos anos 1970-1980”. *Revista Contemporânea*, ano 3, n. 3, 2013, p. 150-176.



Outro aspecto importante é o da relação e apropriação da contracultura pela indústria cultural do período. Em novembro de 1973, a revista *Veja* (p. 142) mostra o *jingle* *Só tem amor quem tem amor pra dar*, lançado pela *Pepsi*. A propaganda do refrigerante usou a letra abaixo:

Hoje existe tanta gente que quer nos modificar  
Não quer ver nosso cabelo assanhado com jeito  
Nem quer ver a nossa calça desbotada o que é que há  
Se o amigo está nessa, ouça bem  
Não tá com nada

Só tem amor quem tem amor pra dar  
Quem tudo quer do mundo sozinho acabará  
Só tem amor quem tem amor pra dar  
Só o sabor de Pepsi te mostra o que é amar  
Só tem amor quem tem amor pra dar  
Nós escolhemos Pepsi  
E ninguém vai nos mudar  
Só tem amor quem tem amor pra dar.

O *jingle* foi composto pelo trio *Sá, Rodrix & Guarabyra* e contou com a participação de Sérgio Magrão e Luiz Moreno (antes de entrarem para *O Terço*) que, conforme visto, atuaram também nas gravações do disco *Terra*, do trio e, com a saída de Zé Rodrix, no LP *Nunca*, da dupla *Sá & Guarabyra*.

Com andamento e acentuação típicos do *rock*, a composição *Só tem amor quem tem amor para dar* traz, em sua instrumentação, percussão, bateria, contrabaixo, violões e guitarra. Notamos, na letra, algumas aproximações com as ideias da contracultura: o lema paz e amor cantado no refrão – “só tem amor quem tem amor pra dar” –, o estilo de se vestir e de usar os cabelos, a ideia de liberdade de escolha, de compartilhamento social, e a denúncia, de forma sutil, contra a repressão comportamental do período – “hoje existe tanta gente que quer nos modificar”. Na reportagem (p. 144), aponta-se para o sucesso do *jingle*:

Segundo os estudos da agência Mauro Salles/Interamericana de Publicidade, responsável pela propaganda da Pepsi, o consumidor padrão desta bebida tem entre 12 a 24 anos, usa roupas informais e coloridas, tem os cabelos longos, diverte-se mais em grupo usando linguagem própria (“Tô nessa, bicho!”, “Falou, amizade”), gosta de motos, “curte” música, e,

para manifestar a sua individualidade, tende a romper com as coisas estabelecidas, sem violência porque acredita em paz e amor.

De acordo com o vídeo disponível no *YouTube* (**Vídeo 4:** Gutemberg Guarabyra – Só tem amor quem tem amor pra dar),<sup>117</sup> percebemos o clima de festa, de alegria e de liberdade tanto dos músicos quanto da plateia que assiste à apresentação. O espaço é composto de jovens que dançam ao som da música. Eles aparecem segurando e tomando suas garrafas de *Pepsi*. O visual do cantor e da plateia segue as características da contracultura, com jovens de cabelo comprido, vestindo jeans, roupas mais despojadas e com bolsas de estradeiro. O trio não aparece no vídeo. O cantor parece ser um ator que encena durante a apresentação da música. A propaganda tem um minuto de duração e encerra-se com a logomarca da *Pepsi*. Não há a preocupação de mostrar o trio executando a música, visto que é um produto encomendado para divulgação da marca do refrigerante. O importante no anúncio é passar a mensagem de liberdade e de entusiasmo juvenil junto ao lema de paz e amor. Para tanto, a agência de propaganda utiliza-se de motivos contraculturais de crítica aos padrões estabelecidos e de várias características que compunham a vida do jovem desse período para vender seu produto.

Dessa forma, as apropriações da cultura da juventude dos anos 1970 compõem as estratégias de consumo dentro da indústria cultural em expansão no país. Conforme a revista *Veja*,

a campanha foi preparada de modo que o jovem pudesse se identificar com a mensagem. Assim, concluiu a agência, nada melhor do que um sacudido rock rural cuja letra tivesse umas pitadas de contestação, sem se esquecer do propósito de dar para receber amor.

Segundo a reportagem, um *show* foi montado, em São Paulo, para a gravação da propaganda que foi ao ar na televisão, contando com a presença de cerca de 1.500 estudantes. Com uma grande repercussão, segundo a revista, o *jingle* acabou sendo gravado pela Odeon: “elogios por toda parte, em rádios e jornais, culminando com a disposição de algumas gravadoras em lançar o rock em discos comerciais”. Nos arquivos do IBOPE, a música, em compacto simples, *Só tem amor quem tem amor pra dar*, aparece entre os 20 fonogramas mais executados entre as semanas de dezembro de 1973 e janeiro de 1974.<sup>118</sup> Matizando as considerações de autores como Dan Joy e Ken Goffman, que afirmam sobre o poder econômico reduzir “a arte e a estética contracultural a mercadoria de consumo de massa” (GOFFMAN e JOY, 2007, p. 56), percebemos que não houve apenas a cooptação, do mercado fonográfico e de propaganda, do *jingle*. Os artistas também se beneficiaram e tiveram reconhecimento e consumo de sua produção musical. Cabe destacar, também, o papel da gra-

<sup>117</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=kLiGNDJ59wc>. Acesso em 14 set. 2016.

<sup>118</sup> Compacto *Só tem amor quem tem amor pra dar*, S7B-701, Odeon, 1973. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wHTqdPEIQfA>.

vadora Odeon na divulgação do *rock rural* do trio *Sá, Rodrix & Guarabyra* e, como vimos no caso do RVM, o poder dos produtores nesse processo de apropriação dos estilos musicais e das manifestações (contra)culturais da época. Segundo o crítico musical Nico Pereira de Queiroz, das gravadoras Odeon, Som Livre, GTA e Copacabana, responsáveis pela produção dos artistas desse estudo,

Sem dúvida, a Odeon era a que dava mais liberdade..., mas, muito mais que o artista, quem determinava o sucesso eram os produtores das gravadoras, que tinham todo o poder de dirigir os artistas para onde quisessem, em termos de imagem e trabalho musical.<sup>119</sup>

Por sua vez, Luiz Carlos Sá, falando sobre a indústria cultural, esclarece que não houve impacto “nenhum. Somos perfeitamente integrados na Indústria Cultural. Sempre conseguimos conviver com ela e nossos princípios”.<sup>120</sup> E, em 1976, no *Jornal de música e som* (p. 3), escrevia:

Ainda tem muita gente aí carregando a cruz do marginal, do *underground*. Ora pombas, *underground* é aquele músico que toca violino em bar de Copacabana, na praia. Na medida em que você quer sobreviver de música, ganhar dinheiro com música, você já não pode dizer que está lutando contra a sociedade do consumo ou coisa assim.

Contudo, é importante atentarmos para os dizeres tanto de Luiz Carlos Sá quanto os de Zé Rodrix (no início desta seção) sobre a indústria cultural. Entre a total integração de que fala o primeiro e a negação e denúncia dos aspectos cerceadores de liberdade artística de que trata o segundo, havia uma diversidade de relações e estratégias dentro do mercado fonográfico, inclusive demonstrado, acima, pelos dois músicos e os demais artistas.

Assim, afirmo que o *rock brasileiro* não pode ser tratado e interpretado apenas como cultura musical de rebelião, de protesto ou transgressora. O *rock* também faz parte da indústria cultural (CHAPPLE e GAROFALO, 1989). Não é apenas cooptado pelo mercado fonográfico. Na década de 1970, conforme demonstrado, havia espaço para diversos usos, produções e divulgações dentro do processo do fazer musical das bandas aqui discutidas. Notamos as várias estratégias para sua sobrevivência no mercado de discos e no meio artístico brasileiro. Nossos artistas, por exemplo, foram desde as vendas contabilizadas pelos órgãos oficiais, passando pelas vendas de porta em porta, às produções independentes, numa relação de tensão e criação constantes com a indústria de entretenimento do período.

Passemos, agora, à análise de algumas composições e produções de nossos grupos.

---

<sup>119</sup> Entrevista concedida ao autor, por meio eletrônico, nos meses de novembro e dezembro de 2017.

<sup>120</sup> Entrevista concedida ao autor, por meio eletrônico, nos meses de maio e junho de 2010.

## Capítulo 3

### “É roque, uai”: identidades e sonoridades no *rock brasileiro*

Para o musicólogo Mário Vieira de Carvalho, a música, em determinado contexto social, é cognição e expressão, “modo de conhecer ou de pensar codificado em sons” (CARVALHO, 2000, p. 17). Desse modo, podemos encontrar, neste capítulo, os diversos fazeres musicais dos grupos selecionados como forma de expressão e de entendimento de alguns aspectos do contexto brasileiro dos anos 1970. Os músicos que abordo, apresentaram sonoridades características ou próximas do *rock*, se apropriaram, também, de vários aspectos sonoros disponíveis no cenário musical brasileiro, combinaram diversos instrumentos em sua produção, apresentando formas diferenciadas de cantar e de tocar sua música e de representarem a cidade, o campo e a modernidade no Brasil.

O conceito de modernidade brasileira que utilizo, aqui, diz respeito ao processo de modernização conservadora que implicou num conjunto de mudanças complexas no país, como: urbanização, crescimento do parque industrial, aumento de oferta de empregos, avanço tecnológico e consolidação de uma indústria cultural, sobretudo, nos anos 1970. Conforme visto nos capítulos anteriores, tal conjunto de processos socioeconômicos, visando colocar o Brasil num patamar de sociedade industrial avançada, se deu junto ao cerceamento da população e vigilância por parte de setores militares e civis do período. Daí o fato de se constituir em modernização conservadora: o planejamento e a estratégia dos governos militares, calcados na Doutrina de Segurança Nacional, basearam-se no crescimento econômico do país, na vigilância à população – para manter a ordem – e na repressão às manifestações artísticas e políticas, que poderiam ir contra o regime de exceção.

Vejamos, então, como esses artistas se relacionaram com os aspectos dessa modernização.

#### 3.1. Entre campo e cidade

Em suas escolhas sonoras, por exemplo, o trio Sá, Rodrix & Guarabyra (LPs *Passado, Presente & Futuro*, de 1972, e *Terra*, de 1973) e, posteriormente, a dupla Sá & Guarabyra (LP *Nunca*, 1974), combinaram violas, violões e guitarras, e, conforme visto, criaram (junto à mídia), no cenário musical brasileiro dos anos 1970, o conceito de *rock rural*. Eles cantaram seu trânsito constante entre cidade e campo, meio urbano e rural, conforme percebemos na música *Primeira canção da estrada*,<sup>121</sup> onde o trio traz a proposta de pôr o pé na estrada. Os instrumentos predominantes na

---

<sup>121</sup> LP *Passado, Presente & Futuro*, MOFB 3710, Odeon, 1972. Sétima faixa do LP (16:21). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gIJleFMa85E>.

música são o violão de aço, a viola caipira, o piano, a bateria e o contrabaixo elétrico (Figura 9). A distribuição dos acentos no compasso quaternário encontrados na música é característica do *rock*.

| Compassos:   | 01 a 04      | 05 a 08       | 09 a 16       | 17 al fine     |
|--------------|--------------|---------------|---------------|----------------|
|              |              |               |               | <b>Bateria</b> |
|              |              | <b>Baixo</b>  | <b>Baixo</b>  | <b>Baixo</b>   |
|              |              | <b>Viola</b>  | <b>Viola</b>  | <b>Viola</b>   |
|              |              | <b>Violão</b> | <b>Violão</b> | <b>Violão</b>  |
|              |              | <b>Vocais</b> | <b>Vocais</b> | <b>Vocais</b>  |
| <b>Voz</b>   | <b>Voz</b>   | <b>Voz</b>    | <b>Voz</b>    | <b>Voz</b>     |
| <b>Piano</b> | <b>Piano</b> | <b>Piano</b>  | <b>Piano</b>  | <b>Piano</b>   |

**Figura 9:** Organização formal e instrumentação da música *Primeira canção da estrada*.  
**Faixa 1:** Sá, Rodrix & Guarabyra – Primeira canção da estrada.

Percebemos na letra da composição as tensões e as angústias do cantor em seu trânsito constante entre campo e cidade, ou entre cidades. Há o choque com a solidão do sujeito e com as pessoas que o cantor encontra no caminho: “pessoas tristes / desaprendendo como conversar”, em suas individualidades, numa espécie de atomismo social (o indivíduo solitário em meio à multidão) que a modernidade parece intensificar. O cantor, em sua subjetividade, sente o peso dessas relações sociais:

Apesar das minhas roupas rasgadas  
 Eu acredito que vá conseguir  
 Uma carona que me leve pelo menos à cidade mais próxima  
 Onde ninguém vai me olhar de frente  
 Quando eu tocar na velha guitarra  
 As canções que eu conheço  
 Eu tinha apenas dezessete anos  
 No dia em que saí de casa  
 E não fazem mais de 4 semanas que eu estou na estrada  
 Mas encontrei tantas pessoas tristes  
 Desaprendendo como conversar  
 Que parece que eu estou carregando os pecados do mundo.

Trata-se, também, de uma crítica ao modo de se viver na modernidade onde esse atomismo social, essa ideia de fragmentação dos sujeitos, é sentido pelos músicos. O autor Raymond Williams nos chama a atenção para o fato de que a partir do século XIX a “revolução urbana e industrial fora

vista como um instrumento da atomização social” (WILLIAMS, 1989, p. 291). O autor destaca a “imagem da condição humana dentro do capitalismo urbano e industrial”: pessoas vivendo de forma solitária, em meio à multidão das cidades (WILLIAMS, 1989, p. 292). Löwy e Sayre, por sua vez, ressaltam a dissolução dos vínculos sociais posta pela modernidade capitalista. Ao tratar dos diversos romantismos, os autores afirmam que

(...) os românticos sentem dolorosamente a alienação das relações humanas, a destruição das antigas formas ‘orgânicas’, comunitárias da vida social, o isolamento do indivíduo em seu eu egoísta – que constituem a dimensão importante da civilização capitalista da qual o mais importante espaço é a cidade. (LÖWY e SAYRE, 1995, p. 68)

Na música *Justo momento*,<sup>122</sup> da dupla Sá & Guarabyra, notamos os encontros e desencontros no mundo moderno. Como destacam os próprios compositores, a música

(...) fala daquelas pessoas com as quais a gente se desencontra todos os dias. A gente conhece mas não entende muito. A gente responde a eles, mas não presta muita atenção ao que diz. Uma guarânia para os marginalizados, que ficam sozinhos a vida inteira, com muito medo. (SÁ e GUARABYRA, 1974, p. 10)

Segundo a letra:

Todas as pessoas tristes que a gente não vê  
Andam procurando alguém que mate a solidão  
Você percebe que elas vão em frente, bem devagar  
Com medo de sair sem nada de seu  
Sem nada bom de se lembrar na hora do adeus

Não custa querer tirar a escuridão do sol  
É fácil tentar tirar o sol da escuridão  
Um clarão no pensamento de todos os homens  
Nesse momento  
Nesse lindo, exato e justo momento.

---

<sup>122</sup> LP *Nunca*, SBRXLD-12.565, Odeon, 1974. Terceira faixa do LP (06:28). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hFruYzOYVeo>.

Com ritmo de guarânia,<sup>123</sup> executado no violão e na viola, baixo acústico e percussão (tumbadora e coco), a música amplifica elementos da modernidade enfatizando a solidão e a busca de contato com outras pessoas. A partir do compasso 34 (7:20), os músicos inserem também um solo de harpa paraguaia, instrumento típico do Paraguai e predominante na música de língua guarani.<sup>124</sup>

| Compassos:    | 01            | 02 a 11 | 12 a 33   | 34 al fine      |
|---------------|---------------|---------|-----------|-----------------|
|               |               |         |           | Harpa paraguaia |
|               |               |         |           | Vocais          |
|               |               | Baixo   | Baixo     | Baixo           |
|               |               |         | Percussão | Percussão       |
|               |               |         | Voz       | Voz             |
|               |               | Violão  | Violão    | Violão          |
| Solo de Viola | Solo de Viola | Viola   | Viola     | Viola           |

**Figura 10:** Organização formal e instrumentação da música *Justo momento*.

**Faixa 2:** Sá & Guarabyra – Justo momento.

Na música, acima, notamos o trabalho do “artista romântico [que] trava sua batalha contra a modernidade” (LÖWY e SAYRE, 1995, p. 48) e percebemos os sentimentos de “perda, mudança, pesar” (WILLIAMS, 1989, p. 97) em que as pessoas vivem. Não se tratando de uma luta contra a modernidade, como destacam os autores – visto que os artistas não a negavam – mas, de crítica ao modo de se viver, de se relacionar com a vida moderna dos grandes centros, agravado pela ditadura, os compositores, ao mesmo tempo em que se utilizam na música *Justo momento* de sonoridades que remetem ao campo e ao meio natural (como a viola, o ritmo de guarânia e a harpa paraguaia), considerado um espaço de maior sociabilidade e mais voltado à ideia de comunidade, deixam, também, um recado: “um clarão no pensamento de todos os homens / nesse momento”, onde esse *justo momento* seria o de se refletir, de pensar a condição do sujeito em meio à modernidade, no contexto da ditadura, mas, também, para além dela. Uma reflexão sobre a modernidade e o atomismo social que esta parece intensificar.

Já em *Cigarro de palha*,<sup>125</sup> notamos na letra cantada pelo trio Sá, Rodrix & Guarabyra a valorização de elementos que remetem ao campo:

<sup>123</sup> Gênero e ritmo originados da polca paraguaia e que convive na fronteira com o Mato Grosso do Sul, se firma no Brasil por volta dos anos 1940 e é apropriado pela música sertaneja brasileira. Para uma melhor discussão da guarânia, e sua inserção na música brasileira, ver artigo de Evandro Rodrigues Higa, “A assimilação dos gêneros polca paraguaia, guarânia e chamamé no Brasil e suas transformações estruturais”. Disponível em [http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/Evandro\\_Higa.pdf](http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/Evandro_Higa.pdf).

<sup>124</sup> A harpa paraguaia foi introduzida na região da América Espanhola durante o processo de colonização e catequização empreendida pelos jesuítas. É um instrumento diatônico de 32 a 40 cordas e adequado para arpejos e glissandos.

<sup>125</sup> LP *Passado, Presente & Futuro*, MOFB 3710, Odeon, 1972. Faixa final do LP (30:18). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gIJeFMa85E>.



**Exemplo musical 1:** Trecho da música *Cigarro de palha* (comp. 4-11).

**Faixa 3:** Sá, Rodrix & Guarabyra – *Cigarro de palha*.

Eles mostram o meio rural como local de descanso e de paz, longe dos centros urbanos. A música tem Sá na viola, Rodrix no acordeão e Guarabyra no violão de aço (Figura 11) e que, junto a forma como cantam, em três vozes, remetem à sonoridade encontrada no repertório brasileiro de músicas caipiras, ou sertanejas de raiz.

| Compassos: | 01 al fine    |
|------------|---------------|
|            | Vocais        |
|            | Acordeão      |
|            | Violão de aço |
|            | Viola         |

**Figura 11:** Organização formal e instrumentação da música *Cigarro de palha*.

O elemento *estrada* é pertinente nas composições de Sá, Rodrix & Guarabyra. Conforme informações encontradas no encarte do primeiro disco do trio, *Passado, Presente & Futuro*, a música *Cigarro de palha* foi gravada ao vivo na estrada Rio – Friburgo. Música gravada na estrada, demonstrando a ideia de movimento entre cidade e campo.

Também a ideia nostálgica e de valorização do campo é bem representada no primeiro LP do trio. Por meio da análise da capa e da contracapa do disco, visualizamos alguns elementos estéticos e de performance dos músicos. A capa do álbum (Figura 12) mostra três planos fotográficos com os três integrantes aparecendo posando para a foto, no meio do mato: Luiz Carlos Sá está de pé, de óculos escuros, os demais integrantes estão logo abaixo, com Guarabyra, à direita, segurando um chapéu, também de óculos escuros e bolsa (ou mochila) pendurada de lado e, à sua esquerda, Zé Rodrix, também de bolsa e com colares no pescoço. Os três integrantes olham diretamente para as lentes da câmera fotográfica. Junto a eles, aparece um violão. Na contracapa do disco (Figura 13), observamos a logomarca do trio: três árvores juntas. Aparece, novamente, um violão no canto superior direito da contracapa. Vemos, também, as letras das músicas, a duração de tempo de cada faixa e a descrição de cada instrumento tocado por seus respectivos músicos. Há, também, a ficha técnica do disco, com informações sobre produção, arte gráfica, agradecimentos etc. O visual dos integran-



tes parece misturar urbanidade, ruralidade e tem, também, algumas proximidades com o visual *hippie* da contracultura, a julgar pelos cabelos mais compridos dos três músicos e pela bolsa ou mochila de lado que eles trazem, que também remetem à ideia de estradeiro, de viajante.

Sobre a concepção da capa do LP, é interessante pensarmos na proposta atemporal do trio. Conforme notamos na capa, são percebidos três planos fotográficos idênticos, em que campo e natureza aparecem como uma constante:

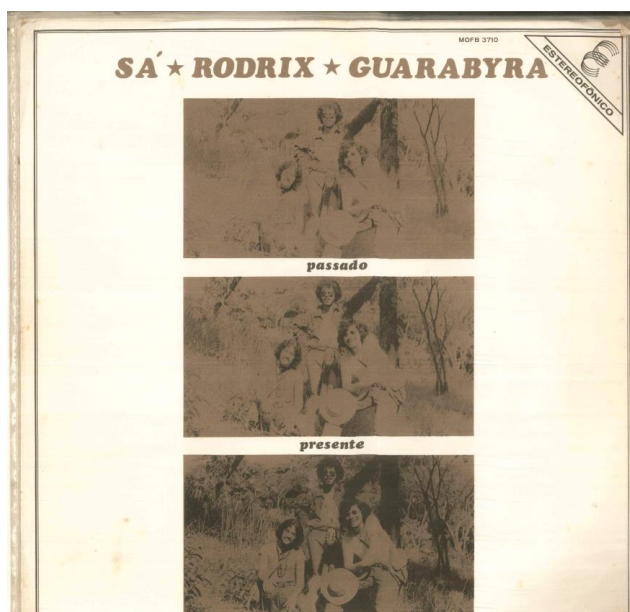


Figura 12: Capa do primeiro disco do trio Sá, Rodrix & Guarabyra, 1972.

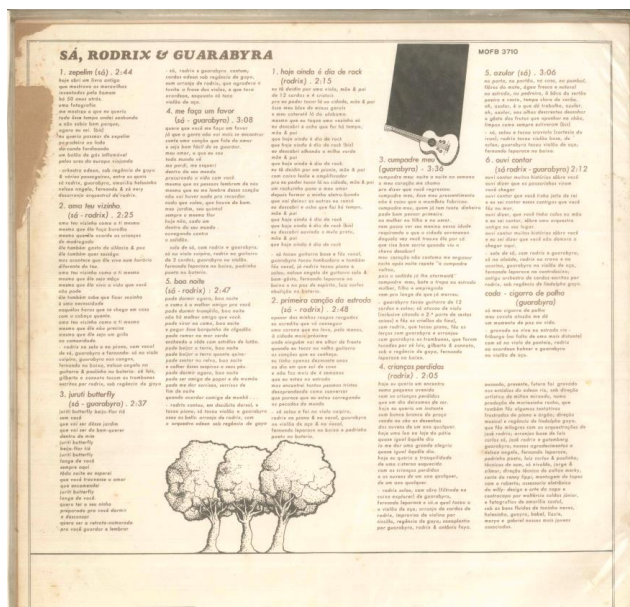


Figura 13: Contracapa do primeiro disco do trio Sá, Rodrix & Guarabyra, 1972.

Luiz Carlos Sá, sobre o primeiro disco do trio, destaca:

Quando começamos a compor tendo o disco por objetivo, nossas parcerias se consolidaram com mais firmeza. Decidido o nome do LP – *Passado, Presente, Futuro*, porque queríamos fazer algo atemporal, longe de modismos – chamamos nossos amigos Waltércio Caldas Jr. para a concepção gráfica e Amarílio Gastal para fazer as fotos. (SÁ, 2010, p. 128-129)

Segundo Luiz Carlos Sá, Waltércio Caldas Júnior “concebeu uma capa com a repetição da mesma foto em três níveis de contraste que representavam os três tempos que queríamos ‘indefinir’” (SÁ, 2010, p. 129).

As temporalidades, ao longo do LP, traduzem-se e convergem na permanência do campo, seja no passado, no presente, ou no futuro. Em meio à modernidade, há o movimento entre cidade e campo, mas sempre com a perspectiva de exaltação e de retorno ao meio rural, encontrado na maioria das composições do primeiro disco de Sá, *Rodrix & Guarabyra*. Quando observamos os três tempos (passado, presente e futuro) que os músicos queriam indefinir na capa, verificamos um passado já esmaecido, se desfazendo, um presente ainda se formando, com a perspectiva de uma vida em harmonia no campo, e um futuro nítido, vivo, firme, que denota a expectativa de uma vida melhor, entre as pessoas e em paz com a natureza, e de longevidade e permanência do trio.

Waltércio Caldas Júnior, amigo dos músicos e consolidando-se na carreira de artista plástico, criou também a identidade visual do trio, representada por três árvores ligadas (Figura 14). Elas simbolizam a ideia de amizade e união entre os músicos e também fazem referência à natureza:



**Figura 14:** Identidade visual do trio Sá, Rodrix & Guarabyra.

A estética urbano-rural do trio Sá, Rodrix & Guarabyra pode ser encontrada, também, na capa e contracapa do segundo LP, *Terra*, de 1973 (Figura 15): na contracapa do disco Luiz Carlos Sá (à esquerda) aparece de óculos escuros, vestindo camiseta, calça jeans, sandálias e boné de motoqueiro, Rodrix (centro) está de chapéu, com uma espécie de terno preto, óculos de grau e cabelo comprido, e Guarabyra (à direita) veste casaco, camisa branca e calças vermelhas e aparece, também, de cabelo mais longo; eles estão parados, no meio do mato, atrás do *outdoor*. Na capa do disco, que seria a frente desse *outdoor*, estão representados a estrada e o violão. É possível interpretar

que as imagens da capa e da contracapa fazem um diálogo, um caminho que leva até o campo e deste de volta à cidade. Não sabemos se a foto do violão está realmente fixada no *outdoor* ou se foi uma montagem. Porém, notamos, dentro do campo visual da imagem, que o objeto está no meio do mato. O *outdoor* é uma peça publicitária cuja exibição é feita às margens de estradas, rodovias e nas laterais das ruas das cidades. Aqui, não se percebe nenhuma via pública. É como se os músicos tivessem produzido e exibido sua publicidade em meio à natureza.



**Figura 15:** Contracapa e capa do segundo LP do trio Sá, Rodrix & Guarabyra, 1973.

Conforme apontado, anteriormente, percebemos na capa do disco, concebida também por Waltércio Caldas Júnior e fotos de Miguel Rio Branco, o desenho de um violão sob um fundo amarelo onde as cordas em forma de fios da rede elétrica e os trastes do instrumento estão destacados do braço, representando postes. O braço do violão se assemelha a uma estrada asfaltada. No canto inferior direito notamos a logomarca do trio, também em detalhe amarelo. O braço do violão parece simbolizar a estrada, a caminhada, o trânsito entre meio urbano e rural. As cordas, os trastes e o braço do instrumento aparecem transformados em fios, postes e asfalto, metáforas da modernidade. O violão é tomado, também, como símbolo de musicalidade, de música brasileira e de tradição, como no nacional-popular. De instrumento marginalizado (PEREIRA, 2007; TABORDA, 2011) à símbolo dos Festivais da Canção nos anos 1960 (NAPOLITANO, 2001b), o violão aparece também na produção musical e na estética visual do trio.

Com a saída de Zé Rodrix do trio, conforme vimos no capítulo 2, a dupla Sá & Guarabyra continua a cantar a estrada e o seu trânsito entre cidade e campo. Conforme comentário dos compositores, em relação ao disco, e especialmente sobre a música *Segunda canção da estrada*:<sup>126</sup>

<sup>126</sup> LP *Nunca*, SBRXLD-12.565, Odeon, 1974. Segunda faixa do LP (03:31). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hFruYzOYVeo>.

No 1º Lp de Sá, Rodrix & Guarabyra (*Passado/Presente/Futuro*) tinha a ‘Primeira Canção da Estrada’, que falava da solidão do estradeiro. Essa diz o que o estradeiro pensa quando está afim de voltar pra sua base, casa ou lá o que seja. Foi o que a gente fez em fins de 73 (...) O som aí é bem da gente, com violão de aço, viola caipira e tudo o mais. (SÁ e GUARABYRA, 1974, p. 10)

Na letra da música percebemos o estradeiro que resolve voltar para as suas raízes, para a terra de onde veio, relembrar os tempos de pureza. O desejo é de descanso da estrada e da vida agitada da cidade. Depois que mata a saudade, põe o pé na estrada de novo:

Quero ir pra casa não vejo minhas coisas desde o começo de abril  
Um relógio velho me espera parado desde o começo de abril  
Tem uma menina que eu encontrei na estrada dizendo que volta comigo  
Pra descansar um pouco da vida que a gente escolheu

Tuturuei, areia na varanda e conta de vidro na mão  
Tuturuei, comida na mesa, lençol, travesseiro e colchão

Já chegou pra mim o dia em que você levanta e acha que fez  
A primeira parte de tudo o que queria e agora chegou sua vez  
De plantar raízes na terra de onde veio  
Tirando vida nova do chão  
E logo depois você volta pra estrada pra ver o que ainda não viu.

Em *Segunda canção da estrada*, a instrumentação da música conta com violões (aço e nylon) e com os instrumentos típicos do *rock* (guitarra, bateria e contrabaixo). A base harmônica e os diversos solos são executados nos violões e na guitarra. Embora no depoimento, acima, o cantor Sá cite a viola na composição, é o violão de aço que faz o solo inicial da música. Percebemos nos dois primeiros compassos da composição (Exemplo musical 2) uma sonoridade que remete àquela executada pela viola na música caipira, em terças paralelas (na verdade, aqui, em intervalos de décima). Ao longo da composição vão sendo intercalados *licks* (solos) na guitarra elétrica. Outro detalhe sobre a sonoridade desta composição é o ritmo no violão: do compasso 03 a 10 (Figura 16), escutamos um ritmo que se assemelha ao *country*. A partir do décimo primeiro compasso, a sonoridade ganha características mais próximas do *rock*, graças ao ritmo apresentado pelo violão e à sonoridade da bateria, do baixo e da guitarra, que aparecem pela primeira vez. Percebemos, assim, a pro-

posta de que fala Luiz Carlos Sá, sobre o *rock rural*: a combinação de violões e de guitarras, tradição e modernidade, em suas criações musicais.

| Compassos: | 01 e 02                                    | 03 a 10          | 11 al fine    |
|------------|--------------------------------------------|------------------|---------------|
|            |                                            |                  | Vocais        |
|            | Baixo                                      | Baixo            | Baixo         |
|            |                                            |                  | Bateria       |
|            |                                            |                  | Guitarra Solo |
|            |                                            | Voz              | Voz           |
|            | Introdução: Violão solo “terças paralelas” | Violão “country” | Violão “rock” |

**Figura 16:** Organização formal e instrumentação da música *Segunda canção da estrada*.

The musical score is written in 4/4 time and B-flat major. It begins with a Violão introduction consisting of parallel thirds. The vocal melody starts in measure 3 with the lyrics 'Que-ro ir pra ca-sa não ve\_\_ jo mi-nhas coi-sas'. The score includes measures 5 and 8, with lyrics 'des-de o co - me\_\_ ço de a -bril\_\_' and 'Um re - ló -gio ve -lho me es pe'. Chord symbols (C, A<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>, G) are indicated above the staff. A box labeled 'Violão' highlights the introduction section.

**Exemplo musical 2:** Trecho da música *Segunda canção da estrada*.

**Faixa 4:** Sá & Guarabyra – *Segunda canção da estrada*.

Essas mesmas combinações se encontram também na música *Queimada*,<sup>127</sup> do LP *Criaturas da Noite* (1975), da banda *O Terço*. Os instrumentos utilizados na música são o violão, o contrabaixo e a percussão (Figura 17). Os arranjos vocais característicos da banda estão presentes. As combinações instrumentais e o resultado sonoro criado têm influências do *rock rural*: o solo inicial (compassos 01 a 06), apresenta intervalos em terças paralelas, que, assim como em *Segunda canção da estrada*, remetem à música caipira, aqui executados no violão de 6 e de 12 cordas, sob os acordes de Dó e Fá (graus I e IV), conforme o exemplo musical 3.

<sup>127</sup> LP *Criaturas da Noite*, COLP-12009, Underground/Copacabana, 1975. Segunda faixa do LP (03:30). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3ecvdZC5GpM>; <https://open.spotify.com/album/6slSyZSBVL6AmUvnIk8HSd>.

| Compassos: | 01 a 06                                       | 07 a 16     | 17 al fine  |
|------------|-----------------------------------------------|-------------|-------------|
|            |                                               |             | Percussão   |
|            |                                               | Vocais      | Vocais      |
|            | Baixo                                         | Baixo       | Baixo       |
|            | Violão base                                   | Violão base | Violão base |
|            | Introdução: Violão solo<br>“terças paralelas” | Violão solo | Violão solo |

**Figura 17:** Organização formal e instrumentação da música *Queimada*.



**Exemplo musical 3:** Trecho do solo inicial da música *Queimada* (comp. 3).

**Faixa 5:** O Terço – *Queimada* – trecho do solo em terças paralelas.

A letra é de autoria de Flávio Venturini e Cesar de Mercês, e traz como temática as queimadas promovidas pelo homem na natureza:

Vira poeira  
Vira fogueira  
Vira poeira  
Fogo, fogueira  
Vira o chão  
Vira fogueira  
Vira o chão  
Vira poeira  
De carvão  
De carvão  
Ah, vira poeira.

Essa ‘denúncia’ sobre queimadas, presente na letra, se aproxima do pensamento da contracultura. Antônio Risério (2005), por exemplo, sublinha alguns pontos positivos dos movimentos contraculturais no Brasil, e em outras partes do mundo, tais como o pacifismo, o feminismo e a questão ambiental:

No caso do ambientalismo, algumas coisas merecem destaque. A questão da relação homem/natureza, que foi um dos temas centrais do contraculturalismo, emergiu no contexto da exacerbação antitecnológica que dominou o movimento, em decorrência da crítica à so-



cidade industrial e de ‘consumo’, ou *plastic society*, que levava a humanidade a cometer crimes contra si mesma. (RISÉRIO, 2005, p. 27)

Percebemos que algumas ideias da contracultura desempenharam papel importante na reflexão sobre os problemas que a modernização capitalista poderia acarretar e acarretou ao meio natural.

Fato curioso é o relato de Sérgio Hinds sobre a composição *Queimada*. O guitarrista conta que, ao serem convidados para gravar o videoclipe da música, pela TV Globo, eles se depararam com um espaço totalmente desmatado e incendiado pela produção:

(...) nessa coisa da ecologia, a gente tem uma música chamada *Queimada*, e aconteceu um fato interessante que a Globo resolveu fazer um clipe pro Fantástico com essa música *Queimada* e nós viajamos no Rio de Janeiro setenta quilômetros, fomos pra uma fazenda, (e a música criticando as queimadas, lógico (!)) e, a Globo, uma produção assim: tinham quarenta pessoas, dois caminhões, ônibus, gente pra caramba! E o quê que eles fizeram? Eles desmataram um morro! É sério! Eles jogaram as árvores pra um lado, pro outro, e daí fizeram uma queimada! E a gente andava no meio, um negócio assim surreal! Então assim: a gente criticando as queimadas e a Globo fazendo uma queimada pro nosso clipe! Um total contrassenso...<sup>128</sup>

A banda *Recordando o Vale das Maças* (RVM) apresenta, também, a estética musical urbano-rural encontrada na sonoridade do trio *Sá, Rodrix & Guarabyra* e do conjunto *O Terço*. No LP *As Crianças da Nova Floresta* (1977), há as junções de violões e guitarras, além de letras com ideias bucólicas. É o caso da composição *Rancho, filhos e mulher*:<sup>129</sup> a música apresenta misturas de guitarra, teclados, baixo, bateria, violão, violino e flauta (Figura 18), e escutamos, no compasso 42 (1:20), a sonoplastia de pássaros ao fundo, remetendo à ideia de pureza do campo.

| Compassos:    | 01 a 04        | 05 a 08         | 09 a 12         | 13 a 16         | 17 a 22         | 23 al fine      |
|---------------|----------------|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|
|               |                |                 |                 |                 |                 | <b>Violino</b>  |
|               |                |                 |                 |                 | <b>Voz</b>      | <b>Voz</b>      |
|               |                |                 |                 | <b>Guitarra</b> | <b>Guitarra</b> | <b>Guitarra</b> |
|               |                | <b>Baixo</b>    | <b>Baixo</b>    | <b>Baixo</b>    | <b>Baixo</b>    | <b>Baixo</b>    |
|               |                | <b>Flauta</b>   | <b>Flauta</b>   | <b>Flauta</b>   | <b>Flauta</b>   | <b>Flauta</b>   |
|               |                | <b>Teclados</b> | <b>Teclados</b> | <b>Teclados</b> | <b>Teclados</b> | <b>Teclados</b> |
|               | <b>Bateria</b> | <b>Bateria</b>  | <b>Bateria</b>  | <b>Bateria</b>  | <b>Bateria</b>  | <b>Bateria</b>  |
| <b>Violão</b> | <b>Violão</b>  | <b>Violão</b>   | <b>Violão</b>   | <b>Violão</b>   | <b>Violão</b>   | <b>Violão</b>   |

**Figura 18:** Organização formal e instrumentação da música *Rancho, filhos e mulher*.

<sup>128</sup> Entrevista coletiva concedida durante o II Congresso Internacional de Estudos do Rock, na Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), Cascavel-PR, entre os dias 04 e 06 de junho de 2015.

<sup>129</sup> LP *As crianças da nova floresta*, 029-A, GTA, 1977. Primeira faixa do LP. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EfKQFZC3BIA>.

Segundo o tecladista Lee Eliseu,<sup>130</sup> a música *Rancho filhos e mulher* foi inspirada em *Casa no Campo*, de Zé Rodrix. Constatamos a mesma temática e os mesmos elementos de elogio ao campo e de desejo de vida bucólica nas duas letras:

| <i>Rancho, filhos e mulher</i><br>(Lee Eliseu)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | <i>Casa no Campo</i><br>(Zé Rodrix)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Eu quero ter minha casa cheia de amigos bons /<br>Com bichos de toda maneira e com muito som /<br>Eu quero dezenas de filhos que saibam cantar /<br>Você na rede balançando, cantando prô nenê naná /<br>Eu quero ter uma charrete como condução / Eu<br>quero respirar ar puro sem poluição / Eu quero<br>com os passarinhos aprender cantar / Um mundo<br>de céu limpo e flores é a vida / que eu quero levar<br>/ Aí eu posso pegar minha viola e tocar o que eu<br>quiser / À tarde levantar da rede prá tomar café /<br>Um dia vou ter tudo isso aí se Deus quiser / Vou<br>encontrar a paz perfeita / Um rancho, filhos e<br>mulher. | Eu quero uma casa no campo / onde eu possa com-<br>por muitos rocks rurais / e tenha somente a certeza /<br>dos amigos do peito e nada mais / eu quero uma casa<br>no campo / onde eu possa ficar do tamanho da paz / e<br>tenha somente a certeza / dos limites do corpo e nada<br>mais / eu quero carneiros e cabras / pastando solenes<br>no meu jardim / eu quero o silêncio das línguas can-<br>sadas / eu quero a esperança de óculos / e um filho<br>de cuca legal / eu quero plantar e colher / com a mão<br>a pimenta e o sal / eu quero uma casa no campo / do<br>tamanho ideal, pau a pique e sapê / onde eu possa<br>plantar meus amigos / meus discos, meus livros / e<br>nada mais. |

**Quadro 7:** Letras das músicas *Rancho, filhos e mulher* e *Casa no Campo*

**Faixa 6:** Recordando o Vale das Maças – Rancho, filhos e mulher.

**Faixa 7:** Elis Regina – Casa no campo.

Trata-se de uma idealização do meio rural e um desejo de quem vive no meio urbano. Os músicos destacados, neste texto, e os vários artistas do país estão inseridos no contexto brasileiro de acelerada “urbanização e modernização da sociedade” (RIDENTI, 2003, p. 135). Conforme aponta o autor Marcelo Ridenti (2003), é nos anos 1970 que o país deixa de ser eminentemente rural e passa a concentrar sua população nos centros urbanos. Ocorre o crescimento das cidades e se elevam os deslocamentos do campo ou de cidades do interior para as metrópoles, como São Paulo e Rio de Janeiro. Essas idealizações de um lugar tranquilo para se descansar, em paz na natureza, mostram a condição de se viver nas grandes cidades. Conforme aponta Raymond Williams, há uma idealização de um campo abundante, pueril, longe das calamidades e dos conflitos da cidade, um “refúgio metafórico, mas também real” (WILLIAMS, 1989, p. 40). Vimos no capítulo 2 que os fundadores do RVM, Fernando Motta, Fernando Pacheco e Domingos Mariotti, se mudaram para a cidade de Ouro Fino, em Minas Gerais, para fugirem das agitações da cidade de Santos, onde residiam, e da grande São Paulo. Lee Eliseu relata que:

<sup>130</sup> Entrevista concedida ao autor, por meio eletrônico, nos meses de outubro e novembro de 2017.



Os caras fundadores do RVM foram pra Ouro Fino naquela época, que ir pro mato era a saída pra fugir das loucuras das cidades, trânsito, um pouco de violência, discriminação a cabeludos, chamados até então de bicho-grilo, foram buscar paz e inspiração para compor, nessa mesma época eu compunha Rancho, filhos e mulher, que foi a música que abriu o LP *As crianças da nova floresta*.<sup>131</sup>

Vida em contato com o campo e alimentação saudável faziam parte do dia-a-dia dos músicos do RVM, conforme nos conta Fernando Pacheco:

Eu, Motta e outro amigo (Silvio, que não é músico), procurávamos uma alternativa de vida, diferente daquela que o sistema da sociedade nos oferecia. Queríamos viver em contato com a natureza, trabalhando na terra, plantando e colhendo nossa própria comida. Nessa época, também já tínhamos mudado nossa alimentação para a macrobiótica e depois, na sequência, para comida vegetariana. Estavam surgindo os primeiros grupos de comunidades, nossa intenção também era ter esse tipo de experiência, fora da casa dos Pais, aprender um pouco sobre a vida em comunidade de forma independente, sair daquela zona de conforto familiar e encarar outros desafios. Porque a cidade de OURO FINO – MG? Porque tínhamos um amigo da família que era proprietário de um Sítio em Ouro Fino, e quando ficou sabendo da nossa intenção, no caso eu e meu primo Motta, ofereceu o Sítio para que passássemos um tempo lá. Foram seis (6) meses nesse Sítio.<sup>132</sup>

Os músicos do RVM produziram, também, composições próximas ao *rock progressivo*.<sup>133</sup> Em *As crianças da nova floresta*,<sup>134</sup> que dá título ao disco, encontramos algumas características estéticas desse tipo de *rock*: a música ocupa todo o lado B do LP, com duração de dezessete minutos e dezesseis segundos, está dividida em quatro partes (parte A: “A luz da natureza”, parte B: “A visão da consciência”, parte C: “O caminho” e parte D: “As crianças da nova floresta”) que apresentam variações de andamentos, de vozes e de instrumentação em seus arranjos, com diversas combinações vocais e vários solos com guitarra, flauta, violão, violino e teclado. Essas características são predominantes em composições progressivas no *rock*, conforme aponta Lincoln Meireles Ribeiro dos Santos (2008): “músicas longas, utilização de teclados, *mellotrons*,<sup>135</sup> órgão *Ham-*

<sup>131</sup> Entrevista concedida ao autor, por meio eletrônico, nos meses de outubro e novembro de 2017.

<sup>132</sup> Entrevista concedida ao autor, por meio eletrônico, nos meses de janeiro e fevereiro de 2018.

<sup>133</sup> Embora, como vimos, o guitarrista Fernando Pacheco não considere nenhuma composição desse disco como *progressiva*, constatamos, conforme análise acima, que a música *As crianças da nova floresta* apresenta sonoridades próximas a este estilo de *rock*.

<sup>134</sup> LP *As crianças da nova floresta*, 029-A, GTA, 1977. Quinta, sexta, sétima e oitava faixas do LP (17:16). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EfKQFZC3BIA>.

<sup>135</sup> Espécie de teclado eletromecânico polifônico. Desenvolvido na Inglaterra, no início dos anos 1960, é composto por fitas magnéticas que ficam sob as teclas. Executa sons pré-gravados como os de instrumentos de cordas (violino), metais, flauta e também coro de oito vozes, além de ritmos pré-programados.

*mond*,<sup>136</sup> sintetizadores, dentre outros; influências de vários gêneros; uso de instrumentos como violino, violoncelo, flautas, sitar,<sup>137</sup> tabla,<sup>138</sup> percussão exótica; experimentação; predomínio instrumental e não vocal” (SANTOS, 2008, p. 30). No caso da música *As crianças da nova floresta* o canto também está presente e tem papel importante. Os instrumentos utilizados são o teclado, a flauta, a guitarra, o violino, violões (6 e 12 cordas), a bateria, a percussão e o contrabaixo elétrico:

| Partes: | Introdução | A         | B        | C        | D        |
|---------|------------|-----------|----------|----------|----------|
|         |            |           | Violino  |          | Violino  |
|         |            |           | Guitarra | Guitarra | Guitarra |
|         | Percussão  | Percussão |          |          |          |
|         |            | Vocais    | Vocais   | Vocais   | Vocais   |
|         | Bateria    | Bateria   | Bateria  | Bateria  | Bateria  |
|         | Baixo      | Baixo     | Baixo    | Baixo    | Baixo    |
|         | Teclados   | Teclados  | Teclados | Teclados | Teclados |
|         | Flauta     | Flauta    | Flauta   | Flauta   | Flauta   |
|         | Violão     | Violão    | Violão   | Violão   | Violão   |

**Figura 19:** Organização formal e instrumentação da música *As crianças da nova floresta*.<sup>139</sup>  
**Faixa 8:** Recordando o Vale das Maças – *As crianças da nova floresta*.

Nas quatro partes da música há uma narrativa em que o cantor busca mostrar a ideia de unidade entre as pessoas, a ênfase no amor e o retorno à natureza. Por meio da reflexão interior, de sua subjetividade, o cantor alerta para se enxergar a criança que existe dentro de cada um. É a busca romântica (no sentido de crítica à modernidade) da infância e do paraíso perdido (LÖWY e SAYRE, 1995, p. 43). Essa busca, segundo a letra da parte B, começa dentro do próprio indivíduo:

Parte A – “A luz da natureza”:

Quando eu penso nas voltas  
Que a vida nos leva a dar  
Ensinando (mostrando) os caminhos  
Que se unem em um só lugar  
Me vejo sorrindo  
Pois sei que um dia todos  
Vamos lá chegar

<sup>136</sup> Órgão eletromecânico desenvolvido e construído por Laurens Hammond, em 1934. Usado inicialmente em igrejas, passou a fazer parte das instrumentações de bandas de *jazz*, *blues*, *rock* e *reggae*, nos anos 1960 e 1970.

<sup>137</sup> Instrumento de origem indiana, da família do alaúde. Difere da cítara, por apresentar as cordas esticadas num braço que vai além da caixa de ressonância. Esse instrumento apresenta, também, grande número de cordas.

<sup>138</sup> Instrumento de percussão usado na Índia. Divide-se em dois tambores, um agudo (*daya*) e outro grave (*baya*).

<sup>139</sup> Optamos em dividir esse diagrama em partes, ao invés de compassos, para facilitar a leitura e a escuta.

E então o amor nascerá  
Nascerá

E só você  
Se conscientizar  
Que a vida vem  
Da luz  
Da natureza  
É só você olhar, sorrir, amar  
E então verá  
A luz da natureza.

Parte B – “A visão da consciência”:

Quero que você  
Olhe para o lado  
E diga o que vê  
Se não consegue entender o que vejo  
Meu amigo estás descrente  
Precisas de uma colher de chá  
Na, na...

Veja aquela nuvem fofa, rosada  
Que passa devagar  
Orgulhosa de si  
E aquele brilho de sol  
Que cega, mas conforta ao mesmo tempo  
Olhe tudo do jeito mais lindo que conseguir ver  
Mas antes olhe pra dentro  
Pra dentro de você  
Na, na...  
O caminho começa por aí.

Parte C – “O caminho”:

Por uma planície encantada  
Cercada de montes azuis  
Por onde circulam na estrada florida  
Crianças felizes  
Perdidas num mundo de sonhos  
Seguras de um modo de vida  
Mergulham felizes nas águas de um lago de luz intensa  
E correm  
E riem  
E cantam  
E dançam  
E vivem a vida verdadeira.

Parte D – “As crianças da nova floresta”:

Tudo delas, tudo nelas é lindo  
O mundo delas está perto, perto, perto d’aqui  
Se vocês veem a beleza  
Onde muita gente não vê  
Unam suas mãos  
E venham conhecer essas crianças  
Porque essas crianças são vocês.

Destacamos também a capa do LP *As crianças da nova floresta* (Figura 20) que mostra, além do nome do grupo e do disco, uma paisagem com montanhas verdes e um céu composto por várias maçãs. Uma estrada atravessa uma maçã maior do que as demais no centro. A estrada parece continuar para além da capa do disco. Numa possível interpretação, podemos afirmar que a capa faz alusão ao caminho que leva ao jardim do Éden, a um lugar idílico, um paraíso de perfeita harmonia e integração:



**Figura 20:** Capa do LP da banda *Recordando o Vale das Maças*.

A temática sobre bucolismo, nostalgia e retorno a um tempo voltado para uma primeira infância mais feliz e alegre, que aparecem na música acima, está presente, também, na letra e no arranjo de *Crianças perdidas*,<sup>140</sup> de Sá, Rodrix & Guarabyra. Conforme a letra:

Hoje eu queria um encontro  
Numa pequena avenida  
Com as crianças perdidas  
Que um dia deixamos de ser  
Hoje eu queria um instante  
Num banco branco de praça  
Vendo no céu os desenhos  
Das nuvens de um ano qualquer

Hoje uma lua na laje do pátio  
Quase igual àquele dia  
Ia me dar uma grande alegria  
Quase igual àquele dia  
Hoje eu queria a tranquilidade  
De uma cisterna esquecida  
Com as crianças perdidas  
E as nuvens de um ano qualquer (de um ano qualquer).

---

<sup>140</sup> LP *Passado, Presente & Futuro*, MOFB 3710, Odeon, 1972. Nona faixa do LP (22:51). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gIJleFMa85E>.

Predominam na composição os instrumentos de cordas, com destaque para o violino, violão de aço e sonoplastias (Figura 21) que aparecem em toda música com a presença de sons que remetem a elementos da natureza, como barulhos de água, grilos e coaxar de sapos, trazendo a identificação com o campo.

| Compassos:  | 01 a 05     | 06 a 11     | 12 a 27     | 28 a 36     | 37 a 44     | 45 al fine  |
|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|
|             |             | Coro        |             |             |             | Coro        |
|             |             | Cordas      |             |             |             | Cordas      |
|             |             |             |             | Vocais      |             | Vocais      |
|             |             |             | Voz         | Voz         | Voz         | Voz         |
|             |             | Violão aço  | Violão aço  | Violão aço  | Violão aço  | Violão aço  |
| Sonoplastia | Sonoplastia | Sonoplastia | Sonoplastia | Sonoplastia | Sonoplastia | Sonoplastia |

**Figura 21:** Organização formal e instrumentação da música *Crianças perdidas*.  
**Faixa 9:** Sá, Rodrix & Guarabyra – Crianças perdidas.

Segundo Löwy e Sayre (1995), uma das grandes características do pensamento romântico é essa ideia de pureza aludindo a um passado perdido, retratado principalmente numa primeira infância, livre dos contrastes e tensões da modernidade. Para os autores,

(...) é possível igualmente procurar o ideal [romântico] na esfera da infância: julga-se que as crianças conseguem preservar os valores que orientavam toda a sociedade adulta em um estado mais primitivo da humanidade – sua ‘infância’, como é costume dizer. (LÖWY e SAYRE, 1995, p. 43)

Bucolismo, vida em contato com a natureza, ênfase na subjetividade, além da ideia de comunidade, são também encontrados nas composições d’*O Terço*. A música *Criaturas da noite*, composta por Flávio Venturini e Luiz Carlos Sá, trata, por exemplo, de elementos da natureza e também da condição do cantor.<sup>141</sup> Este mostra sua solidão, reflexão e percepção dos elementos da noite:

As criaturas da noite  
 Num vôo calmo e pequeno  
 Procuram luz aonde secar  
 O peso de tanto sereno  
 Os habitantes da noite  
 Passam na minha varanda

<sup>141</sup> LP *Criaturas da Noite*, COLP-12009, Underground/Copacabana, 1975. Sexta faixa do LP (17:54). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3ecvdZC5GpM>.

São viajantes querendo chegar

Antes dos raios de sol

Eu te espero chegar

Vendo os bichos

Sozinho na noite

Distração de quem quer esquecer

O seu próprio destino

Me sinto triste de noite

Atrás da luz que não acho

Sou viajante, querendo chegar

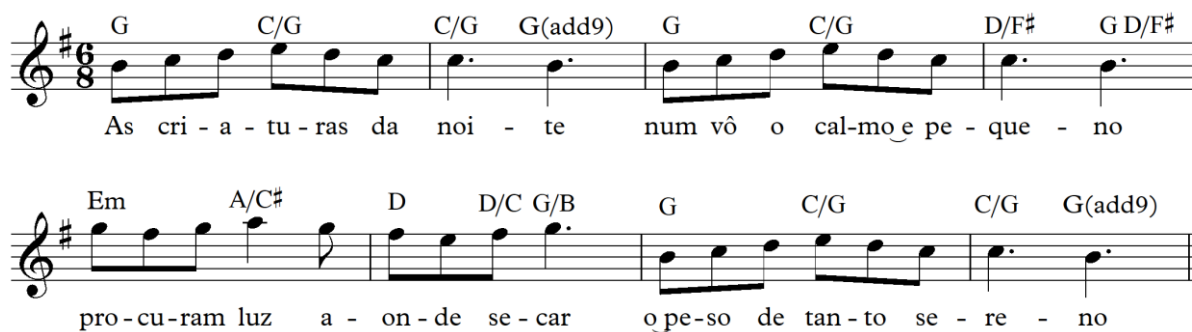
Antes dos raios de sol.

Toda a composição *Criaturas da noite* é cantada em coro a 4 vozes com predomínio de timbre agudo, por vezes em falsetes, alternando intervalos de uníssono e sexta (ou terça). É interessante repararmos que o arranjo e a orquestração enfatizam o aumento da massa sonora na música. A partir do compasso 55 (2:29), da gravação original, somam-se às cordas a bateria, o contrabaixo elétrico e o solo de guitarra em substituição ao coro, caracterizando uma sonoridade mais próxima ao *rock*:

| Compassos:    | 01 a 04 | 05 a 08 | 09 a 54   | 21-22/37-38                    | 55 al fine |
|---------------|---------|---------|-----------|--------------------------------|------------|
|               |         |         |           |                                | Guitarra   |
|               |         |         |           |                                | Baixo      |
|               |         |         |           |                                | Bateria    |
|               |         |         |           | Cordas no agudo em contratempo |            |
|               |         |         | Orquestra | Orquestra                      | Orquestra  |
|               | Vocais  | Vocais  |           |                                |            |
|               | Voz     | Voz     | Voz       |                                |            |
| Solo de Piano | Piano   | Piano   | Piano     | Piano                          | Piano      |

**Figura 22:** Organização formal e instrumentação da música *Criaturas da noite*.

**Faixa 10:** O Terço – *Criaturas da noite*.



**Exemplo musical 4:** Melodia da voz principal, com harmonia, da música *Criaturas da noite* (comp. 5-12).

Percebemos, ao escutar a música, que no momento em que as cordas realizam os acordes agudos, entre os compassos 21-22 (0:55) e 37-38 (1:38), em contratempo, estabelece-se uma analogia aos próprios sons da noite – ou das criaturas da noite – conforme na passagem “eu te espero chegar / vendo os bichos / sozinho na noite”. Neste momento, a melodia atinge seu ponto culminante inferior, não mais em coro, mas em uma voz, enfatizando o indivíduo sozinho.

Os arranjos de *Criaturas da noite* são de Rogério Duprat que, segundo o compositor Flávio Venturini, foi o responsável por apresentar-lhe a música da banda de rock progressivo Yes. Conforme relata o cantor: “nesse começo dos 70 [...] na primeira aula com o Rogério Duprat ele me mostrou o Yes e a gente começou a consumir essa música, que era muito forte na época”.<sup>142</sup>

Duprat, que havia participado dos arranjos do LP *Tropicália ou Panis et Circensis* e do disco *Nunca* da dupla Sá & Guarabyra, pretendia, segundo Regiane Sanches Gaúna

(...) adaptar a música sertaneja ao ritmo do rock. No entanto, Duprat afirma que o projeto não se restringia apenas à música sertaneja, mas, *todo e qualquer ritmo brasileiro possível de integrar-se com as guitarras* [fala de Duprat], ou seja, seu objetivo era transferir o instrumental do rock para a música popular brasileira. (GAÚNA, 2004, p. 2-3)

A autora cita, ainda, uma fala do próprio Duprat, numa entrevista em 1999, dizendo que sua proposta “seria uma injeção de modernidade. A bronca era que só se fazia sambas tocados com os instrumentos acústicos brasileiros” (DUPRAT *apud* GAÚNA, 2004, p. 3).

Outra composição relevante d’*O Terço*, por sua temática de proximidade ao meio natural, é *Casa encantada*,<sup>143</sup> também de autoria de Flávio Venturini e de Luiz Carlos Sá. A instrumentação conta com viola, órgão elétrico e sintetizador, executados por Flávio Venturini, que também faz a voz solo. Sérgio Hinds toca viola e participa dos vocais. O contrabaixo elétrico é por conta de Sér-

<sup>142</sup> Entrevista concedida ao Museu Clube da Esquina entre os anos de 2004 e 2007. Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/flavio-venturini/>. Acesso em 04 mar.2015.

<sup>143</sup> LP *Casa Encantada*, COLP-12074, Underground/Copacabana, 1976. Sétima faixa do LP (18:00). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=XZEo5cSEMbM&t=1286s>.



gio Magrão que também faz os vocais. Luiz Moreno atua no violão, no vocal e no caxixi. A faixa conta ainda com a participação do percussionista Zé Eduardo (tubo com água, tamboretes, triângulo, nozes e cincerro) e de Cesar de Mercês tocando flauta transversa. Encontramos, em *Casa encantada* (Exemplo musical 5), algumas aproximações com a música *Criaturas da noite* (Exemplo musical 4), no que se refere ao contorno rítmico-melódico, à harmonização (dissonâncias e inversões) e à construção da massa sonora que também vai agregando instrumentos ao longo de sua execução (Figura 23). Ambas as faixas apresentam a mesma ideia (ou mesmo tema) de encanto e de místico.

The musical score is written in G major, 4/4 time. The lyrics are: "En-tre os mu - ros que me cer - cam sem - pre pos - so ver ou - tras ter - ras ou - tros mun - dos sol ou mar". The chords indicated above the notes are: G, G/B, G, C, D7, G, G/F, C/D, D7, Bm, A#, and F/A.

**Exemplo musical 5:** Melodia da voz principal, com harmonia, da música *Casa encantada* (comp. 9-16).

| Compassos: | 01 a 08 | 09 a 24  | 25 a 28   | 29 al fine |
|------------|---------|----------|-----------|------------|
|            | Flauta  |          |           | Flauta     |
|            |         |          |           | Vocais     |
|            |         |          | Baixo     | Baixo      |
|            |         |          | Percussão | Percussão  |
|            |         |          | Viola     | Viola      |
|            |         | Voz      | Voz       | Voz        |
|            |         | Teclados | Teclados  | Teclados   |
|            | Violão  | Violão   | Violão    | Violão     |

**Figura 23:** Organização formal e instrumentação da música *Casa encantada*.

**Faixa 11:** O Terço – Casa encantada.

A música *Casa encantada* se inicia com uma introdução na flauta, seguindo a mesma linha melódica da voz solo de Flávio Venturini. A harmonia fica por conta das violas e do violão. Os vocais também são em falsete e em terças ou sextas. Na letra há um convite para aqueles que queiram compartilhar do meio natural e que desejam viver em amizade, em harmonia. Espera-se, na varanda, um amigo ou um amor. Trata-se de um desejo de vida bucólica, longe da cidade. O texto trata da capacidade que a imaginação tem de transcender os limites do próprio corpo, a percepção dos limites da própria casa, possibilitando a experiência de outros modos de vida. Essa liberdade desejada pelo autor ganha novos contornos ao considerarmos o momento de repressão que a sociedade brasileira vivia:

Entre os muros que me cercam  
Sempre posso ver  
Outras terras, outros mundos  
Sol ou mar  
Entre os quartos onde moro  
Passa um corredor  
Onde o teto tem estrelas  
Pra me guiar

Uma luz sempre acesa  
Esperando chegar  
Um amor na varanda  
Um amigo na mesa

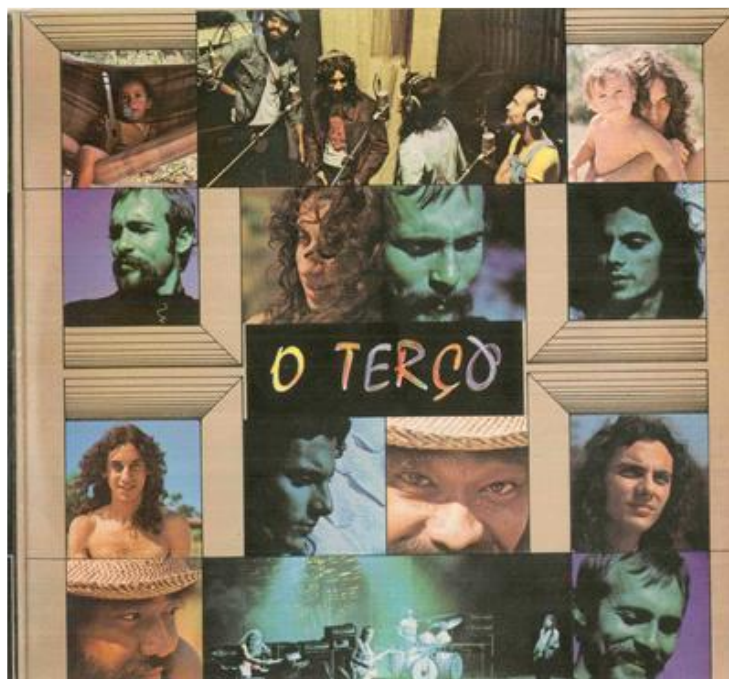
Qualquer um viajante  
Que se queira encantar  
Pelos quartos vazios  
Pelas salas do mar.

Na composição *Casa encantada*, a utilização de tipos diversos de percussão (como o tubo com água, por exemplo) da viola caipira ou do violão (onde os artistas utilizam recursos timbrísticos e de escalas para se aproximar do som da viola, como na música *Queimada*) sugere uma atmosfera sonora que remete à paisagem rural. A viola, por exemplo, é percebida no espaço e também no imaginário (representação) social brasileiro como um instrumento característico do campo, associado ao contexto rural ou de cidades do interior. Nesse caso, a proposta da banda *O Terço*, sob influência do trio *Sá, Rodrix & Guarabyra* e da dupla *Sá & Guarabyra*, nos anos 1970 (como visto, os integrantes do trio e d'O Terço trabalharam e compuseram juntos), era também de combinar instrumentos elétricos (como as guitarras) a acústicos (como o violão e a viola), demonstrando a relação entre campo e cidade, tradição e modernidade. A viola, na produção desses músicos, era eletrificada, fazendo parte de certo experimentalismo e de certa relação entre o tradicional e o moderno, ou seja, um instrumento do campo ou do interior utilizado dentro dos parâmetros eletrificados da cidade e da indústria musical. É o que afirma, por exemplo, o cantor Luiz Carlos Sá, ao explicar sobre o *rock rural* em artigo para a revista USP:

Na realidade o que fizemos de mais acertado foi justamente mirar na demolição de certos preconceitos arraigados naquele público jovem-classe-média-universitária que nos acolheu de princípio: enquanto Rodrix ressuscitava o então desprezado acordeão e partia também para a execução de instrumentos vistos como “exóticos”, como cravo, celesta,<sup>144</sup> harpsicórdio,<sup>145</sup> etc., eu eletrificava e experimentava diferentes afinações na viola caipira de dez cordas, antes esnobada como instrumento menor, enquanto Guarabyra resgatava os sons das barrancas do São Francisco, largamente ignorados por um país que – ancorado no eixo Rio-São Paulo – não conhecia o Brasil real. Dessa mistura de três cabeças de formação e direções aparentemente divergentes foi que surgiu o que se pode chamar de rock rural. (SÁ, 2010, p. 129)

O trecho, acima, nos mostra que os músicos tinham um projeto ‘geo-musical’: eles não queriam apenas fazer música, mas também criar um mosaico sonoro contendo marcas de expressividade de várias regiões. O que justifica, portanto, a instrumentação diversificada empregada em seus arranjos. Era uma crítica à música produzida no eixo Rio – São Paulo que demonstra, também, uma atitude estético-política do grupo, de crítica aos dois brasis: um, tomado como símbolo de modernidade e de progresso, localizado nas grandes capitais brasileiras e nas áreas litorâneas, o outro, considerado “real” para o músico Luiz Carlos Sá, situado nos rincões do sertão brasileiro e ignorado pela população dos grandes centros.

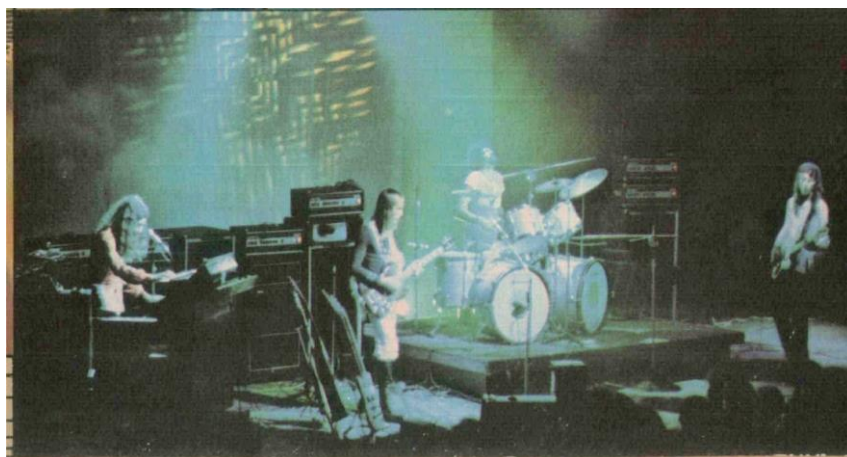
As relações entre modernidade e tradição, campo e cidade, estão também presentes no encarte do álbum *Casa Encantada*:



**Figura 24:** Encarte do LP *Casa Encantada* da banda *O Terço*, 1976.

<sup>144</sup> Instrumento de teclas, da família dos metalofones. Apresenta lâminas de metal (aço) percutido, como no piano, e pedais para prolongar ou atenuar os sons.

<sup>145</sup> Harpsicórdio é sinônimo de cravo.



**Figura 25:** Detalhe do encarte do LP *Casa Encantada*, mostrando a performance do grupo em show.



**Figura 26:** Detalhe do encarte do LP *Casa Encantada*, mostrando os músicos no processo de ensaio e de gravação. Da esquerda para a direita: Luiz Moreno, Flávio Venturini, Sérgio Magrão e Sérgio Hinds.

Podemos, então, associar esses elementos à performance e à estética visual e musical dos artistas: aparece, por exemplo, o cantor Flávio Venturini (à esquerda, canto inferior) de cabelos compridos, sem camisa, numa postura de liberdade e de contato com a natureza; ao fundo, percebemos árvores e o céu azul; na parte inferior do encarte, observamos a performance dos músicos em *show*, também com cabelos compridos, executando o *rock* e com roupas que remetem ao vestuário jovem ligado à contracultura (Figura 25); já na parte superior do encarte do LP, é possível visualizar o processo de gravação do álbum (Figura 26). Os músicos, portanto, falam de natureza e utilizam os elementos modernos de gravação, de instrumentos elétricos e eletrônicos para elogiarem o meio natural.

Sobre o título do disco e o tema da música *Casa encantada*, destacamos, conforme a capa do LP (Figura 27), que a casa, a que se refere a composição, é uma projeção; pode estar ou ser construída em qualquer lugar, ou ser imaginada em qualquer espaço, fazendo parte do imaginário e dos anseios de qualquer pessoa.





**Figura 27:** Capa do LP *Casa Encantada*, 1976.

Notamos, desse modo, na produção visual do LP *Casa Encantada*, que os músicos queriam passar e informar ao público o processo de sua construção musical. O álbum foi concebido num sítio, numa propriedade rural situada na estrada BR 116, Km 48, em São Paulo<sup>146</sup> (Figura 28) e os artistas mostraram em seu encarte algumas de suas ideias e de suas relações com a natureza, criando a sonoridade que seria gravada, posteriormente, em disco, no sossego de uma casa afastada do centro urbano.



**Figura 28:** Foto da casa onde foi concebido o álbum *Casa Encantada* da banda *O Terço*. Acervo Irinéa Maria Ribeiro.

<sup>146</sup> A informação sobre a localização da estrada está presente no site <http://www.oterco.cjb.net>. Agradeço ao crítico e colecionador de discos de *rock brasileiro* dos anos 1970, Mário Figueiredo Filho, que precisou a localização do sítio na cidade de São Paulo.

Já no encarte do LP *Criaturas da Noite* (Figura 29), encontramos imagens dos equipamentos modernos do grupo, como sintetizadores, teclados, bateria, guitarra e baixo elétrico. O visual do *show* e dos integrantes combina modernidade, *rock* e contracultura: os músicos têm cabelos compridos, usam roupas despojadas, botas e jeans, partes da estética jovem roqueira e contracultural.



**Figura 29:** Encarte do LP *Criaturas da Noite* (1975), mostrando a performance do grupo *O Terço*.

No texto do encarte do LP *Criaturas da Noite*, do jornalista Valdir Zwetsch, há, também, elementos que dizem respeito à recepção e performance por parte do público:

(...) o Terço é um grande conjunto de rock – talvez o melhor do Brasil. Em seus shows, o conjunto vasculha com firmeza o repertório emocional do público e consegue sempre levá-lo a um nível de participação de invejável intensidade. De repente, puxado só pela força e beleza da música, o pessoal levanta dos lugares e dança pelos corredores, em cima das cadeiras e no palco. Quem não dança e quem não dança? – é porque está vivendo outra experiência equivalente qualquer.

Percebemos o elogio à banda e ao seu espaço alcançado no cenário musical roqueiro do país. O texto, ao destacar o *rock* produzido e executado pelo grupo, mostra, também, as estratégias mercadológicas para formar e informar os fãs, ampliar público e vender a música da banda. Permite-nos entender, também, alguns traços da performance dos músicos, que leva os ouvintes/expectadores para a dança, para o movimento (BAUGH, 1994). Há, também, um tipo de escuta que se enquadra em certos padrões de participação mais contemplativos que são característicos do *rock progressivo*, sem se esquecer de outras viagens lisérgicas que poderiam ser experimentadas nesses *shows*. Ainda, segundo uma reportagem no *Jornal de música e som*, de 1975 (p. 8), “nos shows do Terço, no teatro

Bandeirantes, várias cadeiras foram quebradas e todos assistiam o espetáculo em pé, nos braços das poltronas”, o que mostra as diversas recepções e performances do público com relação à música dos artistas.

### 3.2. Comunidades *rock*: os *hippies* de boutique

O grupo *O Terço* trouxe também a ideia de comunidade, unidade e/ou totalidade humana em suas composições. Em *Hey amigo*,<sup>147</sup> com guitarra, contrabaixo, bateria, órgão e sintetizador (Figura 30), os artistas enfatizam a força do *rock* como uma ‘canção’ que aproxima as pessoas:

Hey amigo  
Cante a canção comigo  
Hey amigo  
Cante a canção comigo  
É nada  
É quase  
É tudo  
Hey amigo  
Cante a canção comigo  
Hey amigo  
Cante a canção comigo  
Metade  
É parte  
De um todo

Nesse rock estamos todos juntos  
Nesse rock estamos todos juntos  
Nesse rock estamos perto de ser  
A unidade final.

---

<sup>147</sup> LP *Criaturas da Noite*, COLP-12009, Underground/Copacabana, 1975. Primeira faixa do LP. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3ecvdZC5GpM>.

| Compassos: | 01 e 02  | 03 a 05 | 06 a 14  | 15 a 18  | 19 al fine |
|------------|----------|---------|----------|----------|------------|
|            |          |         |          |          | Vocais     |
|            |          |         |          | Guitarra | Guitarra   |
|            |          |         | Bateria  | Bateria  | Bateria    |
|            | Teclados | Tecados | Teclados | Teclados | Teclados   |
| Baixo      | Baixo    | Baixo   | Baixo    | Baixo    | Baixo      |

**Figura 30:** Organização formal e instrumentação da música *Hey amigo*.  
**Faixa 12:** O Terço – Hey amigo.

Cabe destacar, nesta seção, que as experiências compartilhadas entre a juventude dos anos 1970, com proximidades com a contracultura, requeriam a ideia de comunidade. Havia as tentativas de uma sociabilidade mais orgânica como as comunidades *hippies*, no campo, ou mesmo algumas agregações juvenis nos centros urbanos. Segundo Maria Rita Kehl, na São Paulo dos anos 1970, havia

Uma cidade de jovens morando em comunidades, ocupando em bandos sobradinhos e sobradões no Butantã, em Pinheiros e na Vila Madalena (bairros preferenciais, por serem vizinhos da Cidade Universitária e ainda oferecer aluguéis baratos), e que se reuniam com frequência em grandes festas armadas de uma hora para outra... (KEHL, 2005, p. 34)

No contexto de regime civil-militar no Brasil dos anos 1970, repressivo e ao mesmo tempo modernizador (KEHL, 2005), observam-se a procura dos jovens (universitários, artistas e demais) por diversos espaços de moradia e de sociabilidade, vivendo algumas experiências comunitárias no campo, ou em apartamentos, de forma a organizarem alternativas diferentes de vida no cotidiano, inclusive formas diversas de trabalho. Uma espécie de revolução molecular, comportamental, no âmbito da vida privada. Para a autora Maria Rita Kehl, tratou-se de uma

(...) geração que deixou a casa dos pais, não para estudar em outra cidade, ou para entrar para a luta armada na clandestinidade, mas simplesmente para viver de outro modo, recusando qualquer atitude consumista, aderindo a uma certa estética da pobreza, e evitando [pelo menos era o que se pretendia, segundo a autora] trabalhar em qualquer coisa que contribuísse para fortalecer o capitalismo. (KEHL, 2005, p. 34)

Conforme percebido no encarte do LP *Casa Encantada* (Figura 24), vimos que os integrantes d'O Terço compartilharam suas experiências ao ensaiarem para a gravação de seu disco numa casa em um sítio. Cabe, contudo, destacar que, antes mesmo das aproximações com o *rock* ou com a ideia contracultural de contato com a natureza, o cantor Flávio Venturini, por exemplo, já vivia suas experiências de contato com cidades do interior, de Minas Gerais, nos tempos de infância:



Eu sempre gostei muito de mato, essa coisa, eu sou um garoto de cidade, mas que sempre adorou ir pro mato (...) Eu pegava um trem na estação de Belo Horizonte, ali na Central mesmo, e ia para Bambuí. Chegava lá às cinco da madrugada, sozinho com minha mala.<sup>148</sup>

O cantor transita entre a capital e o interior mineiro, vivenciando as experiências e os contrastes entre grandes e pequenas cidades. Posteriormente, nos anos 1970, os ‘ventos’ da contracultura exacerbaram o desejo de vida no campo e de contato com a natureza desses artistas.

Também no encarte do disco *Terra*, de Sá, Rodrix & Guarabyra (Figura 31), os músicos sugerem a ideia de que moravam em comunidade, num apartamento. Além dos integrantes do trio, aparece também o baterista Luiz Moreno que participou das gravações do LP.



**Figura 31:** Parte do encarte do disco *Terra* (1973) de Sá, Rodrix & Guarabyra, mostrando o trio vivendo em comunidade, num apartamento.

De fato, como vimos no capítulo 2, quando Luiz Carlos Sá se muda para o apartamento de Guarabyra é que se inicia a parceria com este e com Zé Rodrix, que já era conhecido de Sá. Gutemberg Guarabyra relata que:

(...) andando por Ipanema, eu encontrei o Sá, que a gente se via esporadicamente nesse tempo, encontrei o Sá com um buggy. Ele tinha um buggy muito engraçado naquele tempo, um dos primeiros buggy que surgiram. E estranho, com o negócio alto, assim, atrás, metido no buggy uma espécie de uma prancha, uma coisa. Aí nos encontramos: “Cara o que é isso

<sup>148</sup> Entrevista concedida ao Museu Clube da Esquina entre os anos de 2004 e 2007. Disponível em: <http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/flavio-venturini/>. Acesso em 04 mar.2015.

ai?”. “Cara, é a minha cama...” Ele tinha uma cama de faquir. “Mas o que é que...”. “Cara, briguei com a minha mulher, fui expulso de casa.” (risos) Disse: “Não acredito, cara. Que é que você vai fazer?” “Eu não sei, eu estou aqui. Não sei se vou pra casa da minha mãe...” Aí eu disse: “Não, vamos pra tua casa. (risos) Eu tenho um apartamento pertinho.” E ele foi pra lá, arrumamos lá o barraco, ele ficou no meu quarto, dividindo o quarto comigo. E nisso, ele tinha uma dupla com o Zé Rodrix, estava ensaiando uma dupla com o Zé Rodrix. Eles resolveram ensaiar lá em casa (...) eu assistia o Ensaio e é claro que eu meti bico. “Olha, esse vocal pode ser mais...” Imagina eu ficar sem dar um palpite numa coisa dessas, virou trio. Virou trio. Por acaso nós éramos amigos de uma gravadora e nós íamos fazer um disco na Odeon. Acabamos fazendo o disco do trio.<sup>149</sup>

Não faltaram, desse modo, modos de experiência contracultural para alguns desses músicos. Zé Rodrix, por exemplo, relata suas vivências *hippie* no Rio Grande do Sul:

(...) era aquela época da ideia hippie de vida, era muito legal, a gente vivia verdadeiramente, acreditava naquilo que vivia, a gente vivia de forma comunitária, absolutamente solto, livre de preconceito, livre de qualquer tipo de coisa, o que um tinha era de todos, o dinheiro era em comum, a comida era de todos, a gente tinha roupa, a gente vivia muito a favor do vento e a favor da nossa arte.<sup>150</sup>

Entretanto, na revista *História do Rock Brasileiro*, publicação da Super Interessante, em novembro de 2004, uma frase de Rodrix destaca a ideia urbana de relação com o meio rural: “fui hippie de boutique (...) nunca acreditei naquele papo de campo. Sou um cara urbano” (ROSA, 2004, p. 23). Tratam-se de representações e apropriações culturais que o artista teve e construiu nos anos 1970, em pleno regime militar brasileiro onde o cantor enfatiza viver de forma livre, solta, sem preconceitos e destaca que foi *hippie* de boutique, que era um cara urbano. Suas proximidades com a contracultura dizem respeito mais à ideia de trânsito entre campo e cidade, sendo *a estrada* um dos elementos importantes. O elogio do campo parte da cidade, a valorização do espaço rural é daquele que vive no meio urbano, e a partir deste é que pode idealizar, apreciar e resgatar as características e a importância deste campo.

Por sua vez, Luiz Carlos Sá, quando indagado sobre sua relação e as do trio com a contracultura do período, afirma:

---

<sup>149</sup> Entrevista concedida ao Museu Clube da Esquina entre os anos de 2004 e 2007. Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/guttemberg-guarabyra/>. Acesso em 19 jun.2009.

<sup>150</sup> Entrevista concedida ao Museu Clube da Esquina entre os anos de 2004 e 2007. Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/ze-rodrix/>. Acesso em 19 jun.2009.

Nunca precisamos dela. Só a apreciávamos como se aprecia uma bela mulher à distância. Arte para ser arte, no meu entender, precisa ser perceptível para uma parcela da sociedade que tenha o poder de alterar os rumos da Humanidade.<sup>151</sup>

Sua recusa ao universo da contracultura mostra que o cantor não pretendia optar pela fuga para o meio rural. Sua ideia não era a de ser *hippie*, mas, conforme visto, suas composições mostram suas representações urbanas de campo: uma casa no meio rural ou no interior é uma idealização urbana, de classe média, um fim de semana de descanso, ou um período de paz na natureza. Porém, residem nesse desejo de classe média as críticas sutis à repressão do período, o medo e o incômodo com a ditadura e as aproximações românticas e contraculturais, relacionadas à condição do sujeito na modernidade: a ênfase à subjetividade, o desejo de contato e/ou ‘fuga’ para a natureza, onde o encontro com o meio bucólico é o encontro consigo mesmo, e as percepções do atomismo social que caracteriza o ‘convívio’ social nas grandes cidades. Já o desejo de ‘botar o pé na estrada’ é uma forma de representação não só ligada à contracultura, mas à condição de ser jovem e músico. Assim, os músicos transitam entre várias ideias e contextos culturais do período, tratando, a sua maneira, de todo material disponível para cantarem sua condição num Brasil agora urbanizado, moderno e repressor.

Tais representações partiram, sobretudo, das inúmeras viagens que os músicos fizeram; viagens que partiram da cidade, do espaço moderno. Conforme destaca Luiz Carlos Sá sobre o segundo disco e o *rock rural*:

(...) conseguimos fazer de *Terra* um trabalho coerente e bem-acabado, e o rock rural continuava seu caminho, agora mais estradeiro ainda, reflexo das viagens que fazíamos para *shows* e da minha ida com Guarabyra ao médio São Francisco, viagem que marcou profundamente minha criação musical. Esse aspecto “estradeiro” do rock rural é reflexo direto desse prazer que sempre tivemos e ainda temos em viajar de carro. (SÁ, 2010, p. 130)

Algumas proximidades com o visual roqueiro e contracultural também renderam certos constrangimentos para alguns desses artistas. Segundo o cantor Flávio Venturini:

Eu não me lembro de censura a nossas músicas. A gente sentiu o peso da ditadura sim, morando em São Paulo de 1974 a 1978. A barra era muito pesada, a gente era muito parado na rua, eu com cabelos imensos e aquela cara de *hippie* (risos). Teve uma ocasião em que pararam a gente na saída de um show, dando geral na rua. A gente sabia de presos políticos (...) a gente sabia de muitas histórias de presos políticos, de tortura, a gente estava conscien-

---

<sup>151</sup> Entrevista concedida ao autor, por meio eletrônico, entre os meses de maio e junho de 2010.

te do que estava acontecendo. Eu acho que a música era uma válvula de escape, é só ver a riqueza da música brasileira dessa época.<sup>152</sup>

Este trecho nos deixa pistas de que, muitas vezes, eram os agentes da ditadura, ou mesmo pessoas do cotidiano, que rotulavam esses músicos de *hippies* e adeptos do movimento contracultural.

### 3.3. Criticando a modernidade

Conforme o relato anterior, sobre o contexto dos anos 1970, o cantor Flávio Venturini destaca que o *rock* era, para ele e outros artistas, uma válvula de escape contra a ditadura. Venturini afirma que “nos shows d’*O Terço* a gente sentia que era muito legal para o jovem ir ao show de rock nessa época”.<sup>153</sup> Porém, a banda nesse período, conforme percebemos nos depoimentos do músico, não ostentava uma postura política de enfrentamento ao regime militar, embora pudessem ser abordados pelos militares por seus visuais roqueiros.

Lee Eliseu, do RVM, também relata que não tiveram problemas com a política do período e não sofreram censura em sua produção musical. Segundo o tecladista, eles não eram rebeldes nem politizados:

(...) éramos da paz, bons meninos bicho grilo, nunca falamos de política, nem violência, nada que fosse baixo astral (termo usado na época), éramos bem vistos, chamávamos muita atenção pelos cabelos, barbas e roupas... mas sempre rolou um certo respeito ao nosso gênero.<sup>154</sup>

Ao ser indagado sobre a repressão do período e se sofreram algum tipo de perseguição por parte do regime político, ou da sociedade, Fernando Pacheco (RVM) afirma que

Existiam preconceitos, lógico, a sociedade foi e continua sendo muito preconceituosa. Se você foge dos “padrões” é marginalizado, isso é assim até hoje, imagine na época a mais de 40 anos, se hoje com todas as informações, internet, etc...na época éramos bem discriminados. Nem tanto no palco, pelo contrário, nossas aparências eram boas pra palco, mas no dia a dia era complicado.<sup>155</sup>

---

<sup>152</sup> Entrevista concedida ao Museu Clube da Esquina entre os anos de 2004 e 2007. Disponível em: <http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/flavio-venturini/>. Acesso em 04 mar.2015.

<sup>153</sup> Entrevista concedida ao Museu Clube da Esquina entre os anos de 2004 e 2007. Disponível em: <http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/flavio-venturini/>. Acesso em 04 mar.2015.

<sup>154</sup> Entrevista concedida ao autor, por meio eletrônico, nos meses de outubro e novembro de 2017.

<sup>155</sup> Entrevista concedida ao autor, por meio eletrônico, nos meses de janeiro e fevereiro de 2018.

Com relação, ainda, à ditadura e ao controle da censura, Pacheco nos conta um pouco sobre o processo que o Dops<sup>156</sup> empreendia:

Prefiro classificar como: “éramos observados”, não como perseguição. Nunca me senti perseguido, mesmo porque nosso trabalho não tinha nenhum apelo político ou subversivo. Nossas mensagens eram para uma sociedade com paz, respeito a natureza, aos animais, e nós dávamos exemplo, daquilo que falávamos no microfone, com o nosso modo de vida. Também existiam as mensagens para uma liberdade maior de expressão artística, que na época era muito reprimida, principalmente quando participávamos de festivais de composição. Todas as músicas concorrentes, para poderem participar, tinham que passar pela censura federal, em Brasília, antes de serem inscritas nos festivais. Nós músicos, além da carteira da OMB (Ordem dos Músicos do Brasil), precisávamos ter a “carteira da censura federal de artista”, a qual para ser adquirida e/ou renovada, todos os anos, tínhamos que apresentar a carteira profissional da OMB + Atestado de bons antecedentes + Atestado de sanidade mental + Atestado de Residência; dessa forma o DOPS poderia achar você, com facilidade, caso houvesse alguma dúvida ou denúncia sobre sua conduta.<sup>157</sup>

Contudo, não faltaram críticas ao contexto da época por parte das bandas de *rock*. Na música *Mudança de Tempo*,<sup>158</sup> (**Faixa 13: O Terço – Mudança de tempo**) do LP homônimo de 1978, os músicos d’*O Terço* cantam:

Acordar  
Que o tempo parou por aqui  
Espalhar  
As nuvens que cobrem o céu  
Acordar  
Que o tempo parou por aqui  
Espalhar  
As nuvens que cobrem o céu

Tomara que um pé de vento  
Passe por cá  
Tomara que a correnteza

---

<sup>156</sup> Segundo o autor Marcos Napolitano, “os ministérios militares tinham seu próprio sistema de informações composto pelos diversos serviços de inteligência das três forças e pelas ‘segundas seções’ dos diversos comandos e armas. Os serviços de inteligência militar, ao contrário dos civis, eram informativos e operativos, bem como as delegacias e os departamentos da política estaduais, os Dops” (NAPOLITANO, 2014, p. 132).

<sup>157</sup> Entrevista concedida ao autor, por meio eletrônico, nos meses de janeiro e fevereiro de 2018.

<sup>158</sup> LP *Mudança de Tempo*, COLP-12201, Underground/Copacabana, 1978. Quinta faixa do LP (16:30). Disponível em <https://open.spotify.com/album/7hW2ZEKkSIfqWoo53GZLs>.

Teime em passar  
Quem dera que a maré suba  
Invadindo o cais  
Pois quando amanhecer de novo  
Haverá lugar  
Tomara que um pé de vento  
Passe por cá  
Tomara que a correnteza  
Teime em passar  
Quem dera que a maré suba  
Invadindo o cais  
Pois quando amanhecer de novo  
Haverá lugar para o sol.

Além do nome do disco sugerir a mudança de rumos musicais, de sonoridades e de integrantes do conjunto, há, na letra acima, a crítica e os apontamentos para se pensar numa mudança de rumos para o país. A ideia de esperança, de um novo amanhecer ensolarado, depois da tempestade, que encontramos neste texto, parece simbolizar o desejo de libertação e de mudanças que os músicos ansiavam dentro do contexto dos anos 1970.

Em *Nuvens d'água*,<sup>159</sup> (**Faixa 14:** Sá & Guarabyra – *Nuvens d'água*) da dupla Sá & Guarabyra, os artistas mostram, metaforicamente por meio da observação das imagens que mudam ao se olhar uma poça d'água no asfalto, a condição social dentro da ditadura: confusão, solidão, repressão. Há também o toque de bucolismo do *rock rural*:

Quando esse tempo muda  
E eu me sinto assim confuso  
É perigoso chegar à janela  
Pra olhar o asfalto secando  
E quando as nuvens d'água no asfalto  
São figuras mudando na tela  
É perigoso chegar à janela  
Ainda mais, quando se está tão longe  
Ainda mais, quando se está tão longe

---

<sup>159</sup> LP *Nunca*, SBRXLD-12.565, Odeon, 1974. Sétima faixa do LP (16:10). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hFruYzOYVeo>.

E a tela muda de imagem  
E mostra a minha cidade  
É um canteiro, uma pedra  
Uma frase na moita de capim  
E a tela muda de imagem  
E mostra a minha estrada  
O tabuleiro, uma cerca  
O gosto de gergelim  
Tudo bem, muito bem  
Está tudo bem  
Tudo bem!

Mas quando as nuvens d'água no asfalto  
São figuras mudando na tela  
É perigoso olhar à janela ainda mais, quando se está tão longe  
Ainda mais, ainda mais quando se está tão longe  
Ainda mais (tudo bem!) quando se está tão longe.

Segundo os próprios compositores, a música traz a "linha primitiva do chamado *Rock rural*" (SÁ e GUARABYRA, 1974, p. 10-11), com a junção de violas, violões e guitarras e o arranjo de "cordas-não-melosas-e-bem-colocadas", de Eduardo Souto Neto (SÁ e GUARABYRA, 1974, p. 10-11).<sup>160</sup> É interessante notarmos a fala dos músicos sobre a composição:

Se você mora numa rua asfaltada, olhe pra ela depois da chuva. As poças d'água mudam de imagem. A gente estava na janela de casa e ficou sacando isso. A letra ficou pronta antes e a música foi feita na afinação original da viola caipira. Transpor depois é que não foi mole. (SÁ e GUARABYRA, 1974, p. 10)

A sutileza com que a dupla comenta a composição faz parte do contexto de censura da época. A poesia contida na música denota crítica à modernidade e à repressão. O perigo de se chegar à janela faz alusão ao regime repressivo. Há o medo do espaço público, o incômodo causado pela ditadura e pelos limites cerceadores do regime, conforme afirmações como a de Luiz Carlos Sá, sobre suas experiências e percepções em relação ao período: "péssima, frustrante e perigosa".<sup>161</sup>

---

<sup>160</sup> Junto com Rogério Duprat, arranjou várias composições para a dupla.

<sup>161</sup> Entrevista concedida ao autor, por meio eletrônico, entre os meses de maio e junho de 2010.

A música mostra, também, os elementos que configuram o *rock rural*. Com viola caipira, violões, teclados, bateria, contrabaixo, guitarras, arranjos orquestrais (cordas), a música traz o desejo de volta ao campo, por meio da imagem que muda e mostra a cidade, que pode ser entendida como uma comunidade ou cidade do interior em que os músicos viveram ou passearam.

Ainda com relação ao incômodo com a ditadura e o cuidado com o espaço público e o convívio social, destacamos a composição *Ama teu vizinho como a ti mesmo*, do trio Sá, Rodrix & Guarabyra.<sup>162</sup> A música composta no clima de comunidade no apartamento de Guarabyra, em que “a mulher do apartamento 3 batia com a vassoura sobre o teto” (HUNGRIA, 1976, p. 3), na certa por causa do barulho dos violões e das guitarras, trata da convivência e tolerância entre as pessoas:

Ama teu vizinho como a ti mesmo  
Mesmo que ele faça barulho  
Mesmo que ele acorde as crianças de madrugada  
Ele também gosta de silêncio e paz  
Ele também quer sossego  
Mas acontece que ele vive num horário diferente do teu  
Ama teu vizinho como a ti mesmo  
Mesmo que ele seja moço  
Mesmo que ele viva a vida que você não pode  
Ele também sabe que ficar sozinho é uma necessidade  
Naquelas horas que se chega em casa com a cabeça quente  
Ama teu vizinho como a ti mesmo  
Mesmo que ele não precise  
Mesmo que ele seja um grilo na comunidade.

A composição retrata a necessidade do respeito para com o outro, para o convívio social. Num primeiro olhar e escuta, a música indica o que parece ser um apelo pela tolerância entre vizinhos. Porém, no contexto dessa produção musical, devemos considerar que o vizinho pode ser também aquele que expõe e denuncia o outro aos órgãos repressores do período. Nesse caso, uma simples reclamação às autoridades poderia gerar prisão, tortura e morte. A forte marcação nos instrumentos e o crescendo dos trombones nos compassos 19-22 e 38-42 (Figura 32) nos dá a ideia de limite suportável do barulho e da convivência.

---

<sup>162</sup> LP *Passado, Presente & Futuro*, MOFB 3710, Odeon, 1972. Segunda faixa do LP (02:48). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gIJleFMa85E>.



| Compassos: | 01 e 02   | 03 a 18   | 19 a 22   | 23 a 37   | 38 a 42   | 43 al fine |
|------------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|------------|
|            |           |           |           |           |           | Vocais     |
|            |           |           | Trombones |           | Trombones | Trombones  |
|            | Guitarra  | Guitarra  | Guitarra  | Guitarra  | Guitarra  | Guitarra   |
|            | Baixo     | Baixo     | Baixo     | Baixo     | Baixo     | Baixo      |
|            | Percussão | Percussão | Percussão | Percussão | Percussão | Percussão  |
|            | Bateria   | Bateria   | Bateria   | Bateria   | Bateria   | Bateria    |
|            | Voz       |           | Voz       |           |           |            |
| Viola      | Viola     | Viola     | Viola     | Viola     | Viola     | Viola      |
| Piano      | Piano     | Piano     | Piano     | Piano     | Piano     | Piano      |

**Figura 32:** Organização formal e instrumentação da música *Ama teu vizinho como a ti mesmo*.  
**Faixa 15:** Sá, Rodrix & Guarabyra – Ama teu vizinho como a ti mesmo.

A crítica à sociedade capitalista também está presente na banda *Casa das Máquinas*. A exaltação à natureza e a denúncia contra as atrocidades cometidas ao meio ambiente, pelo homem moderno (como na composição *Queimada*, d'O Terço), aparecem na música *A natureza*:<sup>163</sup>

A Natureza  
A nossa terra  
A natureza  
A nossa terra  
Que a chuva molhou  
Que o sol purificou  
Transa que Deus criou  
Nasci

A natureza  
A nossa terra  
Que a chuva molhou  
Que o sol purificou  
Que o Homem destruiu  
Morri.

Essas denúncias e discussões ecológicas, apontadas nesta letra do grupo *Casa das Máquinas*, são frutos dessa era de ouro da sociedade capitalista do século XX, em que “a poluição e a de-

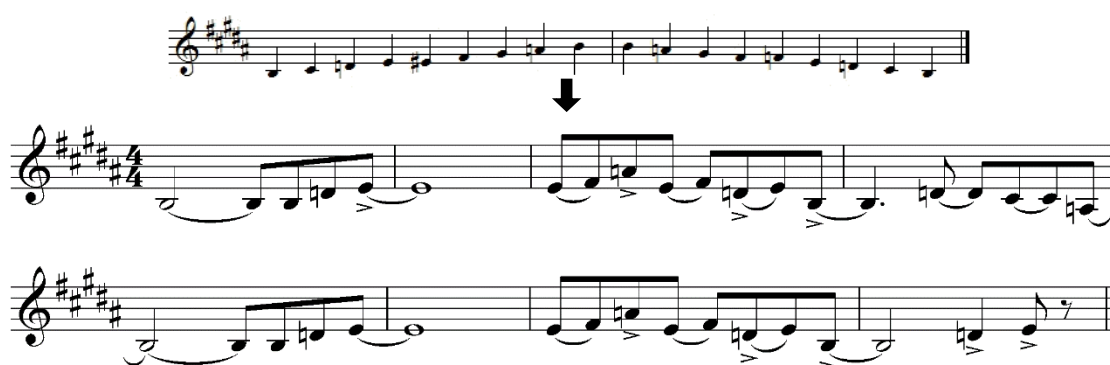
<sup>163</sup> LP *Casa das Máquinas*, 403.6049, Som Livre, 1974. Primeira faixa do LP. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aXAr-FLpo>.

terioração ecológica” se constituíram como subproduto direto da “extraordinária explosão” da economia mundial (HOBSBAWM, 1995, p. 257).

A composição com bateria e contrabaixo (Figura 33) apresenta uma sonoridade *hard rock*,<sup>164</sup> com guitarras com efeitos de distorção e escala típica do *blues* (Exemplo musical 6).

| Compassos: | 01 e 04 | 05 a 11  | 12 a 20  | 21 al fine |
|------------|---------|----------|----------|------------|
|            |         |          |          | Vocais     |
|            |         |          | Baixo    | Baixo      |
|            |         | Guitarra | Guitarra | Guitarra   |
| Bateria    | Bateria | Bateria  | Bateria  | Bateria    |

Figura 33: Organização formal e instrumentação da música *A natureza*.



**Exemplo musical 6:** Solo inicial da música *A natureza*: utilização da escala típica do *blues* com saturações (distorções) na guitarra elétrica (comp. 5-12).

**Faixa 16:** Casa das Máquinas – *A natureza* – trecho do solo inicial.

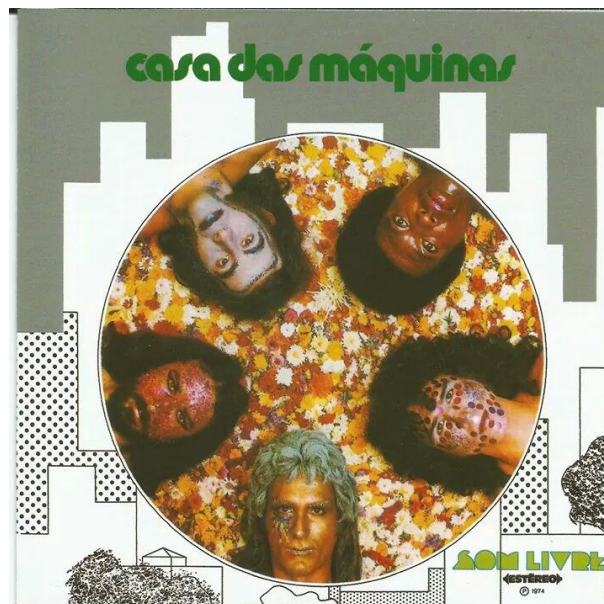
Conforme destacamos no capítulo 2, além da sonoridade *hard rock* (discos *Casa das Máquinas*, 1974, e *Casa de Rock*, 1976) o grupo *Casa das Máquinas* se aproximou também do *rock progressivo* (LP *Lar de Maravilhas*, 1975) e apresentou visuais extravagantes e performances ousadas para o contexto de repressão social e cultural do regime ditatorial brasileiro nos anos 1970.

Na capa do primeiro LP, de 1974 (Figura 34), percebemos o visual e a estética teatral e contracultural dos integrantes: os músicos aparecem de cabelos compridos, rostos pintados e estão deitados sobre diversas flores coloridas. A capa sugere, ainda, que os artistas estão inseridos no mundo moderno. Como quem olha por uma lupa, identifica-se que os músicos fazem parte desse universo e mostram uma proposta diferente de vida. Na contracapa do LP, há, também, um texto do vocalista e guitarrista Aroldo mostrando as ideias espiritualistas que a banda desejava passar ao público:

o homem é a obra mínima e máxima de deus  
portanto somos parte de seu corpo

<sup>164</sup> Sonoridade adquirida por meio de acordes tocados rapidamente, no ritmo do *rock and roll*, e com distorções na guitarra (ROSA, 2007, p. 79).

e sendo nós parte dele  
temos que sê-lo com honra  
porque cada movimento nosso  
é parte de um movimento dele  
cada pensamento nosso  
é parte de um pensamento dele  
cada ação nossa é parte de uma ação dele.  
se nós o magoamos com guerras e ódio  
maldade e destruição ele sente  
ele chora, ele se entristece  
ele se mutila.  
mas se nós amamos, se nós cantamos  
ele afinará nossas vozes em uníssono  
e finalmente juntos  
deus e os homens que amam e cantam  
seguirão rumo ao infinito  
entoando uma melodia que será ouvida  
em todo o universo.



**Figura 34:** Capa do primeiro LP do grupo *Casa das Máquinas*, 1974.

Na composição *Preciso lhe ouvir*<sup>165</sup> (**Faixa 17:** Casa das Máquinas – Preciso lhe ouvir), os músicos trazem mensagens sobre paz e contra as guerras e as formas de autodestruição empreendidas pelo homem:

O mundo inteiro irá me ouvir  
Eu vou dizer  
Se a guerra não parar então  
Vamos morrer

O que o homem constrói  
Ele mesmo destrói  
Eu não sei se amanhã vou viver  
É preciso lutar  
Se possível amar  
Pela fé conseguiremos vencer

Meu Deus preciso lhe ouvir  
Saber por que  
Que a arma e o ódio vão fazer  
Todos morrer  
O que o homem constrói  
Ele mesmo destrói  
Eu não sei se amanhã vou viver  
É preciso lutar  
Se possível amar  
Pela fé conseguiremos vencer

Eu preciso lhe ouvir  
Eu preciso lhe ouvir meu Deus...

Essa temática espiritualista, de exaltação ao cosmos e de alerta contra os abusos da modernidade, continuará na obra do *Casa das Máquinas*. No encarte do disco *Lar de Maravilhas* (1975), novamente, o texto do músico Aroldo esclarece o pensamento e as ideias da banda:

---

<sup>165</sup> LP *Casa das Máquinas*, 403.6049, Som Livre, 1974. Sétima faixa do LP (22:29). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aXAr-FLpo>.

Já se pode sentir embora longe, os reflexos de uma revolução biológica, que vai se agigantando a cada momento que passa. A vida está se modificando. A luz da transformação vem de todos os espaços, vem do infinito, onde máquinas e homens jamais conseguirão registrar ou ver, vem também do interior do próprio homem, onde raio X de ciência alguma poderá revelar.

Em composições como Cilindro cônico,<sup>166</sup> (**Faixa 18:** Casa das Máquinas – Cilindro cônico – trecho), com arranjos e sonoridades (por meio da utilização de teclados) que remetem a representações espaço-siderais, os artistas criticam as ‘engrenagens’ da modernidade: “tudo é complicado / tudo é eletrônico / tudo se resume num cilindro cônico”. Em Lar de maravilhas,<sup>167</sup> (**Faixa 19:** Casa das Máquinas – Lar de maravilhas – trecho) os músicos cantam seu desejo de transcendência e de busca por outros lugares, e até mesmo por outros mundos diferentes do que eles conhecem (não esquecendo de certa dose de viagem lisérgica na letra!):

Eu vou dormir  
Para sonhar  
Poder sair  
E me elevar  
Vou viajar  
Num beija-flor  
Entre canais  
Espaciais

Rumo a lua verde (vamos)  
Rumo a lua verde  
Lar de maravilhas eu vou  
Me purificar.

Temos, nas letras acima, a busca dos músicos do *Casa das Máquinas* por alternativas de vida e ao mesmo tempo as críticas contra a sociedade tecnocrática fomentada pelo sistema político e econômico capitalista. Contudo, devemos entender que esses artistas não criticavam exclusivamente o regime político brasileiro dos anos 1970 e não tinham como objetivo serem subversivos ou transgressores com relação ao governo cerceador e repressivo do período, embora os músicos do *Casa*

---

<sup>166</sup> LP *Lar de maravilhas*, 410.6009, Som Livre, 1975. Quinta faixa do LP (17:00). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hWoR4ReheXQ>.

<sup>167</sup> LP *Lar de maravilhas*, 410.6009, Som Livre, 1975. Segunda faixa do LP (03:36). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hWoR4ReheXQ>.

*das Máquinas* tenham também sofrido censura e marcado sua identidade na cena musical roqueira do país com polêmica.

Constatamos, então, que nossos músicos não tinham um projeto político e de engajamento em suas letras e músicas, como os artistas do nacional-popular. Nossos grupos se inseriram na sociedade brasileira e no mercado de discos trazendo suas sonoridades próximas ao *rock* e também combinaram diversos instrumentos e criaram arranjos que ora trouxeram representações e relações do universo rural e urbano (caso do trio *Sá, Rodrix & Guarabyra*, do conjunto *O Terço*, da dupla *Sá & Guarabyra* e da banda *Recordando o Vale das Maçãs*), ora destacaram elementos bucólicos e românticos sobre campo e infância (como o trio e o RVM), também partiram para produções mais ligadas ao *rock* e suas vertentes do *hard rock* e do *progressivo* (*Casa das Máquinas*, *O Terço* e RVM) criticando a modernidade ou enfatizando e elogiando o *rock*, além de mostrarem em suas músicas, e em suas produções visuais, a ideia de comunidade.

É claro que seus estilos musicais próximos ao *rock* e seus visuais ligados à contracultura causaram constrangimentos, críticas e abordagens por parte da sociedade e das autoridades da época. Ser cabeludo e roqueiro, nos anos 1970, significava também ser ‘bicho grilo’ ou alienado, conforme vimos nos relatos anteriores de nossos músicos, e o jovem poderia ser tratado com a alcunha de subversivo. Contudo, mostramos, neste estudo, outras formas de se posicionar e de se viver no contexto brasileiro dos ‘anos de chumbo’. Se artistas como o trio *Sá, Rodrix & Guarabyra* e a dupla *Sá & Guarabyra* tinham, ao mesmo tempo, um trabalho de mostrar as idas e vindas entre campo e cidade, e de elucidar a relação entre os dois brasis, tal projeto geo-musical, como vimos, não era, contudo, motivo para ser encarado como um ato subversivo ou transgressor com relação à ditadura. Menos danoso para os censores e as autoridades? Sim. Mais próximo do romantismo revolucionário das esquerdas artísticas? Nem tanto...

Nossos artistas criticaram a modernidade, mas uma modernidade não só brasileira: suas denúncias contra os abusos à natureza, contra as guerras, o elogio ao campo, o desejo de vida em contato com o meio natural, nos mostra que esses artistas já estavam conectados com as diversas consequências que o capitalismo poderia trazer para a sociedade. Com as músicas, aqui analisadas, notamos o quanto esses artistas extrapolaram o contexto brasileiro e como produziram sua arte apontando os aspectos e as relações de uma modernidade para além das fronteiras nacionais.

Poderíamos, então, indagar se esses artistas discutiram, com seus fazeres musicais, sobre música brasileira e identidade nacional?

## Capítulo IV

### Rock brasileiro ou roque brasileiro?

Após discutirmos sobre nossas bandas e seus percursos na cena musical brasileira, apontarmos as diversas sonoridades desses grupos, suas percepções sobre cidade e campo, suas aproximações com a contracultura do período, os aspectos românticos e contraculturais presentes em suas produções musicais e as relações dos músicos com a indústria cultural dentro do mercado fonográfico brasileiro, resta-nos falar de algumas ideias sobre identidade nacional desses artistas. A partir dos poucos relatos desses compositores e de outros músicos, e críticos musicais, pretendemos, mesmo que sucintamente, abrir alguns debates e considerações sobre como esses artistas consideravam a música brasileira e o *rock* que produziram no Brasil dos anos 1970.

Contudo, começo este capítulo com a análise do discurso de dois pensadores da cultura brasileira e que nos auxiliará nas discussões propostas nestas páginas. O primeiro é de um artista dos anos 1960-1970, polêmico em suas falas no decorrer de sua carreira e dentro da história musical do país. O outro vem de um intelectual dos anos 1950, preocupado com as questões brasileiras na política e na cultura. Vejamos o relato de cada um deles.

Em maio de 1966, Caetano Veloso polemizava, em debate promovido pela *Revista Civilização Brasileira* (NAPOLITANO, 2001b, p. 123-134), sobre a cultura musical no país, sua modernização e as diversas possibilidades antropofágicas nas artes:

A questão da música popular brasileira vem sendo posta ultimamente em termos de fidelidade e comunicação com o povo brasileiro. Quer dizer, sempre se discute se o importante é ter uma visão ideológica dos problemas brasileiros, e se a música é boa, desde que exponha bem essa visão; ou se devemos retomar ou apenas aceitar a música primitiva brasileira. ***Ora, a música brasileira se moderniza e continua brasileira, à medida que toda informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade brasileira*** [grifo nosso] (...) Para isso nós da música popular devemos partir, creio, da compreensão emotiva e racional do que foi a música popular brasileira até agora: devemos criar uma possibilidade seletiva como base na criação. Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela, não só temos que senti-la mas conhecê-la. É este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela. Só a retomada da “linha evolutiva” pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação (...) (NAPOLITANO, 2001b, p. 126-127)

O cantor e compositor tropicalista, com sua teoria sobre a ‘linha evolutiva’ da MPB, enfatiza a modernidade no Brasil, cuja música não perde seu caráter de tradição, de brasilidade,<sup>168</sup> por angariar diversas influências, inclusive estrangeiras. Tal postura de defesa da conciliação entre tradição e modernidade (ELIAS, 2015, p. 20) aproxima-se do projeto modernista, sobretudo, da antropofagia de Oswald de Andrade (1928). Essa antropofagia pode ser entendida como uma tentativa de síntese, na questão de como lidar com o elemento externo e, portanto, moderno – nos anos 1970, a discussão recai, por exemplo, sobre o uso das guitarras elétricas na música popular, conforme apontado no capítulo 2 –, num exercício de reconhecimento da diversidade, e da apropriação do outro, e que não deixava de reforçar a ideia de nação. A questão principal estaria no fato de se incorporar o estrangeiro, sem que este pudesse se constituir em ameaça, enfim, buscar o melhor do outro. Os vários modernismos, presentes na história cultural brasileira nos séculos XIX e XX, convergiam, também, na ideia de se “definir o regional em face do nacional, avaliando sua inserção singular na modernidade” (VELLOSO, 2003, p. 359). No caso do movimento modernista paulista dos anos 1920, havia a questão de se importar ideias que pudessem compor a cultura brasileira, por meio de ‘leituras seletivas’ que os intelectuais e artistas faziam. No *Manifesto Antropofágico*, de Oswald de Andrade – publicado na *Revista de Antropofagia*, em maio de 1928 –, por exemplo, havia a ideia de aglutinação, de integração das culturas, no sentido de adequar valores à realidade brasileira, por meio da seleção, escolha e reflexão, numa visão integradora de nacionalidade. Andrade levava em consideração as relações entre as diversas regiões do país e o seu conjunto, e enfatizava, em seu manifesto, a ideia de tropicalidade, de identidade e suas diversas contradições. Esses ideais foram apropriados pelos artistas do tropicalismo e defendidos, sobretudo, pelos discursos e produção artística de Caetano Veloso. Para este, e os artistas da *Tropicália*, tratou-se de cantar o Brasil com todas as suas influências, e deglutindo, buscando antropofagicamente – daí a aproximação com Oswald de Andrade e aspectos do nacionalismo da Semana de 1922 – as coisas do Brasil, numa ideia de “convivência na diversidade” (RIDENTI, 2003, p. 148). Conforme relata o próprio Caetano Veloso, em sua obra *Verdade Tropical*:

...foi o grande esforço de superação da visão estreita de mercado que dominava a produção e o consumo de música no Brasil que me levou, não a ser tolerante, mas a me tornar sensível a virtudes de naturezas as mais diversas. (VELOSO, 1997, p. 281)

---

<sup>168</sup> Utilizamos o conceito de *brasilidade* do autor Marcelo Ridenti que o caracteriza como a “‘propriedade distintiva do brasileiro e do Brasil’ [o autor utiliza-se da definição encontrada no Novo Dicionário Aurélio], fruto de certo imaginário da nacionalidade próprio de um país de dimensões continentais, que não se reduz a mero nacionalismo ou patriotismo, mas pretende-se fundador de uma verdadeira civilização tropical” (RIDENTI, 2010, p. 09). Esse ideário e construção de uma nacionalidade para o Brasil começa propriamente, segundo Ridenti, nos anos 1930, no pensamento social brasileiro, nas artes, na política, na vida cotidiana, marcando um longo percurso de busca de “uma originalidade criadora para as contradições enraizadas na sociedade brasileira” (RIDENTI, 2010, p. 10), encontradas nas obras de Gilberto Freire, Sérgio Buarque de Holanda, Darcy Ribeiro, Caio Prado Jr., entre vários outros, cada um, a seu modo, discutindo sobre a ideia de pertencimento nacional.



Já para Roland Corbisier, teórico do Instituto Superior de Estudos Brasileiros, o ISEB,<sup>169</sup> a questão a ser debatida estava posta pelo imperialismo no contexto brasileiro desenvolvimentista dos anos 1950:

(...) assim, como no plano econômico, a colônia exporta matéria-prima, e importa produto acabado, no plano cultural, a colônia é material etnográfico que vive da importação do produto cultural fabricado no exterior. Importar o produto acabado é importar o Ser, a forma que encarna e reflete a cosmovisão daqueles que a produziram. Ao importar o cadillac, o chicletes, a Coca-Cola e o cinema, não importamos apenas objetos e mercadorias, mas também todo um complexo de valores e de condutas que se acham implicados nesses produtos. (apud ORTIZ, 2001, p. 183)

Para intelectuais como Roland Corbisier, havia o desafio de se estabelecer uma nação industrializada, porém, capaz de produzir seu próprio ser. Os intelectuais do ISEB lutavam pela afirmação da unidade, unidade nacional, cuja lógica emancipadora estaria na união entre povo e nação, e na desalienação, num projeto de transformação voluntarista, onde as massas seriam tomadas como sujeito político da nação. No contexto desenvolvimentista do governo Juscelino Kubitschek (1956-1961), os teóricos 'isebianos' queriam uma nação independente e progressista, sem estar, contudo, atrelada ao imperialismo, sem ser colônia. A ideologia que apregoavam seria uma ideologia da representação que transformaria a realidade. Daí o papel do intelectual que vai ao povo, quer ser povo e fazer-se representar por este. Daniel Pécaut (1990), analisando a trajetória dos intelectuais brasileiros na constituição de uma nacionalidade verdadeiramente brasileira, afirma que o objetivo dessa *intelligentsia* era

(...) ir, por todos os meios, ao encontro do povo, ensiná-lo e deixar-se ensinar por ele, fundir-se com ele e, ao mesmo tempo, oferecer-lhe um espelho onde pudesse descobrir a imagem do que era, apesar de ainda não o saber: a própria nação. (PÉCAUT, 1990, p. 104)

Tal análise vale não só para os teóricos do ISEB, mas também para os Centros Populares de Cultura da UNE, a esquerda católica, o Partido Comunista, bem como para os vários artistas engajados nos anos 1960. Todos, de certa forma, se constituíam como arautos do povo, levando a ideia e a ação de mostrar às massas seu real potencial nacional e seu papel na formação da identidade do

---

<sup>169</sup> Criado em 1955, no governo do presidente Café Filho, tinha, entre seus quadros intelectuais, Hélio Jaguaribe, Roland Corbisier, Álvaro Vieira Pinto, Cândido Mendes, Guerreiro Ramos, Anísio Teixeira, Nelson Werneck Sodré. Ligados também ao poder, eram intelectuais que compartilhavam o projeto de desenvolvimento econômico, político e social para o Brasil. O ISEB não foi, contudo, um bloco homogêneo de pensamento e ideologia, indo do nacional-desenvolvimentismo, passando pelo nacional-populismo até desembocar no nacional-marxismo, aderindo à causa revolucionária no contexto do golpe militar de 1964.

país. Contudo, conforme ressalta Daniel Pécaut, vários desses intelectuais também conviveram nas esferas do poder. Encontravam-se socialmente situados nas malhas do governo, em contato com o Estado, e diziam (caso do Partido Comunista, por exemplo) que este deveria ser o portador e o responsável pelo desenvolvimento nacional. Como esclarece Pécaut, esses intelectuais que convivem no espaço de poder do Estado, “pedagogos da ‘desalienação’, muitas vezes desfrutavam das bênçãos dos governantes” (PÉCAUT, 1990, p. 105). Já nos anos 1970, essa discussão assume o impasse da teoria da dependência, nos debates em torno do eixo colonialismo cultural e alienação da cultura nacional.

As ideias desses dois pensadores da cultura brasileira, acima expostas, entre tantos outros discursos, nos ajuda a pensar sobre a questão da identidade nacional cujas discussões são também retomadas, continuadas e reformuladas ao longo dos anos 1970. Entre a pura ‘importação do ser’ como preconizava o intelectual do ISEB e a antropofagia seletiva de que defendia o artista baiano, temos uma série de relações artísticas, mercadológicas e de discursos sobre cultura brasileira na década de 1970. Marcelo Ridenti (2003), por exemplo, nos dá um panorama bem representativo de como os intelectuais e artistas românticos e engajados dos anos 1960 encontraram seu ‘lugar ao sol’ dentro do mercado cultural da década seguinte:

Com a derrota das esquerdas brasileiras pela ditadura e os rumos dos eventos políticos internacionais nos anos 1970, perdeu-se a proximidade imaginativa da revolução social, paralelamente à modernização conservadora da sociedade brasileira e à constatação de que o acesso às novas tecnologias não correspondeu às esperanças libertárias no progresso técnico em si (...) Paradoxal é que a nova ordem da ditadura – uma vez devidamente punidos com prisões, mortes, torturas e exílio os que ousaram se insurgir abertamente contra ela – soube dar lugar aos intelectuais e artistas de oposição. A partir dos anos 1970, concomitante à censura e à repressão política, ficou evidente o esforço modernizador que a ditadura já vinha esboçando desde a década de 1960, nas áreas de comunicação e cultura, incentivando o desenvolvimento capitalista privado ou até atuando diretamente por intermédio do Estado. (RIDENTI, 2003, p. 154-155)

Vimos que os anos 1970 não foram de completo vazio cultural e que, com a consolidação de uma indústria cultural representativa no país, contando, inclusive, com a colaboração do Estado e de setores civis, os diversos intelectuais e artistas brasileiros puderam se beneficiar e produzir sua arte.

Neste último capítulo, então, discutimos sobre a questão das relações entre música e identidade nacional, nos anos 1970, tomando alguns discursos de nossos músicos, de outros artistas e de alguns críticos da época. As indagações fundamentais que destacamos aqui são: existiria, nesse período, uma discussão sobre *rock* e identidade nacional? Os músicos que tratamos nesta tese tinham essas discussões ou algum projeto de *rock* nacional? Podemos dizer que havia um *rock brasileiro*

nos anos 1970? O que caracterizaria um *rock brasileiro*? O que esses artistas pensavam sobre música brasileira? Chegaram a discutir sobre brasilidade?

Em artigo na Revista *Veja*, de 02 de outubro de 1968 (p. 66), os músicos do grupo *Os Mutantes*, por exemplo, defendem uma produção musical com guitarras elétricas e o *rock* como integrante do ritmo e da música brasileira:

Em letra e música, Os Mutantes (que só assinam coletivamente suas canções) são tidos por uma versão brasileira dos Beatles. Isso lhes tem criado problemas com a ‘linha dura’ do samba, que os acusa de estrangeirismo. Os Mutantes respondem: “Nossa música não é menos brasileira por gostarmos do que se faz nos Estados Unidos, na Inglaterra. Afinal, o samba é africano, o futebol é inglês e o violão veio de Portugal, como veio também a viola das canções caipiras, dos violeiros e dos repentistas do Nordeste”.

Reparamos que os artistas pretendiam mostrar a música brasileira como híbrida (CANCLINI, 2006). Os músicos do grupo *Os Mutantes* defendem, em sua fala e em suas composições, o posicionamento de uma cultura marcada por várias influências: *o samba africano, o futebol inglês e o violão (...) de Portugal*. Retratam os diversos diálogos e apropriações dentro da cultura brasileira. Além de influências de fora, no mosaico sonoro do Brasil, percebemos no relato acima as várias combinações sonoras que os artistas defendem na música do país. A defesa do grupo *Os Mutantes* permite perceber outras tentativas de cantar o Brasil e de mostrar, seguindo a antropofagia modernista, o caráter polifônico da cultura musical brasileira. Tal caráter vai de encontro às discussões sobre brasilidade, postas pelos Centros Populares de Cultura, pela comunidade – política, artística e/ou intelectual – engajada dos anos 1960, entre outros, e que versam sobre os embates do que configuraria uma nação verdadeiramente brasileira. Para os adeptos do tropicalismo – e *Os Mutantes* configuram seus expoentes mais significativos na senda do *rock* nos anos 1960 – a discussão vai à contramão das problemáticas postas pelo nacional-popular, no que se refere à estrutura e expressão musical do país, não deixando, contudo, de compor o mesmo quadro de crítica romântica (RIDEN- TI, 2000) ao contexto repressor do período. Observa Paulo Chacon, sobre a resistência ao *rock* nos anos 1960-1970:

Demais engajada com as problemáticas do subdesenvolvimento e da dependência, essa ala [esquerdas] rejeitava, no plano musical, a penetração do *rock* (de resto, tão inevitável como as multinacionais), símbolo do domínio e da exploração colonizadora. Não sem motivo, Caetano Veloso e Os Mutantes (como, aliás, os tropicalistas em geral) encontraram forte resistência dos meios estudantis, que não perceberam que o espírito antropofágico-oswaldiano do tropicalismo era tão crítico da realidade brasileira quanto as canções nacio-

nalistas, o violão ou a queixada de burro dos autores da música de protesto. (CHACON, s./d., p. 113)

No caso desta afirmativa e das considerações que se seguem, os apontamentos, as discussões e as observações presentes nos discursos dos artistas tropicalistas e dos músicos dos anos 1970 era o de questionar qualquer brasilidade posta em camisa de força, ou seja, qualquer tentativa de autenticidade ‘fechada’ deixando de lado outros aspectos e influências culturais no país.

Desse modo, podemos afirmar que nos anos 1970 a discussão sobre outras formas de se fazer música no Brasil não se limita a considerar apenas e estritamente a produção nacional-popular, nem considera a assimilação de outros gêneros e estilos musicais como puro colonialismo. Como exemplo, temos a reportagem realizada pelo maestro Júlio Hungria, no ano de 1976, sobre a dupla *Sá & Guarabyra*, onde o músico Gutemberg Guarabyra destaca sobre o seu trabalho musical:

É preciso haver uma resistência mais ampla, latina, acima das fronteiras, do brasileiro, à colonização cultural (...) no sentido de assimilar, diluir e devolver essa colonização reconstruída, refeita, renascida, reduzida, afinal, a mero elemento informativo, formativo, utilizável e utilizado, junto a muitos outros elementos, para a formação de uma música nova, nossa, não no sentido da nacionalidade, mas da nossa individualidade de povo, colonizado, mas pensante. (HUNGRIA, 1976, p. 3)

A proposta da dupla era, então, a de combinar, musicalmente, as várias faces do Brasil, misturar todas as tendências musicais e artísticas, buscar a identidade brasileira em sua pluralidade cultural, incluindo elementos considerados estrangeiros como o *rock* e a guitarra elétrica. As discussões postas em 1968 pelo grupo *Os Mutantes*, desse modo, continuam a figurar nos anos 1970 com, por exemplo, o trio *Sá, Rodrix & Guarabyra* e com a dupla *Sá & Guarabyra*, e outros artistas, produtores, maestros e intelectuais. A música, para o compositor Guarabyra, deve ser tomada como aquela que engloba os diversos elementos à disposição dos artistas e dos ouvintes. O que significa que não se trata de pensar uma música nacional, brasileira, como o samba, por exemplo, mas de articular todas as propostas, estilos e gêneros que são executados no país. Os artistas não negavam o samba como música brasileira, mas também não se apartavam de outros ritmos musicais no país como constituintes da brasilidade.

Para esses artistas não se tratava de buscar uma cultura pura, autêntica, mas de entender o Brasil com seus contrastes e elementos culturais vastos e dispersos pelo país. Como destaca o maestro Júlio Hungria, sobre Sá:

Luís Carlos Sá é um excelente exemplo quando se fala em ‘raízes’. Eu costumo perguntar: vs. acham que um cara desses podia estar fazendo agora samba, como o Paulinho da

Viola ou o Xangô da Mangueira? As ‘raízes’ estão dentro da gente mesmo, são muito mais individuais que coletivas, não devem ser jamais obrigatoriamente ‘nacionais’ no sentido de uma ‘nacionalidade’. Pois Sá, carioca, 29 anos, é tão brasileiro quanto qualquer sambista – apenas não cresceu ouvindo samba. Foi formado e informado por outra camada de cultura: a que vestia, então, blusões de couro, acelerava o rrrrrr da moto, ampliava a explosão dos primeiros tiros disparados da arma de James Dean. (HUNGRIA, 1976, p. 2)

As discussões tratadas por Hungria põem em questionamento as pretensas raízes nacionais, sobretudo na música brasileira. Comentando sobre o *rock*, o maestro afirma:

(...) há toda uma carga de informação do rock que a gente ouviu e ouviu nos discos estrangeiros. Agora eu não aceito essa de dizerem que a gente não pode usar o rock como informação porque rock não é brasileiro. Ora, definamos o que é brasileiro? À margem, eu diria que rock é um produto tão brasileiro como qualquer outro é ou não é: os jeans, a Coca-Cola, os 4 séculos de colonização portuguesa e mais um quase outro século de duvidosa, questionável liberdade. (HUNGRIA, 1976, p. 2)

Nas considerações sobre música e *rock brasileiro* percebemos as críticas com relação à questão de se afirmar uma nacionalidade homogênea para o país. É instigante, por exemplo, a observação de Zé Rodrix sobre o panorama musical nos anos 1970. Conforme afirma sobre a música engajada da época:

Tinha essa coisa do enfrentamento das pessoas que não conseguiam admitir nenhum outro formato, ferramenta, que não fossem as ferramentas tradicionais da MPB, aquele negócio do Violão, aquelas estruturas que tinham sido criadas e apresentadas como sendo as únicas verdadeiras, seja pelo CPC da UNE, seja pelo pessoal do Augusto Boal, a intelligentsia de esquerda mais tradicional, mais careta, que não conseguia aceitar que existissem outras formas de se fazer música no Brasil, a não ser aquela que eles preconizaram.<sup>170</sup>

Criticando o nacional-popular do pessoal dos Centros Populares de Cultura, e outros artistas da época, Rodrix não nega o caráter de nacionalidade da música produzida no período, mas defende outras formas de se cantar o Brasil, e, sobretudo, as misturas diversas – instrumentais, rítmicas, harmônicas e melódicas – do cenário musical brasileiro.

Considerações importantes sobre cópia e autenticidade, nacionalismo e estrangeirismo, aparecem, também, nos relatos de Gutemberg Guarabyra:

---

<sup>170</sup> Entrevista concedida ao Museu Clube da Esquina entre os anos de 2004 e 2007. Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/ze-rodrix/>. Acesso em 19 jun.2009.

Eu ouvia era o velho Gonzaga nos alto-falantes; só mais adiante é que o radinho de pilha me trouxe já não o rock, mas a música que, na ocasião, se consumia – qualquer coisa latina travestida pelo sucesso comercial. (HUNGRIA, 1976, p. 2)

Guarabyra, em suas experiências musicais antes do trabalho com o trio e a dupla, esclarece sobre suas atuações (mediadoras) no sertão baiano:

E tinha uma coisa muito interessante em Bom Jesus da Lapa (...) Às vezes eu ficava duas horas da manhã no banco da praça, e era escuro e nesses lugares que não tem luz elétrica, duas horas já é realmente altíssima madrugada. Não tem viva alma na rua e eu me recusava a ir pra casa e ficava lá num banco parado. E comecei a ouvir, sempre ouvia os batuques de longe, que eram as festas de caboclo num campo muito longe. (...) Eu andava de madrugada, mais muitas léguas até alcançar a fonte do som. E chegava lá e ficava. Comecei a ficar até conhecido nessas festas. Toda vez que eu ia, quando eu chegava o pessoal já dizia: ‘Chegou ele!’, já comemoravam. E eu encostava em uma janela qualquer lá. E sempre fui apaixonado por aqueles tambores, o pessoal toca muito. E o pessoal da cidade não tinha conhecimento disso. Eu aproveitei e peguei esses grupos de folclore e levei então pro palco, pra classe média da cidade conhecer como que era isso, que eles não tinham coragem de ir no campo. E foi um susto muito grande. Foi legal porque fez uma integração muito grande. Finalmente as pessoas começaram a entender as outras pessoas do campo, porque eram muito separadas (...) O pessoal não acreditou quando o batuque entrou no auditório, eles caíram de costas. “Mas é isso mesmo tudo que a gente tem”?<sup>171</sup>

Ouvindo música seresteira, o batuque dos caboclos até altas horas no sertão e levando grupos do campo para a cidade, Guarabyra faz mediações entre universos que poderiam ser entendidos como contraditórios e estranhos uns aos outros. Já para o cantor e compositor Luiz Carlos Sá a formação do trio teve como objetivo também o de ser mediador da cultura brasileira, dos dois eixos apontados no capítulo anterior: “essa foi a *alma mater* do trio e continua sendo nosso motor principal”.<sup>172</sup> Se considerarmos, conforme aponta Vianna (2007, p. 155), que

mediadores de todos os tipos, e com projetos os mais variados, transitam pela heterogeneidade, colocando em contato mundos que pareciam estar para sempre separados, contato que tem as mais variadas consequências, remodelando constantemente os padrões correntes da vida social e mesmo redefinindo as fronteiras entre esses mundos diferentes,

---

<sup>171</sup> Entrevista concedida ao Museu Clube da Esquina entre os anos de 2004 e 2007. Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/guttenberg-guarabyra/>. Acesso em 19 jun.2009.

<sup>172</sup> Entrevista concedida ao autor, por meio eletrônico, entre os meses de maio e junho de 2010.

podemos observar que o trio *Sá, Rodrix & Guarabyra*, ao combinar instrumentos ‘antigos’ e ‘modernos’, ao cantar o campo a partir da cidade ou de suas experiências na estrada, faz também o papel de mediador da cultura musical brasileira. Os artistas colocam em contato o violão, símbolo de tradição da música brasileira, com as guitarras, representante da modernidade e da alienação, segundo artistas e intelectuais do nacional-popular, diluindo fronteiras entre o que seria verdadeiramente brasileiro e estrangeiro. Mediam ‘universos’ musicais tidos como opostos e trazem sua interpretação da cultura brasileira. Contudo, não são os únicos e nem os pioneiros nessas mediações. Como visto, artistas da *Tropicália*, anteriormente, já haviam tentado a articulação entre as várias vertentes musicais brasileiras e já, com relativo sucesso, polemizaram as discussões sobre autenticidade e cópia cultural no país.

Assim como os músicos do trio e da dupla se encontravam entre os diversos fazeres musicais brasileiros, os demais grupos de nossa pesquisa também relataram suas experiências sobre música brasileira, incluindo o *rock* como manifestação musical e artística do Brasil. Sobre as discussões do *rock*, destacamos, por exemplo, como os artistas d’*O Terço* relacionaram sua produção musical roqueira com a música brasileira na época. Para Sérgio Hinds, em entrevista à revista *Pop*, em 1975 (p. 63), o *rock* seria uma música sem fronteiras:

(...) se o rock alemão invadiu o mundo, por que o rock brasileiro não deve tentar? Nosso trabalho é sério e profissional. E rock, todo mundo sabe, é uma linguagem universal, sem fronteiras.<sup>173</sup>

Longe de raízes e de regionalismos, os músicos d’*O Terço* afirmam e defendem uma música para além da discussão de identidade nacional. Se afirmam, contudo, que há um *rock brasileiro*, este não deve ficar restrito à produção nacional, mas ser exportado para o resto do mundo.

Em novembro de 1977, na *Revista Música* (p. 6), ao comentarem sobre o disco *Mudança de Tempo*, lançado em 1978, os artistas da banda *O Terço* também discutiram sobre música brasileira, raízes e sua produção musical roqueira. Segundo Sérgio Hinds:

O problema todo é que fazemos um som brasileiro que se caracteriza e identifica com o *rock*. Mas quando o pessoal vê a gente com uma guitarra na mão já pensa logo em *rock* pesado, o que limita o trabalho e a criação do grupo. Assim vamos fazer algo mais balanceado, mais funky,<sup>174</sup> com trabalhos de flauta, percussão e piano elétrico. Nossa música será urbana, como nossas raízes.

---

<sup>173</sup> *Can, Triumvirat, Eloy, Jane, Agitation Free, Amon Düül, Nektar, Tangerine Dream* (espécie de progressivo eletrônico), *Grobschnitt, Novalis, Neu!, Kraftwerk*, entre outras, são exemplos de bandas de *rock* alemão do período.

<sup>174</sup> Segundo Cassiano Scherner, nos anos 1970 costumava-se grafar *funk* acrescentando ‘y’ no final da palavra (SCHERNER, 2012, p. 221).

Continuando a discussão e a crítica de Hinds sobre a ideia de procurar raízes na música do país, o baterista Luís Moreno destaca:

Mesmo porque esta procura de definição, muitas vezes por parte da imprensa, e também de raízes, é coisa que só acontece no Brasil. Lá fora, o rock é sinônimo de consumo, tão-somente. Ninguém está preocupado com raízes. Rock é vendido, empacotado, pronto para ser consumido.

Os relatos de Hinds e de Moreno são claramente de cunho mercadológico, para firmarem o trabalho recém-criado do disco *Mudança de Tempo*. Notamos a discussão frágil sobre música brasileira, mas, também, percebemos a afirmação do gênero *rock* como processo e produto do mercado fonográfico. Outro detalhe que chama a atenção é o ritmo ‘funky’ que eles afirmam em seu novo álbum: embora a flauta, a percussão e o piano elétrico estejam presentes em outros LPs da banda, eles enfatizam o som mais dançante e balanceado do novo trabalho. Temos aqui a aproximação com as produções musicais da *soul music* norte-americana (BAHIANA, 2005) que foram apropriados no Brasil. Os músicos estão mais preocupados, no caso, em continuarem no mercado aproximando-se das novas tendências que chegaram, em meados dos anos 1970, no país. Evidenciam, também, suas origens urbanas para corroborarem seu novo disco. Contudo, as misturas de ritmos e de criações musicais estão presentes nesses relatos. Como nos casos anteriormente expostos, a diversidade musical é destacada pelos integrantes d’*O Terço*.

A inserção do *rock* como parte da cultura musical brasileira foi também enfatizada pelos músicos do *Casa das Máquinas*. Na revista *Pop* (1975, p. 63), a reportagem sobre o trabalho da banda destacou como esses músicos conseguiram levar o *rock* para vários lugares do país:

Nessa peregrinação pelas cidadezinhas, eles [têm] encontrado reações surpreendentes – como a de pessoas que nem acreditam ao vê-los de perto. “Nos lugares mais distantes, o *rock* ainda é coisa de outro mundo, e é preciso muito tato para explicar pra moçada que o ônibus do Casa das Máquinas não é um disco voador vindo do espaço, e que a linguagem do *rock* é tão simples quanto a do samba ou do baião” [fala do baterista Netinho].

Sabemos que a linguagem musical destes gêneros não é simples. Porém, entendemos que a simplicidade de que falam os músicos diz respeito à comunicação musical, à ideia de levar o *rock* para outros cantos do Brasil, fora do circuito das grandes cidades, para que o público passasse a assimilá-lo como parte integrante de suas escutas, como já deveria ser com o samba e com o baião. Não se tratou, contudo, de um projeto dos artistas do *Casa das Máquinas* de serem mediadores da cultura brasileira. Eles faziam, segundo a reportagem, vários *shows* pelo país, levando seu *rock* para cidades do interior brasileiro, seu trabalho para onde quer que pudessem tocar, ampliando seu mer-



cado e suas ideias contraculturais e transcendentais. É o que afirma o baterista Netinho, na mesma reportagem:

“Muita gente”, diz Netinho, “ainda tem medo e está sob pressão [estaria se referindo também à ditadura?]. Mas quando essa garotada crescer mais um pouco, a coisa vai pegar fogo. Tem muito *rockeiro* de hoje que vai se perguntar, no futuro, por que não desbundou mais, e se sentir culpado porque atrasou tanto um barato que é inevitável, que vai chegar mesmo: uma vida melhor, mais feliz, com mais liberdade e, principalmente, mais amor”. No ano que vem, dizem eles, é que as coisas devem pintar mesmo, com toda sua força. “Manceiro, estamos andando e logo nosso som vai estar com tudo. O que fizemos no *Lar de Maravilhas* vai ficar ultrapassado mesmo, pode crer”.

Um *rock brasileiro*, mas, também, sem fronteiras. Uma música produzida com misturas de diversos estilos, performances e instrumentação. Estes nos parecem ser os principais pontos de discussão desses artistas. Essa diluição de fronteiras e de estilos musicais nos diversos sons do Brasil é afirmada pelo músico Luiz Carlos Sá:

Mas, afinal, o rock rural existe de fato ou é apenas um rótulo que serve para definir o estilo Sá, Rodrix & Guarabyra ou Sá & Guarabyra? Essa é uma pergunta que nos fazemos frequentemente, porque mesmo dentro dos quase quarenta anos de nossa carreira, ele se mostrou tão legítimo em *Nunca* quanto ausente em *Rio-Bahia*, nosso disco de 97, talvez o mais – digamos assim – brasileiro de todos. Creio que essas idas e vindas em trabalhos pendendo ora para o rock, ora para uma música de raízes fincadas no regional acabaram por fazer com que público e crítica entendessem que rock rural seria apenas um rótulo para definir o indefinível do estilo próprio de um só artista ou grupo. (SÁ, 2010, p. 131)

Ao fazer um balanço sobre o seu trabalho com o trio e a dupla, e sobre o que seria o *rock rural*, Sá, assim como os demais artistas deste capítulo, nos dá uma definição pertinente sobre gêneros e estilos na música brasileira. Para o músico:

Seguindo essa mesma linha poderíamos chamar o “Coroné Antonio Bento” (João do Vale e Luiz Wanderley) gravado por Tim Maia de “soul nordeste” ou a Nação Zumbi e Chico Science de “heavy maracatu” ... A meu ver, trata-se tão somente de um esforço da mídia para encontrar aquela denominação que consiga localizar um estilo no espaço de entendimento do leitor. O problema é que o que caracteriza na verdade o trabalho desses artistas que buscam um novo *mix* entre o que chega de fora – artística e tecnologicamente falando – e suas raízes culturais, dentro daquele larguíssimo espectro que vai do caipira à bossa nova, é justamente a instabilidade que rege essa procura, a caça permanente à originalidade, a recusa,

enfim, de rótulos. Porque o rótulo limita, e se há uma coisa que nenhum deles deseja em seu trabalho é justamente o limite. (SÁ, 2010, p. 131-132)

Quais seriam os limites, então, para se definir os estilos musicais brasileiros? Havia definições para o que seria o *rock* no país, nos anos 1970? Nas pesquisas que empreendi percorrendo alguns jornais e revistas sobre *rock* dentro de nosso recorte, deparei-me com definições do tipo *rock nativo* ou *rock tupiniquim*, por parte de alguns jornalistas e críticos musicais.<sup>175</sup> Segundo me relatou Nico Pereira de Queiroz, nos anos 1970 “rock nativo e rock tupiniquim eram expressões literais, seria rock feito por brasileiros” e afirma que “todo o rock brasileiro dos 70 eram inspirados [sic] no rock inglês e norte-americano, vide Made In Brazil, Som Nosso de Cada Dia, Vímana e outros [exemplos de bandas brasileiras que se inspiraram, segundo Queiroz, nos grupos internacionais]”.<sup>176</sup>

Indagado se para ele, e outros intelectuais e artistas, havia um *rock brasileiro* nos anos 1970, Queiroz afirma:

Acho que o rock brasileiro veio com Mutantes, Terço, Secos e Molhados, nos quais sentia-se uma ambientação de música brasileira. Sem dúvida, com os Novos Baianos, principalmente (e talvez unicamente) pela participação do Pepeu Gomes.<sup>177</sup>

Temos, então, uma produção de *rock* que dialoga com as influências estrangeiras e um tipo de *rock* que, para o crítico soaria, mais brasileiro, por suas misturas sonoras do país. Ao mesmo tempo, Nico Pereira de Queiroz afirma, como os músicos acima, sobre a universalidade do *rock* para além de rótulos nacionais. Quando indagado se as bandas do período discutiam sobre serem ou não artistas brasileiros e se defendiam um *rock brasileiro* ou *nacional*, Queiroz destaca:

Acho que não, o rock é exatamente a inexistência de fronteiras, o rock é universal. Seria incoerente se falar em nacionalidades quando existiu um Jimi Hendrix, que nos levou ao rock cósmico. O que existiam eram bons e maus rocks.<sup>178</sup>

Segundo Nico Pereira de Queiroz, havia uma discussão dos jornalistas musicais do Rio de Janeiro que separavam o que era *rock* copiado e importado de um *rock* mais característico do país. É o caso, como vimos no primeiro e segundo capítulos, da autora Ana Maria Bahiana:

Um aparte: Ana Maria Bahiana, Ezequiel Neves e a "turma do Rio" eram resistentes quanto às bandas brasileiras que "copiavam" as bandas internacionais. Criticavam Os Mutantes,

---

<sup>175</sup> *Revista Música* (1976-1983) e revista *Pop* (1972-1979), cf. SCHERNER (2012; 2016), *Folha de São Paulo* (02 de junho de 1975) e *Jornal Última Hora* (Rio de Janeiro, 24 de maio de 1976).

<sup>176</sup> Entrevista concedida ao autor, por meio eletrônico, nos meses de novembro e dezembro de 2017.

<sup>177</sup> Idem.

<sup>178</sup> Idem.

por exemplo, por "copiarem" o Yes, em certa fase. Por outro lado, o próprio Ezequiel Neves, com o codinome Zeca Jagger, atuou como backing-vocal do Made In Brazil, que é Rolling Stones escrito... incoerências do rock...<sup>179</sup>

Relata também que para o público da época “rock era rock. Se bem tocado, não interessava a procedência... é como uísque, se for bom, não importa de onde veio” (!) e enfatiza a diferença entre *rock internacional* e *rock brasileiro* pelo viés econômico e mercadológico:

A grande diferença entre o rock internacional e o rock brasileiro da época era, na verdade, de cunho econômico. Os de lá eram milionários e os daqui dividiam pão doce e guaraná para não passar fome. Talvez daí nascia o preconceito de alguns que se sentiam colonizados quando uma banda brasileira executava o rock internacional.<sup>180</sup>

Porém, como vimos no início do capítulo 2, o próprio jornalista, em 1977, citava sobre a importância das bandas de *rock* do período e de como já teríamos uma música *pop* brasileira nossa, sem características tipicamente estrangeiras ou como simples cópia: “a música pop brasileira, a moderna música brasileira deixou de ser um carbono do que era feito lá fora para transformar-se em algo muito nosso, que tem tudo a ver com as mais puras raízes musicais de nossa terra” (revista *POP*, agosto de 1977).

Assim, nessa dialética entre nacionalidade e estrangeirismo, entre ser ou não ser tipicamente brasileiro, dentro das produções musicais do país, notamos que no caso das discussões sobre *rock*, temos os mesmos discursos e polêmicas como no nacional-popular, e que fazem parte do arco histórico que vai desde fins do século XIX, quando começa a se configurar o que seria a música popular brasileira (NAPOLITANO, 2007), até meados dos anos 1970, onde, como vimos, o *rock brasileiro* já estaria também inserido, mesmo que de forma ainda embrionária ou despreziosa, nesses debates. Porém, diferente da permanente busca de raízes e autenticidades dos artistas e intelectuais engajados, percebemos o diálogo universal do *rock* e sua ideia de lugar nenhum ou de lugar comum na música brasileira.

Importante, então, trazermos, para nossas discussões, a ideia de construção da nacionalidade, a nação como artefato cultural. Conforme Benedict Anderson, uma nação é uma comunidade política imaginada, limitada e soberana (ANDERSON, 1989). *Imaginada*, pois como afirma Anderson, “nem mesmo os membros das menores nações jamais conhecerão a maioria de seus compatriotas, nem os encontrarão, nem sequer ouvirão falar deles” (ANDERSON, 1989, p. 14), e mesmo assim, compartilham, por meio de diversos símbolos e representações, a ideia de pertencerem a um mesmo país, a uma mesma comunidade. *Limitada*, pois cada nação por maior que

---

<sup>179</sup> Entrevista concedida ao autor, por meio eletrônico, nos meses de novembro e dezembro de 2017.

<sup>180</sup> Idem.

seja, e por maior número de indivíduos que possua, tem limites definidos, fronteiras limitadas. *Soberana*, devido ao sentido moderno de nação: pós-revolucionário, liberal, com constituição e poderes representativos, onde cada nação se define por sua soberania e independência política frente às demais. Nesse caso, as ideias de liberdade e soberania realizam-se num Estado. O autor ressalta que qualquer nação “é imaginada como *comunidade* porque, sem considerar a desigualdade e exploração que atualmente prevalecem em todas elas, a nação é sempre concebida como um companheirismo profundo e horizontal” (ANDERSON, 1989, p. 16). Para Benedict Anderson, tal ideia de comunidade, muitas vezes, serve para justificar as atrocidades cometidas em nome da nação. Desse modo, o autor trata do desenvolvimento das nações como fenômeno social, como uma construção cultural.

Por sua vez, Eric Hobsbawm e Terence Ranger vão afirmar, em seus estudos, que as nações são “tradições inventadas” (HOBSBAWM e RANGER, 2008). Segundo os autores, o estudo das tradições inventadas

(...) são altamente aplicadas no caso de uma inovação histórica comparativamente recente, a ‘nação’ e seus fenômenos associados: o nacionalismo, o Estado nacional, os símbolos nacionais, as interpretações históricas, e daí por diante. Todos estes elementos baseiam-se em exercícios de engenharia social muitas vezes deliberados e sempre inovadores. (HOBSBAWM e RANGER, 2008, p. 22)

Enquanto Benedict Anderson trabalha com a ideia de comunidades imaginadas, Hobsbawm e Ranger – sobretudo, o primeiro, – enfatiza a invenção e/ou falseamento das tradições, utilizando suas análises para o entendimento das construções nacionais. Para Eric Hobsbawm, há o caráter moderno, recente, de nação, sendo o Estado aquele que forma as nações. Segundo o autor, o estudo dos surgimentos das nações deve centrar-se na ideia de artefato cultural – como em Anderson. Porém, Hobsbawm aponta que nem tudo, no processo de construção das nações modernas, é mera invenção: os vários atores sociais, envolvidos na ideia de nacionalidade, se apropriam de diversos elementos, muitas vezes dispersos, para criarem uma identidade nacional (HOBSBAWM e RANGER, 2008).

No caso brasileiro, destacamos que Estado e Nação caminham juntos, dependem um do outro: não há no Brasil uma nação pronta, um grupo que compartilhe dos mesmos sentimentos de pertencimento e que precise ser organizado em torno de um poder político, e nem um Estado anterior às diversas manifestações nacionais dispersas pelo território. Há, sim, um Estado que vai se constituindo enquanto artífice de uma nacionalidade e uma nação que é respalda por um Estado que busca intervir e legitimar a condição de ser brasileiro. Constatamos, sobretudo, que em toda história da constituição da ideia de nação brasileira temos a música como elemento de discussões de afirmação

e de pertencimento nacional. Existem projetos nacionais, como, por exemplo, nos anos 1930, em que o Estado procura se legitimar como guardião de uma cultura brasileira, por meio da ação de intelectuais que buscam a valorização de determinados pontos do cotidiano e das manifestações artísticas do país. Hermano Vianna, em sua obra *O mistério do samba* (2007), reflete, por exemplo, sobre a autenticidade da música brasileira e, em seu estudo sobre o gênero musical samba, enquanto ritmo nacional nos anos 1930-1940, critica a valorização e a busca de raízes e afirmações culturais como algo puro e original. Articulando o universo do samba e do Estado Novo, Vianna aponta o samba como fruto de uma negociação: não é obra do Estado Novo, mas este dá apoio, ‘apadrinha’ o gênero em questão. O autor destaca, ainda, a perspectiva de intelectuais como Gilberto Freyre – que contribui para a nacionalização do samba – no esforço de buscar uma forma de entendimento e de construção identitária homogeneizadora para a nação.<sup>181</sup> Para Vianna, tratou-se de uma busca homogeneizadora e que partia da heterogeneidade, de elementos diversos, onde os vários mediadores, que contribuíram para constituir o samba como música nacional, tinham o projeto de mostrar a unidade do país.<sup>182</sup>

As discussões acima servem para refletirmos sobre outras propostas de entendimento da realidade sociocultural brasileira. Nesse processo de uma “invenção de tradição”, como ressaltam Hobsbawm e Ranger (2008), não podemos deixar de lado outras ideias e manifestações da cultura nacional. Para Hobsbawm, não é possível reduzir nacionalidade a uma única definição, seja esta política, cultural, social ou econômica. A nação como artefato cultural, como invenção ou construção social, pode ser vista e apropriada de diversas formas, pelos diversos grupos sociais, com os mais variados interesses. Os conceitos de nação e de nacionalismo constituem-se, então, como

(...) fenômenos duais, construídos essencialmente pelo alto, mas que, no entanto, não podem ser compreendidas sem ser analisadas de baixo, ou seja, em termos das suposições, esperanças, necessidades, aspirações e interesses das pessoas comuns, as quais não são necessariamente nacionais e menos ainda nacionalistas. (HOBBSAWM, 1990, p. 20)

A identificação nacional “pode mudar e deslocar-se no tempo, mesmo em períodos muito curtos” (HOBBSAWM, 1990, p. 20) e a consciência nacional pode, portanto, desenvolver-se de maneira desigual entre os grupos, por vários fatores – diversidades sociais, regionais, comportamentais etc. – trazendo, assim, diversas representações.

---

<sup>181</sup> Por sua vez, Ricardo Benzaquen de Araújo mostra a questão da diversidade e da hibridização como propostas principais de Gilberto Freyre, o equilíbrio dos contrários pela perspectiva da diversidade, da heterogeneidade (ARAÚJO, 1994).

<sup>182</sup> O autor afirma que “a heterogeneidade é primeira. A homogeneidade é um projeto, uma tendência (fortalecida artificialmente)” (VIANNA, 2007, p. 151). Nesse caso, Hermano Vianna questiona a música nacional (leia-se samba), bem como o caráter de pureza da cultura brasileira, da autenticidade preconizada pelo samba e aponta caminhos para se pensar a hibridização da música no país.

Em se tratando do *rock* dos anos 1970, as críticas aqui mostram a perspectiva plural de brasilidade. O *rock* traz a denúncia dos comportamentos e da sociedade em questão.<sup>183</sup> Além dessa ideia de denúncia, mesmo que sutil, ou mais especificamente, ligada ao cotidiano brasileiro, o *rock* executado pelos músicos aqui discutidos, apresenta ideias e apropriações diversas, num caráter de processamento de várias informações – sejam elas ‘estrangeiras’ ou de dentro do país – para a composição da sociedade brasileira. Os *rocks brasileiros* de nossos músicos portavam diversas sonoridades e, sendo assim, os artistas aqui em discussão combinaram dados consolidados como tradicionais na música brasileira – violão, viola, ritmos regionais – e modernos – guitarra, teclados, sintetizadores, aparelhagens de som – demonstrando, em suas produções, a ideia de que a música nacional é portadora dos mais variados elementos culturais. Dessa forma, nossos grupos trazem, em seus fazeres musicais, a própria crítica sobre modernidade e tradição, no país. Suas influências musicais demonstram que na cultura brasileira dos anos 1960-1970, já não se pode pensar num ritmo nacional brasileiro por excelência. Podemos afirmar que nesse período há uma radicalização das discussões sobre brasilidade e uma crise sobre o que seria uma música autenticamente brasileira. Radicalidade e crise no sentido de se mostrar que no Brasil, a sociedade não se pautava apenas por dados ‘puros’, ‘nacionais’. Para além das supostas influências ‘estrangeiras’, no sentido pejorativo, a cultura nacional vivia a consolidação da modernização e observava-se, no mercado, uma maior abertura ao que vinha de fora do país. Aliás, informações e produções ‘estrangeiras’ que já vinham processadas e misturadas a outros elementos diversos, conforme apontamos anteriormente nos relatos de nossos músicos.

Termino este capítulo, então, com o prefácio de Rita Lee Jones ao livro *Que rock é esse?*, publicado pela Editora Globo, em 2008, e que trazia, ou pelo menos prometia, a história do *rock brasileiro* entre os anos de 1960 e 2000:

Agora acabou-se a farsa. Chegou a hora de confessar publicamente que eu nunca tive a mínima ideia do que seja esse tal de “roque enrow”. Sou do tempo de Chuck Berry, depois de Elvis Presley, e já diziam os indignados de antanho que rock era coisa de crioulo safado e veadado branco. Foi justamente por isso que comecei a prestar mais atenção naquela gente bronzeada que queria mostrar seu valor e mandar o mundo praquele lugar. E o cardápio de guloseimas roqueiras cresceu tanto que não havia restaurante que saciasse aquela larica existencial. Posso afirmar que a trilha sonora da minha juventude foi uma viagem de LSD cujo bilhete era só de ida. Assim sendo, nunca mais retornei ao meu sagrado lar, onde vivia sossegadinha na minha vidinha bestinha. Daí que, quando chega alguém me perguntando “Que rock é esse?”, eu respondo uma bobagem qualquer e saio à francesa. É um pássaro? Um avião? Um disco voador? Uma guitarra distorcida? Uma inteligência artificial? Um vi-

---

<sup>183</sup> Como no caso do rock dos anos 1980, numa experiência de não pertencimento nacional, cantada por vários grupos do período (VIANNA, 2007, p. 136).

olãozinho porreta? Sei lá eu, meu. Bota tudo num liquidificador e chama de rock'n'roll.  
(PICCOLI, 2008, p. 7)

## (In)conclusões e entrelugares na música brasileira

Marshall Berman, em sua obra *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1987), nos mostra a nossa condição nesse turbilhão de experiências que a modernidade nos impõe:

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promove aventura, poder, alegrias, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num permanente turbilhão de desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar”. (BERMAN, 1987, p. 15)

Como vimos, nossos artistas conviveram e transitaram nos vários caminhos dessa modernidade, dessa experiência moderna de diálogos entre fronteiras diversas no cenário cultural brasileiro dos anos 1970. Nossos músicos se apropriaram de todo material musical disponível no contexto sonoro dessa época, o que nos possibilitou estudar e entender diferentes grupos no período ditatorial com suas percepções e construções da realidade, e as diversas maneiras de se posicionarem no mundo. Nesse caso, ao estudarmos os vários fazeres musicais desses grupos, produzidos no Brasil, com destaque, aqui, para o *rock*, pudemos compreender as práticas sociais que fazem reconhecer certa(s) identidade(s) e sua construção “como resultado sempre de uma relação de força entre as representações impostas por aqueles que têm [o] poder de classificar e de nomear e a definição, submetida ou resistente, que cada comunidade produz de si mesma” (CHARTIER, 2002, p.73). Dessa forma, é possível pensar, ao se tratar sobre o estudo da sociedade brasileira, para além das resistências ou imposições de qualquer indivíduo ou grupo, nas pluralidades de apropriação (usos da música), nos processos dinâmicos e nas diferenciações culturais no Brasil na década de 1970.

Assim, o *rock brasileiro*, que demonstramos em nosso estudo, é dotado de hibridismo, como o é toda música brasileira. Ao cantar a cidade e o campo, a modernidade e a tradição, o amor e a liberdade, o atomismo social, a infância perdida, o astral e a máquina, e as atrocidades contra a natureza, nossas bandas propõem uma relação de universos considerados contrastantes, mas também em constante relação. Percebemos, assim, a pluralidade de escutas e de gêneros musicais no Brasil, especialmente a dos anos 1970, como “objetos híbridos, portadores de elementos estéticos de natureza diversa, em sua estrutura poética e musical” (NAPOLITANO, 2002, p. 2). Consideramos, em nosso estudo, a possibilidade de se interpretar o que é o Brasil por meio da música. Esta não é ape-



nas reflexo da sociedade, mas meio de conhecimento de uma época, de grupos, de indivíduos, enfim, de contextos diversos. A música fala de um tempo histórico, de uma conjuntura, fala do homem.

Por sua vez, pensando-se o conceito de identidade junto aos elementos culturais e musicais, podemos afirmar que os atores sociais constroem o seu pertencimento e o Estado, muitas vezes, não dá conta de uma construção homogênea de identidade nacional. Para Stuart Hall (1998), por exemplo, numa época de intensa globalização, em que ocorre uma fragmentação dos sujeitos, o sentimento de pertencimento dos indivíduos muda de acordo como o sujeito é interpelado ou representado. Para Hall, existe um ‘jogo de identidades’ que se apresentam como contraditórias, com cruzamentos e deslocamentos mútuos, não ocorrendo um alinhamento por uma identidade particular (seja de classe, profissão, gênero ou política).

Desse modo, não se pode pensar o conceito de identidade como vazio, frouxo ou inconsistente (BRUBAKER, 2001). O fato de as identidades serem constituídas, múltiplas, fluidas, não invalida o estudo das diversas formas de pertencimento. O conceito de identidade deve ser pensado em seu contexto. Não é algo reificado, abstrato, ou passível de uma imposição ‘de cima’ (leia-se: Estado e formas de construção cultural de pertencimento homogêneo). Assim, ocorre um processo de hibridização constante (BARTOLOMÉ, 2006; HALL, 1998). Stuart Hall, por exemplo, fala de indivíduos ou grupos traduzidos, onde as identidades estão sujeitas ao plano histórico, sendo as fronteiras dissolvidas e as continuidades rompidas.

Dessa forma, as identidades são construídas e o elemento identitário é sempre relacional (BARTH, 1998). Identidades construídas historicamente e sujeitas a constantes mudanças. No caso da música, as identidades são construídas por meio dos sons, do contexto político, social, econômico, cultural e também por meio das performances. Conforme demonstramos, nossos artistas construíram suas diversas identidades musicais e, também, se aproximaram de uma identidade contracultural com seus cabelos compridos e visual *hippie*. Porém, em suas sonoridades, encontram-se elementos que mostram outras identidades: o pertencimento ao campo quando utilizam a viola, a preocupação com o meio natural quando cantam contra as queimadas, suas experiências na cidade e com a modernidade quando usam os equipamentos eletrônicos em suas gravações e *shows*. Ou seja, eles acionam uma série de componentes que poderiam, a princípio, serem interpretados como contrastantes, ou sem um conteúdo homogêneo, para mostrarem justamente a complexidade da sociedade em que estão inseridos. Estes elementos nem sempre são acionados conscientemente. Eles não tinham um projeto de misturá-los para mostrar, à sociedade, os contrastes, mas utilizaram-se destes recursos porque eles estavam disponíveis em seu contexto social e, portanto, musical. Não são, dessa forma, engajados ou subversivos, mas estão nesse entrelugar, entre a metralhadora dos engajados, a queixada de burro do nacional-popular e o LSD da contracultura. Suas diversas sonoridades

*rock* mostram um trabalho artístico que dialoga com um tempo de experimentações e com as manifestações artísticas de grupos que trabalharam e ainda trabalham com as possíveis linguagens que o *rock* e outras manifestações musicais podem proporcionar. Foge, nesse caso, de qualquer proposta de homogeneidade e de identidade nacional, por isso, se constitui como fonte histórica importante para entendermos outras formas de se perceber e de representar a sociedade brasileira.

Música, cultura e identidade, nesse sentido, devem ser estudados de forma relacional, dentro do contexto histórico e material que lhe competem, sem correremos o risco de enrijecer tais conceitos. Numa perspectiva sincrônica e diacrônica, o historiador da música, ou o músico historiador, deve ter em mente que uma realidade é sempre construída, nunca simplesmente inventada. Cabe, então, o estudo atento daquilo que é verossímil no passado.

O próprio conceito, então, de contracultura como algo subversivo e transgressor foi, aqui, matizado. Tentamos demonstrar as diversas formas desses conjuntos de lidarem e de se apropriarem das manifestações (contra)culturais do período. Chamo atenção, aqui, para corroborar tal hipótese, aos relatos de um jornalista que foi considerado, à época, uma espécie de guru da contracultura no Brasil. Segundo Luiz Carlos Maciel, a contracultura brasileira foi muito mais uma experiência e um anseio de liberdade do que algo estritamente transgressor e subversivo:

A experiência imediata e concreta do real foi o grande objetivo da contracultura; não foi a transgressão, que é mera consequência. Como a experiência concreta do real estabelecia a necessidade da liberdade individual de que cada indivíduo vivesse a sua, isso, naturalmente, para o sistema e a sociedade organizada, com suas regras estabelecidas, parecia transgressão, um desaforo. Então, a transgressão passou a ser considerada uma característica essencial da contracultura. Mas isso é para os outros, os que vêm de fora, porque, para quem vive sob essa nova perspectiva existencial, é algo natural, uma questão de viver livre a própria liberdade. (MACIEL, 2014, p. 76)

A busca de liberdade, então, era vista como transgressora pela sociedade brasileira dos anos 1960 e 1970, segundo Maciel, onde o fundamental “não foi a de agredir, nem a de transgressão” (MACIEL, 2014, p. 78). Atestamos isso em nossas bandas: a experiência do real, ao viajar para o campo, compor num sítio, morar numa fazenda para fugir das agitações da cidade grande, ou viajar pelos interiores do Brasil, constituiu-se em estradas e perspectivas romântico-contraculturais para nossos artistas. Esses vários diálogos e atitudes ultrapassaram a rebeldia e a transgressão com relação à ditadura e à própria sociedade moderna e capitalista brasileira.

Subversão e transgressão talvez sejam conceitos muito fortes para se aquilatar as experiências desses músicos. A viola ou o violão (com sonoridades próximas à viola) seriam tão transgressores assim aos ouvidos da época? As guitarras utilizadas por nossos músicos traziam apenas rebeldia,

barulho e distorção para as escutas conservadoras do período? Ou seria mais uma maneira de se expressar e de, é claro, criticar a sociedade moderna utilizando-se dos próprios elementos da modernidade?!

Alguns de nossos artistas se propuseram a recuperar tradições em suas sonoridades não para construírem redes de recado contra o regime de exceção brasileiro, ou para o engajamento na luta por uma sociedade libertária e democrática que um dia viria. Aqui, como vimos no caso do trio *Sá, Rodrix & Guarabyra* e da dupla *Sá & Guarabyra*, recuperar a tradição era apontar para outros caminhos, outras alternativas de Brasil, mostrar um Brasil esquecido, mas vivo em meio ao turbilhão moderno, mostrar um campo, não só brasileiro, mas um mundo que parecia ser esmagado, tragado, pelo suposto sucesso da máquina do progresso, da destruição criativa e da criatividade destrutiva (HARVEY, 2010), denunciar as atrocidades à natureza, como vimos nos artistas do *Casa das Máquinas* e da banda *O Terço*, fossem elas quais fossem, aqui ou lá fora, lugares distantes mas tão próximos num mundo agora globalizado, relembrar e recuperar a infância perdida, conforme cantaram os músicos do *Recordando o Vale das Maçãs* e o trio *Sá, Rodrix & Guarabyra*, premissa romântica presente nos anos 1970, entre várias outras formas de se comunicar musicalmente, são traços de um romantismo de suma importância para pensarmos as condições desses artistas e de todos nós.

Um entrelugar, então, parece se estabelecer com esses grupos: não são alienados, nem subversivos, e não estão no jogo do engajamento político. Mas estão aí, entre esses vários grupos sociais e modos de ver, sentir e ouvir a coisas do Brasil, nas encruzilhadas da (pós) modernidade ou, melhor dizendo, dessa radicalidade de ser moderno, entre passado, presente e futuro. Segundo Bhabha:

O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. (BHABHA, 1998, p. 20)

Interstícios, cruzamentos de práticas musicais, trânsitos em que nosso conceito de romantismo contracultural ajuda a explicar, dentro do conceito de entrelugar do qual pontua Bhabha, mas não esgota, contudo, todas as implicações e caminhos percorridos por nossos artistas. Entender, nesses interstícios musicais, como nossos músicos definiram suas próprias sonoridades, é que se constitui como foco principal de nosso estudo; perceber como essas sonoridades extrapolaram o próprio conceito de Brasil, uma sociedade não só moderna e urbana, não só campo e interior, mas

um Brasil para além do mero regional ou do frágil universal. Tinham nossos grupos um projeto ou uma ideia de identidade social e nacional brasileira? É mais assertivo afirmarmos que nossas bandas tinham múltiplas ideias de Brasil e de música.

E a questão do tempo, essa unidade, medida ou instância tão cara à Música e à História? Homi Bhabha afirma que é

a ansiedade de unir o global e o local, o dilema de projetar um espaço internacional sobre os vestígios de um sujeito descentrado, fragmentado. A globalização cultural é figurada nos entre-lugares de enquadramentos duplos: sua originalidade histórica, marcada por uma obscuridade cognitiva; seu “sujeito” descentrado, significado na temporalidade nervosa do transicional ou na emergente provisoriedade do presente. (BHABHA, 1998, p. 297)

Presente que para os músicos do trio *Sá, Rodrix & Guarabyra*, por exemplo, quer ser fixo, atemporal, conforme vimos na iconografia de suas capas de discos e nos seus discursos.

Temos, então, um entrelugar para os artistas no contexto da ditadura e um entrelugar situado entre o que era internacional e o que seria considerado tipicamente brasileiro. Bhabha nos provoca ainda ao afirmar sobre as descontinuidades do mundo (pós) moderno:

O que deve ser mapeado como um novo espaço internacional de realidades históricas descontínuas é, na verdade, o problema de significar as passagens intersticiais e os processos de diferença cultural que estão inscritos no “entre-lugar”, na dissolução temporal que tece o texto. (BHABHA, 1998, p. 298)

Será que para o trio não seria esse contínuo trânsito entre campo e cidade em que a permanência se encontraria no espaço urbano brasileiro?

Se o tempo passou e os anos de chumbo da década de 1970 ficaram para trás (ficaram?), os grupos, contudo, permaneceram: o *Casa das Máquinas* faz vários shows pelo Brasil afora, *Sá e Guarabyra* continuam na estrada, o *Recordando o Vale das Maçãs* continua suas apresentações sob a direção e os cuidados de seu membro original fundador Fernando Pacheco, enquanto que Lee Eli-seu, nos últimos anos, tem se dedicado à releituras de suas composições e de alguns de seus parceiros à época de sua atuação no RVM, e *O Terço* também continua com suas apresentações com alguns integrantes da formação dos discos *Criaturas da Noite* e *Casa Encantada*.

Sendo assim, a nostalgia da casa no campo está hoje presente, assim como esse *revival* das bandas dos anos 1970.

Passado, presente e futuro, tempos fraturados, desconectados e reconectados em nossa eterna busca por definições indefiníveis. Talvez melhor assim, para não enrijecer a aventura histórica e musical humana de estar aí...

## Fontes:

### Audiovisuais:

**Casa das Máquinas.** *Casa de Rock*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Wk2XVT4yQ88>. Acesso em 31 ago. 2014.

**Casa das Máquinas.** *Vou morar no ar*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2Tk3MILK9Ps>. Acesso em 31 ago. 2014.

**Gutemberg Guarabyra.** *Só tem amor quem tem amor pra dar*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=kIiGNDJ59wc>. Acesso em 14 set. 2016.

**Recordando o Vale das Maças.** *Parte A: A luz da natureza – As crianças da nova floresta*. Disponível em <http://fernandopachec.blogspot.com.br/2012/10/recordando-o-vale-das-macas-1977-tv-tupi.html>. Acesso em 15 jan. 2018.

### Artigos, jornais e revistas:

**Jornal de música e som.** HUNGRIA, Júlio. *Sá e Guarabira: resistência à colonização*. RJ: Editora Vozes, 1976, p. 2-3.

**Jornal de música e som.** *O Terço: o início da euforia*. RJ: Editora Vozes, 1975, p. 8-9.

**Revista Alto Falante.** *Nunca: Sá & Guarabyra escrevem sobre seu novo disco*. Publicação: Itaipu – Sociedade Brasileira de Edições, Publicidade e Serviços Artísticos Ltda. Ano II, n. 15, mai. 74, p. 10-11.

**Revista Bizz Especial Ídolos do Rock: a história do rock no Brasil.** *Anos 70: as ovelhas negras*. Editora Azul, 1º cad., s/d, p. 12-14.

**Revista Fatos & Fotos.** *Um Beatle em cada esquina!* Jul. 1965. Disponível em <https://luciazaneetti.wordpress.com/2015/09/21/um-beatle-em-cada-esquina-de-como-surgiram-as-bandas-de-rock-no-brasil/21/09/2015>. Acesso em 15 jan. 2018.

**Revista Música.** *Músico profissional*. Imprima Comunicação Editorial Ltda, jul. 1978, p. 31-38.

**Revista Música.** *O som funky e urbano do novo Terço*. Imprima Comunicação Editorial Ltda, nov. 1977, p. 6.

**Revista Música.** *O Terço*. Imprima Comunicação Editorial Ltda, 1976, n. 2, p. 8.

**Revista Música.** *Rock sem ser*. Imprima Comunicação Editorial Ltda, 1978, n. 23.

**Revista POP.** *Casa das Máquinas: um grupo a todo vapor*. Editora Abril, 1975, p. 62-63.

- Revista POP.** *EM Cartaz: LP Criaturas da noite (Underground/Copacabana, 1975).* Encarte *Hit Pop*, Editora Abril, 1975, n. 34, p. 13.
- Revista POP.** *Nas quebradas do Rock.* Editora Abril, ago. 1977.
- Revista POP.** *Nosso rock não tem fronteiras.* Editora Abril, set. 1975, p. 63.
- Revista Rock – a música do século XX.** Editora Rio Gráfica: Lazer, Cultura e Informação, v.1, 1981, 1982 e 1983.
- Revista Super Interessante.** *História do Rock Brasileiro: Anos 70.* SP: Editora Abril S.A., v.2, nov.2004, p. 20-23.
- Revista USP.** SÁ, Luiz Carlos. *Rock Rural: origens, estrada e destinos.* São Paulo, n. 87, p. 124-133, setembro/novembro 2010.
- Revista Veja.** *A música dos Mutantes no Festival.* Edição 4, 02/out./1968, p. 66.
- Revista Veja.** *É roque, uai.* Edição 471, 14/set./1977, p. 88.
- Revista Veja.** *Sertão elétrico.* Edição 185, 22/mar./1972, p. 80.
- Revista Veja.** *Refrigerantes: Colas em guerra.* Edição 271, 14/nov./1973, p. 142-144.
- Revista Veja.** *Peteca no ar.* Edição 307, 24/jul./1974, p. 113.
- Revista Visão.** *O vazio cultural.* Jul. 1971. In: GASPARI, Elio, HOLLANDA Heloisa Buarque de & VENTURA, Zuenir. *70/80 cultura em trânsito: da repressão à abertura.* RJ: Aeroplano Editora. 2000, p. 40-51.
- Revista Visão.** *A falta de ar.* Ago. 1973. In: GASPARI, Elio, HOLLANDA Heloisa Buarque de & VENTURA, Zuenir. *70/80 cultura em trânsito: da repressão à abertura.* RJ: Aeroplano Editora. 2000, p. 52-85.

### **Discografia:**

- CASA DAS MÁQUINAS.** *Casa das Máquinas.* Som Livre, LP, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Lar de Maravilhas.* Som Livre, LP, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Casa de Rock.* Som Livre, LP, 1976.
- O TERÇO.** *Terço,* Continental, LP, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Criaturas da Noite.* Underground/Copacabana, LP, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Casa Encantada.* Underground/Copacabana, LP, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Mudança de Tempo.* Underground/Copacabana, LP, 1978.
- RECORDANDO O VALE DAS MAÇÃS.** *As Crianças da Nova Floresta.* GTA, LP, 1977.
- SÁ & GUARABYRA.** *Nunca.* Odeon, LP, 1974.
- SÁ, RODRIX & GUARABYRA.** *Passado, Presente & Futuro.* Odeon, LP, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Terra.* Odeon, LP, 1973.

## **Entrevistas:**

**ELISEU, Lee.** Entrevista concedida ao autor, por meio eletrônico, nos meses de outubro e novembro de 2017.

**GUARABYRA, Gutemberg.** Entrevista ao Museu Clube da Esquina, Seção Anos 60, 2004-2007. Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/guttemberg-guarabyra/>. Acesso em 19 jun.2009.

**MAGRÃO, Sérgio.** Entrevista ao Museu Clube da Esquina, Seção Clube da Esquina 2, 2004-2007. Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/sergio-magrao/>. Acesso em 04 mar.2015.

**PACHECO, Fernando.** Entrevista concedida ao autor, por meio eletrônico, nos meses de janeiro e fevereiro de 2018.

**QUEIROZ, Nico Pereira de.** Entrevista concedida ao autor, por meio eletrônico, nos meses de novembro e dezembro de 2017.

**RODRIX, Zé.** Entrevista ao Museu Clube da Esquina, Seção Anos 60, 2004-2007. Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/ze-rodrix/>. Acesso em 19 jun.2009.

**SÁ, Luiz Carlos.** Entrevista ao Museu Clube da Esquina, Seção Anos 60, 2004-2007. Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/luiz-carlos-pereira-de-sa/>. Acesso em 19 jun.2009.

**SÁ, Luiz Carlos.** Entrevista concedida ao autor, por meio eletrônico, nos meses de maio e junho de 2010.

**VENTURINI, Flávio.** Entrevista ao Museu Clube da Esquina, Seção Clube da Esquina 2, 2004-2007. Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/flavio-venturini/>. Acesso em 04 mar. 2015.

## **Vendas de discos:**

**Arquivos IBOPE – Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística Ltda.** Seções: “Long-plays”, “Fitas”, “Compacto Simples”, “Compactos Duplos”. Pesquisa de vendas de discos, São Paulo, Recife e Rio de Janeiro. Arquivo Edgard Leuenroth, Unicamp, Campinas-SP. Fontes digitalizadas, gentilmente cedidas pela professora Dra. Silvia M. Jardim Brügger. 1972-1975.

## Bibliografia

- ADORNO, Theodor W.** *Dialética Negativa*. RJ: Jorge Zahar Editor, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Textos escolhidos*. SP: Nova Cultural, 1999. Coleção Os Pensadores.
- ALBERTI, Verena.** *Manual de história oral*. 2. ed. RJ: Editora FGV, 2004.
- ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; NAVES, Santuza Cambraia (org.).** “Por que não?” rupturas e continuidades da contracultura. RJ: 7Letras, 2007.
- ALVES, Luciano (org.).** *O melhor de Flávio Venturini*. SP: Irmãos Vitale, s/d.
- AMARAL, Adriana; NATAL, Geórgia e VIANA, Luciana.** “Netnografia como aporte metodológico da pesquisa em comunicação digital”. *Comunicação Cibernética*, 2008.
- ANDERSON, Benedict.** *Nação e consciência nacional*. SP: Ática, 1989.
- ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de.** *Guerra e Paz. Casa Grande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. RJ: Editora 34, 1994, p. 27-73.
- ASSIS, Ana Cláudia de; BARBEITAS, Flávio; FILHO, Marcos Edson Cardoso e LANA, Jonas Soares.** “Música e história: desafios da prática interdisciplinar”. In: BUDASZ, Rogério (org.). *Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas*. Vol. 1. Goiânia: ANP-POM, 2009, p. 5-39.
- BHABHA, Homi K.** *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BAHIANA, Ana Maria.** “Importação e assimilação: rock, soul, discotheque”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. RJ: Aeroplano. Editora Senac Rio. 2005, p. 53-60.
- \_\_\_\_\_. *Nada será como antes: MPB nos anos 70*. RJ: Civilização Brasileira, 1980.
- BARTH, Fredrik.** “Grupos étnicos e suas fronteiras”. POUTGNAT, Philippe; STREIFF-Fenart, Jocelyne. *Teorias da etnicidade*. SP: Editora da UNESP, 1998.
- BARTOLOMÉ, Miguel Alberto.** “As etnogêneses: velhos atores e novos papéis no cenário cultural e político”. *Mana*. 12(1), 2006, p. 39-68.
- BAUGH, Bruce.** “Prolegômenos a uma estética do rock”. *Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, n. 38, p. 15-23, março/1994.
- BECKER, Howard S.** “Mundos artísticos e tipos sociais”. In VELHO, Gilberto (org.). *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. RJ: ZAHAR Editores, 1977, p. 9-25.
- BENNETT, Roy.** *Uma breve história da música*. RJ: Jorge Zahar Ed., 1986.
- BERAS, Cesar.** “Elementos iniciais para uma sociologia do rock: em busca de um conceito”. *I Congresso Internacional de Estudos do Rock*, Cascavel, Paraná, setembro 2013.



- BERMAN, Marshall.** *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo, Cia das Letras, 1987, p. 13-35.
- BRITO, Eleonora Zicari C. de; PACHECO, Mateus de Andrade e ROSA, Rafael (orgs.).** *Sinfonia em prosa: diálogos da história com a música*. SP: Intermeios, 2013.
- BRUBAKER, Roger.** “Au-delà de l’identité”. In: *Actes de la Recherche en sciences sociales*. 2001. vol. 139, n.1, p. 66-85.
- BURKE, Peter.** *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. SP: Companhia das Letras, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Hibridismo cultural*. RS: Editora Unisinos, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O que é história cultural?* RJ: Zahar, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, SP: Editora Edusc, 2004.
- CALDAS, Waldenyr.** *A cultura da juventude: de 1950 a 1970*. SP: Musa Editora, 2008.
- CALADO, Carlos.** *Tropicália: a história de uma revolução musical*. 2ª ed., São Paulo: Editora 34, 2010.
- CAMPOS, Luís Melo.** “A música e os músicos como problema sociológico”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 78, outubro 2007, p. 71-94.
- CANCLINI, Néstor Garcia.** *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- CANTON, Ciro Augusto Pereira.** *Nuvem no céu e raiz: romantismo revolucionário e mineiridade em Milton Nascimento e no Clube da Esquina (1970-1983)*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de São João Del-Rei, Departamento de Ciências Sociais, Políticas e Jurídicas. 2010. 170 p.
- CARDOSO, Ângelo Nonato Natale.** *A linguagem dos tambores*. (Doutorado em Etnomusicologia), Universidade Federal da Bahia, 2006.
- CARDOSO, Ciro Flamarion S. e VAINFAS, Ronaldo.** *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. RJ: Campus, 1997.
- CARLSON, Marvin.** “Performance de cultura: estratégias antropológicas e etnográficas”. In: *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010, p. 11-44.
- CARVALHO, Claudiane de Oliveira.** “Narratividade em videoclipe: a articulação entre música e imagem”. V Encontro dos Núcleos de Pesquisa do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, UERJ, 5 a 9 de setembro de 2005.
- CARVALHO, Mário Vieira de.** “A investigação em música no ensino superior”. *Encontro Nacional de Investigação em Música*, Porto, Casa da Música, 25-27 de Novembro de 2011, p. 1-16.

- \_\_\_\_\_. “As ciências musicais na transição de paradigma”. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, n. 14, 2001, p. 211-233.
- \_\_\_\_\_. “A música como expressão e cognição: a propósito do conceito de ‘crítica imanente do material’ em Adorno”. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, n. 13, Lisboa, Edições Colibri, 2000, p. 13-21.
- CASTAGNA, Paulo.** “A musicologia enquanto método científico”. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*. Pelotas, n.1, 2008, p. 7-31.
- CHACON, Paulo.** *O que é Rock*. SP: Círculo do Livro S.A. Vol. 18. Coleção Primeiros Passos.
- CHAPPLE, Steve; GAROFALO, Reebee.** *Rock & indústria: história e política da indústria musical*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.
- CHARTIER, Roger.** *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- \_\_\_\_\_. *A história cultural: entre práticas e representações*. RJ: Bertrand Brasil S.A., 1990.
- \_\_\_\_\_. “Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, 1995, p. 179-192.
- CHAUÍ, Marilena.** *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. SP: Brasiliense, 1986.
- CHIMÈNES, Myriam.** “Musicologia e história: fronteira ou “terra de ninguém” entre duas disciplinas”? *Revista de História*, São Paulo, n. 157, p. 15-29, 2º semestre de 2007.
- CLIFFORD, James.** *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. 3. ed. RJ: Editora UFRJ, 2008, p. 7-58.
- COELHO, Cláudio Novas Pinto.** “A contracultura: o outro lado da modernização autoritária”. In: RISÉRIO, Antônio (org.). *Anos 70: trajetórias*. SP: Iluminuras – Itaú Cultural. 2005, p. 39-44.
- \_\_\_\_\_. *A transformação social em questão: as práticas sociais alternativas durante o regime militar*. Tese de Doutorado em Sociologia, sob a orientação da professora doutora Heloísa Rodrigues Fernandes. SP: 1990, 284 p.
- COELHO, Lilian Reichert.** “As relações entre canção, imagem e narrativa nos videocliques”. *Núcleo de Comunicação Audiovisual*. XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação. Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.
- CONTIER, Arnaldo Daraya.** “Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60)”. In: *Revista Brasileira de História*, vol. 18, n. 35, São Paulo, 1998.
- COOK, Nicholas.** *Analysing musical multimedia*. New York: Oxford University Press, 1998.
- COPLAND, Aaron.** *Como ouvir e entender música*. SP: É Realizações Editora, 2013. (Coleção educação clássica).
- CORRÊA, Antenor Ferreira.** “O sentido da análise musical”. *Revista Opus*, n. 12, 2006, p. 33-53.

- CORRÊA, Laura Josani Andrade.** “Breve história do videoclipe”. VIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Centro Oeste, Cuiabá, MT, 2007.
- COUTO, Ronaldo Costa.** *História indiscreta da ditadura e da abertura*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- DANTAS, Danilo.** “A dança invisível: sugestões para tratar da performance nos meios auditivos”. *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, UERJ, 5 a 9 de setembro de 2005.
- DAPIEVE, Arthur.** *Brock: o rock brasileiro dos anos 80*. 2. ed. RJ: Editora 34, 1996.
- DELGADO, Lucilia de Almeida Neves.** *História Oral: memória, tempo, identidades*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- DIAS, Lucy.** *Anos 70: enquanto corria a barca*. 2ª edição. SP: Senac, 2004.
- DUNN, C.** *Brutality garden: tropicália and the emergence of a brazilian counterculture*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.
- DURHAM, Eunice R.** *A caminho da cidade: a vida rural e a migração para São Paulo*. SP: Editora Perspectiva, 1984.
- ELIAS, Pedro Henrique Dutra Martins Rocha.** *A canção tropicalista: um percurso crítico*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. 2015. 107 p.
- FAUSTO, Boris.** *História do Brasil*. 12. Ed. SP: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- FELD, Steven.** “Communication, music, and speech about music”. In: KEIL, Charles e FELD, Steven. *Music grooves: essays and dialogue*. 2 ed. Fenestra Books, 2005, p. 77-95.
- FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves.** *O Brasil republicano o tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v.4, 2003.
- FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janáina (org).** *Usos & abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- FILHO, Jorge Cardoso.** “Da performance à gravação: pressupostos do debate sobre a estética do rock”. *E-Compós*, Brasília, v.13, n.2, p. 1-16, maio/ago. 2010.
- FRAGA, Danilo.** “O beat e o bit do rock brasileiro: internet, indústria fonográfica e a formação de um circuito médio para o rock no Brasil”. *E-compós Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, Agosto de 2007, p. 1-18.
- FRIEDLANDER, Paul.** *Rock and roll: uma história social*. 7. ed., RJ: Record, 2012.
- FRITH, Simon.** *Performing Rites: on the value of popular music*. Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press, 1996.
- GALLO, Helen.** “Em busca de verdades: da dificuldade de se definir o que é a música no pós-segunda guerra”. *Anais do XXI Congresso da ANPPOM*, 2011, p. 991-995.

- GARCIA, Amanda Veloso.** “O rock além do som: uma abordagem antropológica”. *I Congresso Internacional de Estudos do Rock*, Cascavel, Paraná, setembro 2013.
- GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir.** *70/80 Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. RJ: Aeroplano Editora, 2000.
- GAÚNA, Regiane Sanches.** “Duprat e a tropicália”. 2004. Disponível em <http://hist.puc.cl/iaspm/rio/.../RegianeGauna.pdf>. Acesso em 05 abr.2010.
- GHEZZI, Daniela Ribas.** “Xô, iê-iê-iê”. In: *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Ano 7, n. 78, Rio de Janeiro, março 2012, p. 46-47.
- GIDDENS, Antony.** *As consequências da modernidade*. SP: UNESP, 1991.
- GINZBURG, Carlo.** *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. (trad.) Maria Betania Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GOFFMAN, Ken; JOY, Dan.** *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital* RJ: Ediouro, 2007.
- GOODWIN, Andrew.** *Dancing in the distraction factory: music television and popular culture*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1992.
- HALL, Stuart.** *A identidade cultural na pós-modernidade*. RJ: DP&A, 1998.
- HARVEY, David.** *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. SP: Edições Loyola, 2010.
- HIGA, Evandro Rodrigues.** “A assimilação dos gêneros polca paraguaia, guarânia e chamamé no Brasil e suas transformações estruturais”. Disponível em <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/EvandroHiga.pdf>. Acesso em 24 mar. 2012.
- HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (orgs.).** *A invenção das tradições*. 6. ed. Belo Horizonte: Paz e Terra. 2008.
- HOBSBAWN, Eric.** *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. RJ: Paz e Terra, 1990.
- \_\_\_\_\_. “Revolução Cultural”. In: *Era dos Extremos: o breve século XX 1914-1991*. SP: Companhia das Letras, 1995, p. 314-336.
- HUGH, Davies.** *Hammond organ*. Grove Music Online, Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12289>. Acesso em 1. Nov.2017.
- \_\_\_\_\_. *Mellotron*. Grove Music Online, Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/47645>. Acesso em 1 nov.2017.
- HUNT, Lynn.** *A nova história cultural*. SP: Martins Fontes, 1992.

- JACQUES, Tatyana de Alencar.** “Comunidade rock: visões de mundo e categorias musicais”. *Música e Cultura*, n. 5, 2010. Disponível em <http://musicaecultura.abetmusica.org.br>.
- JANOTTI Jr., Jeder; SOARES, Thiago.** “O videoclipe como extensão da canção popular: apontamentos para análise”. Salvador, 2005. Programa de pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. 20f. Mimeo.
- KEHL, Maria Rita.** “As duas décadas dos anos 70”. In: RISÉRIO, Antônio (org.). *Anos 70: trajetórias*. SP: Iluminuras – Itaú Cultural. 2005, p. 31-37.
- KERNFELD, Barry; NORTON, Pauline.** *Conga*. Disponível em <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06283>. Acesso em 08 nov. 2017.
- KERNFELD, Barry.** *Sitar*. The New Grove Dictionary of Jazz, 2nd ed., Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J411800>. Acesso em 1 nov.2017.
- KEIL, Charles.** “Motion and feeling through music”. In: KEIL, Charles e FELD, Steven. *Music grooves: essays and dialogue*. 2 ed. Fenestra Books, 2005, p. 53-76.
- KOZINETS, Robert V.** *Netnografia: realizando pesquisa etnográfica on line*. SP: Penso Editora, 2010.
- LABORDE, Denis.** “A etnomusicologia serve ainda para alguma coisa”? *Música em Contexto* Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília, Ano II, v. 1, dezembro de 2008, p. 27-45.
- LANA, Jonas Soares.** “Ambiguidade e presentificação no arranjo de Rogério Duprat para a gravação tropicalista de ‘Não identificado’ de Gal Costa (1969)”. *Revista Brasileira de Música*, Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, v. 27, n. 2, p. 237-263, jul./dez. 2014.
- LE GOFF, Jacques.** “Antigo/Moderno”. In: *Enciclopédia Einaudi*. Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, p. 370-392.
- LÖWY, Michael; SAYRE, Robert.** *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- MACIEL, Luiz Carlos.** *O sol da liberdade*. RJ: Vieira e Lent, 2014.
- MARCONDE, Marcos A.** “Sá e Guarabira”. In: *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*, 1998, p. 701.
- MARTINS, Lincoln.** “Os pais da contracultura”. In: *Revista Filosofia*. n. 22, SP: Escala Educacional, s/d., p. 38-43.
- MED, Bohumil.** *Teoria da Música*. 4. ed. Brasília, DF: MusiMed, 1996.
- MELLO, Zuza Homem de.** *A era dos festivais: uma parábola*. SP: Ed. 34, 2003. (Coleção Todos os Cantos).

- MENEZES, Eduardo.** *Velhidade*. Maceió, 2008. Disponível em <http://velhidade.blogspot.com.br>. Acesso em 20 nov.2017.
- MERHEB, Rodrigo.** *O som da revolução: uma história cultural do rock 1965-1969*. RJ: Civilização Brasileira, 2012.
- MIDDLETON, Richard.** *Studying popular music*. Open University Press, 1990.
- MOLINO, Jean.** “Facto Musical e Semiologia da Música”. In: SEIXO, Maria Alzira (Org.). *Semiologia da Música*. Lisboa: Veja, 1975, p. 109-164.
- MONTAGU, Jeremy.** *Celesta*. The Oxford Companion to Music, Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1240>. Acesso em 8 nov.2017.
- \_\_\_\_\_. *Tabla*. The Oxford Companion to Music, Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6621>. Acesso em 1 nov.2017.
- MORAES, José Geraldo Vinci de.** “Polifonia na metrópole: história e música popular em São Paulo”. In: *Tempo*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 39-62.
- MORELLI, Rita de Cássia Lahoz.** *Indústria fonográfica: relações sociais de produção e concepções acerca da natureza do trabalho artístico (Um estudo antropológico: a indústria do disco no Brasil e a imagem pública de dois compositores-intérpretes de MPB na década de 70)*. Dissertação (Mestrado), Antropologia Social, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas-SP, 1988.
- \_\_\_\_\_. “O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea”. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n.16, p. 87-101, jan.-jun. 2008.
- MOURA, Júlio.** “De volta às trilhas do rock rural”. set. 2001. Disponível em <http://www.cliquemusic.com.br>. Acesso em 19 jun.2009.
- MUGGIATI, Roberto.** *Rock o grito e o mito: a música pop como forma de comunicação e contracultura*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Rock: os anos heroicos e os anos de ouro*. Brasiliense. Coleção Tudo é História, n. 96.
- NAPOLITANO, Marcos.** *1964: História do regime militar brasileiro*. 1. Ed., SP: Contexto, 2014.
- \_\_\_\_\_. “A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)”. In: *Revista Brasileira de História*, vol. 24, n. 47, São Paulo, 2004.
- \_\_\_\_\_. *A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural*. abr. 2002. Disponível em <http://www.hist.puc.cl/historia/iasp-mla.html>. Acesso em 01 abr. 2010a.
- \_\_\_\_\_. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. SP: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. (Coleção História do Povo Brasileiro).

- \_\_\_\_\_. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. SP: Contexto, 2001a. (Repensando a História).
- \_\_\_\_\_. *História e Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. SP: Anna Blume/FAPESP, 2001b.
- \_\_\_\_\_. “Vencer Satã só com orações: políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970”. In: ROLLEMBERG, Denise e QUADRAT, Samantha Viz (org.). *A construção social dos regimes autoritários: Brasil e América Latina*. Vol. II. RJ: Civilização Brasileira, 2010b, p. 145-174.
- NEDER, Álvaro**. “O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição”. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 22, 2010, p. 181-195.
- NETTO, Michel Nicolau**. *Música brasileira e identidade nacional na mundialização*. SP: Anna-blume, FAPESP, 2009.
- NOVAES, Adauto (org.)**. *Anos 70: ainda sob a tempestade*. RJ: Aeroplano. Editora Senac Rio. 2005.
- ORTIZ, Renato**. *A moderna tradição brasileira*. 5. ed. SP: Editora Brasiliense, 2001.
- \_\_\_\_\_. “Estado, cultura popular e identidade nacional”. In: *Cultura brasileira e identidade nacional*. SP: Editora Brasiliense, 1985, p. 127-142.
- PAIVA, Eduardo França**. *História & imagens*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- PAMPLONA, Marco Antônio**. “A questão nacional no mundo contemporâneo”. In: FILHO, Daniel Aarão Reis; FERREIRA, Jorge; ZENHA, Celeste (orgs.). *O século XX: o tempo das dúvidas - do declínio das utopias à globalização*. RJ: Civilização Brasileira, v. 3, 2000, p. 185-204.
- PANOFSKY, Erwin**. *Significado nas artes visuais*. SP: Perspectiva, 1976.
- PARANHOS, Adalberto; PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.)** *Artcultura: revista de história, cultura e arte*, v. 8, n. 13, 2006, Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, p. 117-150.
- PARANHOS, Adalberto**. *Os desafinados: sambas e bambas do “Estado Novo”*. SP: Intermeios, CNPQ e FAPEMIG, 2015.
- PÉCAUT, Daniel**. *Intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. SP: Editora Ática. 1990.
- PEDERIVA, Ana Bárbara A**. “A rebeldia da Jovem Guarda”. In: *Revista Nossa História*. Ano 3, n. 26, Rio de Janeiro, dez.2005, p. 70-74.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder**. *O que é contracultura*. Coleção Primeiros Passos. 8. ed. SP: Editora Brasiliense, 1992.

- PEREIRA, Fernanda Maria Cerqueira.** *O violão na sociedade carioca (1900-1930): técnicas, estéticas e ideologias.* Dissertação (mestrado) em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007, 127 p.
- PEREIRA Jr., José Antônio.** “Youtube: recriação ou descaracterização da linguagem do videoclipe?”. Revista Cambiassu, Departamento de Comunicação, Universidade Federal do Maranhão – UFMA, 2008.
- PICCOLI, Edgard.** *Que rock é esse? A história do rock brasileiro contada por alguns de seus ícones.* SP: Editora Globo, 2008.
- PINTO, Tiago de Oliveira.** “Som e música: questões de uma antropologia sonora”. In: *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2001, v. 44, n.1.
- PONTAROLO, Fabio.** “Protesto, crítica social e a influência musical do *rock n’ roll* na música popular brasileira do pós-guerra”. *VOOS Revista Polidisciplinar Eletrônica da Faculdade Guairacá*, vol.1, jul. 2009, p. 135-147.
- PRINS, Gwyn.** “História Oral”. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas.* SP: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992, p. 163-198.
- PUCCI, Bruno.** “A filosofia e a música na formação de Adorno”. *Revista Educ. Soc.*, Campinas, vol. 24, n. 83, p. 377-389, agosto 2003.
- REIS, Daniel Aarão (org.).** *Modernização, ditadura e democracia: 1964-2010.* RJ: Objetiva, 2014. (História do Brasil Nação: 1808-2010, v. 5).
- \_\_\_\_\_; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Pato Sá (org.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964.* RJ: Zahar, 2014.
- RESENDE, Victor H. de.** “Iconografia, iconologia e fato musical: análise das capas de disco do trio Sá, Rodrix & Guarabyra”. *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.15 - n.1, 2015, p. 71-86.
- \_\_\_\_\_. *O rock rural de Sá, Rodrix & Guarabyra: romantismo contracultural no Brasil dos anos 1970.* Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de São João Del-Rei, Departamento de Ciências Sociais, Políticas e Jurídicas. 2013. 143 p.
- \_\_\_\_\_. “Performances musicais no rock brasileiro dos anos 1970, por meio de análises de capas de discos”. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.4, n.1, 2016, p. 1-13.
- \_\_\_\_\_. “Relações familiares – Parentesco, compadrio e migrações na modernidade capitalista no Brasil dos anos 1970: reflexões por meio da história e música”. In: *Travessia: revista do migrante*, n. 70, Janeiro – Junho/2012, p. 81-90.
- REZENDE, Maria José de.** *A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade 1964-1984.* Londrina: Ed. UEL, 2001.
- RIDENTI, Marcelo.** *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política.* SP: Editora UNESP, 2010.



- \_\_\_\_\_. “Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança”. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil republicano o tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v.4, 2003, p. 133-166.
- \_\_\_\_\_. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. RJ: Record, 2000.
- \_\_\_\_\_. “Intelectuais e romantismo revolucionário”. *São Paulo in Perspectiva*, 15 (2) 2001, p. 13-19.
- \_\_\_\_\_. “Uma década de sonhos e mudança”. In: *Revista Nossa História*. Ano 3, n. 26, Rio de Janeiro, dez.2005, p. 62-65.
- RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François (org.).** *Para uma história cultural*. Lisboa: Ed. Estampa, 1998.
- RISÉRIO, Antônio (org.).** *Anos 70: trajetórias*. SP: Iluminuras – Itaú Cultural. 2005.
- ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz (orgs.).** *A construção social dos regimes autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX – Brasil e América Latina*. RJ: Civilização Brasileira, 2010.
- ROSA, Pablo Ornelas.** *Rock underground: uma etnografia do rock alternativo*. SP: Radical Livros, 2007.
- ROSZAK, Theodore.** *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- RUIZ, Ilma.** *Paraguay (Sp. República del Paraguay)*. Disponível em <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20871>. Acesso em 8 nov.2017.
- SÁ, Luiz Carlos.** *Too old to rock, too young to die: muito velho para o rock, muito novo para morrer*. mar. 2010. Disponível em <http://luizcarlossa.blogspot.com>. Acesso em 05 mai.2010.
- SAGGIORATO, Alexandre.** *Anos de Chumbo: rock e repressão durante o AI-5*. 157 f. (Dissertação em História) – Universidade de Passo Fundo, Programa de Pós-Graduação em História, Passo Fundo, 2008.
- \_\_\_\_\_. “Rock brasileiro na década de 1970: contracultura e filosofia hippie”. *História: debates e tendências*, v. 12, n.2, jul./dez. 2012, p. 239-302.
- \_\_\_\_\_. “Rock brasileiro dos anos 1970: transgressão comportamental x censura moral”. *I Congresso Internacional de Estudos do Rock*, UNIOESTE, Cascavel-PR, setembro 2013.
- SANDRONI, Carlos.** *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. RJ: Jorge Zahar Ed., 2001.
- SANTOS, Lincoln Meireles dos.** *O teclado eletrônico como um instrumento orquestral: análise e demonstração da peça Sir Lancelot and The Black Knight de Rick Wakeman*. Dissertação (mes-

trado), Música, Universidade Federal de Minas Gerias, Escola de Música, Belo Horizonte, 2008.

**SEEGER, Anthony.** “Etnografia da música”. Cadernos de campo. São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. “Por que os índios Suya cantam para as suas Irmãs”? In: VELHO, Gilberto (Org.). *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. RJ: Zahar, 1977, p. 39-63.

**SÈVE, Mário.** “Choro: gênero ou estilo”? *XXVI Congresso da ANPPOM*, Belo Horizonte, 2016, p. 1-10.

**SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de.** *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (vol. 1: 1901-1957)*. SP: Ed. 34, 1997, 368 p. (Coleção Ouvido Musical).

\_\_\_\_\_. *A canção no tempo: 85 anos de música brasileira, vol. 2: 1958-1985*. SP: Ed. 34, 1998, 368 p. (Coleção Ouvido Musical).

**SCHERNER, Cassiano.** “A crítica musical e o rock brasileiro nas páginas da revista *Pop* (1972-1979). *Comunicação & Informação*, Goiânia-Go, v.19, n.1, p.70-86, jan./jun. 2016.

\_\_\_\_\_. “O rock brasileiro dos anos 70 e a crítica na revista *Música*”. *Revista Brasileira de Estudos da Canção*. Natal, n.2, jul-dez. 2012.

**SCHMIDT, Róbi J.** “Nas trilhas do rock”. Espaço Plural, ano V, n. 11, 1º semestre/2004, p. 14-15.

**SCHILLER, Friedrich.** *A educação estética do homem numa série de cartas*. 4. ed. SP: Iluminuras, 2002.

**SILVA, Francisco Carlos Teixeira da.** “Crise da ditadura e o processo de abertura política no Brasil”. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil republicano o tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v.4, 2003, p. 243-282.

**SILVA, Gislene.** “O imaginário rural do leitor urbano: o sonho mítico da casa no campo”. *Braszilian Journalism Research*, vol. 2, número 1, 1. Semestre, 2009.

**SILVA, José A. S.** “Notas sobre descrição, diálogo e etnografia”. *Música e Cultura*, n. 6, 2011.

**SILVA, Vagner G.** “Observação participante e escrita etnográfica”. In: FONSECA, M. Nazaré S. (org.). *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 285-306.

**SMALL, Christopher.** *Musicking: the meanings of performing and listening*. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

**SOARES, Thiago.** “Performances e visualidades musicais: aparatos conceituais para o debate sobre a música no audiovisual”. *Revista do programa de pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba*, Ano V, n. 08 – jan-jun, 2012.

\_\_\_\_\_. “Por uma metodologia de análise mediática dos videocliques: contribuição da semiótica da canção e dos estudos culturais”. *UNIrevista*, vol. 1, n. 3, julho 2006.

\_\_\_\_\_. *Videoclipe: o elogio da desarmonia*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2012.

- SUZUKI, Júlio César.** *Campo e cidade no Brasil: transformações socioespaciais e dificuldades de conceituação*. 2007. In: Revista Nera, ano 10, n. 10, janeiro/junho de 2007.
- TABORDA, Márcia.** “A viola de arame: origem e introdução no Brasil” In: *Em Pauta*, v. 13, n. 21, dezembro 2002, p. 133-152.
- \_\_\_\_\_. *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830-1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- TACUCHIAN, Ricardo.** “O simbolismo na cantata BWV 147 Herz und mund that und leben”. In: SEKEFF, Maria de Lourdes (org.). *Arte e culturas: estudos interdisciplinares*. SP: Annablume, FAPESP, 2001, p. 105-122.
- TAFARELO, Cláudia Siqueira César.** “Análise crítica entre etnografia e netnografia: métodos de pesquisa empírica”. 9. Interprogramas de mestrado da Faculdade Cásper Líbero, 2013.
- TAGG, Philip.** “Musicology and the semiotics of popular music”. *Semiotica*, n. 66-1/3, p. 279-298, 1987.
- THOMPSON, E. P.** “Introdução: costumes e cultura”. In: Idem. *Costumes em Comum*. SP: Companhia das Letras, 1998, p. 13-24.
- TITON, Jeff Todd.** “Knowing Fieldwork”. In: BARZ, Gregory and COOLEY, Timothy J. (eds.) *Shadow in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. 2. ed. Oxford University Press, 2008, p. 87-100.
- TRAVASSOS, Elizabeth.** *Modernismo e música brasileira*. 2. ed. RJ: Jorge Zahar Ed. 2000, p. 33-65.
- TROTTA, Felipe.** “Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise”. *Ícone*, Universidade Federal de Pernambuco, v. 10, n.2, p. 1-12, 2008.
- TURINO, Thomas.** *Music as social life: the politics of participation*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2008.
- VARGAS, Herom.** “Tinindo Trincando: contracultura e rock no samba dos Novos Baianos”. In: *Contemporânea – comunicação e cultura*. Vol. 09, n. 03, setembro-dezembro 2011, p. 461-474.
- VELOSO, Caetano.** *Verdade tropical*. SP: Companhia das Letras, 1997.
- VELLOSO, Mônica Pimenta.** “O modernismo e a questão nacional”. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O Brasil republicano*. V.1, 2003, p. 351-386.
- VIANNA, Hermano.** *O mistério do samba*. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2007.
- VICENTE, Eduardo.** “Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1969/1999”. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v.10, n.16, jan. jun. 2008, p. 103-121.
- VILELA, Ivan.** “Vem viola, vem cantando”. In: *Estudos Avançados* 24 (69), 2010, p. 323-347.

- VISCONTI, Eduardo.** “A trajetória da guitarra elétrica no Brasil”. Disponível em [www.musicosdobrasil.com.br](http://www.musicosdobrasil.com.br). Acesso em 24 mar. 2012.
- VOIGT, Márcio Roberto.** “Breaking all the rules: três teses sobre a rebeldia criativa do rock’n’roll”. *II Congresso Internacional de Estudos do Rock*, UNIOESTE, Cascavel-PR, junho 2015.
- VOLPE, Maria Alice.** “Por uma nova musicologia”. *Música em Contexto* Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília, Ano 1, n.1, julho de 2007, p. 107-122.
- WILLIAMS, Raymond.** *O campo e a cidade: na história e na literatura*. SP: Cia das Letras, 1989.
- ZAN, José Roberto.** “Jards Macalé: desafinando coros em tempos sombrios”. In: *Revista USP*, São Paulo, n.87, p. 156-171, setembro/novembro 2010.
- \_\_\_\_\_. “Música popular brasileira, indústria cultural e identidade”. In: *Ecuos Revista Científica*. n.1, v.3. jun. 2001, p. 105-122.
- ZUMTHOR, Paul.** *Performance, recepção, leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. SP: Cosac Naify, 2007, 2. ed.

**Sites de consulta contínua:**

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

<http://luizcarlossa.blogspot.com>.

<http://siteluismoreno.tripod.com/id7.html>

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

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

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

<https://www.facebook.com/groups/579690902102870/1392225764182709/>

<https://www.facebook.com/marinhokiss>

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

<http://www.oterco.cjb.net>

<http://www.progressiverockbr.com/recvale.htm>

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

<https://www.spotify.com/br/>

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

<http://www.veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>

<http://www.youtube.com>