

## O rock brasileiro dos anos 70 e a crítica na revista *Música*

Cassiano Scherner<sup>1</sup>  
[cassianoscherner@uol.com.br](mailto:cassianoscherner@uol.com.br)

**Resumo:** *O presente artigo analisa a relação da Revista Música com o rock brasileiro no período de existência desta publicação entre 1976 a 1983. Nosso foco recaiu na crítica musical para analisar a visão dos respectivos críticos da Revista Música sobre o rock brasileiro. Este artigo é uma versão sintetizada de um capítulo da tese de doutorado denominada “O criticismo do rock brasileiro no jornalismo de revista especializado em som, música e juventude: da Rolling Stone (1972-1973) à Bizz (1985-2001)” defendida em janeiro de 2011 na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS)*

**Palavras-chave:** *Crítica Musical; Imprensa Especializada; Música; Brasil; História e Crítica; Rock Brasileiro.*

**Abstract:** *This paper analyzes the relationship between Music Magazine and the Brazilian rock during the existence of this publication from 1976 to 1983. Our focus was on music criticism to analyze the views of those critics about Brazilian rock. This article is a version of a chapter of my doctoral thesis named “The criticism of Brazilian rock in the journalism of magazine specializing in sound, music and youth: from Rolling Stone (1972-1973) to Bizz (1985-2001)” defended in January 2011 at the Pontifical Catholic University of Rio Grande do Sul (PUC-RS).*

**Keywords:** *Music criticism; Specialized press; Music; Brazil; History and Criticism; Brazilian Rock.*

### Introdução

Quando chegou às bancas de jornal em junho de 1976, a revista *Música* não era apenas mais uma publicação a disputar mercado com as publicações do mesmo segmento, *Pop* e *Rolling Stone*. Antes de tudo, foi a primeira revista a abordar de forma ampla o mercado da música no Brasil. Naquele momento, tratava-se de um mercado que surgia com imenso potencial. A revista apresentava um diferencial, inédito até então, para uma publicação editada no Brasil: tratar exclusivamente do que fosse o mundo da música, não se limitando às questões comportamentais, principalmente dos jovens daquela época.

---

<sup>1</sup> Jornalista, Doutor em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Foi professor da Universidade de Passo Fundo – RS (UPF) e da Faculdade Social (Salvador-BA). Atualmente é pesquisador musical e jornalista *free-lancer*. E-mail para contato: [cassianoscherner@uol.com.br](mailto:cassianoscherner@uol.com.br)

Sinal dos tempos, visto que naquele momento a questão contracultural dava mostras de esgotamento. E a música, especificamente o *rock*, estava no bojo desse processo. Mas não se limitava a focar apenas o *rock* e também o comportamento; ampliava a sua atuação, mencionando e testando os instrumentos musicais. Apresentava ainda uma preocupação didática, direcionando-a para aulas de teoria musical, para aulas de afinação dos mesmos instrumentos e reportagens técnicas sobre equipamentos. Isso já foi exposto no primeiro editorial da publicação:

(...) “Música” tenta trazer, de forma impressa, toda esta arte, sem pretensões, como ela é. Expressiva, forte e arrebatadora. Desde suas manifestações mais puras e singelas, como a “música de barbeiros” do Brasil Colonial, uma pequena banda, com base em pistom e trompa, formada por negros livres e escravos, em sua maioria barbeiros, até a mais sofisticada “música espacial”, que procura criar a ilusão do deslocamento dos objetos sonoros no instante em que é executada. Simplificando: “Música” abrangerá música sob todos os aspectos, para todos os gostos, para todos os instrumentos. (EDITORIAL, 1976, n. 1, p. 3).

Além disso, trazia cifras de sucessos musicais estrangeiros e nacionais, algo importante para divulgar e popularizar canções que faziam parte das paradas de sucesso. Mas o principal assunto da publicação<sup>2</sup> eram os instrumentos e a formação didática dos músicos, resumida desta forma no mesmo editorial:

Neste primeiro número, para dar uma idéia geral do esquema, trazemos os testes da guitarra [...] e do violão [...], informações técnicas sobre problemas com instrumentos, um artigo especial sobre alto-falantes utilizados no meio musical, aulas de guitarra-solo, contrabaixo e teoria, uma relação e críticas dos principais lançamentos fonográficos, indicações para locação de instrumentos, uma seção dedicada ao noticiário das gravadoras, uma nova visão da pedagogia musical, uma lista do preço médio de instrumentos e aparelhagem à venda no eixo São Paulo/Rio e um mercadão-musical, para troca e venda, de instrumentos, colocação de músicos, grupos, técnicos, enfim, anúncios de leitores para leitores. (EDITORIAL, 1976, n. 1, p. 3).

A tecnologia e a profissionalização eram novidades que surgiam no meio musical.<sup>3</sup> Este foi um fator destacado no editorial do número 3:

---

<sup>2</sup> Imprima Comunicação Editorial Ltda, a editora que idealizou essa publicação, é a mesma responsável por introduzir e popularizar o método com sucessos musicais cifrados para violão e guitarra, através da revista *Violão-Guitarra*. Além da revista *Música*, foi idealizada também uma gravadora chamada *Vingu*. O projeto dessa gravadora, contudo, acabou se restringido a quatro artistas, já que nos exemplares consultados nada mais foi publicado sobre tal projeto, tampouco sobre os artistas que lançaram esses compactos.

<sup>3</sup> Em um primeiro momento, tendo como diretores da publicação os irmãos Oswaldo Biancardi Sobrinho e Victor Biancardi e, como jornalista responsável, Ben-Hur Teixeira Macedo as reportagens e as críticas eram bem mais abrangentes. Ou seja, não somente o *rock*, mas também gêneros como *jazz*, MPB,

A tecnologia infiltrou-se em nossa música, eletrizando e marcando vigorosamente novas concepções melódicas, harmônicas e rítmicas, alterando, em conseqüência, o aspecto instrumental. Realmente nos movimentados shows de rock, música popular e jazz, os minuciosos programas guardam um lugar de destaque para músicas e técnicos, inclusive para o operador de mesas de som. A princípio, eram as repudiadas guitarras, os escandalosos acompanhamentos de “Alegria, alegria” e “Domingo no Parque” nos históricos festivais da Record. Mais tarde, múltiplos teclados eram fartamente utilizados nas gravações e apresentações ao vivo. [...] Sofisticadas mesas de som e sistemas de amplificação potentes, possibilitando concorridas manifestações são alguns dos indispensáveis componentes do moderno equipamento musical, que abre portas para a elaboração de novos trabalhos, num campo cada vez mais amplo e fascinante: o da nossa música popular. (EDITORIAL, 1976, n. 3, p. 3).

Era inevitável que essa questão se refletisse em revistas como *Música*. Théberge menciona que os “periódicos musicais são tão variados quanto as muitas atividades que constituem o mundo do fazer musical.” (THÉBERGE, 1991, p. 271)

Na ideia principal desse autor, as “revistas permanecem como meios econômicos para anunciantes em alcançar um mercado específico para seus produtos (eletrônicos ou de outra forma) e esta é especialmente verdadeira para o mercado de músicos o qual é relativamente pequeno, altamente especializado e extremamente dispersado” (THÉBERGE, 1991, p. 271) <sup>4</sup>.

*Música* trazia também críticas e reportagens sobre vários gêneros musicais, tanto do Brasil quanto do exterior. Destacamos, especificamente, as críticas sobre o *rock*. No caso deste artigo, o *rock* brasileiro. E aqui, fica perceptível o avanço qualificado da crítica musical, tanto nos shows e dos LPs, que são tratados de uma forma mais detalhada, se compararmos com as críticas que foram publicadas nas revistas *Pop* e *Rolling Stone*.

Mas para que possamos compreender melhor essa questão, é importante destacarmos o contexto musical, em termos mercadológicos, que o Brasil vivenciava naquele momento. A partir da efervescência de consumo iniciada no final da década de 1960, a aquisição de eletrodomésticos por parte da classe média tornou-se algo corriqueiro. Com isso, o consumo de LPs e fitas-cassetes foram incrementados em

---

chorinho e samba eram abordados em *Música*. Ao longo da trajetória da revista, ocorreram mudanças nesse posto.

<sup>4</sup> Nesse artigo, o pesquisador analisa o papel das principais revistas musicais canadenses e americanas editadas na década de 1980, entre as quais, *Guitar Player*, *Musician*, *Electronic Music*, *Canadian Musician* etc.. O autor ressalta que a análise dessas publicações “é apenas parte de uma ampla pesquisa sobre a indústria de instrumentos musicais, digitais e eletrônicos nos anos 80 e sua relação com a prática musical contemporânea”. (THÉBERGE, 1991, p. 272 – tradução nossa).

progressão geométrica. Tudo isso foi sendo canalizado para uma expansão gradativa de vendas que tinham em vista o mercado jovem, por meio do rádio e da televisão:

[...] pela tevê, eventos como festivais da canção, o uso constante de músicas em novela, num verdadeiro trabalho de merchandising da música; pelo rádio, veículo imprescindível neste trabalho, através de programações mais dinâmicas, acompanhando as modificações do gosto popular e utilizando uma linguagem mais jovem e descontraída, procurando a principal parcela do mercado potencial: os jovens. (O MERCADO de discos no Brasil, 1976, p. 20).

Entre 1975 e 1976, o mercado fonográfico brasileiro registrou sua maior expansão. Conforme artigo publicado na revista *Mercado Global*, esse período ficou marcado por “uma fase de recuperação, já que no ano anterior, o mercado havia tropeçado com a retração consequente da crise do petróleo, ingrediente básico na confecção de discos – o que acarretou um aumento brutal em quase todos os custos industriais” (O MERCADO de discos no Brasil, 1976, p. 20).

Essas duas circunstâncias, o avanço da mídia eletrônica e o crescimento do mercado fonográfico, tornaram o investimento para esse mercado mais atrativo. Havia interesse por tudo que envolvesse o mundo musical, como instrumentos musicais, acessórios, mesas de som, alto-falantes, assim como o que acontece no mundo do chamado *show business*.

Dessa forma, nada mais natural que uma revista como *Música* surgisse, focando nesse potencial mercadológico e com um perfil editorial que privilegiasse tudo que estivesse em torno da música.

O slogan “Revista didática e informativa para profissionais e amadores”<sup>5</sup> resumia a linha editorial da publicação: voltar-se para o apreciador do mundo musical, fosse ele amador ou profissional. Com esse bordão, a publicação tinha como público-alvo o admirador de música que não se limitasse a ler amenidades e fofocas sobre a vida de celebridades do mundo dos *pop stars*.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Slogan que era publicado na capa das primeiras edições da revista.

<sup>6</sup> Isso é percebido pela quantidade de editorias existentes, como Cartas Técnicas, Teoria Musical, Música nas Escolas, Música Eletrônica, Violão Clássico e Popular, Guitarra-Jazz/Rock, Contrabaixo, Percussão, Teste”, Baixo, entre outras. Havia ainda um encarte, contendo sucessos musicais nacionais e estrangeiros cifrados para violão e guitarra. No caso das editoriais, eram abordagens voltadas para o aprendizado musical, tanto teórico quanto prático, privilegiando a performance e a técnica. Uma curiosidade diz respeito à editoria Teste, que avaliava instrumentos musicais produzidos no Brasil. Essa seção, contudo, não era editada com regularidade, além de não ter tido vida longa. Para se ter uma noção do rigor de tais testes, todos os instrumentos recebiam uma avaliação em diversos quesitos e uma ficha técnica, além dos preços. Os responsáveis por essas seções eram músicos – em grande parte conhecidos no meio musical e

Quanto às outras seções, tratava-se de artigos escritos por especialistas sobre o assunto em questão. No caso dos instrumentos, havia comentários e observações pessoais ilustrados por fotos (a maneira e a forma de tocar o instrumento) e partituras (explicações sobre as notas musicais).

Nas respectivas edições que estiveram disponíveis para consulta nesta pesquisa, a primeira constatação diz respeito à forma como o *rock* brasileiro foi tratado pela crítica. A presença do *rock* brasileiro não é destacada, se comparada com as edições até agora observadas. As análises das críticas a esse gênero são secundárias se comparadas com a Música Popular Brasileira (MPB). Basta ver o número de capas destinado aos artistas ditos representantes do *rock* no Brasil.<sup>7</sup>

Outro fator importante diz respeito a duas vertentes de crítica. A primeira é referente aos shows, e a segunda, aos LPs. Embora houvesse limitações em relação ao espaço editorial – muito semelhante com *Pop* e *Rolling Stone*, com textos curtos – estes eram muito contundentes. Quanto aos shows, *Música* é a publicação que começa a dar os primeiros sinais de renovação da crítica musical.<sup>8</sup>

Apesar disso, a crítica musical dá um salto qualitativo de forma expressiva, não somente com relação ao *rock* como um todo, mas no que concerne em relação a todos os gêneros musicais presentes, além de não ficar restrita somente à análise de obras gravadas. E aqui se percebe um avanço expressivo no que diz respeito ao desempenho, em relação às publicações anteriormente analisadas.

A seguir apresentaremos as respectivas análises das duas vertentes.

### **A crítica de shows**

Entre os expedientes da crítica musical, além dos LPs, a crítica de apresentações de grupos e artistas do *rock* detalha a maneira pela qual o desempenho dos mesmos é

---

por parte do público como Nelson Ayres, Egídio Conde, Tony Osanah, Cláudio Lucci –, os quais já participavam de gravações e já tinham uma vida artística consolidada. Mas também havia profissionais de outros gêneros, como o erudito, representado pelos maestros Fausto de Paschoal e Ettore Pescatore.

<sup>7</sup> Os exemplares disponibilizados nesta pesquisa foram: 1-11, 13-19, 21, 23, 25, 32-33, 35-49, 51-54, 60, 67 e 69. De todas essas edições, apenas os números 1 e 3 trouxeram artistas ligados ao *rock*, Rita Lee e Raul Seixas, respectivamente.

<sup>8</sup> A partir das publicações analisadas e também concentradas exclusivamente no gênero focado na pesquisa, o *rock* brasileiro.

avaliado nas apresentações. Nesse processo, eram descritos de forma detalhada, o lugar da apresentação, o tipo de aparelhagem usada e a performance dos músicos<sup>9</sup>.

Antes de analisar os grupos de *rock* brasileiros, é oportuno destacar que as apresentações observadas pela publicação eram amplas, incluindo artistas consagrados ligados à MPB, como Toquinho e Vinicius de Moraes, Simone, Maria Bethânia, MPB4, Elis Regina, Milton Nascimento, Ney Matogrosso, Doces Bárbaros, entre outros. Havia também artistas tidos como *malditos*<sup>10</sup> (como Jards Macalé, Walter Franco e Luiz Melodia), outros do Nordeste (Quinteto Violado e Quinteto Armorial, egressos de Recife) e também instrumentistas (Abel Ferreira, Egberto Gismonti, Hector Cosita, Banda de Pifanos de Caruaru e Zimbo Trio). Também eram analisados shows de artistas estrangeiros, como o pianista de *jazz* americano Bill Evans, o guitarrista indiano Ravi Shankar, o bandeonista argentino Astor Piazzola, o grupo de *jazz-rock* alemão *Passaport*, o grupo de *jazz* americano *Stone Alliance* e o trio do guitarrista americano de *jazz* *Charlie Byrd*, entre outros. Contudo a maior atração da época – segunda metade dos anos 1970 – foi a turnê do grupo inglês de *rock* progressivo *Genesis*, em maio de 1977, por três capitais brasileiras.<sup>11</sup>

A revista utilizava amplamente nas críticas, termos técnicos como elementos musicais e detalhamento dos modelos de instrumentos. Isso demonstra a preocupação

---

<sup>9</sup> Performance: 1. “Execução ou apresentação, de forma geral, de qualquer atividade artística, da música e da dança ao teatro e outras manifestações chamadas performáticas. 2. Manifestação humana de qualquer natureza a que se imprime característica de evento artístico.” (DOURADO, 2008:249)

<sup>10</sup> Rótulo colocado em artistas os quais não se *encaixavam* no *show business*, ou seja, suas músicas não tocavam em rádio ou tinham um relacionamento difícil com o mercado fonográfico.

<sup>11</sup> A revista deu amplo destaque; além da crítica de uma apresentação feita em São Paulo, é publicada uma detalhada descrição das luzes, aparelhagens de som e instrumentos utilizados pelo grupo. A turnê do Genesis incluiu São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre e ocorreu entre 10 e 22 de maio de 1977. Na crítica escrita por Rafael Varela Júnior, ele registra o impressionante aparato tecnológico para a época: “E o Genesis jogou sobre o auditório muita criatividade no campo da luz e da imagem. [...] O mesmo aconteceu com a fumaça expelida por dois exaustores, animadora, sem dúvida, aos usuários do gelo seco. [...] Mas o banho mesmo, ficou por conta do conhecido raio-laser. Este sim arrebatou mais da metade dos aplausos. Projetado no teto do ginásio, mostrou formas de noctilúcias (sic) espécies animais, insuflando os jovens a acenderem e apagarem seus isqueiros por grande parte do espetáculo. A cortina de luz, projetada sobre Collins [Phil Collins, então vocalista e baterista do grupo], foi também um show à parte, verdadeira aula visual de ficção científica.” Mas o autor do texto não relega a segundo plano a performance dos componentes do grupo. Sobre Mike Rutherford, guitarra-base e baixo, ele diz que “apresentou-se melhor no contrabaixo que propriamente na marcação musical”. Ou então o desempenho do guitarrista Steve Hackett, que “confirmou tudo o que se esperava. De uma rapidez, sutileza e perfeição ímpares, não dava folga ao público, que, a cada vez que o canhão de cores caía sobre sua cabeça, aplaudia e assobiava”. Já sobre o vocalista e baterista Phil Collins, os elogios sobre seu desempenho são mais contidos: “Sua performance teatral foi fraca, sua voz simplória e comum, limitando-se somente a pequenas incursões no campo dos outros instrumentos como flauta, oboé, bumbo e gaita, utilizados pelo antigo titular” (VARELA JÚNIOR, 1977, n. 13, p. 6-7).

evidente em realizar uma análise musical que não se limitasse a uma simples opinião destinada a leigos.

Essa forma de atuar se aplica a todas as críticas, independentemente do gênero. No caso do *rock* brasileiro, diversas foram as críticas referentes às apresentações. Entre os que tiveram seus respectivos shows avaliados, estão *O Terço*, *Made in Brazil*, *Joelho de Porco*, *Som Nosso de Cada de Dia*, grupos sediados em São Paulo. Do Rio de Janeiro, foram avaliados os grupos *Os Mutantes*, *Vimana*, *A Barca do Sol*, *Os Novos Baianos* e *Veludo*. Fora esses, o único grupo fora do eixo Rio/São Paulo da relação de revistas consultadas foi *A Chave*, de Curitiba (PR). Demonstração clara, que apesar das limitações estruturais da revista, havia uma forte concentração de grupos de *rock* que atuavam no Rio de Janeiro e em São Paulo. Além disto, artistas como Rita Lee e Raul Seixas, considerados “roqueiros” também foram analisados. No caso específico de Rita, a revista faz a crítica tanto em shows quanto em discos.

Referente a esta análise das críticas de shows, os fatores mais importantes presentes nos textos eram nitidamente voltados para a performance e a técnica, o que demonstra a preocupação de realizar uma análise que não se destinasse para um público comum. Um exemplo é este trecho referente ao show do grupo *Os Mutantes*. Considerados um dos principais nomes do *rock* brasileiro naquele momento, apesar da instabilidade nas suas formações, foi publicada no primeiro número. Aqui, o texto evoca uma substancial quantidade de informações musicais:

Com nova formação os Mutantes se apresentaram em São Paulo, no Teatro da Universidade Católica, iniciando um novo trabalho. [...] estiveram nervosos, reflexo da nova formação e de problemas com o equipamento. [...] Ritmicamente e harmonicamente, o novo trabalho possui grande semelhança com os trabalhos da formação anterior, refletindo, talvez a participação de Sérgio. O grupo passa por um período de adaptação. Paulinho<sup>12</sup>, embora dando todo o apoio como baixista, ainda demonstra reflexos de anos de dedicação à guitarra e Luciano revelou-se um tecladista consciente, bom desempenho acústico, mas ainda um pouco assustado com o Hammond P-3 e o Mini Moog que utilizou. O desempenho de Rui foi excelente, muito seguro. O show possui climas bons, com Paulinho ao violino, frases em uníssonos de Moog e da guitarra de Sérgio e improvisação em 4/4, na seqüência de A/B/Bb/G/A de grande efeito. [...] Da seqüência de trabalho desta nova formação dos Mutantes, deverá surgir uma definição do som do grupo, pois antevemos boas vibrações nos estilos individuais dos componentes. Resta amalgamá-las como sabedoria, amadurecimento e amor. (MUTANTES – TUCA SP, 1976, n. 1, p. 7).

---

<sup>12</sup> O nome do músico está grafado de forma equivocada. Não é Paulo, como sugere o diminutivo, e sim Paul.

Apesar do texto jornalístico, havia a clara inclinação nos textos críticos em direcionar-se para termos técnicos. Um exemplo é esta passagem sobre a descrição dos instrumentos musicais e também das performances musicais: “[...] frases em *unísono* de *Moog* e da guitarra de Sérgio e *improvisação* em 4/4, na seqüência de A/B/Bb/G/A, de grande efeito” (grifos nossos). (MUTANTES – TUCA SP, 1976, n.1, p.7) <sup>13</sup>. Contudo essa questão acabou, algumas vezes, saindo do binômio análise e performance e perdeu-se em detalhes técnicos que deixam a leitura bastante desagradável para quem é leigo no assunto.

Outro exemplo é sobre *O Terço*, um grupo que estava em bastante evidência naquele momento<sup>14</sup>. Na edição número 2, é publicada uma crítica a partir do show de lançamento do LP *Casa encantada* (Underground/Copacabana, 1976):

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

<sup>13</sup> Vejamos os significados dos termos em destaque desta passagem.

*Frase(s)* = Compreendida na música de forma similar, consiste em uma unidade maior que o MOTIVO [Fragmento melódico, harmônico e rítmico, (ou uma combinação entre dois ou todos eles) que representa o princípio da unidade de uma composição, cuja idéia predomina em uma manifestação musical entre os mais diversos gêneros (DOURADO, 2008, p.212)] e equivale a uma idéia musical definida de uma melodia. (DOURADO, 2008, p.139)

*unísono* = A rigor, duas ou mais notas de alturas idênticas. (Dourado, 2008, p.349)

*Moog* = Aparelho desenvolvido por Robert Moog, pioneiro na fabricação de SINTETIZADORES em larga escala. A partir de 1964, o *moog* substituiu dispositivos já obsoletos, como as fitas perfuradas para registro de informações ou alterações analógicas na voltagem controladas manualmente. Assim como o PC (*personal computer*) revolucionou o mundo da informação digital, o modelo MINIMOOG inaugurou a era dos sintetizadores portáteis, tendo sido muito empregado até meados da década de 1970. (DOURADO, 2008, p. 211).

*improvisação*=Execução de uma peça de música criada durante a própria execução. A menos que uma composição seja improvisada, ela é tocada de memória ou lida na partitura, ou uma combinação de ambas as coisas. (ISAACS & MARTIN, 1984, p.179)

*em 4/4*= Compasso quaternário= Compasso: Unidade métrica musical formada por grupos de tempos em porções iguais. Na partitura delimita um trecho compreendido entre duas verticais (barras de compasso). Pode ser binário (dois tempos), ternário (três), quaternário (quatro), quinário (cinco), setenário (sete), nonário (nove), etc. (DOURADO, 2008, p.88)

*A/B/BB/G/A*=Cifra: Na música jazzística e na teoria aplicada a música popular, símbolos que representamos por letras de A a G, acidentes e algarismos junto às palavras ou notas escritas definem os acordes. (Dourado, 2008, p.81)

<sup>14</sup> Tanto *O Terço* quanto *Os Mutantes* dividam o prestígio maior entre jornalistas e críticos daquela época (1974 a 1977).



vocal, operados por Renato e Totinho, e a mixagem foi realizada por Marquinhos, técnico de gravação do estúdio Vice-Versa. [...] (O TERÇO, 1976, n. 2, p. 8).

Embora bem menos detalhista que a crítica de *Os Mutantes* na questão da performance e dos quesitos musicais, foram citados os nomes dos técnicos de som e do tipo de aparelhagem usada. Do ponto de vista do leitor comum, isso poderia ser interpretado como um exagero. Contudo, por se tratar de uma revista que se dirigia para músicos, amadores e profissionais, essa questão não suscita falhas ou excesso de preciosismo por parte do crítico que redigiu o texto.

Da mesma forma, a grande artista daquela época, Rita Lee, também teve um show seu avaliado de maneira semelhante, desta vez focando na iluminação do espetáculo:

Rita Lee continua sendo a maior estrela do rock brasileiro (existem outras?). Sua apresentação no Teatro Aquarius vem confirmar a grande força da cantora junto a uma nova geração de nosso rock. Os rockeiros mais antigos eram atraídos pelas surpresas dos trabalhos que a Rita apresentava e os atuais são fascinados pelo visual maravilhoso oferecido pela equipe de produção e iluminação. A incrível presença de palco de Rita, somada aos visuais, transforma o show numa festa para os olhos. Um poderoso canhão de luz (2.000 w), adquirido no ano passado de Alice Cooper, 63 “spots” muito bem colocados em locais estratégicos, fumaça de gelo-seco, dois canhões “de brinquedo”, que detonam no final do show [...], tudo isso criando vários ambientes em um mesmo palco. [...]. (ENTRADAS e bandeiras – Rita Lee e Tutti Frutti, 1976, n. 4, p. 11).

Dando sequência, uma crítica sobre o grupo *Joelho de Porco* saía dos excessos detalhistas e se enquadrava em uma forma mais ponderada de análise. Deixava de lado a menção das aparelhagens e afins, focando somente na performance dos músicos:

O rock brasileiro vive fase de muita ação, onde grupos de vários níveis esforçam-se em estabelecer uma imagem, um estilo com muita seriedade. Muita ação. A reação não poderia faltar, e vem através de um grupo chamado Joelho de Porco. As apresentações no Teatro Ruth Escobar foram gratificantes, pois o bom humor, a descontração e o “teatro do absurdo”, quando bem colocados, fatalmente proporcionam bons momentos aos paulistanos que anseiam por um pouco de “relax”. Curiosamente, as músicas do grupo falam exatamente sobre a tensão das cidades grandes. [...] Os shows do Joelho de Porco devem ser vistos por todos aqueles que ainda acreditam na alegria que o calor humano pode oferecer. Existe, entretanto, um ponto discutível no trabalho do conjunto. Trata-se do aspecto produção. A iluminação do show foi fraquíssima e falta ao Joelho de Porco uma preocupação maior com a parte artística propriamente dita: o lado material se bem cuidado, possibilita um engrandecimento que todo o grupo musical deve buscar. (JOELHO de Porco – Teatro Ruth Escobar, 1976, n. 4, p. 11).

Já sobre o grupo *Novos Baianos*, o enfoque foi também pelo quesito do desempenho e do ambiente onde o show aconteceu:

[...] E o teatro estava lotado, prova que o conjunto tem fãs conscientes do bom trabalho que sistematicamente apresentam. Apesar do incômodo [sic] – como são quase todos que apresentam shows musicais –, o TUCA mostrou ter se tornado mais um santuário pop. E para provar isso, os Novos Baianos deram um verdadeiro show. Em todos os sentidos, desde mostra de profissionalismo até o uso de recursos bem simples, como percussões típicas, sons simples e muita animação. [...] O grupo também mostrou excelente performance. Estão todos unidos há muito tempo, tornando o entrosamento praticamente instintivo. Mesmo em sessões de improvisação, todos mantêm a mesma uniformidade, partindo ainda para shows solos, sem contendo quebrar a homogeneidade inicial. Destaque especial para a percussão e bateria, responsáveis por todo o balanço dos Novos Baianos. (VARELA JÚNIOR, 1977, n. 14, p. 16).

Como mencionado na introdução deste artigo, havia o nítido predomínio de grupos atuantes no eixo Rio de Janeiro e São Paulo. Além de *Os Mutantes* e *Novos Baianos*, os grupos cariocas *A Barca do Sol* e *Vimana* tiveram seus shows avaliados pelos críticos da revista. Sobre o primeiro, escreveu Nico Pereira de Queiroz:

Finalmente, surge em nossa terra um grupo musical que apresenta algo de novo, em muito superior ao lugar comum geral. Existe muito trabalho bom por aí, sem dúvida, mas em termos de criação, de um perfeito entendimento do que seja fazer música, a Barca do Sol está muitos anos-luz à frente dos demais grupos musicais brasileiros. O público paulista teve oportunidade de conhecer o trabalho d'A Barca através apresentações [sic] bem produzidas, tendo como palco o belo salão do Museu da Imagem e do Som, que tem promovido excelentes shows para pequeno número de pessoas, que criam sempre clima agradável e intimista. Os integrantes da Barca do Sol são em sete, um número mágico; esta magia estende-se aos instrumentos usados, em sua maioria acústicos: violões, viola, cello, violino, flauta, dezenas de percussões, baixo de pau. A guitarra elétrica é usada sempre oportunamente, através de solos inteligentes e comedidos. Os músicos demonstram possuir uma grande cultura musical e quando tocam deixam fluir os sons de todas as partes de um universo onde o Homem é um só. “A Barca do Sol” não poderia ter recebido outro nome. (UMA aula de criatividade, 1976, n. 7, p. 10).

Além do enfoque na performance, o crítico Rafael Varela Júnior destaca a valorização do chorinho, um gênero musical que naquele momento histórico passava a ser novamente valorizado por grupos como os próprios *Novos Baianos* e posteriormente, *A Cor do Som*.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> “A maioria dos conjuntos então formados se mantiveram fiéis ao estilo tradicional, como Os Carioquinhas, que tocavam na mesma harmonia que o Época de Ouro [o principal conjunto de choro do

Porém o padrão de qualidade dessas críticas não tinha o mesmo parâmetro. O próximo texto, sobre o grupo *Vimana*, concentra-se em uma linguagem meramente descritiva do equipamento utilizado, assemelhando-se bastante a um release. Escrita por Paulo de Castro pode ser considerada falha como crítica musical. Não há qualquer informação<sup>16</sup> a respeito do show, fora o título, o que demonstra um problema de edição, pois o texto em si limita-se a um breve perfil dos músicos e a um detalhamento dos instrumentos que eles utilizam:

Luiz Paulo é, sem dúvida, um dos melhores tecladistas eletrônicos que temos. Seu equipamento é complexo e muito bem usado. Foi um dos pioneiros do sintetizador no Brasil. Usa um piano acústico com captador Hellpinsteel, um Fender Rhodes 88, órgão Hammond L-102, Sintetizadores Mini-Moog e Maxi-Korg, Clavinet Hohner D6 e uma mesa Peavey de 8 entradas, onde combina todos os teclados e manda para um amplificador Sunn de 120 w. O guitarrista Lulu é um músico de estúdio, muito versátil e com ótimo desempenho no palco. Está usando uma Stratocaster Fender, uma Rickenbacker 366 de 12 cordas, uma pedaleira e um amp Twin Reverb Fender. Na bateria Tama Imperial, um modelo semelhante à Octaplus Ludwig, com 8 peles afinadas, senta-se Lobão, um garoto de 18 anos que estudou seis de violão clássico, mas optou pela vibração e balanço da bateria. [...] (CASTRO, 1976, n. 6, p. 10).

Apesar dessa longa e técnica descrição, o autor faz um breve relato do estilo musical que o grupo desenvolvia: “Sua linha de trabalho é orientada para o som progressivo, com acentuadas inclinações para o ‘funky’<sup>17</sup> e para o manancial da música brasileira.” (ibidem, p. 10).

Em contraponto a esse tom amistoso, a crítica de forma negativa ao desempenho do grupo *Made in Brazil* foi sempre predominante. Seguem algumas passagens de críticas na qual essa questão é levantada. A primeira foi publicada na edição número 7 e é uma avaliação do show coletivo *Venha dançar conosco*. Escrita por Nico Pereira de Queiroz,<sup>18</sup> mencionava o seguinte:

---

país]. Outros já fizeram algumas modificações em sua formação, como A Fina Flor do Samba, que incluiu o solo de contrabaixo acústico, muita percussão e bateria, embora mantivesse um estilo de execução autêntico. Mas até Os Mutantes, o *Vimana* e outros grupos mais habitualmente ligados ao rock incorporaram o choro a suas apresentações.” (AUTRAN, 2005, p. 86). Neste caso, agregam-se a estes últimos, os grupos *Novos Baianos* e *A Cor do Som*.

<sup>16</sup> No subtítulo, lê-se “Teatro Tereza Raquel/Rio – 14 a 17/10”. Trata-se de uma pequena temporada de apresentação no referido teatro, além de outros espaços na cidade, conforme menciona o trecho deste verbete sobre o grupo: “Fez vários shows no Rio em lugares como o Museu de Arte Moderna, Teatro Tereza Rachel e Teatro da Galeria”, disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/vimana/dados-artisticos>>. Acesso em: 20 jun. 2010.

<sup>17</sup> Naquela época era muito comum grafar *funk* dessa forma, acrescentando “y” no final.

<sup>18</sup> Foi uma das primeiras críticas assinadas a serem publicadas. O autor, juntamente com Rafael Varela Júnior, eram os responsáveis pela maior parte das críticas sobre os grupos brasileiros de rock.

O que antes era um som limpo, alegre e bem dosado, agora se transforma em miscelânea, tensa, criada por volume exageradamente alto e trejeitos bobocas e inconseqüentes. Para se ter uma idéia, não foi possível sequer distinguir entre a barulheira geral, o saxofone de Manito, um dos mais importantes músicos do nosso rock. Esta é uma crítica altamente construtiva, nascida da tristeza doída de ver jogada fora uma das melhores coisas que surgiu este ano nos palcos brasileiros. Os integrantes do Made devem ter em mente que, quando se vai com muita sede ao pote, ele se quebra. Cabeça, minha gente. (QUEIROZ, 1977, n. 7, p. 8).

Na sequência, é publicada outra crítica. Dessa vez, no número 10, o crítico Rafael Varela Júnior aponta para a deficiência dos músicos da banda:

[...] Mas o público do Made quer mesmo dançar. De preferência com o som bem alto, a níveis insuportáveis. Não interessa a qualidade desse som, o material apresentado, nem quem está lá apresentando. [...] Mas Celso, Oswaldo e Ricardo, componentes fixos do grupo, não sabem nada de diferente. Celso, aliás, não sabe nem afinar, nem manter sua guitarra afinada. Oswaldo tem somente duas posições no baixo. Ricardo, apesar de entusiasmo, é pobre demais na bateria. Resta apenas Tony Babalu, que atua como *free-lancer*, para este concerto. Um ótimo guitarrista, simples, prático, chega até ser rápido em algumas passagens. Mas de resto, muito volume, muita bagunça e, principalmente, muito ar de underground. (VARELA JÚNIOR, 1977, n. 10, p. 8).

Mas é no desfecho do texto que o crítico aponta a falha principal do grupo, a limitação de talentos, oriunda da falta de estudos musicais:

O Made é um grupo que, na verdade, teima em não melhorar. Há muitas escolas de música e muito material do exterior como exemplo ao grupo. Afinal, numa análise paralela dos dois autores de “punk-rock”, o Kiss, pobre conjunto americano, é infinitamente superior ao primário Made in Brazil. Enfim, enquanto o grupo insistir nessa linha de apresentação, o público irá se cansando, até restarem os promotores e algumas dezenas de fãs. Será, então, mais uma falência do rock tupiniquim. Há outra solução? Escola, meninos, escola... (VARELA JÚNIOR, 1977, n. 10, p. 8).

Aqui cabe uma observação. Ao citar a expressão *punk rock*, o crítico comete um deslize, já que nem o citado *Made in Brazil* nem o estrangeiro *Kiss* faziam música nesse gênero<sup>19</sup>.

---

Posteriormente, ele se tornaria editor da publicação, onde ficaria até o número 34, quando deixa a revista.  
<sup>19</sup> Punk rock: “Estilo ou gênero musical que, embora geralmente associado à ‘explosão punk’ britânica, entre 1977 e 1980, antecede as bandas do *garage rock* do final dos anos de 1960, como os Troggs, e as bandas norte-americanas do início da década seguinte, particularmente, The Velvet Underground, Iggy and the Stooges e o New York Dolls. A música punk continuou a influenciar a música pop em uma variedade de gêneros durante os anos de 1990”. (SHUKER, 1999, p.222).

Mas é no número 9, edição de fevereiro de 1977, que o mesmo Rafael Varela Júnior demonstra contundência. Trata-se deste trecho da crítica referente ao show *Como nos velhos tempos*<sup>20</sup>, realizado coletivamente pelos grupos *O Terço* e *Os Mutantes*. Vejamos como ele qualifica o fato desta apresentação ter sido em um lugar não destinado ao público roqueiro, o palco do Teatro Municipal de São Paulo:

São incríveis as surpresas que nos reserva o rock tupiniquim. [...] Quando um conjunto consegue dar um passo à frente, surge logo o egocentrismo, diluindo e vaporizando todo o trabalho conseguido. São essas regras que ditam a atual formação dos Mutantes. Rita Lee saiu, depois foi Arnaldo. Restou apenas Serginho que, com carisma, misticismo e habilidade como as guitarras, conseguiu manter em pé o nome do grupo. E, junto ao Terço, fizeram um verdadeiro banquete dos mendigos. O local foi o mais apropriado, quase o Monte Olímpo: Teatro Municipal. Normalmente, onde se reservam direitos apenas para a música erudita e público selecionado. As pompas, as mais variadas. [...] Cadeiras numeradas, [...] panfletos pedindo encarecidamente bom comportamento a todos os cabeludos, [...] e um pesado corpo de policiais foram os ingredientes complementares do banquete. Tudo misturado, o público saiu com a impressão que o show foi espetacular, uma apresentação única. (VARELA JÚNIOR, 1977, n. 9, p. 8-9).

Mas o crítico não se limitou a realizar comentários sobre o show e analisou a musicalidade dos dois grupos. Neste trecho ele questiona o local da apresentação, na sua concepção totalmente inadequado para um evento de tal natureza:

Mas, todo o acontecimento merece uma análise fria após o verdadeiro bombardeio gerado pelos watts em demasia. Primeiro: qual a vantagem de ter esse show acontecido no Municipal? Ninguém pôde dançar, fumar, extravasar seus impulsos. Segundo: são realmente Mutantes e O Terço grupos merecedores destas pompas? Quem acompanha o trabalho dos Mutantes sabe que Serginho está se afundando no som erudito do Gênesis, Floyd e Yes. Deixou de lado todo o bom humor que os caracterizava em tempos já idos. O Terço está também nessa armadilha. Já não trilha o mesmo caminho que os levou ao sucesso, com Sá e Guarabira. Sem a parceria destes dois, Sérgio Hinds prefere cantar poucas palavras e executar longos solos ao mais puro estilo “head-rock”<sup>21</sup>. Uma pergunta: do que realmente gostamos no

<sup>20</sup> Espetáculo realizado pelos dois grupos no Teatro Municipal de São Paulo, de 10 a 13 de fevereiro de 1977, e que era calcado em músicas dos Beatles, além de composições dos próprios grupos.

<sup>21</sup> Trocadilho com *hard rock*, gênero também conhecido por *heavy rock*, que foi aplicado a grupos “cuja música caracterizava-se por ritmos enérgicos, pela batida marcada, [...] e pelas melodias curtas limitadas no âmbito da altura sonora” (SHUKER, 1999, p. 155). Ao fazer o trocadilho *head rock* (rock cabeça, tradução nossa), o autor quer dizer que o referido músico estava cada vez mais inserido no rock progressivo: “gênero de algumas bandas do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, também chamado de ART ROCK. As músicas são longas e de conteúdo profundo. Os intrincados arranjos utilizavam tecnologia de ponta, sintetizadores e um grande número de efeitos sonoros e visuais. Sobressaíram-se os grupos *Gênesis*, *Yes*, *Pink Floyd*, *King Crimson* e *Emerson, Lake and Palmer*”. (DOURADO, 2008, p. 284). A referência *head* dada pelo crítico talvez tenha sido inspirada pela frase de Robert Fripp (fundador e guitarrista do grupo inglês *King Crimson*), dita em 1969: “Nossa música tem uma consciência mais profunda; busca provocar reações na cabeça e não nos pés”.

show? Tenho absoluta certeza que o público vibrou apenas e tão somente com as imortais composições de Lennon e McCartney. São músicas que nos farão vibrar por várias gerações ainda. Serão eternamente bem-vindas. Por isso, faço questão de dizer que nós, mendigos, fomos embriagados com licores e luxúrias visuais. [...] E particularmente, preferiria que tudo tivesse acontecido no incômodo TUCA. (VARELA JÚNIOR, 1977, n. 9, p. 8-9).

Ao questionar o local onde foi apresentado o show e também a questão da sonoridade, o crítico Rafael Varela Júnior faz observações referentes à estética musical adotada por estes grupos. Ele menciona, sobre essa questão, a identidade musical de grande parte dos grupos, fortemente influenciada pelo rock progressivo.

Outro ponto criticado de forma veemente diz respeito ao local da apresentação, pois o TUCA<sup>22</sup> seria mais condizente com o espírito despojado e libertário do *rock* brasileiro. Por outro lado, o Teatro Municipal era algo destinado somente para os grandes concertos de música erudita, e, portanto, totalmente fora de propósito para o espetáculo em questão:

Lá, não me deixaria ludibriar pelo tamanho da bateria dos Mutantes, teria plena certeza de que o recurso do gelo seco está completamente ultrapassado, que o rock nacional não deixa de ser plágio, que Flávio Venturini – teclados do Terço – é um músico excelente, que toda a parafernália eletrônica – guitarras Fender, baixos Rickenbacker, Mini Moog e Mini Korg, pedais e Rodhes Fender (sic)<sup>23</sup> – não consegue esconder a incompetência. E ainda não há uma só voz inteligível nos dois grupos. As verdades apareceriam mais facilmente em outras circunstâncias. No Municipal, elas foram encobertas pelas maravilhosas rosas acetinadas. (VARELA JÚNIOR, 1977, n. 9, p. 9).

No desfecho da crítica, são colocadas as considerações mais contundentes sobre o *rock* produzido no Brasil. Refletem também o vazio que se avistava, em um processo no qual, além da questão da identidade, havia em curso outros gêneros musicais chegando e colocando o *rock* de lado na questão midiática. Na verdade, havia uma

---

<sup>22</sup> “TUCA é a sigla do Teatro da Universidade Católica de São Paulo. Fundado em 1965, é um importante marco cultural para a cidade e para o país. (...) Durante a Ditadura, o TUCA foi palco de importantes manifestações políticas, desempenhando um papel significativo no contexto histórico brasileiro.” Disponível em: <<http://www.teatrotuca.com.br/historia1.html>>. Acesso em 21 abr. 2009.

<sup>23</sup> O nome correto é Piano Fender Rhodes. Trata-se de um piano elétrico, “um instrumento eletrônico de teclado em que o princípio de funcionamento é parcialmente mecânico como os Wurlitzer ou Fender Rhodes, que utilizam pequenos pinos metálicos cuja vibração, quando percutidos por pequenos martelos magnéticos é transmitida a um sistema de amplificação.” (Dourado. 2008:252) verbete *piano elétrico*.

espécie de esgotamento, com a *discothèque*<sup>24</sup> invadindo o terreno musical e também mercadológico do *rock* brasileiro<sup>25</sup>.

Grupos musicais como *O Terço* redirecionaram sua estética musical para além do que se apresentava até então como *roqueiros*. Na reportagem publicada em janeiro de 1978, sobraram explicações a respeito dessa questão. Com a saída do tecladista Flávio Venturini, houve uma reformulação nos componentes<sup>26</sup>, que se estendeu para a sua estética musical, com a incorporação de elementos mais brasileiros, como a adoção de percussão<sup>27</sup>.

### A crítica aos discos

Se nas críticas destinadas aos shows o espaço destinado à análise era considerável, o mesmo não pode ser dito sobre as avaliações de discos. Um fator importante que chamou a atenção é que nessa seção não havia um padrão editorial definido quanto ao espaço. Por exemplo, no primeiro número, foram avaliados quatro discos, em uma página e meia. No número seguinte, a quantidade aumenta para seis no mesmo espaço de páginas. E no terceiro, a quantidade é de 15 LPs, concentrados em uma única página.

---

<sup>24</sup> *Discothèque* é um termo francês “que se refere ao clube (ou boate) onde as pessoas vão para dançar. Nos Estados Unidos, inicialmente, o gênero foi associado aos bares gay, e essa idéia persistiu até o imenso sucesso do filme *Os embalos de sábado à noite* e de sua trilha sonora (RSO, 1977). Internacionalmente, a música disco foi gênero difundido e bem sucedido comercialmente, entre o final dos anos de 1970 e o início dos anos de 1980” (SHUKER, 1999, p. 99).

<sup>25</sup> Conforme a ideia do ensaio *Importação e assimilação: Rock, soul, discotheque*, escrito por Ana Maria Bahiana.

<sup>26</sup> Até então, além do tecladista Flávio Venturini, a formação era Sérgio Hinds (guitarra e violão), Sérgio Magrão (baixo e viola), Luiz Moreno (bateria e percussão). Na transição da saída de Venturini, entraram Sérgio Caffa (teclados e baixo) e Cezar de Mercês (flauta, guitarra, violão e vocal). Esse LP foi lançado em 1978. No ano seguinte, o grupo encerraria as suas atividades. Retornaria em 1982, somente com Sérgio Hinds da formação original, na guitarra. Os outros componentes eram Ruriá Duprat (teclados), Zé Português (contrabaixo) e Franklin (bateria) (DOLABELA, 1987, p. 151).

<sup>27</sup> No número 18, a revista publica uma reportagem de Rafael Varela Júnior sobre o novo LP do grupo *O Terço*, intitulado *Mudança de Tempo* (Copacabana, 1978). Vejamos um trecho: “‘Nós vamos fazer o que chamamos de som urbano, música da cidade, o que não deixa de ser rock. Mas com tanta deturpação que se fez da palavra rock, preferimos escapar deste rótulo.’ Quem afirma é César de Mercês, letrista de várias músicas de sucesso do grupo, entre as quais, ‘Hey Amigo’, ‘Flor de La Noche’ e várias outras, compostas em parceria com Flávio Venturini. ‘O problema todo é que fazemos um som brasileiro que se caracteriza e identifica com o rock. Mas quando o pessoal vê a gente com uma guitarra na mão já pensa logo em rock pesado, o que limita o trabalho e a criação do grupo. Assim vamos fazer algo mais balanceado, mais funky, com trabalhos de flauta, percussão e piano elétrico. Nossa música será urbana, como nossas raízes’. É Sérgio Hinds, desabafando e pedindo compreensão por parte do público com relação a este ponto de vista. [...] O público brasileiro está amadurecendo, sabendo que vai ser bem aceito, como já aconteceu, depois de anos e anos de trabalho sério e dedicado.” (VARELA JÚNIOR, 1978, n. 18, p. 6).

Nesta, apesar de serem incluídos conceitos técnicos – como a descrição das faixas, a detalhada referência da gravadora, com o número do disco, a avaliação do conceito referente à música e à prensagem –, a análise é inexistente, limitando-se somente a descrever em poucas linhas ou em uma única palavra, comentários e impressões sobre a obra fonográfica. Observando sob o ponto de vista jornalístico, esse caso pode ser enquadrado como uma questão meramente de serviço ao consumidor, sem aprofundar-se nos conceitos estéticos e de desempenho de grupos e artistas ligados ao *rock*.

Da relação de exemplares analisados, constatou-se que foram muito poucas as críticas de LPs. Nesse contexto, visivelmente acaba se refletindo também no que é enfocado nos textos. A seguir, apresenta-se a primeira crítica sobre um LP de grupo de *rock* brasileiro, publicada no número 2, sobre o LP *Jack, o Estripador* (RCA Victor, 1976), do *Made in Brazil*:

Haverá um dia em que este disco será olhado pelos componentes do *Made* como parte do legado de sua juventude. Todas as músicas possuem no máximo 4 acordes, todas em 4/4. As letras variam de “Banheiro”, “Batatinhas”, “Quero tomar um sorvete, que o seu gelinho dá no meu dente”, “Você é bela na primavera”... Tem tanta gente tocando e cantando que é absolutamente impossível dizer quem faz o que na gravação. E o resultado é um disco infantil, dedicado aos sacerdotes do fútil e da alienação, esta impedindo os meninos até de ligarem guitarras para a foto da capa. ([JACK, o Estripador], 1976, n. 2, p. 40).

O conceito é definido como *pobre*, simbolizado com um único asterisco<sup>28</sup>, o que não deixa dúvidas sobre a interpretação do crítico.

Outra crítica que destacamos é a feita ao LP *Mudança de Tempo* (Discos Copacabana, 1978), mesmo nome do show do grupo *O Terço*, publicada na edição número 23:

Um elepê cheio de surpresas. Ele nos mostra um conjunto diferente daquele que estávamos acostumados a ouvir nos discos e shows anteriores, “Criaturas da Noite” e “Casa Encantada”. Este disco apresenta faixas muito mais elaboradas e mixadas, um trabalho criativo, perfeccionista ao extremo, que por várias vezes, chega a ser monótono e cansativo. Ainda assim, como grupo acústico, continua sendo um dos melhores no Brasil. Essa mudança de tempo traduz muitas coisas: a saída de Flávio Venturini, certamente um desfalque ainda que seu substituto, Sérgio Caffa, seja um excelente músico, embora mais técnico e frio; a incorporação musical de César de Mercês, brilhante compositor, que passa a integrar o grupo como flauta, guitarra,

<sup>28</sup> Além de *Pobre*, os outros conceitos eram assim estabelecidos: *Muito Bom* (\*\*\*\*), *Bom* (\*\*\*) e *Regular* (\*\*). Esses critérios de avaliação seriam abandonados posteriormente.



violão e vocal, mas não dá o pique nem entusiasmo às músicas de estúdio e, finalmente, a adoção de uma linha mais “urbana”, onde o rock colabora apenas com o espírito, tornando-se, em compensação, um som nem brasileiro, nem importado, apenas um meio termo sem qualquer definição. [...] Enfim, o Terço passou a ser um conjunto sem vibração do início. Tanta preocupação pela música, todos se mostrando ótimos músicos, mas pecando pelo excesso de técnica. (VARELA JÚNIOR, 1978, n. 23, p. 32-33).

Nessa mesma edição, outro LP sobre *rock* brasileiro é criticado. Trata-se do disco *Babilônia* (Som Livre, 1978), da cantora Rita Lee. Novamente Rafael Varela Júnior é quem avalia:

Em muitos aspectos, como qualidade técnica, mensagem à juventude, apelo comercial e identificação com David Bowie (já caracterizada há muito tempo) este trabalho pode ser considerado como o principal disco de Miss Rita 2000. [...] A faixa “Eu e Meu Gato”, ultra-executada nas rádios e trilha sonora de novela, não passa de mais uma maneira de identificação com o público cocota, assim como “Ovelha Negra”, no disco anterior. Na verdade, Rita tem procurado, a cada elepê, melhorar suas letras para identificação como a garotada, hoje a maioria de seu público. Assim, é uma divertida brincadeira saber que este tipo de mensagem já estava nítido nas músicas da década anterior, quando Beatles e Stones, além dos velhos Chuck Berry e Little Richard, chamaram a atenção para a incontrolável juventude e para os problemas familiares. A tudo isto somam-se a cara e o rosto de Rita totalmente caracterizados com David Bowie, ainda no tempo da bissexualidade. Enfim, um bom mas ultrapassado elepê da nossa corista de rock. (VARELA JÚNIOR, 1977, n. 23, p. 19).

Nesse mesmo contexto, a crítica ao LP homônimo do grupo *Joelho de Porco* (Som Livre, 1977) também usa do mesmo artifício das anteriores:

O segundo elepê da banda paulista Joelho de Porco traz muitas novidades. Em primeiro lugar, gravado pela Som Livre, o disco adquiriu maior qualidade técnica, com melhor produção e mixagem. [...] O disco traz boa produção, bom ritmo, mas em poucos momentos, pode-se ver as qualidades do Joelho do Porco. O baterista pouco faz além de simples acompanhamento. O mesmo acontece com o guitarrista, que abusa dos pedais. Enfim, um disco melhor cuidado e mais cansativo. O anterior, certamente, possui mais peso e mais garra além de faixas bem melhores [...]. (VARELA JÚNIOR, 1977, n. 32, p. 32).

Se a crítica de LPs de *rock* brasileiro do período de 1976 a 1978 se resumiu a somente três, isso é uma clara demonstração de um esvaziamento da *cultura rock* que estava em curso no Brasil, um indicativo de que esse gênero entrava em declínio no país. Ao mesmo tempo, começam a surgir outras manifestações musicais, que buscavam uma estética musical fora do binômio *pop rock*, mas que se dirigiam ao público jovem.

O *rock* chega desgastado aos anos 1980, não somente no Brasil, mas também no exterior. A mudança nos rumos musicais, com a chegada dos gêneros *discothèque*, *soul music* e *punk rock*<sup>29</sup>, provocaram o esgotamento do *rock* produzido na década anterior. Isso se refletia nas críticas e também em reportagens e em editoriais de *Música*<sup>30</sup>.

No Brasil, esse fenômeno pode ser observado principalmente através dos principais ícones da década anterior, como Raul Seixas e Rita Lee, que foram obrigados a se enquadrar nesse novo contexto de mercado. A cantora e compositora Rita Lee continuou gravando LPs e fazendo shows normalmente. Porém, deu uma guinada em seu estilo musical, voltando-se especificamente para a música *pop rock*<sup>31</sup>.

Nas críticas destes dois LPs, a revista, contrariamente ao que outros críticos apontaram, não fez ressalvas contundentes sobre essa guinada, que buscava ampliar o seu público ouvinte. A seguir, é trazido um trecho da crítica sobre o LP *Rita Lee* (Som Livre, 1979), escrita também por Walmir Medeiros de Lima:

[...] Mas se as letras estão ótimas, este oitavo elepê de sua carreira pós-Mutantes não tem o mesmo pique rítmico de “Babilônia”, mostrando uma Rita mais suave, que gravou dois discos, fez a caricatura de um *reggae*, duas baladas e apenas um rock sadio. Do antigo Tutti-Frutti que a acompanhou até o disco anterior, apenas o baixista e a percussionista Naila Skorpio permaneceram. (LIMA, 1979, n. 35, p. 60).

No ano seguinte, foi lançado o LP *Rita Lee* (Som Livre, 1980) com o sucesso “Lança Perfume”, sobre o qual Fátima Godoy observa:

Rita Lee grava um novo disco e, como sempre, impregnado de originalidade. Neste álbum com capa de ótimo gosto e sensualidade, Rita dá continuidade à característica desenvolvida no disco anterior. Propõe, em linguagem bastante urbana, a molecagem gostosa, desinibida, sonora e envolvente que só ela sabe criar. Enfim, o melhor do rock brasileiro está sem sombra de dúvida, em Rita

<sup>29</sup> *Soul Music*, traduzido do inglês, significa “música da alma”. “Música popular originária do Rhythm’n blues e do Gospel das igrejas protestantes dos negros norte-americanos. De ritmos marcados e caráter acentadamente expressivo, o gênero emprega sem parcimônia gritos, gemidos e ornamentações melismáticas. Característica da cultura negra dos Estados Unidos, principalmente nas décadas de 60 a 80, a Soul Music teve em James Brown, Aretha Franklin e Otis Redding alguns de seus maiores expoentes.” (DOURADO, 2008, p. 313).

<sup>30</sup> Um exemplo claro é o editorial *O rock está saturado?* escrito pelo crítico Rafael Varela Júnior (então editor da revista), publicado no número 33, de 1979. Nesse texto, o autor tenta apontar os motivos que fizeram artistas e grupos de rock dos anos 70 não terem substitutos na nova década que se iniciava. (VARELA JÚNIOR, 1979, n. 33, p. 4).

<sup>31</sup> Atualmente, é muito comum a utilização do termo *pop rock* em setores da mídia, como sendo sinônimo de *pop*: o rock está completamente integrado à estrutura da indústria musical e aos meios modernos de comunicação – é a mercadoria musical mais bem elaborada desta estrutura. Mas entre os anos 60 e o início dos anos 80, “*pop*” (música comercial popular) e “*rock*” (música da cultura juvenil) significavam para os roqueiros, entidades antagônicas. (GROPPO, 1996, p. 7).

Lee, que apesar de apenas oito faixas (quatro de cada lado) é muito bom de ser ouvido em qualquer lugar. Trazendo o nome da compositora/intérprete, destacam-se neste disco as músicas “Lança-Perfume” (Roberto de Carvalho e Rita Lee), “Baila Comigo” (Rita Lee). A produção é de Guto Graça Mello, que também toca vários instrumentos. (GODOY, 1980, n. 46, p. 44).

. Como já mencionamos anteriormente, esse trecho acima é o contrário do que apontavam grande parte dos críticos da época, a respeito da mudança no repertório e no estilo e Rita Lee. Ou seja, esses fizeram ressalvas ao fato da cantora não ficar restrita somente ao *rock* e sim ampliar uma fatia maior de público, através de uma postura musical diferenciada. Esta postura seria a de se popularizar, buscando outros públicos que não fossem os ditos *roqueiros*. Porém, o mesmo não se estende para Raul Seixas. No caso dele, a única crítica encontrada foi publicada já na fase final da revista, no número 69. Era o lançamento do LP *Raul Seixas* (Gravadora Eldorado, 1983), um disco visto desta forma pelo crítico André Mauro<sup>32</sup>:

Raul Seixas, o disco, é gostoso com o velho e bom rock'n'roll misturado a country, baladas, xaxado, xote; as raízes revisitadas com humor e as paixões reverenciadas com dignidade (é belo o tributo a Arthur Crudup, enquanto que “Babilina” só destoa na letra pornô-kitsch, versão de Raul). “Eu Sou Eu Nicuri é o Diabo” que concorreu no VII FIC justamente com “Let Me Sing”, conserva uma deliciosa ingenuidade em suas brincadeiras com sílabas. Mas como só se é criança uma vez, “Carimbador Maluco”, “D.D.I.” e “Não Fosse o Cabral” deixam a impressão que Raul está faturando com a loucura de outros carnavais. O lote de amenidades é completado por “Quero Mais”, uma baboseira que nem a blangue (sic) com a Blitz redime. [...] Mas a sensação maior é de vazio, ausência, expectativa insatisfeita. O profeta faz falta, sim – e como! [...] Estamos todos meios machucados, Raul. (MAURO, 1983, n. 69, p. 18-19).

O autor imprime à sua crítica, uma contextualização de como o cantor se encontrava naquele momento:

Depois de manter acesa a chama do rock durante tantos anos, Raul percebeu que oportunistas estavam tirando uma de roqueiros, sob os auspícios globais. Daí se enfureceu: se voltava o rock, contra ele, Raul, é que deveria colher os frutos de sua persistência. Então, para expulsar os malandros otários de seu pedaço, teve que transar com o Diabo, aceitando uma maçã bichada, que valia apenas pelo ouro de Eldorado. Afinal, naquela hora crucial, só Mephisto/Mesquita apostou nele. Tratava-se de algo assim como uma última chance, com a velhice chegando, o fígado em frangalhos, as multinacionais de disco fechando-lhe as portas depois das tempestuosas passagens pela Philips, WEA e CBS. Apesar da teimosia braba, o guerreiro compreendeu que chegara a hora do repouso. Afinal, rendendo dez por cento do que pode,

---

<sup>32</sup> Passa a integrar a revista a partir do número 40, quando nitidamente o tema *rock* teve um incremento editorial considerável, através da coluna *Rock Stars*. No próximo item, será analisada essa questão.

ele já afugenta Dusek para o canil e a Blitz para a ponte que o partiu. Deu certo, Raul está aí, na crista da onda [...]. (MAURO, 1983, n. 69, p. 18).

Mauro faz referências claras à trajetória conturbada do músico nas gravadoras pelas quais lançou seus LPs na década anterior. Também faz menção à difícil experiência com o álcool e aos novos artistas como *Blitz* e Eduardo Dusek que começavam a despontar naquele início de anos 1980<sup>33</sup>.

Nesse caso, a crítica aponta para duas tendências. A primeira envolve a já mencionada busca por um público que não fosse o habitual enquanto que a segunda, apontada por Ana Maria Bahiana, evoca o enfraquecimento do *rock* brasileiro, através da migração de músicos desse gênero, que se tornaram com acompanhantes de artistas da MPB<sup>34</sup>.

Simultaneamente a esse declínio, surgiam algumas propostas de renovação estético-musical. Um gênero musical, genuinamente brasileiro, ressurgiu e conseguiu alcançar certa notoriedade entre os jovens daquela época. O chorinho, que estava em declínio a partir das mortes de Jacob do Bandolim, em 1969, e de Pixinguinha, em 1973, reaparecia com força a partir de 1977, impulsionado por iniciativas particulares ou de órgãos governamentais.

Desse modo, conseguiu-se arrebanhar uma nova geração de músicos, que declinam da influência do *rock* para agregarem instrumentos como bandolim, violão e pandeiro, valorizando novamente o chorinho, um gênero musical que estava no limbo e que ressurgia naquele momento, sufocado após as aparições da Bossa Nova, da Jovem Guarda e do Tropicalismo. Apesar de serem formados por jovens, os grupos citados não promoveram uma revolução estética<sup>35</sup>. No meio dessa efervescência o grupo *A Cor do*

---

<sup>33</sup> Apesar de se tratar de uma crítica sobre LP, o autor faz uma espécie de introdução, na qual são publicadas declarações do músico como esta: “Não entendo *Geração 80*, não entendo *Cometa Loucura*. Não vejo nenhuma semelhança entre mim e o Eduardo Dusek como andam falando. Aliás, eu não pertenci à Tropicália. [...] Eu achei o meu caminho. Não me parece que esses caras que estão sendo utilizados também acharam”. (MAURO, 1983, n. 69, p. 18).

<sup>34</sup> Foram os casos, por exemplo, de Arnaldo Brandão, ex-integrante de A Bolha, Perinho Santana, de Rock Ebó, e Vinicius Cantuária, de O Terço, que acompanham e gravam com Caetano Veloso; Túlio Mourão, de Os Mutantes, acompanhando Ney Matogrosso e Maria Bethânia; Paulo Rafael, de Ave Sangria, com Alceu Valença; Frederica, de Som Imaginário, com Gonzaguinha. Cf. BAHIANA, 2005, p. 57.

<sup>35</sup> “A maioria dos conjuntos então formados se mantiveram fiéis ao estilo tradicional, como Os Cariquinhas, que tocavam na mesma harmonia que o Época de Ouro [o principal conjunto de choro do país]. Outros já fizeram algumas modificações em sua formação, como A Fina Flor do Samba, que incluiu o solo de contrabaixo acústico, muita percussão e bateria, embora mantivesse um estilo de execução autêntico. Mas até Os Mutantes, o Vímãna e outros grupos mais habitualmente ligados ao rock incorporaram o choro a suas apresentações.” (AUTRAN, 2005, p. 86).

*Som* provocaria um impacto no chorinho, como já mencionamos. O número 19 da revista traz a crítica do primeiro LP da banda, lançado em 1977. Escrita por Aprígio Lírio apontava para o grupo apresentar mescla de gêneros sublinhando-lhe a proposta exclusivamente instrumental:

O movimento é importante: valorizar o músico brasileiro. E já que o assunto virou moda, a maioria das gravadoras nacionais tem em seu elenco alguns grupos instrumentais ou então, outros novos para lançar. A WEA produziu e lança, agora, o primeiro elepê do grupo A Cor do Som, mais famoso no momento por ter conseguido um 5º lugar no “Brasileirinho – I Festival do Choro”, organizado pela TV Bandeirantes de São Paulo, com a composição “Espírito Infantil”. [...] Do material gravado – frevo, latin rocks, samba-rocks, choros, baladas e outros gêneros – a mistura de “Tigresa” com “Odeon” (Ernesto Nazareth) em nada atrapalha o desenvolvimento de A Cor do Som. Um disco de estréia, saudável, alegre, juvenil, sem ser pueril. (LÍRIO, 1977, n. 19, p. 15).

Mas apesar desta movimentação, o ressurgimento do chorinho acabaria não se consolidando, mesmo como a nítida proposta de revitalizar esse gênero.<sup>36</sup>

Em vez de apostarem na música instrumental, *A Cor do Som*, juntamente com outros que surgiram na mesma época, passam a se utilizar do enfraquecimento do *rock* brasileiro e entram nessa faixa musical, voltando-se para um público consumidor, órfão de escutar o referido gênero musical.<sup>37</sup>

Apesar de os críticos da revista *Música* entenderem e apostarem nesses grupos como talentosos e possíveis representantes de uma nova estética musical que poderia romper com o que havia de convencional naquela época, isso não acontece. Em um livro que analisa a trajetória do *rock* brasileiro, Ricardo Alexandre aponta para o seguinte:

O problema tanto do 14 Bis como da Cor do Som, era o mesmo. Os grupos não ofereciam ruptura conceitual com o *establishment* da época, solidificado

<sup>36</sup> Outro sinal desse declínio foi apontado por Margarida Autran em um ensaio publicado na mesma época: “Transformado num ‘fantástico choro de plástico’, ao ser adaptado aos anseios e aspirações da classe média – destinada a retomar seu papel de base social do regime –, o velho chorinho de Callado, Nazareth e Pixinguinha chegou ao final da década exaurido. Criado por músicos populares que durante um século se esforçaram anonimamente para manter viva sua pureza original, ele não teve fôlego para se manter por mais tempo como produto de consumo de massa. Os bons instrumentistas que revelou partiram para outros caminhos (o que motivou a dissolução da maioria dos conjuntos) e os chorões tradicionais aproveitam o final da safra, enquanto não são forçados a se adaptar ao novo modismo: a gafeira.” (AUTRAN, 2005, p. 86). Esse panorama corresponde ao final dos anos 70, precisamente entre os anos de 1978 a 1980.

<sup>37</sup> No número 47, a revista publicou a crítica de Antonio Lauriello Filho sobre o segundo disco do grupo, também intitulado 14 Bis (Emi-Odeon, 1980), onde mencionavam: “Tudo é uma dica pra se esperar, dos próximos trabalhos, aquele sucesso e um sucesso em função de suas próprias composições, mesmo porque capacidade e vontade de transar algo diferente o pessoal demonstrou neste 14 BIS, voando de uma forma muito bonita.” (LAURIELLO FILHO, 1980, n. 47, p. 44).

na figura dos baianos e complementando pela corte mineira. [...] Não é preciso ser adolescente rebelde para notar que algo não vai bem quando os heróis dos nossos pais obscurecem nossos próprios heróis. (ALEXANDRE, 2002, p. 31).

A revista encerrou as suas atividades em 1983<sup>38</sup>, deixando como principal característica uma crítica musical muito precisa e que tinha no seu perfil editorial um teor de desconfiança em relação ao *rock* brasileiro, posição que não foi modificada mesmo na fase em que abandonou as reportagens de teores mais técnicos. Basta constatar o editorial *Um novo apogeu do rock nacional: perspectivas*, publicado no número 67, de 1983:

Blitz, Dalto, Barão Vermelho, Roupas Nova, Herva Doce, Eduardo Dusek, Neusinha Brizola, Gang 90 & Absurdertes, Rádio Táxi, Lobão: a profusão de lançamentos e a receptividade obtida pelos novos grupos e artistas do gênero levam a crer que esta década será marcada por outro apogeu do rock no Brasil. [...] Uma diferença fundamental em relação às anteriores vogas do rock no Brasil reside exatamente nessa atitude da indústria cultural, que captou o fenômeno no nascedouro e, através de seus investimentos, ofereceu-lhe condições de rápida maturação. [...] Hoje, há os especialistas em marketing cuja função é exatamente não se deixar surpreender pelos acontecimentos, mas antecipá-los e, assim, orientar os investimentos. Talvez por isso não se cheguem a engendrar movimentos – aquelas aglutinações de artistas com objetivos semelhantes, que se uniam para conquistar e alargar espaços, trocando informações e energias ao longo desse processo. Agora é cada um por si, lutando pela afirmação individual com o respaldo de gravadoras e empresários. Os colegas deixaram de ser vistos como companheiros na batalha comum, passando à condição de meros concorrentes. Sinal dos tempos... (UM NOVO apogeu do rock nacional: perspectivas, 1983, n. 67, p. 4).

Esse editorial indicava a tendência que se avistava naquele início de década: o *rock* brasileiro que surgia vinha direcionado para o mercado, conduzido pelas estratégias de marketing das gravadoras.

## Conclusão

O destaque da revista *Música*, como enfatizamos, foi o de concentrar as críticas musicais em termos técnicos, direcionando seu enfoque para os shows dos grupos e artistas e também aos LPs que esses produziam. E refletiu uma questão ainda muito pouco explorada em estudos acadêmicos, o *rock* brasileiro produzido nos anos 70 tem na sua essência, um espírito ainda amador, apesar dos nomes que apareceram e também

---

<sup>38</sup> Apesar dos diversos esforços, não foi possível apontar com a devida precisão, o exato período em que a revista deixou de circular. Esse ano é uma estimativa da nossa parte.

a proposta de inovação que tinham. Naquela década, o *rock* brasileiro não estava suficientemente desenvolvido em relação a questões de mercado e de gravadoras. O mercado ainda não havia descoberto o jovem como consumidor, isto vai ocorrer com mais ênfase a partir da segunda metade dos anos 80.

Ainda sobre a crítica, especificamente a referente aos shows, lembramos do que citou o pesquisador Simon Frith. Para este pesquisador a crítica do *rock* direciona-se tanto para a audiência quanto para a estética musical. Frith por sua vez, cita a declaração de Geoffrey Himes, segundo o qual as performances ao vivo na música *pop* sempre foram mais intensas, sendo essa a ocasião mais apropriada para se avaliar se o artista passa ou não emoção. No caso da revista *Música*, como identificamos neste artigo, os textos escritos pelos críticos musicais tinham como questão principal, o fato da performance dos artistas e grupos, serem avaliadas pela qualidade de como executavam seus instrumentos musicais. Entendemos também que por ser uma publicação voltada para um público que não era leigo em conhecimentos musicais, tenha possibilitado a adoção de críticas musicais mais qualificadas.

Os críticos da revista muitas vezes acabavam por confundirem estes processos esmiuçando detalhes técnicos que interessavam a um público muito específico. Havia uma preocupação excessiva em descrever o modelo de instrumento usado por cada músico, os equipamentos de palco, e até o nome de cada componente da equipe técnica. Esse exagero nos remete a um preciosismo que não caberia em uma crítica musical, fosse de *rock*, ou de qualquer outro gênero musical.

Contudo, esses críticos – em que pese a desconfiança em relação ao *rock* brasileiro daquela época - demonstravam domínio amplo da linguagem musical. Trata-se de uma característica lembrada por Simon Frith: “são poucos os críticos ligados ao rock que tem a capacidade de primeiro escutarem a música para em seguida a descrevê-la de forma didática.” (2002. p. 245).

### Referências

ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002.

AUTRAN, Margarida. “Renascimento” e descaracterização do Choro. In: NOVAES, Adauto (Org.) *Anos 70: Ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano; Editora Senac Rio, 2005. p. 79-86.

- BAHIANA Ana Maria. Importação e assimilação: rock, soul, discothèque. In: NOVAES, Adauto (org.) *Anos 70: Ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano; Editora Senac Rio, 2005. p. 53-59.
- CASTRO, Paulo. Marcando presença. *Música*, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano. 1, n. 7, p. 10, dez. 1976.
- DOLABELA, Marcelo. *ABZ do rock brasiliense*. São Paulo: Estrela do Sul Editora, 1987.
- DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo, Editora 34, 2008.
- EDITORIAL. Sintonizando. *Música*, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 1, n. 3, p. 3, ago. 1976.
- ENTRADAS e bandeiras – Rita Lee e Tutti Frutti. *Música*, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 1, n. 4, p. 11, set. 1976.
- FRITH, Simon. Fragments of a Sociology of Rock Criticism. In: JONES, Steve (Org.) *Pop music and the press*. Philadelphia: Temple University Press, 2002.
- GODOY, Fátima. Rita Lee – Som Livre. *Música*, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 4, n. 46, p. 44, 1980.
- ISAACS, Alan; MARTIN, Elizabeth. *Dicionário de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1984.
- JACK, o Estripador. *Música*, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 1, n. 9, p. 8-9, fev. 1977.
- JOELHO de Porco - Teatro Ruth Escobar. *Música*, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 1, n. 4, p. 11, set. 1976.
- LAURIELLO FILHO, Antonio. 14 Bis. *Música*, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, n. 47, p. 44, 1980.
- LIMA, Walmir de Medeiros. Rita Lee – Som Livre. *Música*, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 3, n. 35, p.60. 1979.
- LÍRIO, Apyrgio. A Cor do Som. *Música*, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 2, n. 19, p. 15, 1977.
- MAURO, André. O preço do sucesso. *Música*, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 6, n. 69, p. 18-19, 1983.
- MUTANTES – TUCA SP. *Música*, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 1, n. 1, p. 7, jun. 1976.



O MERCADO de discos no Brasil. *Revista Mercado Global*, São Paulo, Ano 3, n. 34, p. 20-25, 1976.

O TERÇO. *Música*, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 1, n. 2, p. 8, ago. 1976.

QUEIROZ, Nico Pereira. “Venha dançar conosco”. *Música*, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 1, n. 7, p. 8, dez. 1976.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999.

THÉBERGE, Paul. Musicians’ magazines in the 1980s: the creation of a community and a consumer market. *Cultural Studies*, New York, v. 5, n. 3, p. 270-293, 1991.

UM NOVO apogeu do rock nacional: perspectivas. *Música*, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 6, n. 67, p. 4, 1983.

Uma aula de criatividade. *Música*, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 1, n. 7, p. 10, dez. 1976.

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

\_\_\_\_\_. O “Punk-Rock” do Made in Brazil. *Música*, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 1, n. 10, p. 8, mar. 1977.

\_\_\_\_\_. Um espetáculo de som e luz. *Música*, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 2, n. 13, p. 7, 1977.

\_\_\_\_\_. Chorinhos e baiões. *Música*, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 2, n. 14, p. 16, 1977.

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

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

\_\_\_\_\_. O som funky e urbano do novo Terço. *Música*, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 2, n. 18, p. 6, 1977.

\_\_\_\_\_. O rock está saturado? *Música*, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano 3, n. 33, p. 4, 1979.

### Sites Consultados

Dicionário MPB

Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/vimana/dados-artistico>>. Acesso em 20 jun. 2010.

Teatro da Universidade Católica de São Paulo

Disponível em: <<http://www.teatrotuca.com.br/historia1.html>>. Acesso em 21 abr. 2009.