

Rolling Stone edição brasileira (1972) – cena carioca e jornalismo musical

CLEBER SBERNI JUNIOR

2017. *Cuadernos de Etnomusicología* N°10

Palavras-chave: Música – história e jornalismo musical, bandas de rock.

Keywords: *Music – history and music journalism, rock bands.*

Cita recomendada:

Sberni Junior, Cleber. 2017. “*Rolling Stone* edição brasileira (1972) – cena carioca e jornalismo musical”. *Cuadernos de Etnomusicología*. N°10. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es> ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

**ROLLING STONE EDIÇÃO BRASILEIRA (1972) – CENA CARIOCA E
JORNALISMO MUSICAL**

Cleber Sberni Junior

Resumo

O artigo tem por intuito descrever e analisar a revista *Rolling Stone* editada no Brasil entre dezembro de 1971 e janeiro de 1973, originalmente uma republicação traduzida do periódico em circulação nos Estados Unidos desde 1967. Especificamente, o artigo pretende analisar a forma como a revista integrou a cena do rock carioca, ao promover e registrar a atividade musical, colaborando para a difusão do rock. Sediada no Rio de Janeiro, a publicação dava visibilidade a uma movimentação de grupos de rock iniciantes e artistas que compartilhavam da valorização da contracultura e do diálogo com o rock e a *MPB*. Fica evidente que a revista fazia parte da cena musical que ela mesma ajudava a fomentar, evocando momentos, valorizando experiências e eventos musicais, reclamando espaço para o rock e atuando na construção de legitimidade para o estilo. *Rolling Stone* contava com textos originais e serviu de suporte para a atuação de jovens jornalistas, sendo importante nas trajetórias desses profissionais. O corpo editorial foi encabeçado por Luiz Carlos Maciel e Ezequiel Neves e contou com a colaboração de jornalistas, artistas e artífices da cena cultural e musical brasileira. Entre as bandas que eram atuantes no Rio de Janeiro e que tiveram destaque pela publicação estão: O Terço; A Bolha; Módulo 1000; O Faia; Paulo, Cláudio e Maurício; Sá, Rodrix & Guarabyra; entre outros. O início dos anos 1970 registrou marcante movimentação jovem transnacional influenciada pela contracultura, cujo ideário circulava via música, livros e publicações. Podemos identificar neste momento histórico, o desenvolvimento do mercado de bens simbólicos no Brasil, impulsionando tanto a indústria fonográfica, como o mercado de jornais e revistas. É, neste contexto, que *Rolling Stone* esteve nas bancas, destinada ao público jovem e com perfil de revista especializada, tratando de informações e notícias da movimentação em torno do rock e contracultura.

Palavras-chave: Música – história e jornalismo musical, bandas de rock.

Abstract

***Rolling Stone* Brazilian Issues (1972) – Rio's music scene and music journalism**

The aim of this paper is to describe and analyze the *Rolling Stone* issues published in Brazil between December 1971 and January 1973, based on the original U.S. magazine in circulation since 1967. More specifically, the goal is to assess how the magazine looked at Rio's rock scene while promoting and keeping record of the musical activity at the time, thereby helping to disseminate rock. With its headquarters located in Rio de Janeiro, the publication gave visibility to incipient rock bands and artists that placed a high value on the counterculture and the dialog with rock and MPB (Brazilian Popular Music). Notably, the magazine was part of the music scene it fostered, evoking moments, valuing experiences and music events, making room for rock, and helping establish the authenticity of the genre. *Rolling Stone* published original texts and provided a support base for young journalists, playing an important role in their careers. The editorial staff was headed by Luiz Carlos Maciel and Ezequiel Neves, but journalists, artists, and artisans from the Brazilian cultural and musical scenes also lent a hand. Some bands that performed in Rio and were thrust into the limelight by the magazine included O Terço, A Bolha, Módulo 1000, O Faia, Paulo, Cláudio & Maurício, Sá, Rodrix & Guarabyra, among others. The early 1970s witnessed an impressive transnational youth movement influenced by the counterculture, whose ideology was reflected in music, books, and publications. It was then that the market for symbolic goods arose in Brazil, spurred both by the recording industry and by the market for newspapers and magazines. This was the context in which *Rolling Stone* was inserted when it hit the newsstands in Brazil. It was a specialized magazine for the younger public that provided information and news about rock and counterculture.

Keywords: *Music – history and music journalism, rock bands.*

Introdução: A *Rolling Stone* edição brasileira

O historiador Marcos Napolitano afirma que, no início da década de 1970, com a crise dos festivais da canção promovidos pelas redes de televisão e o cerceamento da criação musical pela censura, que se intensificou neste momento, “a música jovem, o pop e o rock” tornaram-se importantes tendências do mercado musical brasileiro. Segundo o autor, 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” (2014: 179). Neste momento, na hierarquia cultural da sociedade brasileira, a *MPB* (*Música Popular Brasileira*)¹ chega dotada de alto grau de reconhecimento junto às parcelas de elite da audiência musical, mesmo que segmentos do meio intelectual não compartilhassem “desta valorização cultural excessiva”. A *MPB* neste momento consolidava a sua “vocação de ‘popularidade’”, articulando aspectos da “cultura política nacional-popular com a nova cultura de consumo vigente após a era do ‘milagre econ mico’, entre os anos de 1968 e 1973” (Napolitano 2002: 2).

Podemos identificar neste momento histórico, um amplo desenvolvimento do mercado de bens simbólicos no Brasil, impulsionando tanto a indústria fonográfica, como o mercado de jornais e revistas.  , neste contexto, que *Rolling Stone* esteve nas bancas, destinada ao público jovem tratando de informa es e notícias da movimentac o em torno do rock e contracultura, mantendo espaço para os artistas identificados com a *MPB*, bem como para o cenário em que se desenvolvia o rock na cidade do Rio de Janeiro.

A *Rolling Stone* editada no Brasil entre dezembro de 1971 e janeiro de 1973, surgiu originalmente como uma republicac o traduzida do per dico em circula o nos Estados Unidos desde 1967 e que até hoje está em atividade, presente em edi es traduzidas em diversos países. Os estilos musicais predominantes em suas páginas eram o rock de língua inglesa (produzido nos

¹ O conceito de *MPB*, para Marcos Napolitano,   impensável sem a ideia de uma cultura política marcada pelo nacional-popular de esquerda. “A busca de uma expressão que fosse, ao mesmo tempo, nacional e cosmopolita, popular e sofisticada marcou a g nese da *MPB* ‘moderna’, em meados dos anos 1960, tornando-a o centro da reorganiza o da própria tradi o musical brasileira. [...]. Esses dilemas foram vividos sob o signo de escolhas que pareciam autoexcludentes, e estiveram presentes como um todo: tradi o e ruptura, engajamento e vanguarda, nacionalismo e cosmopolitismo, populismo e revolu o, folclore e erudi o, cultura popular e indústria cultural” (2006: 126-127).

Estados Unidos e Inglaterra), o rock produzido no Brasil e a *MPB* de influência tropicalista.

Os parâmetros que norteiam as linhas editoriais e referências culturais e musicais de *Rolling Stone* estão ligadas ao universo da contracultura que, no Brasil, mistura-se ao clima tenso dos anos de recrudescimento da ditadura militar no início da década. A edição brasileira possui um vínculo forte com uma cultura estrangeira, sinalizando para uma cultura jovem mundializada, mas por outro lado, é possível também afirmar que as edições de *Rolling Stone* apresentam um extenso mapa da cena musical identificada com o rock e a contracultura no Rio de Janeiro do início da década de 1970.

Sediada no Rio de Janeiro, a publicação era distribuída para todo o Brasil, vendida em bancas de jornal das principais cidades do país². Impressa em papel-jornal a revista tinha suas páginas ilustradas por farto material gráfico e fotográfico, e em seu momento inicial, a revista chegava às bancas quinzenalmente com uma tiragem que totalizava 25.000 exemplares, depois da edição número 14, em meados de 1972, a publicação passa a ser um periódico semanal, com a tiragem diminuída para 10.000. Ao todo, foram veiculadas 37 edições³, que traziam artigos originais que abordavam temas locais, e textos traduzidos da *Rolling Stone* norte-americana que tratavam de grupos e artistas do rock internacional, e bem como da movimentação jovem ao redor do mundo.

Em *Rolling Stone* a produção musical é abordada em seus diversos aspectos e a publicação repercute a música em seus processos de criação, produção e circulação, mesmo não desenvolvendo e sistematizando uma crítica musical centrada em elementos técnico-musicais. Como título especializado, o papel desempenhado por *Rolling Stone* vai além da publicação de textos e notícias sobre o rock, *MPB* e contracultura. Sua atuação

² A revista chegava até as bancas pela empresa Fernando Chinaglia Distribuidor, portanto com a utilização de aparatos formais de distribuição; além de possuir vendedores informais que circulavam por pontos do Rio de Janeiro para vendê-la.

³ Com 37 edições, o número zero saiu em dezembro de 1971, como exemplar promocional, em busca de possíveis anunciantes. A ele, seguiram mais 36 edições regulares e comercializadas em bancas de jornal. Atualmente o conteúdo integral dos exemplares de *Rolling Stone* podem ser consultados na *internet* pelo Projeto Pedra Rolante – Hemeroteca Digital *Rolling Stone* Brasil, que pode ser acessada pelo endereço eletrônico: <https://www.pedrarolante.com.br/>.

aponta para a promoção das atividades da cena musical carioca e de seu circuito musical.

Como afirmamos a pouco, *Rolling Stone* contava com textos originais e serviu de suporte para a atuação de jovens jornalistas, sendo fundamental nas respectivas trajetórias desses profissionais. O corpo editorial é formado por Luiz Carlos Maciel como editor e Ezequiel Neves é o redator. Joel Macedo, que atua durante boa parte da existência da publicação como correspondente no exterior, a partir de dezembro de 1972 será o responsável pelo departamento de jornalismo. A então estudante de jornalismo Ana Maria Bahiana é a assistente do editor, e Lapi tem as funções de diretor de arte e ilustrador, as fotografias ficaram a cargo de Geraldo Melo. O jornalista Okky de Souza, recém-chegado de uma temporada na Inglaterra, fazia a tradução dos textos de autores estrangeiros publicados em *Rolling Stone*. Jefferson “Dropé” Tomassi faz o papel de repórter volante, além de ajudar na distribuição da revista e venda nas ruas, bem como na realização de serviços operacionais. Quanto à direção editorial, teremos, para toda a sua curta existência a manutenção da dupla editor e redator.

A este processo de formação do grupo inicial, podemos acrescentar ainda outra lista extensa, volátil e oscilante de colaboradores, que contava com Tárík de Souza, José Emílio Rondeau, Jamari França, Maurício Kubrusly, Álvaro Cardoso Gomes, Walda Menezes, Monica Hirst, Carlos Gouveia, Therezinha Russo, Cláudio Lysas, Fernando Lemos, Carlos Ferreira, Paulo Machado, Ronaldo Tapajós, Carlos Alberto Sion, Théo P. Drummond, Affonso Seabra, Ibanez Filho, Peninha Schmidt, Ademir Lemos e Marinaldo Guimarães; como também artistas e escritores como Capinam, Paulo Coelho, José Simão, Odete Lara, Chacal, Hélio Oiticica e Antônio Bivar; e, ainda, músicos como Gabriel O’Meara, Jorge Mautner, Luiz Carlos Sá e Zé Rodrix. Esta longa lista indica uma aproximação da revista com os artífices da cena cultural e musical brasileira do princípio da década de 1970.

Uma análise da publicação nos permite apreender que a atuação coletiva do grupo de jovens jornalistas envolvidos com a publicação, revelava ações e ideias em torno de um objetivo comum, qual seja, a valorização do rock produzido por aqui e a sua divulgação. Assim *Rolling Stone* servira de suporte para a atuação desses jovens jornalistas, e a publicação serviu – além

de seus objetivos de informar e promover – de experiência e laboratório de projetos, e foi fundamental nas respectivas trajetórias desses profissionais, forjando assim uma rede de jornalistas com história e ideias compartilhadas. Observamos que a experiência de *Rolling Stone* foi importante tanto para os projetos coletivos do grupo – vide o *Jornal de Música*⁴, sucessor de *Rolling Stone* – quanto para as trajetórias individuais desses jornalistas junto à imprensa periódica de grande alcance.

Ao acompanharmos a atuação dos jornalistas e artífices do circuito cultural presentes nas páginas da publicação, podemos perceber e observar elementos da própria especificidade da cena musical atrelada ao rock no Rio de Janeiro no início da década de 1970. Assim, as atuações do periódico e dos jornalistas revelam afinidades, e até um comprometimento para com artistas identificados com a cena rock.

Segundo Jeder Janotti Junior, a ideia de cena musical⁵ pode ser entendida como uma série de práticas musicais que se desenvolvem em um tempo e espaço urbano específicos, articulando-se como processos sociais que envolvem produção, consumo e circulação de músicas. Essa produção musical, identificada como cena, está atrelada ao jornalismo e à crítica musical (2012: 7).

A relação estabelecida entre a cena e o jornalismo musical revela elementos que se articulam, e tanto o periódico quanto os jornalistas que nele atuam, são fundamentais na produção de formas de divulgação e na constituição de uma rede de informações, atuando decisivamente na constituição da referida cena musical. Assim periódicos e jornalistas vão construir apreciações musicais e contribuirão para a constituição dos referenciais que servirão de parâmetros para a diferenciação e identificação dos membros da própria cena.

⁴ Com perfil independente e constituído a partir de uma gestão coletiva a publicação chega às bancas em novembro de 1974, encartado na revista mensal colecionável *Rock a História e a Glória*, ambos criados por Tárík de Souza, Ezequiel Neves e Ana Maria Bahiana. A publicação possuía, assim, uma dupla personalidade, e durou três anos. Com características de título especializado em música, possuía longos textos e entrevistas. No *Jornal de Música*, a cena nacional tinha um peso grande, com matérias, resenhas de discos e entrevistas, trazendo ainda perfis de artistas emergentes, lançamentos independentes, *shows* e cartas dos leitores.

⁵ Os pesquisadores brasileiros Jeder Janotti Junior e Felipe Trotta utilizam-se dos referenciais do canadense Will Straw e a ideia de cenas musicais nos estudos sobre música e comunicação.

Felipe Trotta aponta que podemos utilizar a ideia de cena musical como uma “porta de entrada para um determinado conjunto de questões que gravitam em torno da música”, que não está restrita a sonoridade, mas incluindo toda a ambientação e os elementos que a cercam (2013: 59). Assim, a ideia de cena “opera, então, como agente da conformação de um espaço relativamente fechado de repertórios compartilhados e de circuitos de gostos que se tornam distintivos”. (2013: 63).

Dessa maneira, os textos publicados em *Rolling Stone* sinalizam os rumos da cena musical em torno do rock no Rio de Janeiro no início dos anos 1970, mais especificamente os eventos ocorridos no ano de 1972, já que a publicação encerra as suas atividades em janeiro de 1973. Além disso, a revista acompanhou e divulgou a influência do rock sobre a produção musical brasileira, abarcando em seus textos esse processo, flagrando assim, a incorporação de referências mundializadas e cosmopolitas ao panorama musical brasileiro.

Rock no Rio de Janeiro: um cenário musical no início da década de 1970

Uma caracterização do panorama musical do Rio de Janeiro no início da década de 1970 identificado com o rock, pode ser aberta pelas considerações do produtor Carlos Alberto Sion na matéria “Rock à brasileira”⁶ publicada em *Rolling Stone*. Colaborador da revista, Sion é um ativo produtor e agitador cultural, e acaba por se tornar uma das figuras-chave no processo de divulgação e profissionalização do rock⁷, e comenta na revista movimentação em torno desse estilo musical:

No princípio de 71 o panorama da música pop no Rio se caracterizava por uma série de grupos isolados, todos com uma consciência já formada de que necessitavam partir para seus próprios trabalhos porque já era tempo de mostrarem que não eram simplesmente grupos de yê-yê-yê como a caretada costumava chamar. Eram raros os elementos desses grupos que transavam entre si e não havia uma perspectiva imediata

⁶ A matéria de *Rolling Stone* é apresentada na forma de um diálogo entre Paulo Machado, integrante da banda Sociedade Anônima, e o produtor Carlos Alberto Sion.

⁷ Carlos Alberto Sion foi então o produtor responsável por organizar concertos e eventos musicais, depois de perceber o desgaste que os bailes provocavam nas bandas, que ansiavam em mostrar novos trabalhos para além do protocolar repertório de rocks e *pop*. Sion tem a percepção, nesse momento, de que existe uma movimentação em torno do rock, e passa, a partir de meados de 1971, a produzir espetáculos de rock. De forma gradativa, foi ocorrendo a adesão de grupos e de espaços, e Sion se tornaria um dos “mais importantes realizadores de eventos ligados ao rock” no Rio de Janeiro naquele momento (Rodrigues 2014: 271).

de começarem um trabalho em conjunto, pois os empresários (trambiqueiros e mafiosos pela própria natureza) se dispunham a interromper este processo fomentando a rivalidade entre os grupos (Sion, Machado 1972: 20).

Sion assinala um momento difícil, mas com sensíveis melhoras em relação à situação anterior, quando os grupos de rock eram confundidos com os grupos de yê-yê-yê⁸. Entre as dificuldades enumeradas está também a ausência de um trabalho estabelecido profissionalmente, tanto na organização e produção dos eventos, como na atividade musical. Essa fala demarca territórios e afirma diferenciações entre as bandas apoiadas e divulgadas nas páginas de *Rolling Stone*. Assim, essa movimentação em torno do rock tem os seus primeiros contornos apresentados, e a revista vai se dedicar a acompanhar de perto a trajetória dos artistas ligados ao estilo musical e identificados com a contracultura, que se apresentam no circuito carioca.

As atividades das bandas tiveram uma ampliação, proporcionada pela organização de eventos pelos novos produtores, como Sion e Marinaldo Guimarães, e outros leques de atuação serão abertos, pois até aquele momento, as apresentações dos grupos de rock estavam quase que restritas aos bailes em clubes sociais e auditórios de escolas, sem nenhuma produção e infraestrutura mais elaborada, denotando certo improvisado e amadorismo.

A maior exposição das bandas, a partir daquele momento, vai paulatinamente abrir também as portas dos teatros, incrementando assim a visibilidade e alargando o circuito musical de atuação dos grupos de rock.

O primeiro *show* coletivo que reuniu os grupos da cena do rock do Rio de Janeiro teve como objetivo a arrecadação de fundos para o Instituto Villa-Lobos⁹. Participaram os grupos Fenda, A Bolha, Sociedade Anônima, O Terço e Módulo 1000, e acabou por render bons resultados, e segundo Sion: “Daí pra frente o negócio cresceu paca e foi necessário arranjar um lugar que acomodasse o público que ia se formando e aumentando”, e o local

⁸ Referência ao refrão *yê-yê-yê* da canção *She Loves You* dos Beatles, no Brasil também existe a identificação com o programa de televisivo transmitido entre 1965 – 1968 pela Rede de Televisão Record, *Jovem Guarda*, que teve como expoente Roberto Carlos. A expressão *yê-yê-yê* designa artistas e grupos musicais identificados com rocks e canções mais melódicas e açucaradas, além de versões para português de sucessos do rock internacional.

⁹ Segundo Nélio Rodrigues o primeiro *show* realizado por Sion foi o concerto para arrecadar fundos para o conservatório. Foram realizados dois dias de apresentações, em maio de 1971 nos auditórios do antigo prédio da UNE (União Nacional dos Estudantes) na praia do Flamengo, local em que o conservatório estava instalado naquele momento (2014: 272).

disponibilizado para dar prosseguimento às ações foi o auditório do Museu de Arte Moderna (MAM) no Rio de Janeiro (Sion, Machado 1972: 20).

A *Rolling Stone* trazia comentários sobre esta movimentação, informando com texto de Ronaldo Tapajós que o MAM “vivia um clima festivo de efervescência criativa (...) e *happenings* realizados por artistas plásticos contando com a colaboração de vários conjuntos ligados”. Os grupos “ligados” eram exatamente os identificados com o rock, A Bolha, Módulo 1000 e o trio Paulo, Cláudio e Maurício. As apresentações funcionavam como parte de um *happening*¹⁰ e também procuravam neste momento um diálogo com as artes plásticas (Tapajós 1972: 7).

Segundo o músico Paulo Machado, esses eventos chegaram a reunir até três mil pessoas nos auditórios do MAM. O produtor Carlos Alberto Sion afirma que a organização dos eventos envolvia os integrantes das bandas e o produtor, e funcionava em sistema de cooperação e divisão de tarefas, com os lucros divididos entre os grupos que participavam da atração. Com essa estrutura de funcionamento, ocorreram apresentações musicais de, entre outros, O Terço; A Bolha; Sociedade Anônima; Módulo 1000; Sá, Rodrix & Guarabyra; Milton Nascimento e Som Imaginário; Paulo, Cláudio e Maurício (Sion, Machado 1972: 20).

Com o desenvolvimento dessas atividades e sua paulatina aceitação por parte do público, ocorre um acúmulo de experiência e trabalho, levando a uma maior frequência nos eventos e melhora na organização, o que dará maior expressão aos grupos ligados a cena de rock do Rio de Janeiro. Porém, até então, as apresentações em teatros e espaços alternativos não se constituíam frequentes, e os bailes em clubes sociais eram uma maneira encontrada para garantir dinheiro, constituindo-se, muitas vezes, como o verdadeiro ganha-pão de algumas das bandas de rock.

O grupo A Bolha, é um exemplo sintomático dessa situação. O conjunto começa as suas atividades ainda em 1965, quando respondia pelo nome *The Bubble*. Na década de 1970, já como A Bolha, segue as tendências do rock internacional, abarcando em seu repertório rock psicodélico, hard rock e rock

¹⁰ As apresentações estavam calcadas no sucesso do evento artístico *Orgamaurbana* de Flamarion e Luis Otávio Pimentel, com a participação de Hélio Oiticica, e apresentação do percussionista Naná Vasconcelos (Tapajós 1972: 7).

progressivo. Em relação aos LPs, a banda tem uma discografia restrita a dois álbuns, embora tenha lançado uma série de compactos ao longo de sua carreira sem atingir repercussão comercial.

No artigo publicado em *Rolling Stone* “A Bolha: o rock no terceiro mundo”, de Fernando Lemos e Cláudio Lysias, as apresentações musicais são abordadas, destacando certa leitura pessimista em relação à cena rock no Rio de Janeiro:

Rock por aqui sempre foi BARRA PESADA. Os pais eram contra, os clubes eram contra, os empresários ditavam as regras, cerceavam a moçada. Os conjuntos não podiam fazer os sons deles, era só o que os empresários queriam. [...]. Em 1971 pintou mais alguma coisa (Teatro Ipanema, Teatro Teresa Raquel¹¹, Guarapari, Concertos), mas ainda é pouco. BARRA PESADA (Lemos, Lysias 1972: 15).

Esta passagem expressa uma carga pessimista e crítica em torno da cena musical do rock no Rio de Janeiro. Lemos e Lysias afirmam que o rock “sempre foi BARRA PESADA”, denotando descrédito e desaprovação ao estilo musical. Em seguida elencam oposições gerais contra os grupos musicais que pretendiam se dedicar ao rock, destacando as categorizações negativas quanto ao trabalho dos empresários pelo “cerceamento” das atividades de criação artística das bandas e o direcionamento das atividades das bandas para os bailes como forma de sobrevivência.

Essa descrição negativa em relação aos empresários, e as relações econômicas que mantinham os grupos, também são comentadas por Carlos Alberto Sion, que os qualifica como “trambiqueiros e mafiosos pela própria natureza”. Segundo o produtor, esses “empresários – que não eram empresários e sim camelôs – só queriam saber de grupos que cantassem no mais puro inglês dos sucessinhos do *hit parade*” (Sion, Machado 1972: 20).

Os grupos que se vendiam a esse preço eram roubados descaradamente. Por exemplo: Nas festas em subúrbios que eram as que rendiam mais [...] os conjuntos ficavam sempre com a menor parcela da grana. [...]. O mercador aí valia mais que a

¹¹ O Teatro Teresa Raquel, inaugurado em 1971, teve uma importante participação no circuito musical do período. Em seu palco, tocaram Gal Costa, Novos Baianos, A Bolha, e outros.

mercadoria e isso malandro é o maior absurdo que pode existir (Sion, Machado 1972: 20).

A perspectiva negativa em relação aos empresários desdobra-se na atividade dos grupos de rock, direcionados aos bailes nos clubes sociais, que até então eram as mais assíduas e lucrativas, embora sujeitassem às bandas às condições impostas pelos empresários, e também às limitações em relação ao repertório.

Em relação aos bailes, Fernando Lemos e Cláudio Lysias tecem várias críticas, apontando como problemas a desaprovação do público em relação às criações musicais próprias e o rock cantado em português, dificuldades de infraestrutura e organização, lembrando que os próprios membros do grupo montaram toda a aparelhagem de som durante a tarde, pois a banda não possuía uma equipe para o serviço (Lemos, Lysias 1972: 15). Mas depois de todas as objeções emendam:

Aí veio A Bolha: o baile começou. Primeiro timidamente – homens dançando com homens, mulheres com mulheres, cada grupo de um lado do enorme salão. [...] O baile pegou fogo: o salão cheio de pares dançando. DANÇANDO. O conjunto tocando forte, música deles meio perdidas no meio dos rocks bons de dançar. [...]. Bom de dançar e bom de ouvir. A Bolha é um bom conjunto de rock. Nos bailes é difícil ouvir o verdadeiro som d'A Bolha, mas já dá pra sentir. Em Cascadura, um grupo de pessoas ficou em volta do conjunto parado o tempo todo. Curtindo um som. Uma curiosidade de quem está sendo apanhado de surpresa, não de quem está ouvindo pela primeira vez. Viva a curiosidade! (Lemos, Lysias 1972: 14).

Nas descrições dos autores, a banda é bem vista e elogiada, e A Bolha é considerada como uma boa banda de rock. Os jornalistas também lançam olhares sobre o comportamento do público, que é caracterizado como curioso, mas que fundamentalmente está ali para se divertir e dançar. O texto também deixa transparecer diversos preconceitos que vão além dos bailes, mas relacionados com a classe social do público que os frequenta, ironizando e caricaturando o ambiente e o comportamento dos seus frequentadores.

No artigo os colunistas fazem uma interessante oposição entre o baile e o *show*, entendidos como espaços de apresentações musicais muito distintos entre si, exatamente por demandarem do grupo repertórios e comportamentos

diferentes. Nos bailes, existe a necessidade protocolar de apresentar a faixa de sucesso dos grupos do rock internacional. Nos *shows* existe a possibilidade de serem apresentadas de forma mais direta as músicas da banda. Os autores apontam: “*Show*, para eles já é outra jogada: tocam o que querem, o público é ligado, acompanha A Bolha há muito tempo. Mas um *show* bom custa a pintar” (Lemos, Lysias 1972: 14).

Os eventos são muito distintos e para observarmos as disparidades entre baile e *show*, e entre os seus respectivos públicos e repertórios, pontuamos os comentários dos membros de A Bolha, que afirmam que o público dos bailes: “[...] não entendia nada. Queriam ver a gente tocando Hendrix, *Rolling Stones*, qualquer coisa, menos músicas nossas. Queria dançar, tirar sarro” (Lemos, Lysias 1972: 15).

O artigo expõe a situação da banda e seus projetos, sinalizando as dificuldades de afirmação de um trabalho artístico próprio e autoral. Nas entrelinhas do texto, aparece um quadro desfavorável para A Bolha – e, por extensão, aos grupos de rock – na produção de um trabalho artístico autoral, esbarrando nas atividades dos bailes e nas dificuldades de aceitação de um repertório novo por parte do público.

Essa questão – dos bailes e seu público, e da apresentação do repertório autoral – também é tratada no texto “Módulo 1000 nas Bocas”¹², de Carlos Ferreira, porém, os membros do grupo possuem uma visão diferente, embora em sincronia com alguns aspectos observados pelos músicos de A Bolha, os integrantes do Módulo 1000 afirmam:

Precisamos aceitar ainda contratos de bailes em clubes, não que tenhamos preconceito contra bailes, embora limite a criatividade do músico, mas a atitude do público que vai aos bailes é alienada e passiva, não se ligam no conjunto nem no som – apenas uma minoria – querem somente música para dançar (Ferreira 1972: 17).

Essas passagens de *Rolling Stone* apontam para as condições em que os músicos identificados com o rock produziam suas atividades e a circulação de seu trabalho artístico, apontando que as bandas estavam atreladas às apresentações ao vivo, e que os artistas dividiam suas carreiras entre os bailes

¹² A matéria conta com depoimentos dos integrantes do Módulo 1000.

nos subúrbios do Rio de Janeiro, além de apresentações em teatros ou espaços alternativos.

Está explícito que o trabalho dessas bandas é apoiado pela *Rolling Stone*, e que o público está sendo informado e cativado. Mas, por outro lado, a leitura da revista consegue deixar clara a dificuldade de afirmação do rock autoral como estilo musical naquele momento. Assim, ao longo da publicação de *Rolling Stone*, observamos a existência de um comprometimento quanto à ampliação da audiência para garantir uma visibilidade das bandas de rock, e também alimentar e ajudar o construir o circuito musical. Essa atuação significa um apoio e adesão ao projeto das bandas de rock, assim como apoio aos produtores e espaços envolvidos, de modo que a valorização da cena musical é uma das causas advogadas por *Rolling Stone*.

A ampliação de espaços para apresentações musicais, tanto em boas condições para os músicos, quanto para proporcionar o aumento do público, são assuntos do pequeno texto “Um Mecenas, pelo amor de Deus”, assinado pelo músico Zé Rodrix e impresso na capa de *Rolling Stone*, e que se inicia nos moldes de uma fábula:

Meus amores; na antiga Grécia apareceu um dia um senhor muito rico, calmo, muito rico, sábio, riquíssimo, de grande visão, cheio de ouro: chamava-se Mecenas. Um dia, em viagem pelo mundo descobriu, com grande prazer da rapaziada da contra-cultura da época, que habitava os mais estranhos lugares, o grande valor da arte popular, dita de contestação. Mecenas mandou descer alguns dos menores sacos de ouro do lombo de seus andarilhos e resolveu patrocinar um lugar onde os músicos e artistas, que estavam, por assim dizer, em meio às fezes das portas fechadas, puderem trabalhar e serem vistos em paz, já que estar em paz é condição precípua do ser humano (Rodrix 1972: 1).

Depois de articular os elementos que compõem sua fábula recheada de alegorias, Rodrix retorna para a sua realidade, e, falando do Rio de Janeiro, cita positivamente o Teatro Teresa Raquel como um bom exemplo de satisfação dos anseios de um artista. Porém, o foco do texto aborda a necessidade de mais espaços em que os artistas pudessem se apresentar, sem fazer concessões e sem vulgarizar sua produção. No texto, podemos perceber o tom crítico sobre as condições dos músicos em relação aos

espaços disponíveis para apresentações, que são consideradas precárias e longe do ideal. Em suas palavras, o espaço não deveria permitir que houvesse restrições aos músicos, e deveria abrir-se aos mais diversos estilos musicais, garantindo espaço para “tudo o que se faz no Brasil”, sem “preconceito de carece ou qualidade ou raiz” (Rodrix 1972: 1).

Em dezembro de 1972, um empreendimento desse tipo, conforme os anseios e o clamor de Zé Rodrix é aberto, com a reinauguração no Rio de Janeiro, do Teatro da Lagoa, agora sob a direção do produtor e empresário Marinaldo Guimarães. O texto publicado em *Rolling Stone*, “O Faia e O Terço no Teatro da Lagoa” – não assinado – diz que o espaço “é um excelente lugar para se tocar”, com uma infraestrutura para bandas e público e, flagra a apresentação das duas bandas no local. O autor identifica que o conjunto O Faia está inibido com o tamanho e a amplitude do espaço, mas “com o mesmo senso de sempre, e um som maneiro e marcante e a amplificação numa boa”, O Faia faz uma apresentação elogiada. (sem autoria 1972: 7).

O artigo informa que O Faia tem um repertório de composições próprias tocadas em suas apresentações; e comenta a expectativa dos membros do grupo, de que essas canções pudessem ser gravadas. No mês anterior, artigo de Ana Maria Bahiana já tratava das expectativas da banda em relação à gravação de suas músicas.

Depois desses seis meses de apresentações quase contínuas, O Faia está cheio de planos pra partir pra várias. O plano maior mesmo é a gravação de um disco, que eles consideram fundamental para a complementação do seu trabalho. O disco confere um certo status ao artista, facilita muito as transas de divulgação, eles dizem, e, além disso, é o melhor meio de mostrar a mais gente o trabalho e o som do grupo (Bahiana 1972: 9).

No texto a questão da inserção das bandas de rock na indústria fonográfica aparece desdobrada em dois pontos: em primeiro lugar, o “disco confere um certo status ao artista”; e, em segundo, o disco é identificado como o “o melhor meio de mostrar a mais gente o trabalho e o som do grupo”. Estas são questões que podem caracterizar boa parte das bandas da cena musical carioca, e aproximam O Faia e os grupos de rock da cena musical, sinalizando

para as dificuldades do processo de profissionalização da atividade das bandas e as difíceis relações entre artistas e gravadoras.

A gravação do disco é uma referência para o trabalho de O Faia, assim como é também para as bandas iniciantes da cena musical do rock do Rio de Janeiro. No texto de Bahiana publicado em *Rolling Stone*, existe a afirmação de que o disco qualifica o trabalho do artista, colocando-o num patamar superior, servindo quase que como uma chancela da indústria fonográfica e, por consequência, um tipo de legitimação da produção musical.

Para além da questão do disco como legitimador da obra do artista, ele tem a importante função de promover a circulação da obra musical que, materializada em um compacto ou LP, pode ser levada a diversos locais, adquirida pelo público e servir ainda para radiodifusão, constituindo-se como um vigoroso veículo. Para os músicos de O Faia, o disco é entendido como uma possibilidade de ser ouvido para além do circuito do Rio de Janeiro.

A necessidade de profissionalização dos grupos de rock, o acesso do público às mídias e ao disco são assuntos presentes nas páginas da revista, e parte do compromisso da *Rolling Stone* está exatamente em preencher etapas deste processo, abrindo um canal de divulgação da produção do rock. Nestes termos, Bahiana quer dar aos artistas de O Faia maior visibilidade, já que enfatiza os anseios e desejos da banda em gravar. A impressão que fica é que o disco é, tanto para a autora como para o grupo, algo fundamental para a carreira da banda.

Assim, a atuação da revista em promover a atividade das bandas também funciona como forma de interpelar a indústria fonográfica e defender os projetos das bandas identificadas com a cena carioca. A *Rolling Stone* se coloca como parte da cena musical, apresentando uma cumplicidade para com grupos e artistas.

Entre as bandas que se dedicam ao rock em uma linha purista tendo como referência o hard rock e rock progressivo – bandas como O Terço, Módulo 1000 e A Bolha – sem um diálogo musical maior com a *MPB*, podemos observar trajetórias fonográficas assimétricas, não muito regulares, formando uma tímida discografia que acaba não gerando um mercado vigoroso. Assim, ao observarmos a carreira dessas bandas, identificamos que a indústria fonográfica não vai aderir ao projeto, e o rock produzido no início da década de

1970, no Brasil, terá uma existência marginal em relação ao mercado. E como não gravam, ou gravam de maneira muito esparsa, essas bandas não vendem. Porém, isto não quer dizer que os grupos de rock absolutamente não gravam. Entretanto, ao contrário do que poderíamos dizer sobre a década de 1970 e o vigor e desenvolvimento da indústria fonográfica no país, neste momento, estes grupos de rock estão mais restritos ao universo de apresentações musicais em teatros e bailes no Rio de Janeiro, do que inseridos na indústria fonográfica.

Em relação ao universo de apresentações musicais, retomamos os artigos citados de *Rolling Stone* – “Um Mecenas, Pelo amor de Deus” e “O Faia e o Terço no Teatro da Lagoa” – que devem ser observados segundo o desenvolvimento da cena musical e a constituição do circuito. Em relação ao Teatro da Lagoa e a ampliação do circuito musical, apontamos como relevante a atuação do produtor e empresário Marinaldo Guimarães, diretor do espaço e empresário da banda Módulo 1000, que vai realizar também a produção do emblemático evento O Dia da Criação.

Na *Rolling Stone* Ezequiel Neves descreve com muita empolgação O Dia da Criação, concerto de rock ao ar livre realizado no estádio municipal de Duque de Caxias¹³. Segundo o colunista durante muitas horas várias bandas se revezaram no palco em apresentações musicais: Ruy Maurity Trio; Fagner; Paulo, Cláudio e Maurício; Liverpool Sound; Grão; O Terço; O Faia; Módulo 1000; Lena Rios; Os Brazões; Jorge Melo; Sá, Rodrix & Guarabyra; Diana & Stu. A recepção do jornalista ao concerto é extremamente positiva, qualificado como “uma festa de purificações onde as vibrações eram as melhores possíveis” (Neves 1972: 2).

Acho que seria muito bom lembrar o velho ditado: “água mole em pedra dura, tanto bate até que fura”. Isso a respeito das coisas que estão no ar. Estão pintando transações maneiríssimas e a gente tem de acender muita vela pra que tudo caminhe como tem caminhado. Digo isso porque o verão de 73 será uma sucessão interminável de festas. A garotada terá, finalmente, sua estação de música e boas vibrações. Digo isso porque outro dia passei mais de quinze horas num clima pura festa, campo aberto

¹³ O evento não ocorreria na zona sul e nem na cidade do Rio de Janeiro, porém numa das regiões onde ocorriam os bailes aos finais de semana, e que tanto eram combatidos pelos grupos.

e graminha verde, ouvindo as pessoas fazendo música, transando com elas e vivendo de um modo que eu não via há muito tempo. Eu sei, bem no fundo da cuca e do coração, que tudo isso de bom que eu passei, foi apenas uma amostra do que está para acontecer em vários pontos desse país. Sei disso porque a garotada está louca para se encontrar, pra se juntar e comungar, pra curtir um som legal longe de grilos e paranoias (Neves 1972: 2).

Por si só, o encontro entre jovens em um espaço aberto, que pudesse produzir uma identificação ao vivido nos grandes festivais de música da Europa e dos Estados Unidos, já garantia o sucesso para O Dia da Criação. O resultado positivo sinaliza para um feito importante, um concerto reunindo várias bandas, e que congregaria o público jovem identificado com o rock.

O Dia da Criação é pode ser observado como uma amostra significativa da atividade dos artistas identificados com o rock. O evento é emblemático porque aproxima o público do Rio de Janeiro aos artistas e grupos noticiados nas páginas da *Rolling Stone*, e pode ser considerado um marco para a cena musical do rock. Mas a marca maior é a celebração e a concretização de um sonho dos envolvidos e a geração de um tipo de pertencimento, em que produtores, público e artistas se encontravam em contato direto com a sua república livre de Woodstock, em Duque de Caxias.

Considerações Finais: Rock e Indústria fonográfica

As atividades de *Rolling Stone* vão muito além de difundir e promover o rock através de resenhas, matérias e reportagens. O objetivo da revista é construir um discurso que divulgue a produção da cena musical carioca identificada com o rock, assumindo assim uma postura de engajamento nesta causa.

Fiel ao seu perfil, com a incorporação de referências mundializadas e cosmopolitas, e tendo o rock como linguagem musical e atitude, a atuação de *Rolling Stone* funciona em uma relação de cumplicidade para com grupos e artistas da cena rock do Rio de Janeiro. Sediada na cidade e tendo a proximidade espacial e acesso aos eventos e artistas, pode-se observar todo um quadro afetivo neste sentido. Também podemos averiguar essa assertiva na forma como a publicação interpela a indústria fonográfica, defende os

projetos das bandas, cobre e valoriza trajetórias, eventos e artistas, assim como o apoio aos produtores e espaços envolvidos identificados com a cena.

O discurso produzido por Rolling Stone valoriza o rock produzido pelas bandas da cidade, procurando dar uma maior visibilidade para os conjuntos iniciantes, que sempre são incentivados em seu processo de profissionalização. O mesmo ocorre com as bandas em atividade a maior tempo. Esse discurso, muitas vezes, era dirigido aos agentes e produtores das gravadoras, como também direcionados ao público interessado e aos grupos participantes da cena que muitas vezes participavam como objeto de matérias de *Rolling Stone*, mas também como autores de artigos. Assim, a própria cena musical tinha no periódico um verdadeiro porta-voz, e seu objetivo é a legitimação do rock enquanto gênero no mercado musical e artístico brasileiro.

Mesmo que o mercado de bens simbólicos atravesse um momento de afirmação e desenvolvimento no país, e a indústria fonográfica viva um momento de expansão e segmentação, o rock não vai ser absorvido pelo mercado e não obtém um respaldo mais efetivo da indústria fonográfica, levando em comparação, sobretudo a *MPB*, ambos destinados ao público jovem.

Márcia Dias Tosta, em *Os Donos da voz – Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*, afirma que é necessário observarmos alguns fatores para caracterizarmos as particularidades do processo de expansão da indústria fonográfica brasileira no início da década de 1970, são eles: a consolidação das gravadoras e do mercado fonográfico; o advento do LP como principal suporte de música vendido e em processo de substituição dos compactos; a presença significativa música estrangeira nas paradas de sucesso; e a articulação da indústria cultural em diferentes mídias para a construção da carreira dos artistas. E é neste momento que as gravadoras constituíram elencos estáveis com os nomes hoje clássicos da *MPB*, artistas como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Betânia e tantos outros. E podemos observar que a consolidação do mercado fonográfico está em sincronia com a afirmação da *MPB* como um produto cultural valorizado, ocupando lugar de destaque na hierarquia cultural brasileira, identificada com a modernidade e o refinamento cultural (2008: 59).

Assim, gravadoras como Odeon, Philips, Som Livre, Continental vão formar estes elencos estáveis “que vendam discos com regularidade”, o que pode ser mais seguro e mais lucrativo do que investir no mercado de sucessos que, necessita ser “constantemente alimentado e, por mais que utilize fórmulas consagradas, não tem retorno totalmente garantido” (Dias 2008: 61).

Essas gravadoras citadas por Dias vão se aproximar e contratar artistas e grupos identificados com a *MPB*, por outro lado, as relações entre os artistas de rock da cena musical do Rio de Janeiro e essas gravadoras – assunto abordado pela publicação – mostram um quadro desfavorável aos artistas de rock que não vão além de uma tímida produção fonográfica naquele momento.

As criações musicais e trajetórias artísticas de grupos como O Terço¹⁴, Módulo 1000 e A Bolha, que se rendiam mais fortemente às influências internacionais e seguiam o rock progressivo e hard rock, tinham presença garantida nas páginas de *Rolling Stone*. Divulgar esta produção no início dos anos 1970 é também embrenhar-se pelas trilhas do rock que, nesta década, ainda seguiria por caminhos marginais ao *mainstream* fonográfico, destinado a plateias específicas e fechado em um público “ligado”.

Quando olhamos para as principais gravadoras em atividade e os lançamentos de bandas de rock, podemos considerar tal produção como setorizada e periférica em relação aos eixos principais de atividade da indústria fonográfica brasileira. Assim, tendo em vista que a consolidação de um elenco era fundamental para as gravadoras, e na medida em que o rock não era prioridade dessas empresas, a movimentação das bandas em busca de um contrato e do lançamento de seus discos se tornava difícil. Mais difícil ainda era manter uma carreira com lançamentos constantes.

Nesse cenário, é possível afirmar, por exemplo, que o conjunto Módulo 1000 acaba não empolgando a Odeon¹⁵, e a banda gravará pela *Top Tape*, através da influência de seu empresário Marinaldo Guimarães, e da

¹⁴ Nélio Rodrigues informa que o grupo foi formado no final da década de 1960, com a junção de artistas que atuavam em várias bandas do Rio de Janeiro. O primeiro álbum foi o homônimo *O Terço* (Forma-Phonogram, 1970), em 1972 participam das gravações do álbum *Vento Sul* de Marcos Valle (Odeon, 1972) (Rodrigues 2014: 264 - 267).

¹⁵ A banda já havia lançado um compacto simples pela gravadora em 1970, e após contribuírem com duas músicas na coletânea *Posições* (Odeon, 1971), a gravadora decide não investir em um LP.

proximidade deste com Ademir Lemos, produtor da pequena gravadora carioca. Assim, é lançado em 1972, o álbum *Não Fale com Paredes*.

Em 1973, portanto depois do fim de *Rolling Stone*, a gravadora Continental investirá no segmento jovem, e até mesmo em artistas com estreitas relações com o rock. A gravadora brasileira lança o primeiro álbum de A Bolha, *Um passo a frente*, além do segundo de O Terço, o homônimo *O Terço*. Naquele momento, a gravadora não possuía um *casting* voltado à música jovem e tratou de formá-lo¹⁶.

Mesmo levando em consideração sua curta existência, a leitura dos textos de *Rolling Stone* apresenta atividades das bandas de rock, e relatam as dificuldades de sobrevivência desses grupos, muitos deles iniciantes e sem uma carreira estabelecida. Os grupos divulgados na publicação nem sempre tinham discos gravados, assim parte do trabalho da revista é o de promover esses grupos.

No caso das bandas observamos que a circulação de suas obras musicais dependia principalmente de apresentações ao vivo, e para a divulgação dessas atividades, e de outras dos grupos, a *Rolling Stone* dava toda a atenção. Ainda que o desprestígio social, cultural e da indústria fonográfica permaneça, existe um volume maior da atividade das bandas e a criação de espaços em que os grupos podem apresentar o trabalho desenvolvido de maneira mais adequada. Por outro lado, a leitura da publicação aponta certo amadorismo na atividade desses grupos que alçavam uma inserção no mercado musical nos primeiros anos da década.

Por fim, destacamos que a curta trajetória da revista é marcada pelo seu perfil atuante, divulgando as bandas de rock e compartilhando afinidades com elas. Assim, podemos afirmar que a revista também acaba por fazer parte da

¹⁶ Em 1973, a Continental lança os álbuns fonográficos: *Novos Baianos F.C.*, terceiro LP da banda, depois do sucesso de *Acabou Chorare* (Som Livre, 1972); *Ou Não*, do compositor Walter Franco, destaque do VII Festival Internacional da Canção (1972); o álbum coletivo *Meu Corpo, Minha Embalagem, Todo Gasto na Viagem – O Pessoal do Ceará: Ednardo, Rodger e TeThy*, do trio de jovens compositores, e que trazia músicas de Fagner, também destaque do VII Festival Internacional da Canção; *Todos os Olhos*, de Tom Zé, segundo disco do compositor pela gravadora, que ainda editaria mais dois álbuns do artista; o álbum *Paulo Bagunça e a Tropa Maldita*, do grupo homônimo, um dos precursores da cena de música *black* e *soul music* no Rio de Janeiro. E ainda, o álbum de estreia do grupo Secos & Molhados. A banda inicia com o projeto de João Ricardo, português radicado no Brasil, junto a Gerson Conrad, e depois Ney Matogrosso. O grupo e seu primeiro álbum torna-se rapidamente um estrondoso sucesso de público, crítica e vendedores.

cena musical que ela mesma ajuda a construir. Integrando o circuito, a *Rolling Stone* procurou dar visibilidade a uma movimentação influenciada por elementos cosmopolitas e mundializados, valorizando o rock, buscando conquistar um público para o estilo, que no início da década de 1970, possuía poucos adeptos no país.

Bibliografia

Bahiana, Ana Maria. 1972. "Rock no Brasil". *Rolling Stone*, 30: 9.

Dias, Márcia Tosta. 2008. *Os Donos da Voz: Indústria Fonográfica Brasileira e Mundialização da Cultura*. São Paulo: Boi Tempo.

Ferreira, Carlos. 1972. "Módulo 1000 nas Bocas". *Rolling Stone* 05: 17.

Janotti Junior, Jeder. 2012. "Partilhas do Comum: cenas musicais e identidades culturais". *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*: 1-12.

Lemos, Fernando; Lysias, Cláudio. 1972. "A Bolha: o rock no terceiro mundo". *Rolling Stone* 01: 14-16.

Não assinado. 1972. "O Faia e O Terço no Teatro da Lagoa". *Rolling Stone*, 33: 7.

Napolitano, Marcos. 2002. "A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural". *Actas congreso latinoamericano de la asociación internacional para el estudio de la música popular*, 4: 1-12.

_____. 2006. "A historiografia da música popular brasileira (1970 – 1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica". *ArtCultura* 8 (13): 135-150.

_____. 2014. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto.

Neves, Ezequiel. 1972. "O Toque". *Rolling Stone*, 28: 2.

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

Rodrix, Zé. 1972. "Um Mecenaz, pelo amor de Deus". *Rolling Stone* 03: 1.

Sion, Carlos Alberto; Machado, Paulo. 1972. "Rock à brasileira". *Rolling Stone* 06: 20.

Tapajós, Ronaldo. 1972. "Apesar de tudo, Milton". *Rolling Stone* 04: 7.

Trotta, Felipe. 2013. "Cenas Musicais e Anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro". In *Comunicações e territorialidades: Cenas Musicais*, ed. Jader Janotti Junior, 63-84. Guararema: Anadarco.