

# AC/DC

**A BIOGRAFIA  
MICK WALL**

# DADOS DE COPYRIGHT

## Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe [X Livros](#) e seus diversos parceiros, com o objetivo de disponibilizar conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudiável a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo

## Sobre nós:

O [X Livros](#) e seus parceiros disponibilizam conteúdo de domínio público e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: [xlivros.com](http://xlivros.com) ou em qualquer um dos sites parceiros apresentados neste link.

***Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não lutando por dinheiro e poder, então nossa sociedade enfim evoluirá a um novo nível.***

AC/DC

Mick Wall

---

AC/DC  
A BIOGRAFIA

Tradução  
Marcelo Barbão

**GZOBOLIVROS**

Copyright © 2012 by Mick Wall  
Publicado originalmente por Orion, Londres  
Copyright da tradução © 2014 by Editora Globo S.A. para a presente edição

Título original: *AC/DC: Hell ain't a bad place to be*

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta edição pode ser utilizada ou reproduzida — por qualquer meio ou forma, seja mecânico ou eletrônico, fotocópia, gravação etc. — nem apropriada ou estocada em sistema de banco de dados sem a expressa autorização da editora.

Texto fixado conforme as regras do novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa (Decreto Legislativo no 54, de 1995)

Editor responsável: Carla Fortino  
Editor assistente: Sarah Czapski Simoni  
Edição digital: Erick Santos Cardoso  
Preparação de texto: Márcia Duarte  
Revisão: Jane Pessoa, Laila Guilherme e Huendel Viana  
Paginação: Eduardo Amaral  
Capa: © Craig Fraser  
Fotos da capa: © Getty images (primeira capa);  
© David Thorpe/ Rex Feature (quarta capa)  
Produção de ebook: S2 Books

1ª edição, 2014

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO  
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

---

W179a  
Wall, Mick, 1958-  
AC/DC: a biografia / Mick Wall ; tradução Marcelo Barbão. - 1. ed. - São Paulo :  
Globo Livros, 2014.  
440 p. ; 23 cm.  
Tradução de: *AC/DC: Hell ain't a bad place to be*  
Inclui índice  
ISBN 978-85-250-5693-1  
1. AC/DC (Conjunto musical). 3. Músicos de rock - Austrália - Biografia. I. Título.  
13-07622 CDD: 927.824166  
CDU: 929:78.067.26

---

Direitos de edição em língua portuguesa para o Brasil  
adquiridos por Editora Globo S.A.

Av. Jaguaré, 1485 — 05346-902 — São Paulo — SP  
[www.globolivros.com.br](http://www.globolivros.com.br)

*Para Malcolm Edwards*

# Sumário

Capa

Folha de Rosto

Créditos

Dedicatória

Nota do autor

Agradecimentos

Prólogo Autoestrada para o céu

Um - Os homens do clã

Dois - Bonnie Boy

Três - Sangue jovem

Quatro - Um velho incrível

Cinco - Com coragem

Seis - Bon, o cara legal

Sete - Nada de banda boazinha

Oito - Tudo em nome da liberdade

Nove - Uma dose gigante

Dez - Lobo em pele de lobo

Onze - Sangue nas rochas

Doze - O lugar lá embaixo

Treze - O que você fez por dinheiro, querida?

Catorze - Saudação com dois dedos

Quinze - A troca de mestre

Dezesseis - Última chance de ver

Epílogo

[Notas e fontes](#)  
[Índice remissivo](#)  
[Caderno de Fotos](#)

## Nota do autor

Quando se escreve uma biografia dessa natureza, é importante procurar a verdade, qualquer que seja, e apresentar algo imparcial; permitir que os leitores vejam as coisas de todos os lados — ou o máximo de lados que o autor seja capaz de reunir —, para que possam decidir por si próprios o que acham dos personagens e histórias retratados. Por esse motivo, me esforcei para fazer contato com o AC/DC e seus empresários enquanto escrevia este livro a fim de: a) avisar o que estava fazendo e b) dar a oportunidade para que apresentassem o lado deles dos fatos e respondessem como achassem melhor.

O AC/DC, no entanto, como este livro deixa claro, não se relaciona facilmente — nem muito — com quem eles veem como “gente de fora”. Como já me contaram diversas vezes ao entrevistar muitos empresários, executivos de gravadoras, músicos, produtores e amigos que trabalharam com a banda em vários momentos durante os quarenta anos de carreira, para os irmãos Young, que dirigem os negócios do grupo, ou você é do clã AC/DC — faz parte do santuário interno e tudo o que isso significa — ou simplesmente não existe. Tendo convivido com a banda e seu pessoal, como jornalista musical, em muitas outras ocasiões nos últimos anos, eu já sabia que isso era verdade. Assim, não foi surpresa quando nenhum dos meus pedidos aos seus empresários atuais, em relação a este livro, teve resposta. Ou, como um dos poucos membros do grupo interno me contou extraoficialmente: “Você vai ser ignorado”.

É por essa razão que, em alguns casos, não há uma resposta registrada neste livro para algumas das versões de outros que eram próximos da banda. Felizmente, tendo entrevistado e conhecido

vários membros do AC/DC — incluindo Malcolm Young, Brian Johnson, Angus Young e Bon Scott — em muitas ocasiões desde o final dos anos 1970 até o presente, e mais uma dezena de pessoas próximas a eles, entrevistadas especificamente para este livro, bem como pesquisado cuidadosamente outras entrevistas que seus integrantes deram a diversos meios de comunicação em toda a sua carreira, sinto que as versões da banda estão representadas da maneira mais justa e precisa possível. Na verdade, o fato de nenhum dos líderes atuais — quero dizer, os irmãos Young — ter tido envolvimento direto com este livro significa que não estou comprometido com ninguém ao contar minha versão da história. Sei que, a partir da minha amarga experiência trabalhando com muitos dos maiores nomes do rock nestes últimos 35 anos, a total cooperação quase sempre significa total compromisso. E já existem muitos livros de fãs por aí. No entanto, o que você tem aqui é o mais próximo possível da verdadeira história do AC/DC que alguém já escreveu, contada sem medo de ser expulso da irmandade.

Espero que você e a banda apreciem o grande e sincero esforço envolvido.

## Agradecimentos

O autor agradece às seguintes pessoas, sem as quais...

Linda, Evie, Mollie, Michael Wall; Malcolm Edwards; Robert Kirby; e Vanessa McMinn, Charlotte Knee, Ian Preece, Jane Sturrock, Jillian Young, Nicola Crossley, Craig Fraser, Dave Everley, Mary Hooton, Joe Bonamassa, Roy Weisman, Dee Hembury-Eaton, Nicola Musgrove, Peter Makowski, Ross Halfin, Joel McIver, Ian Clark, Colin Gilbey, Diana e Colin Cartwright, Anna Dorogi, Mark Handsley, Duncan Calow e Elizabeth Beier.

# Prólogo

## Autoestrada para o céu

Hospital Queen Elizabeth, Austrália do Sul, fevereiro de 1974. Ao acordar, Bon logo percebe que não está passando pelos problemas normais de uma manhã de domingo. Está sentindo uma forte ressaca, mas isso é normal. Um galo na cabeça e um pouco de dor em outras partes do corpo também estão dentro do esperado. Bon gosta de beber e brigar. E daí, meu chapa?

Mas tem algo diferente. Ele não consegue focar a vista nem mexer o corpo. Não consegue respirar direito. Viaja entre a consciência e a inconsciência, até que finalmente um rosto que não reconhece se aproxima e conta o que aconteceu. "Você sofreu um acidente", diz a voz. "Ficou muito machucado." É como os médicos dizem "Você se fodeu, meu chapa. Parece um caso perdido".

O cara continua falando, mas Bon já desmaiou de novo. Um caso perdido, perdido de novo...

Mais tarde... no mesmo dia, no momento de consciência seguinte... ele ouve Irene falando com Vince, chorando... perna quebrada, braço quebrado, nariz quebrado, dente quebrado, maxilar quebrado... tudo quebrado, pelo que ele conseguia ouvir; por que ela não fala logo? Sonhos quebrados, essa era a verdadeira causa da dor. Vinte e oito anos, casado mas sem futuro, já tendo passado por tudo, era assim que se sentia. Tinha tido sua chance. Ele sabia, todo mundo sabia. Ninguém deveria falar nisso, mas você via nos olhos das pessoas, pela maneira como tentavam não olhar para você, sem conseguir.

O que faltava? Estrela pop já tinha sido. Estrela de rock também, embora não tenha conseguido administrar isso. Prisão, ha ha ha. Mulheres? Sempre estiveram por aí. Não é preciso ser uma porra de um andarilho para encontrar uma mulher. Dinheiro... ah, para que merda serve isso? Quase tudo que você teve alguém já tirou. Não deixaram nem que você distribuísse, só queriam tirar tudo para depois ficarem olhando enquanto você tentava entender o que havia acontecido.

Então Irene, falando perto da cama: "Não morra, Bon, não morra...".

Então Vince: "Vamos lá, cara, você consegue...".

Então o barulho da máquina quando o coração para; Deus olhando para ele e dizendo: "Chegou a hora, Bon...".

Porra, e daí? Eu já estava morto antes de me trazerem para cá, Bon disse a si mesmo.

Deus balançou a cabeça, triste. Bon olhou para ele como se fosse se entregar, mas depois mudou de ideia. Pela primeira vez ele sentiu... medo. Não, não era medo. Medo é para os fracos. Era mais... preocupação. Via seu erro. Sentia pena de Irene, Vince e seus pobres pais.

Bon disse a Deus: "Não me importo de morrer. Você sabe disso. Só me preocupo com... você sabe".

"Eu sei", disse Deus, com uma paciência infinita, mas sem querer enrolar.

"Vamos fazer o seguinte: você me dá uns cinco anos e eu resolvo as coisas, certo, Deus?"

Deus, que já tinha ouvido isso antes, deixou de prestar atenção.

"Ouça, seu velho fodido, cinco anos, é só isso que estou pedindo. Qual é? Vai se foder!"

Deus parou. Ele podia fazer o que quisesse.

“Cinco anos, certo, para resolver as coisas, então você pode me levar, tá, Deus?”

Silêncio. Profundo, eterno e profundo silêncio...

“Cinco anos, seu puto! Para fazer as coisas direito dessa vez, aprender a manter minha bocona fechada e olhar para o outro lado quando tudo ficar muito pesado. Cinco anos, isso é tudo, porra. Aí eu sou seu. O que você acha, meu chapa?”

Um

## Os homens do clã

“Vamos ser enormes, cara. Muito grandes...”

Era o que os irmãos Young diziam para todo mundo que estivesse disposto a ouvi-los em Sydney. Mas ninguém os ouvia. Quem eles achavam que eram, afinal? Uma dupla de bundões, vagabundos e encrenqueiros de um bairro pobre. O bonitinho Malcolm, de cabelo comprido, e Angus, o irmão mais novo, de cabeça raspada e doido. Nenhum deles muito alto; dois bostinhas agressivos que adoravam se meter em brigas.

Eles nem pareciam australianos; nem o sotaque era parecido. Em vez disso, pareciam ser exatamente o que eram: caras “lá do alto”. Escócia, onde o sol nunca brilha e o vento e a chuva jogam fumaça preta bem no meio dos seus olhos.

Nascidos nos tristes conjuntos habitacionais de Cranhill, menor e mais sujo que os Quatro Grandes conjuntos do leste de Glasgow: Easterhouse, Pollok, Castlemilk e Drumchapel — os apartamentos um pouco melhores com que o governo substituiu os prédios violentos, de tijolos escurecidos, depois da guerra —, os irmãos Young brigavam com todos os outros moleques vagabundos debaixo da caixa-d’água de Cranhill. Protestantes que aceitavam mas não apoiavam o Reino Unido faziam parte de um clã maior e não respeitavam ninguém fora dele. Alguns dizem que foi o chumbo contido na água que deixou os irmãos Young tão baixos. Outros dizem que foi a completa falta de civilidade. Eles não queriam crescer e ser parte do mundo. Estavam felizes no lugar deles, obrigado, perto da sarjeta.

Como conta o amigo Derek Shulman, músico de Glasgow que quando era executivo de uma gravadora norte-americana ajudaria a tirar a carreira do AC/DC da estagnação no começo dos anos 1990, “Um clã é exatamente isso. Apesar de todo o sucesso que tiveram, nunca deixaram de olhar para o mundo como ‘nós contra eles’. Tem tudo a ver com família, com sangue. Ou você estava cem por cento naquele círculo fechado, ou estava completamente fora”.

Chegando da rodovia M8, a leste de Glasgow, Cranhill ainda é um lugar sombrio, os três blocos de apartamentos dominando a paisagem sobre o resto do conjunto. Com uma população de menos de 5 mil habitantes, é um lugar repleto de pobreza, desemprego e privações. Não tem nenhuma relação com os sonhos de seus planejadores do pós-guerra, quando todas aquelas ruas recém-construídas ganharam nomes de importantes faróis escoceses, como Gantrock e Bellrock. Todas, exceto Longstone Road — em homenagem a um farol inglês —, que é onde os moradores locais afirmam que os Young viveram há cinquenta anos. Um morador, Malcolm Robertson, diz que a casa em que moraram ainda está de pé como todas as casas originais, mas ninguém sabe dizer ao certo qual era o número específico.

Uma mistura de sobrados e casas de pedras tradicionais, Cranhill está a quase cinco quilômetros do shopping center mais próximo, por isso a maioria nem sai muito do lugar. Os jardins estão tomados por lixo, e apesar de a área estar cercada de muito verde, em comparação com conjuntos habitacionais parecidos, isso só serve para aumentar a sensação de isolamento. De acordo com outro antigo residente dos conjuntos de Glasgow, Billy Sleath, ainda é melhor em comparação com o mundo em que cresceram os irmãos Young. “As pessoas vão a lugares como Cranhill agora e acham que é um local bem triste, mas você deveria ter visto nos anos 1950 e 1960. A fumaça das fábricas e dos estaleiros, das minas de carvão e

dos cigarros, deixava o ar pesado e escuro. E afetava tudo. As paredes eram todas pretas; as janelas, sempre sujas. Era realmente satânico.”

William Young e sua mulher, Margaret, já tinham seis filhos antes de Malcolm (6 de janeiro de 1953) e Angus (31 de março de 1955) nascerem. William tinha sido mecânico da Força Aérea durante a Segunda Guerra Mundial. Após a guerra, encontrou trabalho como pintor; mais uma entre as milhares de pequenas engrenagens nas indústrias de aço e transporte, até que, aos quarenta anos, terminou desempregado, um dos muitos homens de meia-idade descartados numa cidade onde a pobreza e o desemprego estavam se tornando características centrais.

Por sorte, nesse momento os primeiros cinco filhos de William e Margaret — Steven (1933), Margaret (1936), John (1938), Alex (1939) e William (1941) — já tinham idade para se virar, apesar de todos ainda viverem em Longstone Road. Fora de casa, o pub, a música e o futebol eram as principais distrações. Única garota entre sete irmãos, Margaret, com dezessete anos quando Malcolm nasceu, tinha uma caixa de discos contendo preciosidades como Fats Domino, Little Richard e Chuck Berry. Todos os garotos sabiam tocar um pouco também; Stevie tocava acordeão; John era bom na guitarra. Alex parecia ser o mais talentoso musicalmente, tendo aprendido a tocar guitarra e, mais tarde, saxofone, clarinete e baixo. Quando o chorão Malcolm e o ainda mais chorão Angus haviam entrado na escola primária de Milncroft — onde o hino escolar começava com a frase: “*School that is set on a hill, we salute you!*” [Escola em cima de uma colina, nós a saudamos!] —, Alex parecia estar a caminho de se tornar músico profissional, trabalhando nas bases da Força Aérea dos Estados Unidos na Alemanha Ocidental, tocando com Tony Sheridan, cujo sucesso de 1962, “My Bonnie”, tinha explodido na Escócia (e que posteriormente ficou mais famoso

por já ter tido os Beatles como seu grupo de abertura, durante a época do Star Club, em Hamburgo).

Apesar de não ser tão aparente, o verdadeiro talento musical na família, no entanto, era George, sete anos mais velho que Malcolm, mas cujos sonhos centravam-se inicialmente em suas habilidades no futebol; ele achou, a certa altura, que era bom o suficiente para tentar um teste no seu amado Glasgow Rangers. Mas não deu certo, e os sonhos de George com o estrelato no futebol terminaram com a emigração da família para a Austrália, quando ele tinha dezesseis anos. Nessa época, inspirado pelo exemplo de Alex, George também começou a aprender a tocar guitarra.

Por outro lado, no começo, nem Malcolm nem Angus mostraram algum talento para seguir os passos dos irmãos. A maioria de suas primeiras lembranças está centrada nas experiências conjuntas de brigas na escola, hábito que permaneceria com eles até a vida adulta. George era bom com os punhos também, mas Malcolm e Angus eram matadores. “Por causa do tamanho, as pessoas tinham uma ideia errada e os subestimavam”, lembra o ex-gerente de turnê do AC/DC, Ian Jeffery. “E devo dizer que eles nunca perdiam uma briga. Não importava o tamanho, os irmãos davam muito medo. Eles chegavam, faziam o que tinham que fazer e deixavam o oponente no chão.” Mesmo depois de se mudarem para a Austrália, sempre que os irmãos tinham uma “treta” com alguém, era o sangue de Cranhill que dominava. Angus mais tarde riu e disse que queria voltar e rebatizar o lugar como Angusland. “Eu deveria ir até a caixa-d’água e colocar minha bandeira ali” — agora com o famoso símbolo do AC/DC com um raio. “Seria como o símbolo de Hollywood.” Notem o sarcasmo mascarado de ironia. O fato era que você precisava ser durão para sobreviver em Cranhill, e Malcolm e Angus, como nota Ian Jeffery, “não eram durões — eram durões *pra caralho*”.

Mesmo assim, a vida era difícil, implacável. Para eles, as perspectivas estavam limitadas a estaleiros, fábricas ou seguro-desemprego. Quando Angus um dia foi atropelado por um carro ao sair da escola, seu pai decidiu dar um basta e começou a considerar seriamente a oportunidade de adquirir o pacote de dez libras do governo australiano para quem decidisse imigrar, conhecido como esquema da Viagem por Dez Libras (dez libras por adulto; crianças, de graça). Era o inverno de 1963, o pior já registrado, ganhando o nome terrível de o Grande Congelamento, com neve chegando até a porta da frente, o gelo fazendo todos os canos explodir. A ideia de trocar tudo isso por uma vida na praia, que era como os Young imaginavam a Austrália, de repente parecia muito boa. O único da família que não se animou e acabou ficando para trás foi Alex, que aos 23 anos acreditava estar a caminho do estrelato pop. Os demais Young não faziam ideia do que a vida tinha reservado para eles quando desembarcaram no aeroporto de Sydney, apesar de Angus, com oito anos, causar forte impressão nos outros passageiros ao vomitar na área de retirada de bagagens.

\* \* \*

Chegaram justamente quando a Austrália entrava em sua própria versão de inverno, e qualquer visão que os Young tiveram de seu novo lar antes de chegar lá foi apagada pela realidade. Choveu por seis semanas seguidas, e eles brincavam dizendo que tinham trazido o clima com eles. Não que estivessem rindo à toa. Obrigados a passar aqueles primeiros meses morando com outras famílias de imigrantes em lugares como barracas esparsas no Villawood Migrant Hostel (agora o Centro de Detenção Villawood), nos subúrbios mais pobres do oeste de Sydney, eles acordavam a cada manhã com cobras e lagartos dividindo a cama quente e seca ou as maiores aranhas negras que já tinham visto entre seus poucos pertences. “Eles nos colocaram naquelas pequenas tendas de lata, e chovia

sem parar”, disse Malcolm. “Quando você acordava de manhã, havia dois centímetros de água na cabana e minhocas pretas nadando por ali.”

William e Margaret começaram a sentir que tinham cometido um terrível erro, enquanto todos se juntavam ali esperando que a chuva parasse e a nova vida que haviam prometido para eles começasse. Uma noite, eles não aguentaram mais e começaram a chorar, abraçando as crianças para que parassem de tremer. O que tinham feito? Por que haviam deixado que os arrastassem de um inferno para outro? Mas então veio a manhã, e o espírito de união voltou a se afirmar. Não adiantava chorar sobre o leite derramado. Era muito tarde para voltar, disse a irmã Margaret, forte em sua determinação de manter a família unida e motivá-los a seguir em frente.

Enquanto os membros mais velhos da família se perguntavam o que os havia atingido, George, por sua vez, já estava encontrando seu lugar. Com quase dezoito anos e impaciente para explorar seus novos horizontes, ele fez amizade com facilidade no refeitório comunitário. Foi no porão da lavanderia, no entanto, que conheceu as pessoas que iriam ajudar a moldar seu destino — e também o de seus irmãos mais jovens: dois imigrantes holandeses chamados Dingeman Vandersluys e Johannes Vandenberg. Como George, os dois tocavam guitarra — Johannes, o melhor dos dois, já conseguia tocar solos rudimentares, enquanto Dingeman, menos hábil mas bom de ritmo, dedilhava as cordas do baixo. Por conveniência, George, que lutava para pronunciar o nome deles, chamava-os de Dick e Harry. Notando como todos tinham dificuldade com tais nomes, eles logo passaram a ser conhecidos como Dick Diamonde (sic) e Harry Vanda.

Confortável com a mentalidade de gangue que tinha dominado sua infância em Cranhill, George começou a andar com Dick e Harry

para todos os lados, explorando os arredores mais amplos de Villawood, chegando à estação de trem mais próxima em Leightonfield, para ver os trens partir e chegar, imaginando sua própria partida. Quando passaram a levar seus violões, atraíram uma multidão, especialmente de garotas. Um sujeito local, também vindo da Inglaterra, outro baixinho briguento chamado Stevie Wright, não gostou de ver esses caras novos com sotaque estranho recebendo tanta atenção e não demorou a mostrar sua antipatia por George, acusando-o de ser irmão de outro encenqueiro com quem já tinha “trombado”. Sem se mover, George evitou dar uma cabeçada nele — seu golpe comum em qualquer pessoa idiota o suficiente para chegar tão perto — e simplesmente riu. Tão corajoso quanto seus irmãos mais novos, mas com uma cabeça mais fria sobre os ombros, George já estava pensando no futuro, e não demorou para Stevie entrar no grupo, cantando com ele, Dick e Harry.

Eles eram bons em fazer versões rudimentares dos Beatles e de outros músicos que faziam sucesso na época. A Austrália pode ainda ser vista pelo resto do planeta como um buraco cultural — literalmente, o fim do mundo —, mas tinha rádio e TV como qualquer outro país civilizado, e os artistas principais do rock ‘n’ roll dos anos 1950 e começo dos 1960 tiveram o mesmo impacto ali quanto na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos. Quando o hotel começou a organizar noites de “Wogs and Rockers” — refletindo o passado multiétnico de seus habitantes, eles explicaram felizes —, George e seus novos amigos se ofereceram para tocar. Único problema: eles precisavam de um baterista. Entra outro “Inglês das Dez Libras”: Gordon “Snowy” Fleet. Já com mais de vinte, Snowy não seria recrutado por seu visual, mas por saber tocar — e por tocar pesado.

Quando a família Young finalmente conseguiu se mudar para uma pequena casa própria — em Burleigh Street, 4, perto da

delegacia de polícia — em Burwood, um subúrbio um pouco melhor de Sydney, Stevie Wright se mudou com eles. “Me perdi no meio do clã dos Young”, ele lembrou mais tarde. “Eu adorava, e eles também.”

O grupo tinha um nome, The Easybeats, inspirado em Merseybeat, mas com um toque ensolarado próprio. Eles também haviam começado a ganhar nome na nascente cena de pubs e clubes de Sydney, e em 1964 assinaram um contrato com um empresário. O homem que reconheceu o talento deles, Mike Vaughan, era um jovem ambicioso que já tinha sido agente imobiliário com uma importante conexão no mercado da música: o produtor Ted Albert.

Ted era o filho de 27 anos de Alexis Albert, presidente da J. Albert and Son, uma das mais antigas e poderosas empresas do ramo musical da Austrália.

Típico do pioneirismo da família Albert, Ted acertou na loteria logo com a primeira contratação, Billy Thorpe & The Aztecs, que deu à empresa seu primeiro sucesso australiano no verão de 1964 com o cover de “Poison ivy”, de Leiber and Stoller — famoso por tirar os Beatles do primeiro lugar nas paradas de Sydney justamente quando o grupo estava fazendo uma turnê pela Austrália pela primeira e única vez. Foi uma conquista que transformou Thorpe em um herói nacional da proporção de Ned Kelly, e nos anos seguintes ele e seu grupo desfrutaram vários outros sucessos — até ficarem para trás com a contratação seguinte de Ted: The Easybeats.

Ted concordou que o novo grupo de seu amigo Mike Vaughan fizesse um teste no 2UW Theatre, que era propriedade dos Albert. Surpreso em ver como o grupo tocava bem, ofereceu-se para produzir um single para eles, a gravação de uma música que George e Stevie tinham escrito juntos chamada “For my woman”. Um blues sub-Stones meio lento, bem mais memorável pela guitarra rítmica

meio rasgada de George e pelo solo psicodélico original de Harry, cobrindo uma bateria pouco criativa, e com um refrão de três versos exageradamente repetitivo, "For my woman" foi lançado em março de 1965 e deixou Burleigh Street bem animada. Mas, em vez de se tornar o sucesso instantâneo que George e a família fantasiavam, o primeiro single dos Easybeats foi um fracasso.

Mostrando, no entanto, o espírito de Cranhill "nós contra o mundo", George e Stevie voltaram a apresentar outra música para Ted, "She's so fine". Apesar de não ser muito diferente da predecessora — letras mínimas com uma melodia meio pegajosa, porém mais rápida e apresentando o tipo de abertura staccato que o AC/DC mais tarde desenvolveria em riffs monstros como "Whole lotta Rosie" —, Ted, cuja atitude "nunca desista" também tinha sido herdada da própria família, concordou em gravá-la e lançá-la, em maio de 1965. Três semanas depois era a número um em toda a Austrália. Um mês depois, continuava nesse posto, e a lenda dos Easybeats começava.

Nos dois anos seguintes, os Easybeats se tornaram o que os Beatles eram para a Grã-Bretanha: o primeiro talento local a igualar o sucesso e a popularidade de superestrelas de fora como Elvis e, claro, os próprios Beatles. Embora Ted como produtor não fosse nenhum George Martin, ele tinha "ouvido", algo muito valioso na indústria musical, e quase um dom intuitivo para peneirar material com apelo comercial, depois aprimorar e capturar o som em disco. Desse modo, os Easybeats tinham uma identidade musical instantaneamente reconhecível, que ajudou a construir uma base de fãs mais rápido. Assim como os Beatles, todos os seus sucessos importantes eram originais, escritos inicialmente por George e Stevie, com Harry se envolvendo mais com o passar do tempo. Entre 1965 e 1966, George e Stevie deram quatro postos número um aos Easybeats, três sucessos no Top 10 e vários outros que entraram na

parada. Eles foram tão prolíficos que a imprensa começou a falar em “Easyfever” e a se referir a Wright e Young como “Lennon e McCartney australianos”. E como Lennon e McCartney, eles tinham material suficiente para que outros artistas gravassem também, principalmente “Step back”, outro número um, dessa vez com Johnny Young (sem parentesco), em 1966.

Apesar do sucesso, George nunca perdeu seu jeito de Glasgow. Durante uma aparição promocional ao ar livre para uma rádio, em Sydney, quando um grupo de trabalhadores começou a xingá-los, chamando-os de bichas, a reação inicial de George foi ficar na dele, ignorando-os. No entanto, quando um deles acertou um soco nas costas de Stevie, George decidiu agir. O vocalista viu, petrificado, como George corria e acertava o chefe da turma no saco, depois derrubava o cara ao lado com um soco.

Easyfever veio com os mesmos efeitos colaterais inquietantes de sua con-traparte de Merseybeat. Em um show para 5 mil fãs, mulheres em sua maioria, no festival Hall de Brisbane em dezembro de 1965, o palco teve de ser abandonado após quinze minutos, quando a polícia começou a entrar em pânico com as bizarras cenas da multidão. Com a banda dentro de um táxi, centenas de fãs acabaram destruindo o carro, enquanto os membros da banda, aterrorizados, se encolhiam lá dentro, tentando se proteger do vidro quebrado. Encarar um grupo de caras durões era uma coisa, aprender a sobreviver a uma onda de adolescentes cheias de hormônios era outra bem diferente — e muito mais assustadora.

Enquanto o resto da família festejava a sorte de George, Malcolm e Angus ainda eram muito jovens para entender perfeitamente como as coisas haviam mudado para o irmão mais velho. Angus só teve noção de como era diferente a nova vida que George estava levando no dia em que chegou da escola e encontrou centenas de garotas gritando na rua, em frente à sua casa. Uma

revista para adolescentes tinha revelado o endereço de George, e a polícia teve de ser chamada para tentar controlar a multidão exaltada que tinha invadido o lugar como gafanhotos. Sem se intimidar, Angus fez um desvio por trás e subiu pelo muro do jardim. O que ele não havia imaginado era a tenacidade das fãs de George; um grande grupo o seguiu, escalando o muro, chegando à porta dos fundos, derrubando-o enquanto corria para... fazer o que exatamente? Ele não tinha ideia. Era sua primeira experiência com fãs, e ele ficou olhando fascinado enquanto a polícia lutava para tirar as meninas da frente da casa.

Malcolm, agora adolescente, influenciado por tudo aquilo, começou a tocar guitarra com mais seriedade. Como George quase nunca estava por perto, foi o irmão mais velho, John, quem mais incentivou Malcolm. "Eram ótimos dias", ele diria mais tarde. "Eu estava entrando na puberdade, e havia todas aquelas garotas gritando, umas duzentas, em frente da nossa casa querendo ver os Easybeats." Ele acrescentou: "Angus e eu costumávamos ficar com elas e pensávamos: 'Isso é legal!'. Aquilo plantou a semente em nós...".

Assim como na escola em Cranhill, o colégio público Burwood foi um desastre; Malcolm continuava com a mesma atitude, brigando com qualquer um que entrasse em seu caminho, dentro e fora da classe. Outros alunos fugiam com medo dele. Os professores desistiram. Angus, quando foi para o colégio Ashfield Boys, em 1966, se lembra: "Apanhei no primeiro dia. O cara falou: 'Qual é o seu nome?' 'Young.' 'Vem aqui, vou fazer de você um exemplo'".

Ao contrário de seu irmão bonito, Angus aparece desajeitado nas fotos escolares, usando óculos e com um sorriso feio. Ele não era nada popular. Seu melhor amigo em Burwood, Jeff Cureton, diz que eles eram "bagunceiros": praticavam maldades, compravam fogos de artifício na velha quitanda de Stratfield e os soltavam na

rua, escondidos entre os arbustos. Uma vez, compraram uma caixa de charutos, mas ficaram tão mal ao tentar fumar que Angus jurou que nunca mais faria aquilo. Promessa que manteve até o dia seguinte, quando voltou aos cigarros, que eram vendidos a granel naqueles dias. Não importava em que palhaçada ele se metesse, Angus era sempre perdoado por ser o mais novo da família, mimado pela mãe, que, segundo Cureton, era uma "senhora realmente muito boa". Desde que você não provocasse seu forte temperamento escocês, vale dizer. Quando o diretor deu uma bronca em Angus por ter cabelo comprido, mandando que ele o cortasse, sua mãe foi vê-lo no dia seguinte para dizer exatamente o que ele poderia fazer com suas ordens. Ninguém dizia aos Young o que fazer, muito menos um rato de biblioteca careca que se achava muito importante.

Foi também no Ashfield Boys que eles conheceram Steve Armstrong. Malcolm era "o mais bonito dos dois", lembra-se Armstrong. "Eu tinha a impressão de que [Angus] estava sempre à sombra de Malcolm, especialmente quando se tratava de garotas. Nenhum de nós tinha esperança de conseguir uma garota quando Malcolm estava por perto. Ele ficava com todas, e estou falando sério. [Mas] Angus tinha uma atitude verdadeira e não tinha medo de mostrá-la a ninguém."

Angus ganhava de Malcolm quando se tratava de vontade de tocar guitarra. Tinha começado ainda em Cranhill, com o irmão Alex mostrando um blues básico de doze compassos, baseado no que tinha ouvido dos discos de Chuck Berry, de Margaret. A partir dali, ele aprendera sozinho. Na verdade, foi a única lição que já teve. Em Burwood, ele começou a tocar um banjo personalizado que chegou de alguma forma à sua casa, forjando sem saber o estilo que se tornaria sua marca registrada no AC/DC, dos ritmos repetitivos que ele coloca por cima de músicas como "Let there be rock", aos riffs

detonantes de clássicos de rock básico como "Thunderstruck". Quando Angus finalmente pediu à mãe que comprasse um violão barato, para seu desgosto ele ouviu que teria de dividi-lo com Malcolm. "Quando éramos crianças, brigávamos como cão e gato", contou Angus. "Então quando começamos a tocar o violão, foi ainda pior. Ele não me deixava entrar em seu quarto, dizendo: 'Angus tem memória fotográfica. Toco uma nota, e ele me rouba'. Sempre que eu entrava em seu quarto, ele gritava: 'Sai daqui!'"

Ao contrário do irmão mais novo, Malcolm (que também nunca teve uma aula) começou a tocar ouvindo os hits surfistas que haviam invadido as paradas australianas em meados dos anos 1960. "Hangin' five", dos Delltones, era a favorita, mas foi o sucesso instrumental "Bombora", dos Atlantics, que ele achou mais fácil de aprender e que o inspirou a continuar treinando nos primeiros dias, quando suas mãos pequenas mal conseguiam segurar o braço do violão, muito menos apertar as cordas. Malcolm adorava a bateria primitiva e a maneira como Jim Skiathitis tocava a guitarra com os dentes. The Atlantics era um grupo de adolescentes dos subúrbios do leste de Sydney, e se eles conseguiram...

As brigas entre Malcolm e Angus por serem obrigados a dividir o violão foram finalmente resolvidas — e a determinação de Malcolm de dominar o instrumento ganhou um reforço. Em 1968, ano em que ele deixou o ensino médio, Harry Vanda deu ao irmão Young mais velho, agora com quinze anos, a Gretsch Jet Firebird elétrica com a qual ele tinha tocado na turnê com os Easybeats. Forçado a tocar com uma afinação mais solta até suas mãos crescerem o bastante para permitir que ele segurasse todo o traste, como muitos adolescentes baixos, Malcolm era agressivamente consciente de sua estatura. Numa época em que a maioria dos seus amigos estava crescendo, o corpo de Malcolm parecia não mudar. Significava que ele ainda não precisava se barbear e não podia beber cerveja em

pubs, enquanto seus amigos já se tornavam frequentadores. Então ele simplesmente parou de sair e passava a maioria das noites em casa, no quarto, tocando a Gretsch.

Angus, ainda menor que Malcolm, embora fosse alcançá-lo em algum momento, chegou à guitarra a partir de um ângulo diferente. Ele odiava surf music. “Quando eu era jovem e ouvi a harmonia pela primeira vez, pensei: ‘Isso é simpático demais’. Os Beach Boys sempre me faziam lembrar dos meninos bonzinhos na escola.” Bom em arte e música, mas sem nenhum interesse por esportes, Angus aguentava a escola e, como Malcolm antes dele, parou de estudar assim que concluiu o ensino médio. “Saí assim que completei quinze anos, porque a escola era a escola e eu era um matador de aulas”, ele explicou mais tarde. Os professores “batiam na sua mão porque você não tinha capacidade, [mesmo] se realmente não soubesse as respostas. Arte e história eram legais, mas todo o resto... ah, eu não precisava daquilo”.

Talvez não. Mas William, o pai deles, e apesar das provas contrárias apresentadas por George e até Alex (então vivendo em Londres e trabalhando para a recém-formada gravadora dos Beatles, a Apple), continuava mais convencido do que nunca de que a música não era uma carreira para os dois filhos mais novos. Batendo o pé, ele exigiu que tivessem empregos honestos, e tanto Malcolm quanto Angus passaram por uma sucessão de trabalhos de curta duração, somente para que o “velho” não enchesse o saco. Malcolm conseguiu um emprego numa fábrica de sutiãs, enquanto Angus trabalhou por pouco tempo numa gráfica. Mas finalmente, com algum dinheiro no bolso e livres do que viam como tirania escolar, nenhum dos dois se sentia mal. Com suas raízes em Cranhill, eles entendiam a importância de um dia de trabalho duro — uma atitude que carregariam para o AC/DC, ao qual até hoje eles ainda se referem, pelo menos em público, com palavras da classe

trabalhadora. “Nunca me senti um astro pop”, Malcolm insistia em 2008. “É um tipo de trabalho das nove às cinco. Venho do trabalho em fábricas. Isso a gente não esquece.”

Não que eles tivessem desistido de tocar. Durante a semana, ambos passavam as noites em casa, tocando guitarra e sonhando. Nos dois casos, recebiam forte encorajamento do irmão George. Como Dave Evans, outro jovem rosto na cena de Sydney com vontade de se tornar cantor, se lembraria: “Ter caras como Stevie Wright em casa e todos os outros membros dos Easybeats era provavelmente bem normal para eles”. E acrescenta: “Não era de estranhar que tivessem muita ambição, uma vez que já tinham visto aquilo acontecer com George”.

George também mantinha vivos os interesses dos irmãos com pacotes regulares de discos e revistas de música, coisas que ele conseguia em suas viagens. Com os rapazes dos Easybeats agora morando em Londres, mas tocando sempre nos Estados Unidos e na Europa, George conseguia mandar para os irmãos o que, para a Austrália de então, eram ideias avançadas sobre música e artistas praticamente desconhecidos. Os irmãos passavam dias e semanas pesquisando cada tesouro, somando-os ao conhecimento que já tinham adquirido dos programas pop do rádio e da TV de Sydney. Nas manhãs de sábado toda a família se reunia ao redor da TV, opinando sobre a última parada de sucessos e consumindo cigarros e xícaras de chá. Quando George estava em casa para uma visita, ele se juntava a Malcolm e Angus, encorajando-os a tocar acompanhando seu baixo, enquanto os dois jovens estraçalhavam na guitarra. Ele gritava as mudanças de acorde para ver se acompanhavam sem dificuldades. Mas às vezes o barulho era tão alto que eles não conseguiam ouvir — ou fingiam não ouvir, para não receber ordens nem mesmo do irmão mais velho pop star.

O que eles ouviam cuidadosamente eram os conselhos práticos que George dava sobre coisas como quais cordas usar, as melhores picapes, como mudar a afinação quando quisesse, quais amplificadores usar. Ou não, dependendo de como os dois mais jovens viam. George era especialmente útil para indicar quem era o cara quente do momento na Inglaterra e nos Estados Unidos. Nomes estranhos para a maioria dos ouvidos australianos, como Eric Clapton, cujo disco *Beano* com John Mayall and The Bluesbreakers ele os obrigou a ouvir com muita atenção; Peter Green e Jeremy Spencer, do Fleetwood Mac, outra banda que ninguém em Sydney conhecia ainda; e Mike Bloomfield, dos Estados Unidos, o incrível guitarrista jovem que tinha levado a Paul Butterfield Blues Band a se tornar conhecida internacionalmente e que depois ainda ajudaria Dylan a se eletrificar. George também os aconselhava constantemente a continuar ouvindo o melhor que a velha escola dos Estados Unidos ainda tinha para oferecer, como Chuck Berry e Little Richard, que eles adoravam. Lições que os garotos não esqueceram: “Vocês não podem deixar de ouvir Chuck Berry”, disse Malcolm. “Tudo o que ele fez foi ótimo.”

Malcolm e Angus eram rápidos em fazer suas próprias descobertas também. “A primeira vez que ouvi ‘My generation’, do Who, foi algo especial”, Malcolm contou ao escritor australiano Murray Engleheart. “Os Beatles e os Stones eram os grandes, e de repente aparece essa coisa mais pesada. Isso mudou tudo para mim. Mais tarde, gostei de ‘Jumpin’ Jack Flash’ e de outras duas, ‘Honky tonk women’ e ‘Get back’, dos Beatles. É puro rock ‘n’ roll se desenvolvendo.”

O passo seguinte era tocar numa banda. Logo os irmãos deixaram de apenas escutar os discos para aprender as mudanças de acorde em várias músicas, a fim de reproduzi-las ao vivo. Ganhando a vida com uma série de empregos sem futuro —

reparador de máquinas de costura, aprendiz de montador, vigia de depósitos —, Malcolm começou com a Beelzebub Blues, um nome incrível, também conhecida como Red House ou Rubberband, dependendo do tipo de show que conseguiam. A banda de cinco, liderada pelo vocalista Ed Golab, amigo de Malcolm, apresentava a mesma formação de bateria, baixo e duas guitarras que o AC/DC adotaria mais tarde, mas com Malcolm na guitarra solo.

“Malcolm era um ótimo guitarrista solo”, lembra Ian Jeffery, “talvez até melhor do que Angus naquele momento. Nos primeiros dias, quando comecei a trabalhar para eles, às vezes dava para vê-lo fazer um solo brilhante ou detonar. Mas ele era ainda melhor como guitarrista base, provavelmente um dos melhores de todos os tempos, e sua genialidade foi perceber isso — e que Angus era melhor na frente.”

Mas isso aconteceria num futuro próximo. Nesse meio-tempo, Malcolm estava rapidamente fazendo nome como o guitarrista baixinho que podia solar todas as músicas, de puristas do blues como Blodwyn Pig, Savoy Brown e Clapton e seus Bluesbreakers, aos novos deuses do blues-rock como Black Sabbath, Clapton em sua fase psicodélica com o Cream, até Jimi Hendrix em sua fase incendiária de *Are you experienced*. Mesmo no começo, ainda adolescente recém-saído da escola, ele não fazia nenhuma concessão por conta da familiaridade com os Top 40. Se as plateias nunca tinham ouvido Blodwyn Pig ou Savoy Brown, problema delas. A única concessão de Malcolm: uma versão rock pesado de “Come together”, dos Beatles. Na época, lembra-se Golab, Malcolm Young “era o guitarrista” da cena musical.

Ensaiano em um velho salão de escoteiros que eles tinham invadido e onde dormiam quando estavam bêbados demais para ir para casa, Malcolm já tinha ideias maiores, por mais que as versões dos covers fossem divertidas. Ele e Golab bebiam cerveja e

conversavam até tarde sobre compor música original, não como os Easybeats ou qualquer outro grupo australiano imitador dos estrangeiros. Mas algo com identidade própria, algo diferente. Quando Malcolm completou dezoito anos, ele já compunha músicas próprias, inspirando-se em canções recentes de Stevie Wonder e nos sons borbulhantes dos novos grupos norte-americanos, como Santana, cujo som latino lhe parecia outra expressão dos grooves de rhythm and blues que ele tanto amava no rock. O rock estava se tornando pretensioso; grupos como Led Zeppelin e Deep Purple se baseavam em técnicas virtuosas em vez de batidas simples. Stevie Wonder e Santana tinham tudo isso e ainda a capacidade de mexer os pés e pular. Por um tempo, ele até brincou com acordes de jazz, descobrindo como compor tocando num teclado. Para alguém que mais tarde transformaria em virtude a negação dessas ideias sofisticadas, o jovem Malcolm era incrivelmente estudioso quando se tratava de música. As pessoas achavam que ele só tocava rock 'n' roll porque não conhecia outro tipo de música. Mas ele nunca rejeitou nenhum grupo ou música antes de tentar compreendê-lo intimamente.

Ao mesmo tempo, Malcolm queria ser levado a sério; não gostava de ser confundido com um garoto. Ed Golab lembra que, até o final da adolescência, Malcolm ainda "parecia ter doze, treze anos, por causa de sua altura. Acho que sempre foram tempos difíceis para ele, pois todas as suas namoradas eram garotas jovens que achavam que ele era um menino. Isso sempre foi um problema para ele".

Por outro lado, nada parecia ser um problema para o aparentemente encantado sétimo filho da família. Ao contrário de Malcolm, Angus parecia não se preocupar nem um pouco com o que as pessoas pensavam dele. Enquanto Malcolm deixava o cabelo crescer, comprava calças mais apertadas e gostava de cerveja,

Angus tinha se tornado um skinhead: cabeça raspada, botas pesadas e uma atitude “que se foda”. Malcolm costumava brincar e dizer que o irmão brigava menos do que ele porque todo mundo tinha medo dele, certamente por ter um ar intimidador. Ao contrário de Malcolm, no entanto, Angus só gostava de chá, e, caso não tivesse, milk-shake — além, é claro, de cigarros. Todo mundo na família Young fumava muito; ele não conhecia ninguém que não fumasse.

Quando deixou a escola e começou a montar suas próprias bandas, Angus já tinha herdado uma nova guitarra elétrica, por causa das conexões de George: uma Gibson SG, usada por todo mundo, de Chuck Berry a Jeff Beck. (Ele adorou o sucesso deste último, “Hi ho silver lining”, uma canção que o próprio Beck, esnobe, odiava.) Ao contrário de Malcolm, que gostava de praticar sozinho, Angus ficava feliz em convidar amigos até seu quarto para vê-lo tocar. E nada de aprender a tocar acordes meticulosamente. Ele só ficava fazendo jams. Herm Kovac, um visitante maravilhado, lembra: “Angus estava sobre a mesinha, jogando as pernas para cima, pulando na cama e correndo por todos os lados”. No final, ele sorriu para Herm e disse: “O que você acha?”. Herm olhou para ele e perguntou: “Você sabe algum acorde?”.

Angus também tinha uma velha guitarra Hofner, que ele conectava a um amplificador de 60 watts, aumentava o volume no máximo e detonava até os pais ameaçarem matá-lo se não parasse. Aos onze anos, conseguia reproduzir solos de Hendrix e tocar os riffs de “I’m a man”, dos Yardbirds. Ele não era detalhista — desde que fosse alto e ele pudesse pular enquanto tocava, Angus ficava feliz. Não era exigente: ele adorava — e acompanhava — bandas australianas como The Missing Links e The Loved Ones, assim como fazia com The Animals e Chuck Berry. Ele ficou obcecado pelo clássico de 1957 de Little Richard, “Keep a-knockin’”, reproduzindo o

solo frenético de saxofone em sua guitarra e repetindo-o tantas vezes que a mãe teve que ameaçá-lo fisicamente. O riff em várias formas acabaria se tornando a espinha dorsal de alguns dos melhores momentos do AC/DC. (O mais interessante é que "Keep a-knockin'" também se tornaria a música que mais tarde "inspiraria" o Led Zeppelin em seu petardo "Rock and roll".) Uma coisa que Angus compartilhava como músico com o irmão era uma apreciação madura da música além das que se ouviam em sua época — negando a percepção popular que os integrantes do AC/DC teriam mais tarde de serem roqueiros incultos, que nunca haviam avançado muito em sua educação musical. Quando a irmã Margaret levou Angus para ver Louis Armstrong no Sydney Stadium, ele ficou encantado.

Conhecido como "o Banqueiro", por sua capacidade de guardar cada dólar que ganhava, Angus não tinha problema em gastar dinheiro em discos, pegando ônibus para ir até a cidade comprar LPs importados. Ele também se tornou frequentador da biblioteca local, onde uma gentil bibliotecária o ajudava a conseguir livros e revistas de música do exterior. Ele se sentava na biblioteca por horas, folheando páginas de cópias amareladas da revista *Downbeat*, lendo artigos e vendo fotos de guitarristas de blues como Muddy Waters e Buddy Guy. Não que fosse um garoto solitário. Outro cara daquele tempo, um imigrante norte-americano um ano mais velho que Angus chamado Larry van Kriedt, que também sabia tocar guitarra elétrica, lembra-se de sempre ver Angus com "uma gangue de amigos ao seu redor". Eles eram "caras durões", e, apesar de ser o menor, Angus era o "líder da gangue".

Um novato que falava pouco, quando Van Kriedt foi atacado por valentões, Angus, metade do tamanho deles, os afastou com as palavras: "Se vocês tocarem nele, vão pro chão!". Angus era, seu novo amigo deduziu, "o tipo do cara bastante assertivo. Ele sempre

se metia em encrenca e atraía uma cultura de 'gangue' ao seu redor... Mas sempre senti que ele era muito honrado e leal".

Honra. Lealdade. Tenacidade. E a capacidade de aprender coisas rapidamente sem seguir as regras de ninguém, a não ser as próprias. Cranhill pode ter parecido uma lembrança cada vez mais distante para Malcolm, Angus e George Young quando eles começaram a encontrar seu caminho nas ruas ensolaradas de Sydney nos anos 1960, mas a sombra da cidade continuaria a encobrir a alma deles em todos os passos do caminho.

## Dois

### Bonnie Boy

Nos primeiros dias do AC/DC, quando as pessoas nos pubs de Sydney ficavam fazendo piadinhas, perguntando se ele era o AC ou o DC, Bon Scott, em vez de dar um soco na boca de cada um, como teria feito antes e poderia voltar a fazer se insistissem nessa besteira, simplesmente sorria, mostrando sua falta de dentes, e dizia: "Nenhum dos dois. Sou o raio no meio".

E era isso. Sob diferentes aspectos, é difícil pensar em uma melhor descrição para o papel que Bon Scott desempenhava na construção do AC/DC quando finalmente entrou para a banda. O recheio no sanduíche entre os riffs e mais riffs dos irmãos Malcolm e Angus, Bon Scott não só fornecia a perfeita voz insubmissa para seus ritmos e poderosas batidas, como era quem trazia as letras, aparecia na frente, mostrava a cara. E, claro, as tatuagens e o sangue que fizeram a banda. Bon diria mais tarde: "Isso vai mantê-lo em forma, o álcool, as mulheres, o suor no palco, a comida ruim — tudo isso é bom pra você!". Claro que não era. Bom para o ego, talvez, mas não para o corpo e a alma, como Bon acabaria sendo o primeiro da banda a descobrir. Mesmo assim, como Angus confirmou mais tarde, se não fosse por Bon, "não acho que o AC/DC existiria... Bon moldou o caráter e o gosto do AC/DC. Ele era um dos fodidos mais sujos que já vi. Quando o conheci ele nem conseguia falar inglês — era só 'foda', 'bicha', 'mijo', 'merda'. Tudo se tornou mais pé no chão e positivo". Um machão típico, no velho sentido, pois não havia nada de irônico em Bon Scott. Ele realmente conseguia beber mais que todos, brigar mais que todos e transar com qualquer uma

que encontrasse pelo caminho. Tinha ainda um grande senso de humor, por isso também era uma ótima companhia. Todo mundo era amigo de Bon — até que, de repente, não era mais. Então você veria o outro lado dele, o lado triste e depressivo que mandava o mundo se foder e deixá-lo em paz. Ou algo pior.

Sendo um Scott da Escócia, Bon vinha de uma longa, longa linhagem de fodidos estúpidos. Ao contrário dos Young, que agiam como um clã mas eram na verdade mais como uma tribo — famílias menores, de linhagem não nobre, mas que criavam alianças e se comportavam como um clã —, os Scott já haviam sido um clã poderoso das terras baixas, descendentes do clã que invadiu Argyll, vindos da Irlanda séculos antes do advento do catolicismo. O lema deles era “Amo”, que significa “Eu amo”. Adorados pelos nacionalistas como constantes apoiadores de Robert I da Escócia, lutando com ele em Bannockburn e em muitas outras batalhas centrais das guerras da Independência, quando o rei foi excomungado pelo papa, os Scott foram ameaçados de morte por segui-lo. Ameaças que se mantiveram por séculos entre os clãs, até entrarem em seu sangue.

Charles Scott — “Chick” para os amigos — nasceu em 1918, na pequena cidade de Kirriemuir. Situada a oito quilômetros a noroeste de Forfar, a A928, uma estrada íngreme de mão única, o leva até Kirriemuir, no condado de Angus. Rodeada pela paisagem rural, Kirriemuir fica no alto de uma colina, na entrada para Glen Clova e Glen Prosen, virada para o sul, na direção do castelo de Glamis, onde a rainha Elizabeth, a rainha-mãe, nasceu. Uma cidade com duas metades bem distintas, de um lado seu passado comercial ainda está evidente nas ruas estreitas e nos becos tomados pelo vento e por trás de suas tradicionais construções de pedra. Dá para ver facilmente os lampiões a gás que já iluminaram suas ruas estreitas. De outro, sua plástica moderna reflete a importância da

indústria turística atual, e as ruas antes pavimentadas agora estão cobertas por tijolos; os museus e as lojas de presentes são um testemunho de como o turismo é vital para a cidade que um dia prosperou com a indústria de tecelagem, hoje extinta.

O mais famoso filho de Kirriemuir, J. M. Barrie, é celebrado tanto por uma estátua de sua mais famosa criação, Peter Pan, quanto por uma placa que marca a casa em que viveu, em Brechin Street. A estátua está na praça da cidade, na esquina de Bank Street, em frente a Cumberland Close, onde Chick e sua família viviam, e à "tollbooth", uma antiga torre de relógio que, com o passar dos séculos, serviu de tribunal de justiça, delegacia e agora é parte do museu. Vários prédios mais antigos apresentam uma "pedra da bruxa": uma pedra dura e cinza, no lugar do tijolo vermelho tradicional, que serve para afastar as bruxas — uma reminiscência da história da caça às bruxas e da histeria que a acompanhou e consumiu rapidamente a área no século XVI.

Bank Street é uma rua curta, de poucas centenas de metros, com um Banco 24 horas de um lado e uma agência do Royal Bank of Scotland do outro, um hotel de três estrelas e um bar chamado The Thrums. Começa na praça da cidade e vai até a esquina da Mary Well Brae com Schoolwynd. É onde supostamente a família Scott tinha uma padaria. Mas não há nenhum sinal dela agora, e muitos dos moradores mais antigos não se lembram de nenhuma padaria ali. Em vez disso, eles acham que a padaria ficava atrás da Bank Street, na Reform Street. Há uma padaria na área, muito perto da Bank Street, mas, como outra moradora nos explicou confidencialmente, já tinha sido "todo tipo de comércio" com o passar dos anos. O mais provável é que os homens Scott tenham bebido no Bellie's Brae Inn, existente desde 1857, que fica na esquina de Cumberland Close, onde os Scott viviam, no número 2. A casa onde eles moravam foi demolida, junto com o resto de

Cumberland Close, no começo dos anos 1990, para ser substituída por uma loja de presentes, um centro de turismo e edifícios mais modernos.

Onde quer que tenha sido, não se nega que o negócio da família Scott centrava-se na própria padaria, aberta em 1920 pelo pai de Chick, Alexander. Assim como o filho faria mais tarde, Chick procurava aventura com um amigo chamado Angus, e os dois adolescentes sonhavam em fugir para o mar, até Alec pôr um fim nessa besteira. Em vez disso, Chick foi trabalhar na padaria da família com o irmão mais velho, George. Sempre havia bebida e cantorias depois do trabalho — Alec adorava cantar com seus filhos, e a mãe deles, Jayne, encorajava George a tocar piano; Chick havia tentado tocar piano e violino, mas ele gostava mesmo era de cantar ou encantar a todos com suas piadas e histórias. Era conhecido por ser uma figura engraçada, com tatuagens nos braços e um rosto que nunca dava a outra face, como ele contaria ao escritor australiano Clinton Walker: “Eu só gostava de sair e me divertir, ser um pouco delinquente”. Já membro das Forças Militares Cidadãs, quando começou a Segunda Guerra Mundial, Chick Scott, aos 22 anos, finalmente conseguiu sair para conhecer o mundo, entrando no Exército britânico, onde serviu como padeiro, estabelecendo-se primeiro na França, depois na Irlanda, norte da África e Itália.

Foi durante seu treinamento básico na cidade costeira de Kirkcaldy que Chick conheceu Isobelle Cunningham Mitchell — “Isa” —, num baile de sábado à noite. Uma garota esbelta, de cabelos negros, com uma inteligência afiada que contradizia seu rosto doce e belo. Isa tinha crescido em uma família de quatro irmãs e não caía em nenhum truque. Como Chick, ela adorava música e vinha de uma família talentosa. Sua mãe tocava piano, assim como seu pai, além de órgão. “Ele tinha uma adorável voz de cantor de ópera”, ela contou a Walker. Quando, em 1941, durante uma das folgas de

Chick, ele e Isa se casaram, Jayne Scott ficou horrorizada. Como padeiros com um negócio próprio, os Scott se viam como “gente respeitável” — classe média —, e Jayne ficou “ofendida” com a perspectiva de seu filho se casar com alguém abaixo dele, oriunda de uma família de “gente simples trabalhadora”. Mas Chick tinha 23 anos, era um soldado e não aceitava mais que dissessem o que ele podia ou não fazer. Dois anos depois, Isa teve o primeiro filho, um menino chamado Sandy. Mas o bebê morreu apenas nove meses depois, antes mesmo que Chick tivesse a chance de conhecê-lo.

Quando Chick deu baixa do exército, em dezembro de 1945, Isa já estava grávida de novo, e os dois se estabeleceram em Kirriemuir, em uma casa modesta no Roods, comprada para eles por Alec. Com Chick de volta ao trabalho com o pai e o irmão na padaria, a vida de casado era doce, finalmente. Isa gostava de ir à igreja todo domingo, e Chick entrou numa companhia amadora de ópera, cantando Gilbert e Sullivan. Ele também finalmente encontrou um instrumento que conseguia dominar: tocava bateria na Kirriemuir Pipe Band. Quando o filho Ronald Belford (o nome do meio veio da avó) Scott nasceu, em 9 de julho de 1946, a descrição parecia completa. Apesar de o jovem Ronnie ter o cabelo escuro e os olhos sensíveis da mãe, ele também tinha os traços de lobo do pai, e foram os modos nômades de Chick que ele herdou depois, mesmo quando ainda era criança, aprendendo a caminhar e a “mexer em tudo” logo cedo. Quando começou a ir à escola, “ele nunca voltava para casa”, Isa contou a Walker. “Ele desaparecia com seus amiguinhos... Eu precisava ir atrás dele. Ele começou cedo!”

Como o pai, Ronald adorava tocar bateria, batendo numa lata de biscoito com as agulhas de tricô da mãe ou batucando na tábua de pão com garfo e colher. Sempre que a banda de gaita de foles do pai vinha tocar em casa, o que fazia quase todo sábado à noite, o sardento Ronnie, como sua mãe sempre o chamava, vinha e

marchava com ela. Ele tinha três anos quando Isa teve outro filho, Derek, e sete quando nasceu outro, Graeme. Como irmão mais velho, Ronnie mandava nos demais como um pequeno galo, mas era “mais travesso do que malvado”, contou Isa.

Seu pai, no entanto, estava ficando decididamente inquieto. Seis anos no exército, tendo vivido a maior parte deles no exterior, tinham lhe dado o gostinho do que existia além do ambiente seguro mas confinado da chuvosa Kirriemuir. Agora com esposa e três filhos pequenos para cuidar, Chick Scott, aos 34 anos, começou a sofrer com a ideia de que aquele poderia ser o lugar em que viveria até o fim dos seus dias. Como a Irlanda, a Escócia tinha se acostumado a ver muitos de seus filhos e filhas sair em busca de uma vida melhor longe de casa, viajando para a Inglaterra ou além. Nos anos cheios de austeridade do pós-guerra, as pessoas fugiam para países mais jovens, muito distantes, cujas economias estavam crescendo. Lugares como Canadá e Estados Unidos, Nova Zelândia e Austrália.

Atraído pelas mesmas “passagens assistidas”, que começaram em 1947 e mais tarde permitiram que a família Young reconstruísse a vida na Austrália, Chick e Isa começaram a falar seriamente sobre a perspectiva de começar uma vida nova e excitante do outro lado do mundo. Isa já tinha uma irmã que havia emigrado para Melbourne em 1951 e lia as cartas que ela mandava, contando sobre a nova vida sob o sol sempre presente, com cada vez mais inveja e agitação. A Austrália, cuja população antes da guerra tinha sido de menos de 7 milhões, havia atraído mais de 1 milhão de estrangeiros desde que começara seu programa de imigração, cinco anos antes. Nem todos eram tão bem-vindos, no entanto. Negros, indianos e latinos eram quase tão maltratados quanto os aborígenes. Os ingleses sempre seriam os “chorões”, e até os irlandeses, que estavam invadindo o país, eram malvistas, especialmente os católicos, tratados com suspeita e desprezo. Os escoceses, no

entanto — incluindo os Scott, que contrariando o conselho da mãe de Chick decidiram pegar o barco para Melbourne em 1952 —, eram recebidos de braços abertos. Vistos como irmãos de sangue, sobreviventes de séculos de desdém e opressão inglesa, a classe trabalhadora australiana se identificava mais facilmente com os protestantes escoceses, que trabalhavam duro, do que com qualquer outro povo.

No início ficando hospedada na casa da irmã de Isa, no bairro com o nome apropriado de Sunshine, antes de encontrar um lugar próprio na mesma rua, Chick deixou para trás seu antigo ofício e encontrou trabalho fazendo janelas. O pequeno Ronnie foi matriculado na escola primária de Sunshine, onde suas habilidades como baterista o tornaram popular entre as outras crianças, que faziam uma fila atrás dele quando marchavam para a escola toda manhã. Ele também começou a tocar flauta doce e gostava de brincar no piano da família. Isa tentou encorajá-lo, mas, como o pai, ele simplesmente não conseguia ficar sentado por muito tempo para ter aulas. Quando, no entanto, Ronnie começou a perturbar os pais para ter um acordeão, prometendo que iria ter aulas, eles deram o passo ousado de vender o piano e comprar um acordeão para o menino de sete anos. Obediente, ele foi para as aulas, mas depois, com a mesma determinação, desistiu. O que ele *realmente* queria, disse, era tocar bateria. Como o pai. Então eles venderam o acordeão e compraram para o pequeno Ronnie seu primeiro kit de bateria. “Nunca era preciso mandar que tocasse”, sorria Isa. “Era algo natural para ele.”

Também era um atleta natural e adorava nadar, tornando-se frequentador do Footscray Baths, ali perto, onde gostava de se exhibir mergulhando do trampolim mais alto, enquanto as outras crianças, da mesma idade e até mais velhas, assistiam admiradas. Ele esperava até o momento em que os salva-vidas, preocupados com a

comoção criada, pedissem que ele não pulasse, quando então saltava, meio voando, meio caindo, acertando a água com uma barrigada poderosa. Assim foram os primeiros saltos de Ronnie diante de um público boquiaberto. E não seriam os últimos.

Em 1956, o bebê Graeme foi diagnosticado com asma, e a família Scott recebeu um conselho médico: mudar-se para alguma das regiões da Austrália Ocidental que tivesse um clima mais seco e quente. Estabeleceram-se então em Fremantle, uma pequena mas importante cidade portuária, a uns vinte quilômetros ao sul de Perth. Por mais de cem anos, Fremantle tinha sido um segundo lar agitado para vigaristas, marinheiros, cafetões e prostitutas e para a clientela rude e difícil que atraía. Em meados dos anos 1950, no entanto, o recém-criado Kwinana, um complexo industrial a 25 quilômetros ao sul, tinha começado a mudar o aspecto cultural dos residentes de Fremantle. Com muitos homens vindos para os empregos em Kwinana, de repente as famílias recém-chegadas superavam os vagabundos. Nesse ambiente de rápida mudança social chegou Chick Scott, que havia recebido a oferta de um emprego na filial da mesma empresa em que trabalhava em Melbourne e acabou comprando uma casa no lado norte do rio, onde Isa e os garotos foram encontrá-lo. Facilmente adaptáveis — Chick entrou na Sociedade Caledônia, enquanto Isa se tornou membro ativo de seu próprio “clube escocês” —, não demorou para Chick também entrar na banda de gaita de foles e percussão escocesa, levando o pequeno Ronnie com ele, como segundo baterista. Sempre que a banda se apresentava, toda a família vestia seus *kilts* e ia para lá.

Foi na escola primária de North Fremantle que Ronnie, então com dez anos, ganhou seu apelido: Bonnie. Tirando um sarro do seu sotaque escocês-australiano, somando-se à piada pronta que era seu sobrenome, o pequeno Ronnie Scott de repente se tornou o

pequeno Bonnie Scotland. Ele odiava e brigava com todos os que zoavam com ele, mas o nome pegou. “Eu não me preocupava”, ele dava de ombros. “Ninguém me intimidava.” Quando chegou à adolescência, no entanto, até seus melhores amigos o chamavam de Bonnie — ou só Bon, para encurtar.

Também foi nessa época que fez seu primeiro show como músico: tocando flauta num concerto escolar no North Fremantle Town Hall. Gostando da sensação, Bon começou a levar a caixa de bateria mais a sério, terminando como campeão da disputa Sub-17 cinco anos mais tarde. Simpático e feliz, com muitas sardas e um amplo sorriso, Bonnie era um rapaz popular e “um orgulho para os pais”, como ele se acostumou a ouvir. No entanto, quando começou o ensino médio na John Curtin High, essa imagem mudou. Ele deixou de ser um menino e passou a desenvolver o gosto por brincadeiras pesadas; Bon, como qualquer outro adolescente naquela época, tinha descoberto o rock ‘n’ roll, e, de repente, não havia mais como voltar atrás.

Assim como todos os suspeitos de sempre, de Chuck Berry e Little Richard a Elvis e depois os Beatles, o jovem Bon Scott ficou igualmente fascinado por roqueiros australianos como Johnny O’Keefe, cuja composição original, “Wild one”, ele cantava no chuveiro (uma música que mais tarde seria tocada de várias formas por Jerry Lee Lewis, Iggy Pop e Lou Reed, para citar só alguns). Bon mais tarde lembraria de Isa gritando para ele parar. “Minha mãe costumava dizer: ‘Ron, se não vai cantar músicas apropriadas, cale a boca! Não cante esse lixo de rock ‘n’ roll.’” E havia as garotas e a atenção delas, que ele descobriu, para seu grande deleite, que se encaixavam no seu amor pelo rock. Seu irmão Graeme se lembra: “Ele adorava a atenção das garotas. Apareceu no jornal uma vez, em uma apresentação escocesa, com duas dançarinas vestidas com

roupas das terras altas, da mesma idade que ele, doze ou treze anos, e ele tinha um enorme sorriso no rosto”.

Com a recém-descoberta obsessão pelo rock e pelas garotas, no entanto, vieram os cigarros e o álcool — e, quando ficou mais velho, speed e maconha. Consequentemente, Bon se envolveu com as “máfias” locais — gangues de adolescentes de rua que gostavam de brigar. Saindo com garotos mais velhos, ele ia ganhando respeito, fumando, brigando e saindo com garotas o máximo que pudesse. Aos quinze anos já liderava a própria gangue, com seus melhores amigos, Terry e Moe. Bon era o líder porque podia derrubar qualquer um com os punhos. Qualquer um que “ficasse no seu caminho”. Ter sua própria gangue lhe dava o tipo de respeito que nem sendo bom na bateria ele teria conseguido. Claro que não queria nada com a escola e, em 1961, na primeira chance que teve, deixou os estudos e conseguiu um emprego, dirigindo um trator numa fazenda. Ele deixou aquilo, no entanto, quando Terry lhe conseguiu um trabalho num dos barcos de pesca de lagosta. Mas se Bon pensava em uma vida de proezas em alto-mar, tal fantasia logo foi destruída. Um marinheiro trabalhava duro, acordava cedo, saía com o barco enquanto ainda estava escuro e só voltava quando os braços pareciam que iam cair e as pernas não podiam mais aguentar. A única coisa boa dessa rápida passagem pela vida de marinheiro foi ele ter furado a orelha, algo que quase nenhum jovem que não fosse marinheiro faria. Mas agora ele tinha encontrado um trabalho menos estafante como aprendiz de mecânico. O jovem Bon não se importava com o que faria, desde que chegasse ao fim da semana com uns poucos dólares e o emprego não interferisse muito em sua verdadeira missão: ser roqueiro.

Uma das namoradas de Bon na época foi Maureen Henderson, irmã de seu amigo Terry. Ela e Bon se arrumavam no fim de semana e iam dançar. Ou iam ao drive-in para ver filmes de rock como *Sabes*

*o que quero* e *O prisioneiro do rock*. Bon chegava com roupas de *bad boy* — ou você era um roqueiro ou um *bodgie* [rapaz arrumadinho]. Com cabelo comprido cheio de brilhantina, jaqueta de couro preta e jeans apertado, ele era definitivamente um roqueiro. Os *bodgies* supostamente gostavam da mesma música, mas enquanto Bon e seus amigos viviam de uma dieta de Elvis e Little Richard, os *bodgies* preferiam Buddy Holly e os Everly Brothers — música de menina. Eles também se vestiam como garotas, com cardigãs e calças sociais, e usavam cabelo escovinha. Bon preferia morrer a ser visto como um *bodgie*. Assim que tirou sua carteira de motorista, começou a se interessar também por carros. De preferência os grandes e velozes modelos norte-americanos, qualquer coisa que parecesse — e soasse — roqueira. “Tanques”, como os chamavam em Fremantle. Coitado de quem tentasse superar Bon. Ele já não era mais um garoto brigando com outros garotos — estava desenvolvendo um temperamento difícil e brigava até que ele ou seu oponente estivesse no chão, ensanguentado. E, quanto maior o oponente, melhor. Bon podia ser baixo, mas nunca fugia de uma briga. E não acreditava em dar a outra face. Algo que tinha em comum com seu pai e o resto do clã Scott.

Ele começou a ganhar reputação como o cara com quem era melhor não mexer; uma imagem que alimentou deliberadamente fazendo a primeira de suas várias tatuagens. E sempre havia um lado engraçado nessas histórias, um brilho naqueles olhos escuros que sempre permitia que tudo fosse visto como piada. Quando ele e Terry foram até East Perth para fazer uma tatuagem pela primeira vez, Terry voltou com a frase “Death before dishonour” [Morte antes da desonra] no braço. Bon fez o mesmo, mas tinha de ser melhor, então tatuou a frase na parte baixa da barriga, logo acima dos pelos pubianos. As lágrimas escorriam pelo rosto dele enquanto a agulha do tatuador entrava em sua pele, mas Bon não desistiu; não se

permitiria admitir que talvez tivesse ido longe demais. Durante semanas, ele não conseguiu vestir direito as calças, de tanta dor.

Bon ainda não era alcoólatra, algo que se tornaria aos vinte anos, mas engolia e fumava tudo o que pudesse enrolar nos dedos, sem precisar procurar muito para encontrar problemas. Nas noites de sábado, ele ia com Terry e Maureen e o resto da gangue ao Cafe de Wheels, onde sempre havia uma fila impressionante de Chevrolets, Dodge Customs e até Mustangs. E, assim como tinham visto James Dean fazer em *Juventude transviada*, eles apostavam corridas, viam quem tinha mais coragem ou iam até Port Beach para correr. Terry tinha um Ford. Bon simplesmente roubava o carro que quisesse usar naquela noite. Uma vez, eles estavam na praia e Bon bateu numa caminhonete, praticamente dividindo-a ao meio. Inevitavelmente, a polícia foi chamada. Logo eles já tinham os telefones de Bon e Terry sempre que algo era roubado ou quebrado na cidade. “Eles costumavam sair e botar fogo em tudo”, lembra-se Maureen. “Eu ficava tomando conta enquanto eles roubavam.” Quando os rapazes riram na cara dos policiais, a coisa ficou feia. Uma noite, eles bateram muito em Terry. Bon se vingou, batendo em outro policial até quase matá-lo. Nada foi provado, então as coisas continuaram indo de mau a pior. Profundamente perturbado com a maneira como seu filho estava vivendo, Chick discutia sempre com ele. Até que um dia Bon simplesmente foi embora, passando a dormir no sofá da casa dos pais de Terry.

Há uma linha tênue entre levar as coisas ao limite e ir longe demais. Bon Scott finalmente cruzou essa linha pela primeira vez quando tinha dezesseis anos. Num sábado à noite, em uma festa em Port Beach, onde tinha o hábito de subir no palco com a banda da casa e cantar uma ou duas músicas, Bon “deu um passeio” pela praia com uma linda adolescente que havia acabado de conhecer. Quando

voltou, no entanto, alguns dos outros caras, vendo o que tinha acontecido, decidiram que queriam sua “vez” também. Bon pode ter sido um gângster e um ladrão, porém ainda era, em sua cabeça, um cavalheiro, pelo menos quando se tratava de mulheres. Só demorou um minuto para decidir que era preciso dar uma lição de boas maneiras. Ele enfrentou o grupo, um exército de um homem só, fazendo todos fugir. Mesas e garrafas acabaram quebradas. A polícia foi chamada, e Bon, todo ensanguentado, fugiu no carro de Terry. Mas, claro, os policiais sabiam muito bem quem ele era e acabaram prendendo Bon naquela mesma noite — tentando fugir com 45 litros de gasolina roubada. Preso e mantido na cadeia até a manhã de segunda-feira, quando apareceu no Tribunal Juvenil de Fremantle, Bon se declarou culpado das acusações de dar nome e endereço falsos, escapar da custódia legal, fazer sexo com uma garota menor e, por último, fugir com 45 litros de gasolina. Chick e Isa, que foram ao julgamento, ficaram espantados, e Bon foi “deixado aos cuidados” do Child Welfare Department [Departamento de Bem-Estar da Criança] até completar dezoito anos, com a “recomendação” adicional de ser mantido trancado em instalações de segurança máxima. Ele também ficou sob condicional por dois anos, podendo aumentar a sentença se fosse preso por outra acusação de sexo com menor. (Felizmente para ele, nunca foi.)

Foi um golpe terrível para Bon e sua família. Já tinham previsto algo assim, mas isso não diminuiu os efeitos sobre todos. No entanto, essa condenação pôs um freio na carreira de gângster de Bon. Se tivesse acontecido cinco anos mais tarde, poderia ter sido visto como um pontinho numa trajetória descendente. Aos dezesseis anos, porém, bem quando estava começando a pensar em suas chances como vocalista, aquilo se tornou algo que Bon Scott passaria o resto da vida tentando superar. Organizados pela estrela local Johnny Young, os bailes nas noites de sábado em Port Beach

tinham deixado Bon meio famoso, e não por ser líder de gangue: Johnny Young cantava uma ou duas músicas, mas raramente passava disso, porque as pessoas, lideradas por Maureen, começavam a gritar "Queremos Bonnie! Queremos Bonnie!", e nesse ponto Bon, sem nenhum pudor, subia ao palco, pegava o microfone de Young e mandava um "Long tall Sally" e "Blue suede shoes". Maureen lembra-se de como "todas as garotas eram loucas por ele... Johnny Young ficava muito bravo".

Não haveria mais noites com as garotas doidas por Bon. Apesar de se recusar a falar sobre o assunto no futuro, pedaços dessa história acabaram surgindo. O principal azar foi que Alec e Jayne, os avós de Bon que moravam em Kirriemuir, tinham escolhido justo aquele momento para visitar Chick, Isa e os netos na Austrália pela primeira vez. Apesar de seu comportamento, Bon ainda se via como um "cara bem legal". Ao mesmo tempo que apostava corridas, roubava carros e brigava, ele também tinha ganhado recentemente o Prêmio de Melhor Aprendiz do Primeiro Ano na Avery. Estava louco para reencontrar os avós pela primeira vez desde que a família tinha se mudado para a Austrália. Mas como poderia encará-los agora? Falando a respeito anos mais tarde com Clinton Walker, Silver Smith, uma namorada de Bon, explicou como ele "tinha que escolher entre ser entregue à custódia de seus pais, e tudo seria esquecido, ou passar pelo processo legal". Como não queria encontrar os avós nessas circunstâncias, "escolheu passar pelo processo legal. Quando saiu, os avós tinham voltado para casa e, claro, logo depois morreram. Então ele sempre quis fazer algo para corrigir isso".

Riverbank não era um reformatório comum. Era uma prisão criada especialmente para os piores rapazes. Não havia dormitórios abertos, só celas trancadas. Fora feito para ser duro, e era mesmo. Os meninos maiores perseguiram os mais jovens, e ataques sexuais eram frequentes. Bon acabou passando nove meses ali. Na prisão,

de repente, ser um cara durão não parecia a melhor coisa. De pé às seis toda manhã, em fila para os chuveiros gelados. Na cama de novo, no escuro, deitado ali fumando em seu beliche, incapaz de parar de pensar. O resto do dia passava em uma rodada tediosa de trabalhos estranhos nas oficinas e na cozinha ou na lavanderia, horas de joelhos, esfregando o chão sujo que nunca ficava limpo, os dedos vermelhos e adormecidos, prestando atenção em tudo. Então, à noite, depois da refeição nojenta de sempre, ficava enfiado na sala comum, onde a maioria dos rapazes jogava cartas ou simplesmente ficava por ali ouvindo rádio. Os guardas incentivavam os meninos a ler um livro ou tocar um instrumento musical, porém poucos aceitavam. Às vezes havia cantorias sem muita vontade. Bon participava, mas raras vezes. Estava muito preocupado em se cuidar. O tédio dominava, e as brigas eram diárias, às vezes a toda hora. A punição: ser colocado “na caixa” — confinamento solitário, a pior coisa para um cara sociável como Bon. O único alívio era aos domingos, quando os garotos recebiam visitas após o almoço. Ocasionalmente, eram encorajados a montar um concerto para as famílias. Por causa de sua habilidade com a bateria, Bon sempre se apresentava. Foi quando realmente colocou na cabeça que queria tocar numa banda. Como os Beatles, que tinha ouvido pela primeira vez no rádio em Riverbank. Logo estava contando a seus pais como ia se dedicar quando saísse, montar uma banda de verdade e ficar famoso. Eles só queriam que ele não voltasse àquele lugar. Era só olhar para a cara de alguns dos rapazes com quem Bon andava para ver que aquele era só o começo de uma vida para a qual a prisão logo se tornaria um lar.

Liberado de Riverbank pouco antes do Natal de 1963, Bon voltou para casa e foi encorajado por seu oficial de condicional a juntar-se às Forças Militares Cidadãs. Mas nas entrevistas, acompanhado pelo oficial de condicional, ele ouviu que não tinha

condições de se tornar soldado, nem mesmo como membro da reserva, já que não possuía o caráter apropriado. Parecia que sua carta estava permanentemente marcada. Claro que, quando o envolvimento da Austrália na Guerra do Vietnã aumentou nos dois anos seguintes e Bon teve que se registrar no Serviço Nacional, ele nunca foi chamado. Mais tarde, ele se vangloriaria de como tinha sido “rejeitado pelo Exército, porque diziam que eu era socialmente desajustado”.

Essa foi uma rejeição que Bon, todavia, festejou secretamente, pois significava que poderia se concentrar em transformar seu novo sonho adolescente em realidade: ser o baterista de uma banda de rock. Trabalhando nos armazéns da Western Australian Egg Board, ele treinava toda noite no kit que montou na sacada da sala de estar da família. Cantores e guitarristas havia aos montes, mas bateristas decentes eram difíceis de encontrar, e não demorou para ele finalmente entrar numa banda: Spektors, que tinha esse nome por causa do produtor Phil Spector. Formada por dois caras que trabalhavam na refinaria de petróleo de Kwinana — Wyn Milson, que tocava guitarra, e John Collins, que cantava —, com Bon na bateria e outro amigo, Brian Gannon, que concordou em tocar o baixo, Spektors se tornou uma banda de covers tocando nos mesmos bailes a que Bon tinha ido como fã. Lugares como The Big Beat Centre, no centro de Perth. Não satisfeito por ficar preso lá no fundo por muito tempo, Bon decidiu que seria legal se o baterista fosse para a frente e cantasse algumas músicas a cada noite. Os outros não acharam a ideia tão boa, mas ninguém ia discutir com o doido que havia acabado de sair do reformatório, e a estridente “You really got me”, dos Kinks, se tornou um ponto alto do show. Pelo menos era o que Bon achava.

Era 1965, e a Austrália estava doida por Beatles, Rolling Stones e seus diversos imitadores, assim como o resto do mundo, cada vez

mais fã do pop. Os Spektors tiraram tudo o que podiam, tocando versões padrão de "It's all over now", dos Stones, "Gloria", do Them, e até mesmo "Yesterday", dos Beatles. Bon tinha convencido o pai a emprestar a nova caminhonete Falcon para levar sua bateria aos shows, com a promessa solene de que a trataria da mesma maneira que fazia com os carros de corrida que antes dirigia na praia. Ele manteve a promessa, mas o problema agora não era a velocidade, e sim o cansaço. Ao dormir no volante voltando para casa num sábado à noite, detonou o carro contra um poste na Stirling Highway e terminou no hospital com cortes no rosto e nas mãos.

Foi durante outro show dos Spektors naquele ano, no Medina Youth Club, que Bon teve outro tipo diferente de acidente, apaixonando-se pela primeira vez ao conhecer uma linda loura de dezessete anos chamada Maria van Vlijman. Bon estava acostumado a ter garotas ao redor dele nos shows. Ele as perseguia ou era perseguido por elas desde a época do colégio. Nunca, no entanto, houve uma garota em sua vida como Maria. Para começar, era uma garota católica boazinha, com regras estritas de namoro, que, na percepção de jovens como Bon, queria dizer que beijava, mas não transava. De repente, não seria suficiente ser um trapaceiro, ou um baterista, nem mesmo uma mistura dos dois. Ele tinha que se lembrar das boas maneiras que havia aprendido com Isa e ser um cavalheiro. Uma garota como Maria exigia galanteios, e Bon fazia tudo o que sabia.

Maria mais tarde afirmou que Bon a pedira em casamento. "Ele queria se casar com uma virgem" —, e ela teria concordado em se manter assim, não fosse pelo fato de que sabia muito bem que, se Bon não gozasse com ela, o faria com outra, alguma "magrela" do show. Perto dela, no entanto, ele sempre se comportava bem, nunca xingava, nunca bebia. Vinda de um país cheio de sectarismo, a protestante Isa ficava preocupada com o aparentemente insaciável

desejo de seu filho de ignorar as regras. Maria não era só católica, como bastante religiosa, de acordo com Isa. Os pais de Maria, por sua vez, tinham um problema parecido, com a filha saindo com aquele bandidinho sujo. Será que ela não conseguia nada melhor? Mas a desaprovação dos pais não era nenhuma novidade para Bon, e, ademais, ele não conseguia ficar longe de Maria. Quando ela, aparentemente cansada do abuso de autoridade dos pais, conseguiu um emprego no porto de Fremantle e mudou-se com o irmão Joe para um apartamento mais próximo de Bon, começaram a passar todo o tempo livre juntos. Como Maria ainda não estava disposta a concordar com sexo antes do casamento, Bon simplesmente redobrou seus esforços para ganhá-la, vestindo-se bem a fim de levá-la para almoçar e até indo à igreja com ela — uma igreja católica! — aos domingos. Tudo para provar seu amor e finalmente conseguir levá-la para a cama...

Os grandes rivais dos Spektors na cena local de Perth eram os Winztons, liderados pelo vocalista Vince Lovegrove. Vince tinha cantado e tocado guitarra em vários grupos pop desde os catorze anos, começando com a banda de surf rock instrumental estilo Shadows chamada Dynells, antes de passar a liderar os Dimensions e, mais tarde, os Winztons. Os caminhos dele e de Bon haviam se cruzado diversas vezes nos últimos anos. Vince mais tarde se lembraria: "Bon era o baterista bonitinho, com olhinhos bonitinhos, orelhas bonitinhas de elfo, nariz bonitinho e arrebitado, sotaque escocês bonitinho e umas quatro tatuagens muito óbvias e bonitinhas". Ele acrescentou: "Você sabia que se andasse com ele iria se dar bem".

Em junho de 1966, quando Johnny Young, original de Perth, finalmente conseguiu um sucesso nacional chegando ao primeiro lugar nas paradas com o single que Stevie Wright e George Young

tinham composto para ele, “Step back”, ele fez o que todo artista pop aspirante fazia na Austrália naqueles tempos: mudou-se para Melbourne, que na época era o centro da cena musical australiana. Com Johnny partindo, os Spektors e os Winztons passaram a disputar o lugar mais alto. Vince Lovegrove, no entanto, tinha uma ideia melhor. Por que não juntar os dois grupos, formando um poderoso supergrupo, dominando todos os shows locais? Com a banda de Bon começando a parecer instável — Bon e Wyn queriam continuar, mas para os outros a novidade de trabalhar todo fim de semana estava ficando cansativa, pois tinham encontrado as garotas com quem queriam se casar e se estabelecer —, não houve objeções dos Spektors. Um DJ chamado Alan Robinson, da Radio 6KA em Perth, criou um nome para o novo grupo — The Valentines. Parecia que não teria mais volta.

Especializando-se no começo em covers pop-soul de sucessos de Wilson Pickett e Sam and Dave, a novidade do grupo era que tinha dois cantores: Vince Lovegrove e Bon Scott, com Vince no papel central como o bonitão que cantava as músicas mais diretas, e Bon, seu acompanhante, de uma beleza menos convencional e mais descarado. De acordo com Vince, nenhum deles ainda se sentia confiante o suficiente para trabalhar sozinho. “A gente suava muito. Tínhamos um show bem selvagem para a época. Pulávamos sobre os amplificadores; tínhamos bombas de fumaça... Combinávamos tudo antes, o que faríamos e o que não faríamos.” A cena de Perth era como um grande cabaré, onde havia taxa para vender bebida, então as pessoas levavam suas próprias garrafas, assim não havia necessidade de tirar a licença para vender. Os clubes ficavam abertos até as três da madrugada, e o pagamento era decente. Mais lucrativos, apesar de mais perigosos, eram os clubes que recebiam os trabalhadores endinheirados que vinham das cidades mineiras no norte da Austrália. Lugares como Mount Tom Price, onde os

mineradores trabalhavam por seis meses e depois tiravam três meses de folga, indo até Perth gastar todo o seu dinheiro em discotecas como Top Hat, North Side e Trend Setter. O que eles queriam ouvir eram os sucessos do Top 40, e os Valentines ficavam felizes em tocar essas músicas, pois o dinheiro era bom. Os Valentines usavam mangas bufantes, ternos azuis e exibiam um grande sorriso enquanto tocavam "Build me up buttercup", com Bon abrindo o peito na palavra "heart", enquanto Vince segurava a voz e se inclinava. Bon havia provado que tinha voz, cantando "Gloria" com os Spektors. Mas era Vince que o encorajava a pensar mais em seu vocal. Os únicos lugares em que tentaram tocar músicas originais, normalmente escritas por Vince e Bon, eram os clubes de surfe na costa oeste, que normalmente tinham palco. Um lugar em que tocavam sempre era o Swanbourne, na praia. Mas não pagava tão bem quanto os do centro da cidade, e a banda logo o abandonou, assim como fez com os pequenos clubes, pois estava crescendo rapidamente, bem como a sua ambição.

Como Vince escreveu em um artigo, em 2008: "Quando cantava, Bon mostrava todo o seu carisma; seus olhos cintilavam, as sobrancelhas se levantavam um pouco, os lábios se abriam num sorriso travesso, ele se mexia exigindo atenção. Bon tinha uma voz áspera, diferente, perfeita para compensar minha voz mais pop". Juntos, eles dominariam o mundo. "Éramos muito pobres, quase não tínhamos comida, dirigíamos pelas estradas absorvendo rock, roubando para sobreviver o dinheiro do leite que as pessoas deixavam na porta das casas, vivendo de batatas cozidas; os sonhos de sucesso eram nosso mantra." Bon saiu de seu emprego no Egg Board e se tornou carteiro, entregando as correspondências de manhã com uma bicicleta. Ele saía para trabalhar às vezes com a mesma roupa que tinha usado no palco na noite anterior, ainda com sono e suando muito. Vince trabalhava na Pellew's Menswear, em

Fremantle, e Bon o visitava em suas rondas. Ele e Vince davam a volta na esquina da loja e tomavam um pouco de speed ou uma bebida, ou os dois. “Sonhávamos com o que íamos fazer no futuro”, contou Vince.

Quando, em outubro, P. J. Proby chegou para um concerto em Perth, só uma banda podia abrir para ele: The Valentines. No Ano-Novo eles haviam recebido a oferta de um contrato de gravação com a Clarion Records, o mesmo selo que tinha levado Johnny Young ao topo. Dirigida pelo empresário local Martin Clarke, a Clarion tinha começado somente um ano antes, como parte da primeira onda de selos independentes australianos dedicados ao talento doméstico. Assim, o dinheiro era escasso. As primeiras sessões de gravação dos Valentines aconteceram em um pequeno estúdio num porão, na Hay Street, no centro de Perth. Gravando à noite, quando os preços eram quase zero, eles saíram piscando sob a luz do sol na manhã seguinte com duas faixas que constituiriam seu primeiro single: um cover de um country-soul de Arthur Alexander chamado “Every day I have to cry” (uma música grudenta que mais tarde faria sucesso com Ike e Tina Turner, The McCoys, Dusty Springfield e outros), junto com uma versão gravada em um só take de uma faixa obscura dos Small Faces, “I can’t dance with you”. Lançado em maio de 1967 e apoiado por muita divulgação de Alan Robinson na Radio 6KA, chegou ao Top 5 da parada da Austrália ocidental. Não foi um sucesso nacional, mas provou — uma prova real, sólida, palpável — que os sonhos de Bon tinham começado a se tornar realidade. Ele finalmente havia encontrado seu lugar: era um cantor com uma banda. Secundário, era verdade, porém ainda assim vocalista, com um disco bastante bom para mostrar.

Quando os Vallies, como eram conhecidos entre o grupo crescente de fãs, abriram para a maior banda da Austrália, The Easybeats, em dois shows no His Majesty’s Theatre em junho de

1967, foi o mais perto que haviam chegado do estrelato. Já superestrelas na Austrália, os Easys haviam acabado de voltar do Reino Unido, onde "Friday on my mind" tinha se tornado um sucesso internacional também. Como todo aspirante a estrela pop australiana, os Vallies tinham aprendido diretamente com os Easys. Bon em especial, que era bem parecido com o vocalista deles, até começou a copiar vários dos movimentos de "Little" Stevie Wright. Os Vallies não podiam acreditar na sorte quando foram convidados para uma festa no hotel, depois do show, com a banda principal. Os Easybeats eram a maior banda, sempre cercados por adolescentes gritando onde quer que fossem, dentro ou fora do palco, noite e dia. Vince e Bon ficaram doidos só de estar perto deles. Quando, no final, George Young e Stevie Wright insistiram que as duas bandas trocassem de camisa como duas equipes de futebol que haviam acabado de disputar uma partida, Bon ficou apaixonado. Quando George e Harry Vanda se ofereceram para compor uma música para eles, ali, praticamente na hora, Bon olhou para Vince e pela primeira vez na vida não sabia o que dizer.

A música "She said" era tão inconsequente quanto tudo o que George e Harry haviam composto, repleta de besteiras que Bon tocava na flauta. Mas foi outro sucesso, dando a eles um segundo single a chegar ao Top 10 da Austrália Ocidental, novamente apoiado por Robinson na 6KA. Naquele verão, quando os Valentines ganharam a Batalha das Bandas da região e se classificaram para a final em Melbourne, Vince e Bon se convenceram de que estavam prontos para se tornar uma banda nacional. Uma banda capaz de seguir os passos de outras recentes histórias de sucesso locais, como Johnny Young, Ray Brown and the Whispers, Billy Thorpe & The Aztecs e, por que não?, seus adorados novos amigos, os Easybeats. "She said" carregava todas essas promessas em seus acordes frágeis e cheios de clichê, junto com o breve refrão;

sentimentos bastante ampliados pela vitória na disputa de talentos e com a chance de viajar para o outro lado do país, para Melbourne, a meca musical da Austrália. Mais importante, seria só a primeira das três músicas que os Easybeats comporiam para os Vallies nos dois anos seguintes, todas elas sucesso. E, apesar de nenhum deles saber naquele momento, também seria o começo do que se tornaria um relacionamento significativo e bem-sucedido entre Bon Scott e George Young.

Em Melbourne, para a final televisionada, tanto Vince quanto Bon esperavam vencer — se a sorte continuasse a acompanhá-los. O show aconteceu com uma plateia de 5 mil adolescentes animadas. Havia doze bandas no total, de toda a Austrália, cada uma tocando duas músicas. Primeiro prêmio: uma viagem com todas as despesas pagas para Londres. Os Vallies subiram ao palco cheios de confiança e apresentaram um bom show. Mas não ganharam, perdendo por poucos pontos para um grupo chamado — não era ironia — The Groop. Chateados e desapontados, porém recusando-se a demonstrar isso, Vince e Bon simplesmente fizeram tudo o que podiam para mostrar às pessoas o erro que haviam cometido ao não declará-los vencedores. O segundo lugar também tinha seus confortos: eles passaram quatro dias em Melbourne, indo a todos os clubes da moda da cidade, tão diferentes dos bares provincianos nos quais estavam acostumados a tocar em casa. Enquanto Bon fazia dezenas de novos amigos em cada bar que bebia, Vince fazia muitos contatos, encontrando-se com gente do meio musical como Ian “Molly” Meldrum, da influente revista *Go-Set*, e o conhecido DJ Stan “The Man” Rofe, que haviam visto o show e disseram a Vince o quanto tinham gostado, encorajando-o a levar a banda para Melbourne e garantindo que podiam fazer sucesso na cidade grande. Quando estavam sentados lado a lado no voo de volta para Perth, Vince, Bon e o resto do grupo tinham concordado: voltariam para

Melbourne assim que pudessem. E dessa vez não desistiriam enquanto não fossem estrelas. Não ganhadores de concurso de talento como The Groop, mas estrelas de verdade.

Vince era o mais ambicioso na época; o líder da banda, determinado a aproveitar ao máximo essa oportunidade de ouro, disposto a sacrificar tudo para isso. Bon, que compartilhava dos mesmos sonhos mas ainda os via como apenas isso — sonhos —, tinha razões mais fortes para querer voltar a Melbourne. Maria havia se mudado para lá alguns meses antes. Cansada das galinhagens de Bon, cheia de esperar que ele voltasse de suas noitadas na estrada com os Valentines, uma garota brilhante que tinha decidido que havia mais coisas na vida do que trabalhar em um escritório em Fremantle, esperando que alguém se casasse com ela, alguém que nem tinha um emprego de verdade, tinha ido atrás de seu próprio sonho em Melbourne, seis meses antes de Bon.

Uma semana antes de iniciar com Vince a longa viagem de trem de volta para Melbourne, Bon escreveu para Maria, contando seus grandes planos. Disse que ele e Vince estavam vendendo tudo o que tinham para levantar dinheiro para a viagem. Triste, contou como queria muito que “pudéssemos nos divertir quando eu chegasse” e que “ia funcionar dessa vez”, ou ele iria “ficar terrivelmente solitário”. Maria, por sua vez, esperava que Bon mantivesse sua palavra e viesse para a nova cidade. Ninguém mais, no entanto, queria que ele fosse nem conseguia ver sentido naquilo. “Ninguém em Perth podia entender por que queríamos ir embora”, disse Vince. Clinton Walker mais tarde escreveu como a cena na estação, naquela manhã, quando eles partiram para Melbourne, “foi um tipo de êxodo. Mães choravam, pais seguravam-se. Os rapazes estavam extasiados. Sentiam-se como exploradores ou cruzados...”. A viagem pela planície de Nullarbor durou quatro dias e quatro noites, toda a sensação de expectativa anulada enquanto a gangue suja ficava

sentada junto com suas malas e equipamentos na parte mais barata do trem. Compraram um pouco de cerveja para ajudar a passar o tempo, mas pareciam não sentir nada, por mais latas que virassem. No final, simplesmente ficaram sentados ali, olhando pela janela e fumando, tentando entender que merda estavam fazendo. Tinham dito a todos que só voltariam se conseguissem fazer sucesso. Tinham sido sinceros, talvez. Agora, sentados ali pensando no futuro, não se sentiam tão corajosos ou confiantes. Quem eles estavam enganando, pensando que iam voltar para casa como estrelas de rock? Quanta bosta, meu chapa.

Mas foi exatamente o que fizeram.

## Três

### Sangue jovem

Quando sua grande aventura com os Easybeats terminou prematuramente no final de 1969, depois da incapacidade de apresentar algo perto do sucesso internacional de "Friday on my mind", George Young tinha apenas 23 anos e nenhuma vontade de se aposentar. Bravo, frustrado, era um australiano que não achava nada divertido viajar pelo "velho país" por alguns anos para depois voltar para casa e passar o resto dos seus dias falando aos conterrâneos como a Inglaterra era uma merda. Para George, esperto, impaciente e indiferente a críticas, suas experiências com os Easybeats, que lhes deram fama mas nunca os fizeram chegar nem perto de ficar ricos, ao menos serviram para deixá-lo mais determinado do que nunca a provar seu valor, tanto dentro quanto fora da Austrália.

Para sua sorte, George havia encontrado em Harry Vanda, que era um pouco mais velho e mais lacônico, o parceiro disposto a continuar com ele e apoiá-lo, na música e nos negócios. Os dois tinham começado o grupo cinco anos antes e assistiram ao seu fim; uma ligação que foi aprofundada por terem criado juntos o maior sucesso dos Easys, "Friday on my mind". Gravado durante as primeiras sessões fora do país, no estúdio Abbey Road em Londres, no verão de 1966 — originalmente produzido por Ted Albert, até que, num estranho eco do que aconteceria com George e Harry como produtores do AC/DC, Ted foi substituído pela gravadora, que estava impaciente por um som que pudesse funcionar na rádio britânica e norte-americana, instalando Shel Talmy, que já tinha

trabalhado com Who e Kinks —, “Friday on my mind” foi um hit pop poderoso, construído sobre dois riffs parecidos mas opostos e temperados com backing vocals inspirados no grupo vocal a capela Swingle Singers. Ele deu aos Easybeats outro sucesso número um australiano e, mais importante, o primeiro e único grande sucesso a chegar às paradas na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos.

A partir daí, George nunca mais compôs com outra pessoa que não Harry, uma situação que deixou o vocalista Stevie Wright, ex-parceiro de composição de George, sentindo-se totalmente alienado dentro do grupo. Na época, no entanto, Stevie, de personalidade volátil, como os bons *frontmen* costumam ser, estava a caminho do vício em bebidas e drogas. Antes charmoso e determinado, Stevie foi se tornando pouco confiável, indiferente e, no final, impossível. Apesar de George e Harry continuarem a escrever ótimas músicas, eles nunca encontraram um modo de repetir o sucesso de “Friday on my mind”. Pelo menos não com os Easybeats, no qual tentaram todo tipo diferente de estilo para conseguir um segundo sucesso, incluindo baladas orquestradas. “Foi um erro clássico do nosso ponto de vista”, disse George mais tarde. “Éramos uma banda de rock, e por que uma banda de rock faz essas porcarias?” Uma lição dura que mais tarde eles passariam aos irmãos mais novos.

Houve alguns últimos suspiros — um single alegre, “Good times”, que se tornou um sucesso internacional mais modesto em 1968 e trouxe o backing vocal rasgado de Steve Marriott, vocalista dos Small Faces. Dizem até que era uma das músicas favoritas de Paul McCartney, que ligou pessoalmente para a Radio One para pedir que a tocassem. (Na mesma época, McCartney tinha contratado o irmão mais velho de George, Alex — o Young que ficou para trás quando o resto da família se mudou para a Austrália cinco anos antes —, como compositor, para a recém-estabelecida gravadora Apple do grupo, levando-o a fazer parte do Grapefruit, um novo

grupo assim chamado por causa de um livro e de uma exposição de arte de Yoko Ono. John Lennon mudou o nome de Alex para participar do grupo, chamando-o de George Alexander. Uma situação extraordinária fez com que tanto Lennon quanto McCartney fossem creditados como produtores das faixas do álbum de estreia da banda, *Around*. O grupo, no entanto, só durou dois anos e teve pouco sucesso comercial, e o interesse logo desapareceu.)

Já olhando além dos Easybeats, no começo de 1969, George e Harry estavam dividindo um apartamento em Bayswater, que até então tinha sido um pequeno estúdio para gravar jingles para rádios piratas. Eles o transformaram em um estúdio de quatro canais, trabalhando juntos, gravando demos para os Easys, mas, na verdade, para quaisquer outros interessados também. Entre eles, a canção "Peculiar hole in the sky", escrita com seus mais novos amigos da banda Valentines em mente, e "St Louis", a mais interessante, um rock básico que se tornaria o último single dos Easybeats, precursor direto do tipo de música otimista — e som rasgado — que George e Harry iriam encorajar o inexperiente AC/DC a desenvolver.

No final do ano, depois da última turnê na Austrália, que tinha a intenção de liquidar a importante dívida de 85 mil dólares dos Easybeats, George e Harry decidiram se tornar compositores e produtores em tempo integral, o que parecia ser uma jogada inteligente. Porém o novo selo Vanda-Young teve um começo pouco encorajador quando voltaram a Londres no começo de 1970 e descobriram que teriam de recomeçar do zero. Mas não desistiram. Ou melhor, George não desistiria. O tranquilo Harry parecia não se importar em regressar para a Austrália, mas, para George, voltar para lá ainda seria visto como um fracasso; ser bem-sucedido em Londres era o objetivo maior, um passo para chegar a Nova York.

No entanto, nenhum dos seus esforços deu resultado, e finalmente em 1973, sob a égide de um acordo com Ted Albert, George Young e Harry Vanda voltaram a Sydney. Astuto como sempre, o acordo que Ted ofereceu era algo que George e Harry não puderam recusar — ou teriam sido muito tontos se recusassem. Essencialmente, uma parceria entre os três na Albert Productions, com adiantamentos regulares em dinheiro de futuros lucros de royalties, ou seja, o tipo de acordo que todos os lados podiam ver como um bom investimento. Ted seria o chefe, aquele que, no final, decidiria quem deveria ser contratado e quais discos seriam lançados. Mas George e Harry encontrariam as bandas e produziriam seus discos, além de também atuar como compositores.

No começo de 1974, o acordo — conhecido entre os três como o empreendimento Albert Hendrick Redburn (uma mistura do sobrenome de Ted com os nomes do meio de Harry e George), ou o acordo AHR — estava pronto para ser assinado. No entanto, como o secretário da empresa na época, Brian Byrne, mais tarde contaria a Jane Albert: “Fomos ver um advogado para que fizesse um contrato, mas tudo se tornou tão complicado que dissemos ‘esqueçam’, e ficou como um acordo de cavalheiros, fechado com um aperto de mão”. Depois da reunião, todos voltaram ao escritório em King Street, “e todo mundo deu um voto de confiança ao outro e decidimos seguir em frente”. O acordo AHR seria renegociado periodicamente, refletindo o crescente sucesso da parceria, e continuaria sendo a base para todos os negócios de George e Harry com a Albert até 2001. Harry mais tarde descreveria o acordo como “cair em uma mina de ouro”. Quando o primeiro single sob o novo contrato — “Evie”, de Steve Wright, lançado pelo novo selo Albert Productions — chegou ao posto número um, parecia que a fé de todo mundo estava justificada. Nos anos seguintes, os nomes Vanda e Young, sempre ditos em conjunto, tornaram-se o padrão ouro de sucessos

garantidos no mercado musical australiano, conseguindo vinte postos entre os Top 10 e dezoito álbuns entre os Top 20 entre 1973 e 1980.

Crucial para esse sucesso foi a fé que Ted Albert teve na jovem dupla. Eles podem não ter chegado ao topo do mercado fonográfico em Londres, mas conseguiram uma incrível coleção de demos bem-feitas e também tiveram várias oportunidades para aprimorar seu talento como produtores, cantores e multi-instrumentistas. Quando Ted abriu os novos estúdios da Albert, em Boomerang House, foi esperto ao julgar que, se tivesse sua própria equipe de produção já fazendo sucessos, isso atrairia negócios com outros selos e artistas, transformando a Albert no principal estúdio de Sydney, que até então mandava seus artistas — incluindo os contratados da Albert — para estúdios em Melbourne. Ele também queria nomes que fossem bem conhecidos na cena musical nacional, e quem melhor do que o Lennon e o McCartney australianos? Iguamente importante, ele queria caras em quem pudesse confiar, que já fossem parte da grande família Albert. Se estivessem passando por dificuldades, então, isso tampouco seria ruim. Seria sempre bom trazer caras que realmente precisavam provar algo — para si mesmos e para todo mundo.

De sua parte, George também tinha fortes razões para voltar a Sydney. Sua mulher, Sandra, dizia que Yvette, a filha de seis anos, cresceria melhor no clima ensolarado da Austrália, onde eles teriam uma casa grande, em vez da casinha geminada apertada em que viviam na velha Londres cinzenta. No final, portanto, o acordo era bom demais para ser recusado. Como Vanda contou mais tarde à sobrinha de Ted, a escritora Jane Albert: "Ted [...] pensou: 'Para que ter George e Harry lá [em Londres] quando eles poderiam estar aqui fazendo o mesmo que eu?'. Então, quando nosso salvador nos chamou para ajudar na empresa de produção, ele não precisou pedir

duas vezes. Ele nos fez uma oferta irrecusável. Estávamos de saco cheio de Londres também”. Pouco antes de partirem, a sorte deles parecia estar mudando, quando o ex-empresário de Jimi Hendrix, Chas Chandler, mostrou interesse em trabalhar com eles. “Mas simplesmente não nos atraía mais.”

Como em Londres, onde tinham trabalhado só com alguns poucos amigos e familiares para fazer música, de volta a Sydney, George e Harry começaram com o que — e com quem — eles conheciam. Era um método já testado que dava dividendos imediatos com o primeiro single que compuseram e produziram juntos na Albert: um ambicioso “hino” de rock em três partes, com o antigo vocalista dos Easybeats, Stevie Wright, intitulado “Evie Parts I, II and III”. Combinando elementos da recente redescoberta do rock mais básico e gosto atual por músicas longas do rock progressivo, coberta pelo talento incontrolável em fazer músicas pop grudentas, “Evie” era essencialmente três músicas (rock rápido, balada chorosa, clima catártico cheio de soul) entregues em um só pacote: um opus de onze minutos feito para ganhar credibilidade. Chegou ao primeiro lugar na Austrália em maio de 1974 e se tornou a base sobre a qual tudo o que George e Harry fizeram em seguida seria julgado. Felizmente, para eles e a Albert — e logo depois, para o AC/DC —, eles foram capazes de manter esse padrão.

Mais perto de casa, George ficou surpreso com o rápido progresso que seus dois irmãos mais novos haviam feito em seus instrumentos desde que ele partira para Londres. Agora com vinte e dezoito anos, respectivamente, Malcolm e Angus tinham começado a tocar em suas bandas, tentando conseguir shows em qualquer lugar. George, que conseguiu ver no ato como eles tinham ficado “extraordinariamente bons no estilo que gostavam”, achava, no entanto, que o melhor seria “não me meter porque eram meus

irmãos". Mesmo assim, ficou de olho neles, oferecendo apoio sempre que era procurado, o que não acontecia com frequência, pois os irmãos achavam que sabiam tudo.

Quando George e Harry receberam a notícia de que uma de suas ideias — a Marcus Hook Roll Band — tinha feito algum sucesso na América do Norte com a faixa "Natural man", sem que ninguém esperasse, e que os executivos da EMI agora queriam financiar mais material da Marcus Hook, eles rapidamente remontaram a mesma banda, agora em Sydney. Uma mistura de blues e boogie, somada à costumeira inteligência pop de Vanda e Young, Hook tinha sido originalmente uma criação do antigo baixista do Pretty Things, Alan "Wally" Waller (também Wally Allen). Quando se decidiu que eles precisavam de um segundo guitarrista, George ligou para casa e trouxe Malcolm para aquela que seria sua primeira sessão de gravação. Trabalhando nos estúdios da EMI em Sydney com o engenheiro inglês Richard Lush, que havia sido engenheiro do Abbey Road durante a gravação de *Sgt. Pepper* dos Beatles, Angus o acompanhou, e também tocava em algumas das faixas.

Um disco bastante satisfatório acabou sendo feito, intitulado *Tales of old granddaddy*. Ouvindo agora as faixas, como a normal "Power and the people" ou a louca "Ape", dá para perceber as guitarras rítmicas tensas e as paradas amarradas que se tornariam características do início do som do AC/DC — e o quanto eles receberam direcionamento dos instintos de compositor de um George que estava mais maduro para manter as coisas definidas, mesmo que nem sempre limpas. Era preciso uma fórmula, um mapa a seguir, mas também eram necessários atmosfera e charme, e o disco *Granddaddy* apresentava os dois. A principal lembrança de Lush é como ficou "espantado" com a "habilidade" de Malcolm e Angus. "Fiquei encantado porque eles eram crianças. Pensei: uau! Isto é incrível! Especialmente Angus." Mesmo assim, o disco, apesar

de pago com dinheiro do selo norte-americano, demoraria cinco anos para sair nos Estados Unidos, e quando isso aconteceu o conceito da Marcus Hook estava morto e enterrado. Foi outra lição das besteiras que acontecem no mundo das gravadoras pelas quais George não queria que seus irmãos mais jovens passassem — não enquanto ele pudesse evitar.

Malcolm tinha sido o primeiro dos Young mais novos a ter uma banda quando, em 1971, ele entrou na Beelzebub Blues, um nome pouco promissor, fazendo versões ao vivo de músicas como “The letter”, de Joe Cocker, e jams sobre blues padronizados de doze compassos. Ele pulou fora quando o vocalista Stevie Wright dos Easybeats o recomendou para um show com uma banda nova na cidade que tinha o estranho nome de Velvet Underground — não confundir com o já bem mais famoso Velvet Underground de Nova York. A única coisa que o VU de Sydney tinha em comum com sua contraparte mais conhecida nos Estados Unidos era uma ambientação misteriosa tirada dos teclados, bastante influenciada pelo som trêmulo de Ray Manzarek no The Doors. Ao vivo, no entanto, eles construíram uma reputação em sua cidade natal, Newcastle, mais por destruírem o palco, algo copiado do Who, liderado pelo autointitulado vocalista “selvagem” Steve Phillipson. Em Sydney, no entanto, eles optaram por uma postura mais ponderada, substituindo Phillipson pelo menos provocador e melhor vocalista Andy Imlah (que mais tarde se tornaria famoso na Austrália como membro do grupo de John Paul Young), e procuravam também um segundo guitarrista para dar maior peso ao som.

Por intermédio de Wright, o baterista Herm Kovac e o guitarrista Les Hall do VU foram até Burwood para conhecer Malcolm. Dois obstáculos se apresentaram imediatamente. Primeiro, o sotaque impenetrável que os Young falavam em casa e — para horror dos dois — os pôsteres de T. Rex na parede do quarto de Malcolm. Kovac

foi direto com seu novo jovem amigo: “Isso é uma merda, Malcolm! Todos os singles parecem iguais!”. Mas Malcolm nem ligou. Ficou sentado bebendo chá e fumando. Quando lhe sugeriram que poderia aparecer no próximo ensaio da banda para uma jam informal, ele deu de ombros. Que tal se pegasse a guitarra Gretsch e fosse com eles agora? A sessão durou toda a noite na casa da banda em Mona Vale, ali perto, e Malcolm estava dentro, embora houvesse uma certa preocupação por causa da idade do novo membro, que eles imaginaram — por seu tamanho — ter uns doze anos. Algo que Malcolm, com uma careta, logo negou.

A nova banda cultivava uma imagem de *bad boy*, apesar de musicalmente permanecer tão promíscua quanto qualquer outra banda que tentava causar uma forte impressão nas plateias de pubs e clubes de Sydney naqueles dias, tocando ora “Black night”, do Deep Purple, ora “My sweet lord”, de George Harrison. Naqueles tempos, Malcolm tinha uma particular predileção pelo álbum *Extraction*, a estreia solo de Gary Wright, vocalista do Spooky Tooth, em 1971, por isso insistiu que a banda incluísse o máximo de faixas do disco no show. Apesar de ser o mais jovem e o integrante mais novo, Malcolm falava o que queria — como Kovac descobriu durante uma discussão sobre o vocalista e compositor australiano Richard Clapton. “Olha esse merda do Richard Clapton!”, Malcolm disse a Kovac. “Vai se foder! Ele não vai chegar a lugar nenhum copiando o nome do Eric Clapton!” Malcolm podia parecer ter doze anos, mas quando se tratava de música tinha a coragem de um condenado e a cabeça feita de um juiz. E simplesmente não se importava com quem estivesse falando.

Mas ele podia ser divertido também. Na estrada, dividia o quarto com Kovac, e os dois conseguiam garotas e transavam lado a lado. Foi Imlah, no entanto, que se tornou mais amigo de Malcolm ao descobrir os prazeres de fumar maconha. Os dois alugavam um

barco de pesca e saíam para Palm Beach, ao norte de Sydney. Kovac: "Eu dizia: 'Porra, Malcolm, você é um porra de um hippie!'" A piada perdeu a graça, contudo, quando os dois começaram a fumar antes dos shows, tornando-os mais lentos e bem mais pesados. Em resposta, Kovac começou a gravar os shows, "assim, sempre que estivessem chapados, eu mostrava para eles".

Quando não estava "pescando" com Andy, Malcolm ficava quase todo fim de semana na casa de Kovac, onde os dois passavam as tardes fazendo jams, viajando em fusões jazz-rock improvisadas. "O que muita gente não sabe é que Malcolm adorava jazz", lembra-se Kovac. "Do meio-dia até as seis da tarde, aos sábados e aos domingos, Malcolm tocava jazz sem parar — todas as batidas e acordes de jazz." Ao vivo, os aspectos menos agradáveis do amor de Malcolm pelo jazz começaram a aparecer para a plateia no som cada vez mais grave da banda. Apesar de não estarem mais fumando maconha antes dos shows, o som da banda continuava a se transformar em uma mistura mais lenta e pesada de blues e *stoner* rock. E, para acompanhar, mudaram o nome para Pony — em homenagem a um dos blues mais pesados do Free que haviam incluído no show, a longa "Ride on a pony". A mudança não durou muito. Eles haviam construído um nome como Velvet Underground. Mudar para Pony era como recomeçar do zero. Em poucas semanas tinham voltado ao nome anterior. As coisas começaram a ficar mais complicadas, no entanto, quando a banda começou a acompanhar um cantor-guitarrista chamado Ted Mulry. Com Kovac agora tocando bateria na banda de Mulry, a Ted Mulry Gang, o Velvet Underground começou a abrir para ele também. Malcolm estabeleceu um limite entre o que faria e não faria. Feliz em tocar seus rocks sempre que Ted mandava, Malcolm saía na hora das baladas açucaradas com as quais Ted tinha ficado famoso, como a composição "Julia" ou, a que Malcolm mais odiava, "Falling in love again", a versão de Ted de uma

das músicas mais xaropes de George e Harry em seus dias perdidos em Londres.

Assistindo a tudo isso estava Angus, com quinze anos, depois que sua mãe deu permissão para que fosse aos shows, sob a estrita condição de que se sentasse na frente, de onde o irmão mais velho pudesse ficar de olho nele. “A gente levava Angus para casa, e ele nos preparava copos de Ovomaltine”, lembra-se Kovac. Alguns meses depois, Angus também formou sua primeira banda semiprofissional, o Kentuckee. Ele chegou a brincar, dizendo que chamaria a banda de The Clan, mas em vez disso preferiu homenagear o primeiro Kentucky Fried Chicken que abrisse em Sydney no ano anterior, no qual tinha se viciado. Mais uma vez, o cara central para o irmão Young foi Herm Kovac, que estava dando lições ao baterista da banda, Trevor James, e o apresentou a Angus. Pareceria uma aliança improvável: Angus era um membro bem conhecido dos Town Hall Sharps, uma gangue de adolescentes muito influenciada pelos skinheads britânicos, enquanto Trevor fazia parte dos Long Hairs, uma tribo de garotos oposta, mais influenciada pelos hippies norte-americanos. Os dois lados não deveriam se misturar, mas era difícil encontrar bateristas, e Angus deixou as diferenças de lado. O vocalista era um amigo de Angus chamado Bob McGlynn, cuja principal lembrança que hoje tem de Angus é a de um baixinho de rosto esquelético e sorriso amarelo que vivia se queixando. “Ele tinha os dentes verdes [e] pouca confiança em si mesmo” — ainda longe da energia sedenta de atenção em que se tornaria com o AC/DC. McGlynn era quem “agitava”.

Com 1,52 metro de altura, Angus mal conseguia alcançar os botões do seu enorme amplificador Marshall. Apesar disso, era claramente o líder do grupo, escolhendo todo o material, tirado de sua própria coleção, adquirida principalmente na pequena loja de discos importados em Burwood; quanto mais obscura — pelos

padrões australianos —, melhor. Dessa maneira, o show do Kentucky girava em torno de um material pesado extraído de discos de Deep Purple, Cactus, Mountain e Argent, apoiado em músicas mais conhecidas de Jimi Hendrix, Rolling Stones e The Who. Os ensaios aconteciam no mesmo Scout Hall que a banda de Malcolm usava ou então no quarto de Angus, onde sua mãe oferecia chá e pratos de biscoito. Quando Angus não estava ensaiando com a banda, ele se sentava no quarto e tocava sozinho, durante horas, todos os dias.

Como guitarrista, mesmo naquele estágio, diz McGlynn: “Sua velocidade era incrível”. Outro guitarrista, um pouco mais velho, Kim Humphreys, que tocou no Hot Cottage, lembra-se do Angus adolescente como ainda “mais exibido do que é agora, por causa das coisas que estava ouvindo. Ele realmente gostava do Jeff Beck e do Paul Kossoff, do Free”. Humphreys também cita Leslie West, do Mountain, como uma influência central: “É de onde acho que ele tirou aquele vibrato tão característico”. Mas enquanto progredia rapidamente como músico, Angus ainda estava, de certo modo, longe do personagem doido sacudindo a cabeça e usando uniforme escolar que adotaria no AC/DC. Mark Sneddon, que mais tarde se uniu ao Kentucky como segundo guitarrista, lembra-se de como “ele costumava ficar parado, fazendo pose e se mexendo pouco, movendo a perna. Não pulava muito”.

O disco que mais influenciou os shows do Kentucky foi *Ot 'n' sweaty*, o último álbum, metade ao vivo e metade em estúdio, em 1972, do Cactus, banda americana de vida curta. Formado ao redor do talento do baixista Tim Bogert e do baterista Carmine Appice, musicalmente o Cactus se tornou tudo o que Angus Young e, mais tarde, Malcolm aspiravam ser. Rápido, furioso, sem firulas, só o velho e bom rock 'n' roll direto; se você quiser ouvir um AC/DC primordial, não precisa procurar mais. Tanto é que o Kentucky tocava todo o

*Ot 'n' sweaty* ao vivo, principalmente a incrível “Bad mother boogie”, ela mesma gravada ao vivo, e sua orgulhosa irmã gêmea do mal, “Bedroom Mazurka” (“sobre mulheres soltas em todas as partes”, dizia, lascivo, o vocalista Peter French para uma plateia enlouquecida). Às vezes, a banda de Angus tentava algo “original” como “The Kentuckee stomp”, um esforço musical feito para ser tocado ao vivo que poderia ter sido parte de qualquer disco do Mountain e do Cactus. Tudo isso era tocado para plateias barulhentas, em lugares como Chequers, onde o Kentuckee fazia quatro shows nas noites de sexta-feira.

No entanto, quando Sneddon, que também cantava, entrou, McGlynn começou a se sentir desprezado. Não foi surpresa quando ele decidiu sair. Seu suposto substituto, Dave Evans, era um cara grande e forte que Angus tinha visto cantar com o Velvet Underground, de onde Malcolm tinha finalmente saído, pouco antes da entrada do novo vocalista. Evans, que já tinha uma boa reputação como *frontman*, com uma voz que acompanhava sua presença de palco, via-se como um cara acima da média dos cantores de pub. Ele não percebeu, entretanto, que com Angus ele estaria lado a lado com uma genuína realeza do rock australiano. Ou, de todo modo, era no que Angus gostaria que ele acreditasse.

Evans, que nasceu em Carmarthen, no sul de Gales, em 1953, e se mudou com a família para a Austrália cinco anos depois, no mesmo esquema de Dez Libras dos Young e dos Scott, lembra-se de estar em casa um dia quando alguém bateu na porta. Era 1973, quase no final do ano, e Dave tinha saído recentemente do Velvet Underground, e seu interesse diminuía junto com a perda de energia e a redução do número de shows.

“Abri a porta e havia um cara gordo parado [Trevor White] e outro bem baixinho com o cabelo até a bunda e uma voz engraçada. Ele disse: ‘Sou Angus Young, irmão do George Young, dos

Easybeats'. Não conhecia George na época, mas tinha ouvido falar dos Easybeats, então disse: 'É?'. 'É do Malcolm Young', de quem tinha ouvido falar. Então perguntei: 'E o que você quer?'. 'Tenho uma banda, e queremos que você seja o novo vocalista.' Daí entramos, e ele me tocou suas gravações, coisas realmente pesadas. Não gostava muito daquilo e só falei que entraria em contato com ele. Nunca fiz isso. Estava realmente procurando algo um pouco mais profissional, e aquele cara parecia um moleque."

Desconcertado com a falta de interesse de Dave Evans, Angus simplesmente decidiu usar Mark Sneddon como vocalista, e então concordaram em mudar o nome para Tantrum, uma palavra de duas sílabas, como Cactus e Mountain. Enquanto isso, Malcolm e George estavam de olho no que o irmão mais novo fazia. Malcolm, que tinha finalmente saído do Velvet Underground e estava tentando montar uma banda própria, disse, ressentido, que Tantrum "não era uma banda ruim", e às vezes aparecia para fazer umas jams com eles. Até ele teve de admitir, no entanto, que Angus estava "fazendo muito barulho". George foi um passo além e trouxe um gravador para os ensaios. "Putá merda!", disse Sneddon, "o som é muito bom!" Como principal produtor da Albert, George levou Angus e a Tantrum para gravar com ele e Harry nos controles; a banda tocou uma versão crua de "Evie". Mas aquilo não avançou, até que, no final de 1973, Angus começou a brigar com Trevor. Cada vez mais descontente com a liderança de Angus — o baterista queria ampliar o espaço da bateria, enquanto Angus insistia que ele simplesmente marcasse a batida, o que se tornaria um tema recorrente em toda a carreira do AC/DC —, Trevor finalmente perdeu seu lugar na banda depois de uma briga de socos com o guitarrista durante um ensaio. Angus deu um ultimato: "Ele tem que cair fora!". Os outros concordaram, relutantes, porque conseguir outro baterista tão bom

quanto Trevor não era fácil. No começo de 1974, a Tantrum deu uma parada.

Sneddon acabou gravitando mais para o lado de Malcolm Young. Com Angus de fora, George entrou em cena e sugeriu aos irmãos que formassem uma nova banda juntos. Angus ficou perplexo. "Não podemos fazer isso", ele disse a Sneddon. "Vamos acabar nos matando." Isso não é bem verdade. Kim Humphreys mais tarde afirmou que Angus discutira abertamente a possibilidade de formar uma banda com Malcolm durante meses. "Ele disse que era seu principal objetivo." Apesar de George Young mais tarde contar a Jane Albert que ele "não sabia como aquilo ia funcionar, porque eles têm personalidades muito diferentes, e irmãos em bandas são conhecidos por brigar muito, o que no caso dos meus irmãos não seria exceção".

A maior diferença na nova formação era que Angus não seria mais o líder: seria o oposto, na verdade. Como o irmão mais velho já tinha recrutado Larry van Kriedt, que tocara guitarra com ele no Beelzebub Blues e agora tinha passado para o baixo, e o ex-baterista do Masters Apprentices Colin Burgess, sem dúvida o vocalista da nova banda de Malcolm seria Dave Evans. "Foi muito estranho", diz Evans rindo. "Eu respondi ao anúncio no *Morning Herald*, de Sydney, e, quando liguei para o número, Malcolm Young atendeu. Lá estavam Malcolm, Larry e Colin procurando um vocalista para colocar a banda para trabalhar. Então fui até lá, fiz o teste, todos se deram as mãos, e tínhamos uma banda."

Dave continua: "Uma ou duas semanas depois, Malcolm disse que a banda do seu irmão mais novo, Angus, a Kentuckee, tinha se separado e queria saber se ele poderia vir fazer um teste também. Todas as decisões na época eram democráticas. Não tínhamos dado nome à banda naquele momento, mas foram os quatro caras originais que criaram o conceito. Então, sim, Angus veio e tocou com

a gente. Ele teve que fazer um teste, assim como eu. Mas a decisão já parecia ter sido tomada, na verdade. Ele entrou, demos as mãos e éramos cinco". Ele acrescenta: "Angus nunca esqueceu que eu o havia recusado antes — e que ele teve de fazer um teste para entrar na banda em que eu estava. Ele nunca se esqueceu disso". Algo que Evans pressentiu que geraria repercussões duradouras.

George, a quem Malcolm pedira para vir avaliar o vocalista, achou que tinham um *frontman* excelente, alto e com boa presença. Evans, no entanto, quase estragou tudo antes mesmo de fazerem o primeiro show. Contando anos depois, Malcolm lembra-se de como o resto da banda iniciante "adorou" quando Angus ligou a guitarra e começou a tocar. Mas Evans disse a ele mais tarde: "Não podemos deixar esse cara entrar. Ele não se parece com uma estrela de rock". Embora fosse verdade que Angus, uma figurinha estranha e pequena, com cabelo muito comprido e cara amassada, não se parecia em nada com Keith Richards ou Jimmy Page, esse foi o primeiro grande erro do vocalista. O sangue é mais grosso que qualquer outra substância no mundo Young, por isso Malcolm disse: "Se não gosta, pode sair". Evans ficou. Por algum tempo.

Desde 1971, Malcolm falava do talento de seu irmão mais novo para Kim Humphreys. Sabia que ele era bom. Só queria ter certeza de que Angus sabia quem é que mandava. Estabeleceu as regras desde o primeiro dia para que todos, incluindo o irmão, estivessem cientes de quem mandava, sem argumentos. Dave já tinha ouvido falar de Malcolm antes de conhecê-lo, pelos outros caras do Velvet Underground. "Eles costumavam falar daquele 'cara baixinho'. E, pode acreditar, não sou muito alto, 1,75 metro ou algo assim. E os outros caras do Velvet Underground eram mais baixos do que eu. Eu ria. 'Como assim, cara baixinho?' Eles diziam: 'Não, é sério, o cara é mesmo baixinho'. De um jeito simpático, não estavam zoando nem nada. Falavam dele por causa de seu irmão famoso, sabe?"

Dave era só seis meses mais jovem que Malcolm, “ficamos amigos desde o começo. Sempre nos demos bem. Tínhamos acabado de montar uma banda! Estávamos nessa porque todos gostávamos das mesmas músicas também, então tínhamos tudo isso em comum. Quando começamos a fazer shows, Malcolm dividia o quarto comigo. A gente passava bastante tempo junto, saía para beber e coisas assim entre os shows. Eu me dava muito bem com o Malcolm. Gostava dele. Foi só mais tarde que começou o ciúme”.

Se Angus não perdoou tão rápido o irmão mais velho por obrigá-lo a passar pela humilhação de fazer um teste para a sua nova banda, logo entendeu que aquele era um projeto muito mais sério do que qualquer banda em que os dois já tinham tocado. Os testes tinham sido supervisionados por Allan Kissick, conhecido em Sydney, que havia passado a década anterior atuando como agente, caça-talentos, empresário e contato das gravadoras. Ele estava lá quando os Easybeats começaram a decolar, cuidando dos primeiros contratos antes de a Albert se envolver. Era Allan quem tinha a conexão com a Masters Apprentices também, apresentando Malcolm a Colin. E foi Allan, junto com seu sócio e experiente roadie, Ray Arnold, que efetivamente se tornou o empresário do AC/DC, embora trabalhando só na base da confiança, sem contrato.

Também haveria um claro direcionamento no novo grupo que Malcolm montou. Deixando seu amor pelo jazz de lado, no contexto de uma banda de rock que queria sobreviver nas plateias dos pubs de Sydney, Malcolm entendeu que era preciso gravitar em torno de um som e de um ideal distantes das “experimentações” musicais dos gigantes do rock contemporâneo, como Pink Floyd ou mesmo David Bowie. Ele podia amar o T. Rex, mas por causa do sucesso instantâneo de hits como “Get it on” e “Ride a white swan”, pouco mais do que pastiches pop modernos das batidas e riffs de Chuck Berry e Eddie Cochran. Ao vê-los tocar no Hordern Pavilion de

Sydney, em 1983, Malcolm queria sentir aquela mesma excitação crua vinda da plateia que Marc Bolan, vocalista do T. Rex, conseguia provocar. Malcolm ficava menos animado com bandas “orientadas a discos”, cuja maior consciência da própria importância, segundo ele, ofuscava seus atrativos mais óbvios com excesso de significados. Nesse sentido, Malcolm era encorajado por seu irmão George, que tinha voltado da Inglaterra com histórias sobre novas bandas sem frescuras, como os Faces, de Rod Stewart, e o Free, de Paul Rodgers e Paul Kossoff. Os dois irmãos haviam notado como até os Beatles — que para os Young talvez tivessem toda a culpa por transformar o rock em algo mais introspectivo, uma atividade “artística” só para hippies viajantes — pareciam ter jogado fora no final da carreira essa visão artística pop em favor de rocks de volta às origens, como “Get back” e “The ballad of John and Yoko”. De modo previsível, os Rolling Stones seguiram a onda, abandonando as besteiras psicodélicas de 1967 para mostrar ao mundo o melhor de seus discos essenciais, o sangue e as tripas de *Sticky fingers*, *Let it bleed* e, o auge deles, o duplo *Exile on Main Street*. Isso era o que interessava a Malcolm. Era o tipo de coisa que via sua nova banda fazendo. Deixar de lado as besteiras e fazer rock sem frescuras e sem discussões, meu chapa.

E havia algo mais. O elemento que George agora identificava como o maior erro que os Easybeats tinham cometido: tentar agradar todo mundo o tempo todo. Em vez de manter a forte identidade musical que havia alcançado a apoteose com “Friday on my mind”, tinham permitido que sua vontade de manter o sucesso os levasse ao beco sem saída das baladas, das canções esotéricas, de tentar qualquer coisa para conseguir outro sucesso, em vez de simplesmente permanecerem fortes e deixarem que o mundo viesse até eles. George ensinaria outras coisas a seus irmãos mais novos nos anos seguintes, quando o AC/DC seria vítima das mesmas

tentações em sua longa busca por um nível de sucesso que, de alguma forma, fazia toda angústia e tristeza valer a pena. Mas essa foi a lição mais importante e a que ele mais repetiu. Encontre seu estilo, domine-o e fique com ele, não importa o que aconteça. Não fique viajando sem destino pelas perdidas e solitárias estradas do rock. Acima de tudo, “não se enfie na própria bunda”. Você vai se arrepender disso, como aconteceu até com os Beatles e os Stones. Ou como Malcolm mais tarde diria em uma entrevista para a revista *Juke*, da Austrália: “De todo modo, você vai acabar voltando, então, por que sair?”.

A influência de George sobre Malcolm se manifestou de outras maneiras também. Como Mark Evans, que mais tarde seria o baixista, contou recentemente: “Desde o começo ficou claro para mim que ser sucesso na Austrália não era suficiente. Por causa do sucesso do irmão, acho que Malcolm e Angus achavam que o deles estava garantido, que com certeza ia acontecer com eles. O importante era cruzar o oceano e ser bem-sucedido onde os Easybeats não conseguiram. Desde meu primeiro ensaio com eles, me disseram: ‘Daqui a um ano estaremos na Inglaterra’. Não acreditei neles. Mas eu estava errado”. Dave Evans também se lembra de Malcolm falando para ele: “Não me importa a porra da Austrália! Vamos ser grandes pra caralho, cara! O mundo!”.

O primeiro show oficial da nova banda foi em dezembro de 1973, o espaço no meio de um show com três bandas num clube chamado The Last Picture Show, em Sydney. Só havia um problema: eles ainda não tinham um nome para a banda. Acabaram escolhendo AC/DC: um nome que nem a banda, até hoje, consegue lembrar como surgiu. Várias matérias de revistas e jornais afirmam que foi uma sugestão da irmã mais velha deles, Margaret, que viu a sigla em seu aspirador de pó. De acordo com Dave Evans, no entanto, em entrevista recente, foi sugestão da esposa de George

Young, Sandra, que teve a ideia ao ver o selo em sua máquina de costura.

Por um tempo parecia que eles iam se chamar The Night Hawks — sugestão de Dave. “Mas não concordávamos. Então, num dos ensaios, Malcolm disse que Sandra tinha criado um nome — AC/DC — e perguntou o que achávamos. Pensamos um pouco e dissemos sim, é bom: AC/DC. Era fácil de lembrar, curto e sucinto. Também significa força e aparecia em vários eletrodomésticos na época”, ele ri. “Então todos concordamos com apertos de mão. Era assim, no começo — democrático. Todos sentíamos que a banda era nossa.”

Dave nega que houvesse qualquer preocupação de que o nome AC/DC fosse gíria para bissexual. “Não, de jeito nenhum. AC/DC era força. Estava marcado em selos nos gravadores e nesse tipo de coisa. Nunca ouvi ninguém descrever-se como AC/DC. E, se tivesse, eu não saberia o que significava. Sempre fui heterossexual. Não conhecia outra coisa. Nunca andei com esse pessoal, então nunca tinha ouvido o termo [nesse sentido].”

Muito foi falado, desde então, sobre o uso do nome como uma metáfora para as correntes elétricas no rock. Uma das hipóteses sobre Malcolm Young ter achado o termo interessante seria porque “AC/DC” era um dos *noms du jour* no ambiente dominado pelo glam do cenário musical britânico dos anos 1970. “AC/DC era gíria para bissexual, e, se você estivesse numa banda e não fosse bissexual no começo dos anos 1970 — ou, pelo menos, não se vestisse como um —, não era considerado de vanguarda”, explica o jornalista de rock Peter Makowski, que trabalhava na revista *Sounds* na época.

Apesar de sempre negarem isso — argumentando que não sabiam das conotações do nome —, muitos dos primeiros shows do AC/DC foram em bares gay e casas de striptease. Às vezes, isso funcionava a seu favor, como quando foram surpreendidos com um convite para abrir a primeira turnê de Lou Reed, em 1974, no auge

do sucesso de seu disco *Transformer* e do single "Walk on the wild side". Às vezes, era um problema, como quando o futuro vocalista Bon Scott recebeu uma cantada do presidente de uma empresa do ramo musical no banheiro masculino depois de um show. Bon, no entanto, não deixou nenhuma dúvida sobre a verdadeira natureza de sua sexualidade. "Você pode usar os dois lados do taco, isso não me importa", sorriu Bon. "Só não espere que eu faça o mesmo." As palavras "ou então" ficaram no ar.

Nos primeiros shows, os irmãos Young alternavam-se na guitarra solo. Ironicamente, foi Malcolm, o mais apto dos dois, que terminou com isso, anunciando que se limitaria a garantir a sólida base de guitarra rítmica, deixando Angus livre para fazer suas paradas rápidas e solos livres. "Malcolm disse: 'Você faz isso, senão não posso beber'", lembrou Angus mais tarde, rindo. "Ele sempre costumava me empurrar para a frente do palco, dizendo: 'As pessoas querem ver um show, e nisso você é bom.'" Não foi só Malcolm, no entanto, que conseguiu ver o talento em Angus, que, de acordo com Harry Vanda, "era tão vibrante e violento, dava para ver que ele era um *guitar hero* em potencial". Mas foi uma decisão que acabaria sendo mais significativa do que qualquer um poderia imaginar na época. "Malcolm era meio visionário", declarou Larry van Kriedt. "Ele não pensava só na guitarra. Lembro-me de ouvi-lo dizer que gostaria de ser como o cara que toca guitarra e que é organizado." Gordon "Buzz" Bidstrup, que mais tarde se tornaria o baterista de outro grupo criado por Vanda e Young contratado pela Albert, chamado The Angels, lembra-se de como "George sempre dizia, na época, para mim e para todo mundo, que Malcolm era muito melhor guitarrista do que Angus. E eles produziram muitas outras sessões em que Malcolm tocava mais do que Angus. Malcolm era um guitarrista base muito bom, mas também tocava jazz e blues. Ele

tinha mais repertório de técnica de guitarra do que Angus. E Malcolm não errava”.

A apresentação oficial do grupo recém-nomeado foi no Ano-Novo de 1973, no Chequers, então o principal clube de rock de Sydney, além de ser o bar preferido do mercado musical australiano. Eles conseguiram o show graças a George e porque Colin também estava na banda, pois o Masters tinha tocado lá nos dias de sucesso. “Havia muita expectativa de que a banda seria ótima”, lembra-se Dave Evans. “E éramos.” Eles já haviam tocado ali, cobrindo no último minuto outras bandas que tinham desistido ou foram rejeitadas. No entanto, aquele seria o começo de uma longa semana, e a banda estava “nervosa pra caralho”. Isso tudo ficou esquecido no suor e sangue ao abrir caminho pelas quatro apresentações, distribuídas em quatro ou cinco horas por noite. Só com um punhado de canções próprias — as primeiras composições incluíam originais nunca mais tocados, como “The old bay road” e “Midnight rock” —, eles tocavam principalmente covers. Pegavam uma música de três minutos dos Stones, como “Jumpin’ Jack Flash”, e a transformavam em monolíticas jams de doze minutos. Para o bis, faziam o mesmo com um velho blues como “Baby, please don’t go” (que tinham aprendido do Them), com Malcolm cantando e contrapondo o vocal com as respostas de Angus, que improvisava na guitarra. Mesmo assim, eles às vezes tinham de improvisar para garantir o tempo no palco, com Malcolm passando para o baixo enquanto Larry pegava o saxofone.

Foi assim que o iniciante AC/DC realmente aprendeu seu ofício, consolidando as bases de uma ética de trabalho que os levaria para os altos e baixos do resto da carreira. Às vezes, eles simplesmente não tinham canções suficientes, mas Malcolm se virava para a banda e grunhia: “Estamos tocando em mi”. Ou sol, tanto faz. Dave conseguia cantar em todos os tons, então não importava muito. “Me

sigam.” E ele começava a improvisar, inventando coisas de maneira espontânea: qualquer coisa agitada, criando a letra na hora. Quando não tinham realmente mais nada no final da noite, eles contavam umas piadas sujas.

Era parte da tradição do rock australiano cair no chão, correr, prender a atenção da plateia desde o começo e mantê-la interessada o tempo todo. Um movimento em falso, e você estava morto. Dave: “No final do show, você tinha que botar pra quebrar, uma porrada”. Enquanto se apresentavam no casamento grego de um amigo de Dave Evans, eles atenderam felizes a um pedido, tocando uma versão aceitável de “Zorba, o Grego”. Quando tiveram que enfrentar um salão cheio de motoqueiros bêbados em outro show, simplesmente aumentaram o volume ainda mais e tocaram uma seleção de clássicos do rock, depois saíram do palco assim que as garrafas começaram a voar — era um sinal de elogio.

A banda raramente tocava em algum lugar de Sydney sem que George e Harry, juntos ou separados, estivessem na plateia, observando tudo com atenção. Semanas depois da experiência no Chequers, George os levou a uma pequena sala dos mesmos estúdios da EMI, onde ele tinha gravado o disco da Marcus Hook, para trabalharem em algum material original. Criar riffs nunca tinha sido um problema para Malcolm ou Angus, que quando ficavam sem ideias só roubavam as partes favoritas de Chuck Berry e Little Richard. Para a letra, no entanto, eles inicialmente pediram a ajuda de George. Um compositor talentoso aparentemente sem ego — pelo menos quando se tratava das letras —, George gostava de reescrever tudo o que o vocalista Dave Evans não gostava ou não conseguia cantar com convicção, geralmente mudando as palavras no ato, rabiscando correções em qualquer pedaço de papel à mão. As primeiras composições eram mais básicas, como “Can I sit next to you, girl”, destinada a se transformar no primeiro single deles;

“Rockin’ in the parlour”, que seria o lado B; “Sunset strip” (mais tarde regravada como “Show business” e lançada na versão australiana de *High voltage*, com Bon); “Soul stripper” (da EP [edição promocional] *Jailbreak*, com Bon) e “Rock ‘n’ roll singer”, a melhor dessa fase (que mais tarde seria o ponto alto das versões de *High voltage*).

Poucos dias depois daquela primeira sessão, no entanto, a banda passou pela primeira das várias mudanças de formação, quando Colin Burgess foi expulso depois de um colapso no palco do Chequers. De acordo com Burgess, seu problema com a bebida tinha piorado, e ele caiu de cara no meio de uma música. Ele admite que tinha “bebido um pouco” antes de tocar naquela noite, porém insiste que não estava bêbado. Havia comprado uma bebida ao chegar no show e então foi fazer a passagem de som para se preparar. Quando voltou, simplesmente pegou o copo e bebeu tudo de uma vez. Ao subir no palco, “minha cabeça estava girando. Eu estava muito tonto. Achei que estava virando gelatina. Fiz uma virada na bateria e continuei até cair no chão”. Ele precisou ser carregado para fora do palco. De acordo com Dave Evans, “dez minutos depois, mais ou menos, Malcolm veio me informar que tinha mandado Colin embora”. Mas, de acordo com Dave, Malcolm e Angus já estavam de saco cheio dele. Colin tinha sido uma estrela pop nos anos 1960 “e chegava nos shows com uma garota em cada braço. Eu achava isso ótimo, mas Angus e Malcolm falavam mal dele pelas costas. Diziam que era um rock star, pop star”. Estavam, segundo ele, simplesmente “com muito, muito ciúme de Col”. Como Burgess contou mais tarde: “Eu toquei numa banda que teve alguns sucessos — muitos sucessos — e pensava: aqui vamos nós de novo. Eu sabia que eles seriam grandes”. Então caiu a bomba. Malcolm, que já tinha ligado para George, que agora estava a caminho do clube para tocar

bateria, foi direto para Colin e disse: “Obviamente você está tão bêbado que não consegue tocar — está fora”.

No entanto, de acordo com Dave Evans, “ele esteve numa das maiores bandas da Austrália e estava sempre cercado de garotas. Era um pop star. E pelas costas eles sempre o chamavam de ‘Rock Star!’, sempre falando mal. Eu achava ótimo que Colin tivesse garotas penduradas nele. Bem, esse era um dos meus objetivos, sabe? Mas eles tiraram o Colin, e aí entendi tudo aquilo, toda aquela merda de ‘rock star, pop star’”.

O próximo a sair foi Van Kriedt, depois que Malcolm voltou de uma sessão de gravação, organizada por Allan Kissick, com uma ideia muito melhor para uma seção rítmica. Contratado para tocar numa faixa pela banda Jasper, de Sydney — Malcolm no futuro pensaria em trazer seu líder, Johnny Cave, para o AC/DC, mas logo depois ele chegou ao topo das paradas australianas com o nome William Shakespeare e várias músicas alegres da dupla Vanda-Young, como “Can’t stop myself” e “My little angel” —, Malcolm tinha ficado tão impressionado com a precisão da seção rítmica da banda, com o baixista Neil Smith e o baterista Noel Taylor, que os chamou para entrar na banda. Para Neil e Noel era um convite impossível de recusar, porque Malcolm era o irmão de George Young. Para Malcolm, havia o bônus de que o par vinha com uma van e um sistema PA.

Seria o início de uma longa série de demissões, que os Young sempre se recusaram a comentar. A nova formação se reuniu profissionalmente pela primeira vez no final de fevereiro de 1974, com uma residência de um mês no Hampton Court Hotel. Semelhante ao Chequers, apesar de estar menos na moda, a agenda incluía três shows por noite, com intervalos de trinta minutos entre eles. Os dois irmãos ainda tinham empregos durante o dia, e isso era devastador para eles. Durante as paradas, Angus geralmente era

encontrado enrolado no canto do camarim, dormindo. Nunca reclamavam, no entanto: pelo menos, não de tocar. A fé que tinham em si mesmos era tanta que até seus companheiros de banda ficavam espantados. Angus uma vez disse a Neil Smith que era “uma lástima que Hendrix tivesse morrido, porque não poderíamos detoná-lo no palco!”. Mais comuns eram as infundáveis repetições de que “vamos ser uma das maiores bandas do mundo”.

Dave, que tinha ficado chocado e bravo com a súbita saída de Chris e Larry, ficava imaginando quem seria o próximo, mas fazia o melhor para ficar. Quando Malcolm fez mais uma de suas “sugestões” — de que a banda deveria usar fantasias individuais no palco —, Dave, normalmente cuidadoso em não comprometer sua imagem de *bad boy*, mordeu a língua e concordou, relutante. Ao contrário de Angus, que acusou o irmão de tentar transformá-los em um show de cabaré. Malcolm não se abalou. Até então, o AC/DC tinha aparecido no palco com o uniforme mais rudimentar do rock: jeans velhos e camisetas sujas. Mas o glam rock, no auge na Grã-Bretanha, começava a impactar a cena musical australiana, e Malcolm estava determinado a não deixar o AC/DC de fora.

A banda tinha sido chamada para tocar em abril num grande festival ao ar livre, no Victoria Park, em Sydney. Malcolm decidiu que seria a plataforma perfeita para lançar o novo visual da banda. Foi a primeira e última vez que o AC/DC pensaria tanto na imagem. Mas haveria repercussões duradouras em toda a sua carreira.

“Malcolm dizia: ‘Precisamos fazer algo diferente’”, lembra-se Evans. “Então Angus vai usar este uniforme escolar, e a gente fala que ele só tem dezesseis anos, assim vão pensar que ele é um estudante’. E Malcolm continuou: ‘Vou usar um uniforme de aviador de cetim e botas’, uma coisa meio macacão. Isso foi antes do Village People. E ele queria que os outros três pensassem em algo diferente também. O baterista na época, Noel, veio com uma cartola e uma

roupa de arlequim, como um curinga de baralho. E o baixista teve a ideia de se vestir como um policial de Nova York, com capacete, calça de montaria e óculos escuros. Pensei: 'Bom, vou ser o verdadeiro rock star, meio Slade, com jeans apertados e botas de plataforma, uma camisa estilo Rod Stewart, com uma jaqueta listrada e cachecol'. Claro que funcionou. Todo mundo achou que éramos ingleses!"

Evans se lembra de como "dava para ouvir as exclamações da multidão" quando o AC/DC subia ao palco. Naquele dia — e em todos os dias seguintes —, no entanto, a entrada mais forte no palco foi a de Angus, vestido no que era de fato seu antigo uniforme escolar, incluindo o boné e a mochila nas costas. "A reação foi incrível." Além do mais, "o uniforme de estudante provocou uma transformação em Angus. Ele realmente dominou o palco. Ficou doido. Nunca tinha visto ele assim antes".

Mas aquilo quase não aconteceu. Quando sua irmã Margaret sugeriu que ele usasse o mesmo uniforme que tinha lutado para abandonar aos quinze — inspirada por suas lembranças de vê-lo tocar de uniforme logo depois de chegar correndo da escola e pegar sua guitarra —, Angus ficou chocado. Malcolm e George, no entanto, acharam a ideia excelente. Angus pensou que estivessem tirando um sarro dele. Mas as sugestões alternativas — que usasse uma fantasia de gorila ou de Super-Homem (transformada em Super Ang), o que ele realmente tentou nos seus primeiros shows — eram ainda mais ridículas. Ele chegou até a pensar numa fantasia de Zorro completa, com máscara e capa, passando uma espada de plástico entre as cordas da guitarra para copiar Jimmy Page, que tinha usado um arco de violino em shows do Led Zeppelin. Mas por que o uniforme escolar? Talvez porque fosse a fantasia que realmente ia direto ao coração de quem era Angus Young naqueles dias: o símbolo do moleque mimado que nunca tinha crescido, Peter Pan no sentido

inverso, com Malcolm ao seu lado figurando como o cruel Capitão Gancho.

No final, Angus concordou com relutância em vestir uma versão de seu velho uniforme de escola remodelado por Margaret. Seus irmãos ainda riam quando ele estava pronto para subir ao palco pela primeira vez com aquela roupa, no Victoria Park; Angus tinha decidido que aquela seria a única vez que usaria a embaraçosa roupa. Olhando para trás, 35 anos depois, porém, Angus confessou à *Rolling Stone* como, sem aquela roupa, “eu nunca teria feito esforço para criar uma presença própria. Eu era muito mais tímido antes. Eu me encolhia e tocava. Mas a roupa me encorajou”.

“Até aquele ponto, ele ficava parado e tocava, como todos nós”, lembra-se Malcolm. “Mas, assim que vestiu o uniforme escolar, tornou-se um monstro. Claro, eles debocharam e assobiaram quando entrou — nesses lugares se está tocando para machões —, mas, assim que ele começou, a expressão naqueles rostos mudou.” Segundo Malcolm, quando aquilo havia se tornado parte do show e Angus começava a pular no palco e girar de costas no chão, ou subir nas mesas, “as bebidas voavam, e todos compravam mais bebidas, por isso os donos dos bares nos amavam”.

“Sempre fui um pouco tímido, porém quando vesti a roupa de estudante pensei: ‘Bom, é melhor fazer algo caso você seja o alvo de um míssil!’”, lembrou-se Angus. Quando o uniforme feito por sua irmã começou a se desfazer, ele tirou a poeira do antigo uniforme da Ashfield High, “pedindo emprestado” o blazer de seu sobrinho, Sam Horsburgh, já que blazers só podiam ser usados por estudantes do ensino médio, e Angus nunca tinha chegado tão longe.

Outros momentos de palco que se tornariam clássicos do AC/DC também apareceram nessa época. A primeira experiência com Zorro, apesar de logo esquecida, levou Angus a simular uma luta de espadas com Dave durante uma versão mais longa de “Baby, please

don't go", o cantor usando o suporte de microfone para evitar os ataques da espada de plástico. Uma luta cujo clímax seria com Evans carregando o guitarrista nos ombros enquanto ele tocava furiosamente a guitarra — uma parte do show que permaneceria, mesmo que levemente modificada, por toda a sua carreira.

O show no Victoria Park seria um ponto de virada na história do AC/DC de outras maneiras também. Com somente seis semanas na banda e depois de apenas um show, tanto Neil Smith quanto Noel Taylor foram sumariamente demitidos. O segundo acha que a dupla poderia ter ficado se tivesse levado mais a sério as infinitas afirmações de que o AC/DC estava a caminho de ser "a maior banda do mundo". "A gente falava 'certo, certo, certo' e tomava outra cerveja", contou Smith. "Só posso imaginar como isso deve ter sido frustrante para Malcolm." O astucioso guitarrista, no entanto, já tinha os substitutos: o baixista Rob Bailey, que Malcolm vira tocar com a banda Flake no festival do Victoria Park, e o baterista Peter Clack, ambos tocando num power-trio local chamado Train, liderado por um guitarrista nada humilde chamado Dennis James. Tendo sido convidado para fazer um teste com o AC/DC depois de uma ligação de Ray Arnold, James aceitou. "Aqueles dois, mais meu vocalista, Wayne Green, foram convidados para tocar na banda", lembra-se James. "Wayne infelizmente [para ele] recusou."

Como revela o comentário de James, apesar de não ter certeza ainda, a posição de Dave Evans no AC/DC também estava sendo questionada pelos irmãos. Não sendo mais o foco no palco, agora que Angus, sua nova roupa e sua movimentação tinham roubado a atenção, Dave estava sendo excluído das discussões nos bastidores também: outro indicador da maneira como a banda funcionaria, que perdura até hoje. Para reforçar seu crescente desconforto, Evans chegou ao ensaio um dia e ouviu que tanto Kissick quanto Arnold também tinham sido demitidos. Dessa vez, Dave mostrou a Malcolm

como se sentia, e a discussão continuou por semanas. Dave não estava apenas contra Malcolm e Angus, mas contra George também, que ele passou a chamar de “o empresário não oficial”. Evans não discordava de todas as decisões, só que não estava nem “sentando à mesa” quando eram tomadas. Ele acrescenta, com um suspiro: “Eles esperavam que todos seguissem as suas ordens”.

Correção: os irmãos Young não só esperavam que os outros membros da banda seguissem as ordens — como Dave Evans logo descobriria, eles *exigiam* isso.

## Quatro

### Um velho incrível

O trem que levava Bon Scott e os Valentines chegou à estação de Flinders Street, em Melbourne, na manhã de sexta-feira, 13 de outubro de 1967. Com a primavera australiana no auge, Melbourne — em termos de cultura, a mais europeia de todas as cidades australianas, se é que alguma delas poderia ser considerada assim — estava brilhante e receptiva, e o futuro de repente parecia bom de novo. O presente, no entanto, era um pouco mais árduo para um grupo novo de jovens aspirantes na cidade.

Ao entrarem em contato tão logo puderam com o ex-vocalista do Loved Ones, Gerry Humphries, que recentemente tinha se tornado empresário com outro músico, Don Pryor, ex-baterista de Johnny Young, a boa notícia era que eles teriam muitas propostas de shows em breve. A má notícia era que não se tratava exatamente do tipo de show que o cantor-líder, Vince Lovegrove, e seu companheiro vocalista, Bon Scott, tinham em mente quando convenceram o resto do grupo a deixar família e amigos em Perth.

Melbourne era então o centro do nascente mercado musical australiano. *Go-Set*, a principal revista para adolescentes da Austrália — e a primeira a incluir uma parada nacional —, tinha sua sede ali, e programas nacionais de TV como o *Commotion* eram gravados na cidade. Se os Valentines conseguissem fazer sucesso em Melbourne, conseguiriam em qualquer outro lugar. Era isso que pensavam. Com seu impressionante circuito de pubs e clubes, espaços baratos para ensaio e estúdios de gravação profissional, Melbourne tinha tudo que Perth não tinha, além de ser a sede da indústria cinematográfica

e de moda. Mudar para Melbourne deveria ter significado um avanço no complicado mercado musical. Em vez disso, os Valentines tiveram que praticamente recomeçar do zero, sendo que o show mais frequente era nos sábados de manhã, para crianças, dentro de grandes lojas de departamento.

Para manter essa plateia muito mais jovem feliz, eles rapidamente deixaram os antigos covers de soul norte-americano e músicas da Motown e começaram a tocar versões mais leves de sucessos atuais de roqueiros que estavam na moda, como Rolling Stones e The Who. Bon, de sua parte, estava mais contente com essa ideia. Vince e os outros, no entanto, começaram a se questionar para onde isso os estava levando. Eles voltariam a trabalhar em clubes noturnos? Não precisavam ter se preocupado. No final de 1967, estavam tocando quatro vezes por noite, indo de um bar superlotado a outro que poderia estar quase vazio. Podia ser desanimador saber que ninguém estava ali especificamente para vê-los, não importava o que tocassem. O dinheiro era pouco, e eles precisavam mendigar bebidas onde estivessem e viver pela boa vontade de qualquer um que se dispusesse a pagar uma Coca e um hambúrguer. Alugavam um sobrado em Burwood, subúrbio pobre ao leste, e ficavam andando pelos corredores dos supermercados, comendo biscoitos direto do pacote. A caminho de casa, vindo dos shows nas primeiras horas da manhã, eles empurravam Bon para fora do carro para que roubasse o dinheiro do leite deixado na porta das casas.

O único que não parecia afetado por essa triste existência era o próprio Bon, que tratava tudo como uma grande piada — pelo menos era o que aparentava. Mas ele tinha sua antiga namorada de Fremantle, Maria, com quem ficava de vez em quando. Agora vivendo em um apartamento no subúrbio chique de South Yarra, Maria ficara feliz quando Bon tocou sua campanha pela primeira

vez. Isso foi diminuindo, no entanto, quando ficou claro que, longe de se estabelecer ou mesmo conseguir avançar na carreira, Bon parecia estar mais sem futuro do que nunca. Como um dos melhores novos amigos de Bon dessa época, o cantor e compositor Brian Cadd, então no The Groop, conta: “Ele era um cara muito sociável, então, todas as vezes que saíamos ficávamos bebendo, conversando e ouvindo rock, sabe?”.

Maria sabia que o grupo convidava muitas fãs para a casa em Burwood — ademais, eles queriam que elas trouxessem comida, bebida e cozinhassem de vez em quando — e sabia que Bon, com Vince, era a atração principal para elas. E odiava isso. Sempre que Bon ficava com Maria, o encontro terminava com ela o expulsando. Mas, apesar de sua falta de vontade de se afastar das groupies ou de qualquer outra mulher que cruzasse seu caminho naqueles dias, ele sempre amou Maria, escrevendo longas cartas para ela, quando estava longe, cheias das promessas de sempre. Maria contou a Clinton Walker como Bon pintava um futuro cor-de-rosa quando os Vallies fossem famosos; o ônibus da turnê deles, por exemplo, teria “uma pequena caravana anexada” ao fundo, especialmente para ele e Maria. Mesmo assim, conta ela, “Bon e eu nos separamos várias vezes quando estávamos em Melbourne”. Então, depois de outra separação — “definitiva” — perto do Natal, Maria chegou em casa tarde na noite de Natal e descobriu que Bon tinha entrado em seu apartamento e deixado um presente debaixo da árvore. “Um fantástico quadro de uma garota loura que supostamente seria eu. Bon tinha invadido o apartamento, deixado um presente de Natal e simplesmente desaparecido.”

O trabalho realmente duro ficava, como sempre, para Vince. Com seu charme e visual de estrela de cinema, ele fazia amizades do tipo que Bon não seria capaz — caras do meio musical que poderiam oferecer verdadeira ajuda e conselho. O tipo de pessoa

que não se via por aí à noite, em bares no centro de Melbourne. Gente que Bon considerava distante do seu mundo. Bon era “muito cheio de si”, como dizia Vince, porém não conseguia fazer contato quando era realmente necessário. Bon adorava agradar às pessoas: uma excelente qualidade num *frontman*, mas cansativa e pouco útil quando era preciso fazer com que gente de fora levasse o grupo a sério nos negócios. Assim, enquanto Bon flertava com Maria e pulava no palco com os Vallies, Vince preparava um movimento ambicioso, passando de seus atuais agentes para Ivan Dayman, um produtor de eventos de Brisbane com conhecimentos na Sunshine Records, o selo que Normie Rowe tinha criado, uma das maiores sensações pop do final dos anos 1960. Dayman tinha contatos com um grande circuito de casas de show por toda a Austrália, entre os quais os mais famosos eram o Cloudland Ballroom, em Brisbane, o Bowl Soundlounge, em Sydney, e a rede de discos Op Pop. Assinar com ele significava outro degrau importante na escada para os Valentines.

Animados, em fevereiro de 1968, os Valentines lançaram o primeiro single de material original, um rock psicodélico em ritmo de valsa chamado “Why me?”, junto com outra música pouco inspirada chamada “I can hear the raindrops”. Ainda popular em casa, “Why me?” chegou ao Top 30 em Perth, entretanto não entrou em nenhuma outra parada regional da Austrália, nem mesmo na sua cidade adotada, Melbourne. Ainda assim eles continuaram tocando em todos os shows que Dayman conseguia marcar para eles, e em junho estavam em Sydney gravando um cover estimulante de “Love makes sweet music”, do Soft Machine, repleto de efeitos distorcidos de guitarra, junto com a versão de uma velha composição Vanda-Young para os Easybeats, “Peculiar hole in the sky”. Foi um pouco melhor do que sua predecessora, entrando no Top 20 em Perth e Adelaide, mas ainda nada em Melbourne, muito menos em nível

nacional. Como Vince Lovegrove escreveria em sua página no MySpace três décadas depois: “Passávamos fome só para experimentar aquela hora no palco, nosso vício por aplausos da plateia cheia de adrenalina satisfeito mais uma vez depois de um show de rock. Nosso objetivo principal, pelo menos no começo, não era conseguir o brilhantismo no lado musical, mas viver a vida; estávamos tendo muitas experiências, fomos expulsos de algumas cidades, tivemos alguns problemas com a justiça; nosso objetivo era sexo, drogas e rock ‘n’ roll. Digo isso como um fato, não necessariamente com orgulho”.

Era hora de outra mudança de música e imagem, dessa vez deixando a linha rock pesado que tinham vendido desde que chegaram a Melbourne, para um lado pop desavergonhado. Uniformes brilhantes e coloridos com ombreiras passaram a ser, de repente, a norma para a banda, e Bon adotou um novo penteado. Bon não gostou, no início, pois ainda dava para ver as tatuagens em seus braços — não era o melhor visual para um *frontman* tentando ganhar uma plateia de adolescentes. Ele tentou cobri-las com maquiagem, porém ela saía assim que começava a suar. Brian Cadd lembra-se de vê-los na época. “Entraram no palco e estavam usando aqueles uniformes amarelos brilhantes. Pareciam uns patos fofos.”

Finalmente, em março de 1969, os Valentines foram recompensados com um sucesso nacional nas paradas australianas, com outra música de Vanda-Young, escrita especialmente para eles, “My old man’s a groovy old man”. Eles tinham planejado lançá-la no Valentine’s Day, mas o disco estava tão abaixo na lista de prioridades da fábrica que só saiu três semanas depois. Não importava. “My old man”, junto com a animada, quase um folk, “Ebenezer”, uma das únicas gravações dos Valentines com vocais exclusivos de Bon, mudou tudo para o grupo. De repente, eles tinham tantos shows que se acostumaram a fazer dois por dia: um show mais cedo para

fãs menores de idade e outro mais tarde para uma plateia adulta. Foi então que começou a perseguição das fãs. O melhor de tudo: eles começaram a ganhar dinheiro. Não o suficiente para se aposentarem com mansões nas colinas, mas o bastante para fazer a diferença entre suar juntos em uma casa alugada e viver cada um na sua — pelo menos por um tempo.

Entrevistado pela *Go-Set*, Vince declarou que o segredo do sucesso dos Valentines foi basicamente a interação no palco entre ele e Bon. “Sou mais popular do que Bon”, explicou, impassível. “Mas ele canta muito melhor do que eu. Na verdade, acho que é o cantor mais subestimado da Austrália.” O grupo havia desenvolvido uma personalidade dupla por ter dois públicos. Tocando à tarde em shows estilo cabaré, montados para agradar à crescente audiência pop, nos quais combinavam sucessos açucarados com covers divertidos de hits como “Build me up buttercup”, eles reapareciam, geralmente na mesma noite, em algum clube de rock insalubre, sem as roupas bufantes, fazendo covers de Led Zeppelin e Rolling Stones. Saindo com outro velho amigo recém-chegado de Perth, Billy Thorpe, agora liderando sua própria banda, The Aztecs, Bon precisava deixar o cabelo crescer, no sentido figurado, com uma banda que estivesse mais perto do que ele realmente gostava. Ou, pelo menos, aquela parte dele que ainda queria tocar pesado. Descrevendo o Bon que ele conhecia naqueles dias como “um porralouca”, Thorpe contou ao jornalista Clinton Walker que ele era um jovem imprudente, sempre louco, com speed e maconha ou qualquer coisa que pudesse enfiar em seu organismo, bebendo uísque e pronto para “quebrar o pau” com quem atravessasse seu caminho. Havia o “Bon cantor de cabaré... ganhando a vida dentro de um smoking”, e havia o Bon que se sentava atrás do palco com Billy e seus amigos, “fumando maconha e bebendo, pulando no palco e saindo na porrada sempre que encontrava alguém que o

provocasse". Thorpe lembra-se de Bon dizendo uma noite, quando estava doidão: "Você sabe que vou conseguir, vou fazer um puta sucesso".

A dicotomia de Bon e dos Valentines chegou à apoteose com o sucesso seguinte, um riff banal mas grudento sobre a canção de ninar "Nick nack paddy whack". O lado B, no entanto, era "Getting better", escrita pelo guitarrista Wyn Milson, com letras de Bon. De longe a melhor coisa que os Valentines já tinham gravado, trazia um riff rápido e o vocal genuinamente cheio de alma de Bon, que, nas mãos de uma banda mais reconhecida como Spencer Davis Group, poderia ter vendido bem. Mesmo assim, um hit é um hit, e manteve os Valentines na capa da *Go-Set* e no rádio durante todo o inverno. Mas o bom humor que os Valentines mostravam, pelo menos em público, estava a ponto de terminar de maneira amarga. Em setembro, eles foram presos por posse de maconha. Os policiais haviam recebido uma denúncia — a suspeita, nunca provada, era de que uma banda rival havia denunciado, invejosa do crescente sucesso dos Vallies —, apareceram na nova base de ensaios da banda, uma casa na praia em Melbourne, e prenderam todos, apesar de só Vince e Bon gostarem de fumar. Na verdade, os outros até desaprovavam o gosto deles pelo "velho tabaco de louco", como Bon chamava.

A primeira vez que os dois cantores ficaram doidos na frente da banda, foram ameaçados de ser expulsos. Isso aconteceu no Crest Hotel, em Sydney, durante outra noite de shows. "Foi a primeira vez que fumamos um", lembra-se Vince mais tarde. "Tinha uma banda que conhecíamos, e o tecladista nos convidou a ir até sua casa para fumar um pouco de maconha." Eles terminaram "cagados de medo no canto do quarto, dando risadinhas". Tentaram esconder os efeitos indo ao bar e bebendo, "mas ainda estavam chapados na manhã seguinte". Os outros membros dos Valentines começaram a brigar

com eles por isso, o que só os fez rir ainda mais. O resultado da prisão, no entanto, colocou toda a banda no mesmo barco, estivessem todos fumando ou não. Nos tribunais, os cinco se declararam culpados por posse e consumo de maconha, e cada um recebeu a pena de uma fiança de 150 dólares “por bom comportamento” — e a sentença foi suspensa. O problema maior, no entanto, foi a proibição de aparecerem no programa *GTK*, do canal ABC. A banda tentou se aproveitar da situação, explorando o constrangimento da prisão com uma campanha pró-legalização da maconha organizada às pressas. Até parecia, num ponto, que as manchetes poderiam ajudar a facilitar a transição para uma proposta mais crível: finalmente trocaram os figurinos de palco por jeans e camiseta das suas apresentações de fim de noite.

Eles deixaram Melbourne e — simbolicamente — o passado, mudando-se para Sydney. Quando tocaram como convidados em um especial dedicado aos Easybeats do canal ABC — celebrando o retorno destes à Austrália depois do sucesso no Reino Unido com “Friday on my mind” —, Bon ficou encantado. Ele e Vince deram o melhor de si naquela noite no prestigioso Caesar’s Palace de Sydney, e a banda foi muito aplaudida quando saiu do palco. Quase tão bom foi receber elogios de Stevie Wright, depois de vê-los tocar “Whole lotta love”, do Led Zeppelin, em outro show.

Contudo, apesar de o envolvimento do público que comprava discos ser forte — os Vallies não eram o único grupo no final dos anos 1960 a pedir a legalização das drogas “leves” —, sua audiência mais jovem foi pega desprevenida. No entanto, o otimismo permanecia alto durante o Ano-Novo. Sempre havia uma nova oportunidade, e o próximo single dos Valentines seria outro original — só que dessa vez escrito e cantado quase inteiramente por Bon —, intitulado “Juliette”. Ao contrário de tudo o que os Valentines já tinham considerado para um lado A, “Juliette” é uma balada pop

acústica e ritmada, com um arranjo de cordas que não teria soado fora de lugar em um disco do Bee Gees. Poderia e deveria ter colocado os Valentines à frente de todas as outras bandas australianas — incluindo The Easybeats — quando foi lançado em fevereiro de 1970. Em vez disso, tornou-se o canto do cisne para os Valentines por não conseguir divulgação nas rádios em razão da disputa da indústria pelo pagamento de royalties para as bandas australianas. Com todo o conteúdo nacional tirado de uma hora para outra das listas de todo o país, “Juliette” não conseguiu criar nenhum espaço nas paradas locais ou nacionais. Não se encaixando em nenhum dos dois tipos de show que eles faziam, ela morreu antes de estourar e representou o maior desapontamento na carreira de Bon. Ele ficou bravo, amargo, alienado de todo o *éthos* do grupo. De que valia tentar se o seu melhor disco não podia tocar nas rádios? Bon se cansou. Vince também começou a pensar seriamente sobre a vida depois da banda. Acerca daquele ponto, ele disse: “Só estávamos vivos pela publicidade sobre a maconha, não pelo que estávamos fazendo [musicalmente]... Estávamos perdidos, para ser sincero”.

Houve uma última tentativa não oficial em julho de 1970, quando os Valentines tocaram juntos pela última vez em um grande show no Bertie’s, em Melbourne. Eles tinham acabado de ser eleitos o sexto melhor grupo australiano pelos leitores da revista *Go-Set* (havam ficado em nono lugar no ano anterior), porém naquele momento Vince e Bon já tinham contado aos outros que estavam jogando a toalha. The Valentines terminou em 1o de agosto de 1970. Como refletiu Ted Holloway: “Não chegamos ao topo da música australiana, claro, mas bem perto. Fizemos algumas grandes turnês e gravamos algumas músicas, e acho que conseguimos fazer coisas boas na época”. Para Bon Scott, no entanto, “bem perto” estava distante de ser suficiente. Ele tinha 24 anos e estava

preocupado de que o tempo dele já tivesse passado. E estava cansado de viver uma mentira, que era como ele via aquilo. Bon continuaria a cantar, tinha decidido, mas seria numa banda que abraçasse os costumes da era do rock, da mesma forma como fazia em sua vida. Resumindo, ele estava cansado de tentar ser um pop star. Queria rock 'n' roll. Nunca quis fazer outra coisa.

A caminho de seu lar em Perth, Vince tinha parado em Adelaide, onde uma cena musical bem diferente estava se desenvolvendo, longe dos imperativos impulsionados pelas paradas dos competitivos circuitos de Melbourne e Sydney. Muitos dos futuros indicados ao Hall da Fama australiano, como Masters Apprentices, Twilights (com o futuro vocalista da Little River Band, Glenn Shorrock) e Vibrants (dois sucessos nacionais), estavam voltados exclusivamente para as paradas, como tudo o que se produzia em Melbourne. Havia muitos outros artistas, no entanto, como o cantor folk Doug Ashdown, o cantor e compositor Peter Tilbrook e James Taylor Move (que tocava o tipo de pop rock inteligente com o qual os Vallies só poderiam sonhar), direcionados à audiência dos discos e não a hits, que estavam crescendo. Quando o jovem editor da *Go-Set*, Phillip Frazer, que tinha ficado amigo de Vince, sugeriu que ele montasse e dirigisse uma sucursal da revista em Adelaide, Vince abraçou a oportunidade. Em 1971, ele tinha se tornado alguém tão influente na cena de Adelaide que estava apresentando seu próprio programa na TV aos sábados pela manhã, chamado *Move*, e escrevendo uma coluna semanal sobre música no *South Australian News*.

Bon, que logo se uniria a Vince em Adelaide, tinha, enquanto isso, optado por ficar em Sydney, onde tocou um tempo com outra banda popular na região, The Clefs, de Levi Smith. The Clefs existia desde meados dos anos 1960, e suas raízes estavam em gente que gostava de soul e R&B, uma banda popular ao vivo que tinha se tornado quase uma franquia, com dezenas de diferentes cantores e

músicos passando por suas formações quando ela participava de turnês de um ano nos melhores pontos de Sydney, como Whisky Au Go Go, King's Cross e Chequers. Bon tinha ficado amigo do baixista deles, Bruce Howe, saindo com ele sempre que a banda The Clefs vinha a Melbourne. Quando o núcleo da última formação da banda, em um eco da recente saída do vocalista dos Valentines, anunciou que estavam frustrados com a falta de avanços em sua carreira — gravavam alguns singles de certo sucesso local, mas a ênfase era em divertir o pessoal a partir do palco, não de suas brilhantes vitrolas —, Bon ficou olhando, com inveja, enquanto Bruce Howe, junto com o guitarrista Mick Jurd, o tecladista John Bisset e o baterista Tony Buettel (logo substituído por John Freeman) montaram uma nova formação, que se chamaria Fraternity.

A banda já tinha gravado um single como Fraternity, uma música alegre chamada "Why did it have to be me?", quando Bon foi convidado por Howe a se tornar o novo *frontman*, o componente que eles ainda não tinham. Como quem chega tarde à festa e sabe disso, consciente de que certos membros do grupo eram "um pouco céticos no começo" sobre sua indicação, Bon estava determinado a deixar sua marca desde o primeiro show. E conseguiu isso de maneira memorável, com sua voz tão poderosa que abafava as guitarras. Bastante impressionado, Howe propôs que o novo vocalista se mudasse com a banda para o sobrado com terraço em Jersey Road, a leste de Sydney, naquela mesma noite. Bon foi "incrível", ele contou a Vince.

Formado inicialmente na emulação de grupos pesados recentes, como Vanilla Fudge e Deep Purple, que pegaram o blues e distorceram em algo muito mais estrondoso, o Fraternity logo deixou essas ideias para trás, como tinham feito alguns dinossauros, Zeppelin por exemplo, a favor da última onda de bandas de rock e blues influenciadas pelas raízes norte-americanas, anunciadas pelo

lançamento de um disco próprio da antiga banda de apoio de Bob Dylan, The Band.

Para Bon, Fraternity era muito mais típica da era de mudanças rápidas do que os Valentines tinham sido: um conglomerado de caras barbados, com cabelos compridos extravagantes pós-hippie, cujos rituais fora da música se centravam exclusivamente no amor livre e nas drogas. Especialmente nas drogas. Como John Bisset, conhecido simplesmente como "JB", explicou quase 35 anos depois, não se pode falar sobre o Fraternity "sem falar de assuntos como consumo excessivo de álcool e de maconha e do uso de drogas como LSD e mescalina". Num esforço para tentar se encaixar no que via como o ambiente mais cerebral em que se encontrava agora, JB lembra-se de Bon como "um pequeno Pã naqueles dias, geralmente sentado em seu quarto tocando flauta". Outras vezes, era mais ele mesmo. "Bon era ótimo para derrubar mitos sobre a cultura do ácido, como o vegetarianismo que muitos hippies abraçavam. Lembro dele andando com uma grande perna de cordeiro em uma das festas regadas a ácido na Jersey Road."

JB, que anos depois renunciaria à bebida e às drogas, encontrando a paz no cristianismo, observou quantas pessoas, incluindo ele, tinham uma mudança de personalidade estilo "Jekyll e Hyde" quando bêbadas, mas "Bon era sempre Bon — o Bon sóbrio, o Bon chapado, o Bon viajando, o Bon caindo de bêbado". E acrescentou: "Alguns comentaristas nos viam como um bando de hippies vivendo de lentilhas e usando sandálias. Nada podia estar mais longe da verdade". Ele se lembra de como em um show no Whisky, uma noite, Bon dividiu algumas pastilhas de Mandrax — "*mandies*" — que tinha com ele. "Eu dormi no meio do show e caí sobre o teclado Hammond com o pé direito no controle de volume. A banda inicialmente achou que eu estava fazendo uma improvisação louca. Mais tarde foi Bon que dormiu, caído numa cadeira. Estavam

fechando o clube e não conseguíamos acordá-lo, então eu o arrastei com o braço sobre meu ombro e o levei para casa num táxi.”

Em outra ocasião, a banda toda tomou *windowpane* (vidraça) — também conhecida como *clearlight* (luz clara): quadradinhos de gelatina fina contendo LSD líquido — em uma viagem de trem para um show em Perth, que resultou em Bon incapaz de se lembrar de qualquer coisa sobre o que deveria ter sido um triunfante show de volta para casa. Na próxima vez que tocaram ali, eles foram de avião. Mas o resultado foi ainda pior quando o gaitista deles, “Uncle” John Evers, começou a distribuir baseados acesos. Quando o comissário veio falar com eles, Evers disse que o cheiro era de patchuli. Eles escaparam de algo pior, porém estavam tão bêbados e chapados quando aterrissaram que uma entrevista para a rádio local teve de ser cancelada.

No entanto, até Bon Scott, com sua natureza resistente, chegaria ao limite quando o Fraternity foi escolhido para abrir para Jerry Lee Lewis no White City Stadium, de Sydney. Mais tarde, ele se vangloriou de que Jerry Lee — um herói da juventude, cujas letras de duplo sentido seriam uma grande influência em sua carreira posterior com o AC/DC — o via como seu “parceiro de bebida”. Bon contou que o empresário de Jerry Lee tentava esconder as garrafas da dupla, mas Jerry era mais esperto e escondia garrafas de bourbon nas botas de caubói. Ele sempre lembrava seu assistente: “Não se esqueça das minhas botas”, então, mais tarde, nos bastidores, Bon era chamado ao camarim de Lewis: “Aqui dentro! Aqui dentro!”, antes de tirar duas garrafas de bourbon, que os vocalistas compartilhavam antes de tocar.

E, claro, havia as groupies — apesar de ser algo que acontecia com Bon, cuja roupa de palco quase sempre incluía sua nova camiseta Super Screw [Supertransa], muito tempo antes de entrar no Fraternity —, entre elas, “uma amiga muito linda, cabelo escuro e

muito grávida”, que ele apresentou a JB em Melbourne, membro do que a banda chamava de Brigada dos Bebês, porque todas tinham ou estavam esperando filhos de estrelas do rock. Essa garota em especial, de cujo nome ele não consegue mais se lembrar, foi apresentada por Bon a JB como “Esta linda gata — grávida de uns oito meses”. Espantado com a revelação, JB exclamou: “Ah, vocês vão se casar?”. Bon e a garota simplesmente riram.

Depois que o Fraternity abriu para Jerry Lee Lewis em White City, a banda conversou sobre se mudar para os Estados Unidos, onde diziam que a MCA Records estava interessada em contratá-los para fazer um disco. Entusiasmada, mas sem ideia do que fazer em seguida, a banda seguiu em frente e gravou um disco cheio de boas faixas durante uma maratona de catorze horas naquele dezembro, em Sydney. Na mesma época, Bon ganhou uns dólares para ajudar nas sessões do disco de estreia da banda rival, Blackfeather, em cujo *At the mountains of madness* pode ser ouvida sua flauta, na faixa “Seasons of change”, e timbales e pandeiro em “The rat (suite)”. Naquele momento não parecia grande coisa, porém as sessões voltariam a assombrá-lo logo depois.

Como o tal contrato do Fraternity com a MCA nunca se materializou, Sweet Peach, um pequeno selo independente de Adelaide, veio salvá-los oferecendo-se para lançá-los. Isso, por sua vez, levou à decisão da banda de se mudar, em janeiro de 1971, para Adelaide, onde Bon se reuniu com seu velho amigo Vince Lovegrove. “O Fraternity era formado por excelentes músicos”, lembrou-se Lovegrove em 2008. Bruce Howe, que ele descreveu como “um capataz duro e dogmático”, foi quem, refletiu Vince, “se tornou o mentor mágico de Bon”, forçando-o a “avançar na maneira de cantar”.

Nisso foram apoiados pelas atenções do milionário Hamish Henry, que ofereceu à banda uma casa comunitária em uma fazenda

de sete acres — que eles apelidaram de “Fazenda do Esperma” —, a vinte quilômetros a sudeste de Adelaide, nos arredores da pequena cidade de Aldgate, cercada por colinas. De uma família rica do norte de Adelaide, Henry era empreendedor, filho de um comerciante de automóveis e patrono das artes, e tentava desesperadamente entrar no mercado musical. Quando colocou o Fraternity debaixo de suas asas, ele já estava cuidando da carreira de várias outras bandas locais, incluindo W. G. Berg (também conhecido como War Machine) e Headband, liderada pelo pianista, cantor e compositor Peter Head, que também foi amigo de Bon durante esse período. Além de trazer a banda para recomeçar a vida em Adelaide Hills, o primeiro grande passo que Henry deu foi colocá-los no festival Myponga, que tinha ajudado a montar e promover por meio da recém-formada empresa Music Power. Realizado no quente verão australiano de 1971, na calma cidade que inspirou seu nome, a uns sessenta quilômetros ao sul de Adelaide, Myponga foi o primeiro grande festival ao ar livre da Austrália. Vendido como o “Woodstock australiano”, com duração de um fim de semana, tinha como atrações uma mistura de bandas locais, incluindo as recentes, como Daddy Cool e os amigos de Bon, Billy Thorpe & The Aztecs, fechando com o Fraternity, junto com grandes artistas britânicos como Cat Stevens e a atração principal, Black Sabbath. Stevens desistiu no último minuto, mas isso não impediu que mais de 15 mil pessoas pagassem seis dólares australianos para entrar e outros milhares pulassem as grades de bloqueio para se juntar à multidão.

A atenção da mídia concentrou-se, inevitavelmente, nos detalhes mais lascivos do evento — jovens nus dançando enquanto bebiam e se drogavam. Uma manchete típica dizia “Adeus sutiã”, cuja matéria explicava como “Myponga se transformou na maior exposição do visual ‘sem sutiã’ jamais visto na Austrália do Sul”. O *Sunday Mail* reclamou da quantidade de álcool sem licença vendido e

consumido no lugar. “Dez mil fãs de rock pesado no festival de Myponga esta noite se estabeleceram firmes num pasto tomado pelo lixo para uma noite de amor, paz, rock gritado e bebida, muita, muita bebida” era a matéria, acrescentando: “Há umas 2.500 garotas no festival, e parece não existir nenhum sutiã entre elas”.

Garotas nuas, bebidas e drogas de graça e a chance de aparecer em um grande festival junto com estrelas de rock como Black Sabbath: para Bon Scott, isso sim era vida. “Estava cansado de tocar pop com os Valentines e queria ser músico, ser reconhecido na cena roqueira australiana como algo mais do que só um cara que balançava a bunda”, como ele disse mais tarde. Quando Henry então conseguiu que o Fraternity abrisse o show do Deep Purple e do Free, ele não se importou que Howe obrigasse a banda a ensaiar seis horas por dia, ou que Henry às vezes o esperasse cortar a grama ou lavar seus carros. Henry também era um amigo e patrono de Vytas Serelis, artista e fotógrafo vencedor de vários prêmios: como os caras do Fraternity, um jovem hippie bonito, cuja paixão por arte e fotografia combinava com o gosto por tocar cítara. Apresentado por Henry, Bon levaria Vince e seu novo amigo Peter Head com ele para a propriedade de Serelis, perto de Carey Gully, onde os quadros, esculturas e outros trabalhos do artista estavam reunidos, junto com uma infinita coleção de carros e até ônibus. Head mais tarde se lembraria de cenas de acampamento de domingo, com eles cantando e tocando violão, enquanto Vytas acompanhava na cítara, todo mundo “chapado de maconha, chá de cogumelo, ácido, cerveja”.

Com novos recrutas como “Uncle” Eyers na gaita e Sam See na guitarra e nos teclados, o Fraternity fez o que os Valentines não tinham conseguido fazer e, em julho, ganhou a Batalha dos Sons de Hoadley. Primeiro prêmio: viagem para Los Angeles, 2 mil dólares australianos em dinheiro e trezentos dólares australianos para serem

usados em estúdios de gravação em Melbourne. Decididos a não ir para os Estados Unidos enquanto não fossem capazes de fazer um disco fora, eles agarraram com tudo a oportunidade de ocupar um estúdio profissional em Melbourne, gravando as dez faixas que se tornariam seu segundo disco, *Flaming galah*, lançado no ano seguinte.

A vida era boa, dentro e fora do palco. JB se lembra de como Bon estava feliz, “um valentão natural”. “Ele divertiu os garotos de uma cidade subindo num ponto alto em um cais e pulando no oceano, no meio de um bando de águas-vivas. Dirigiu um trólebus nas colinas de Adelaide até um pequeno lago na parte de baixo. Quando o trólebus chegou à margem, ele se jogou no lago.” Estava sempre se acidentando com sua moto de corrida também, “mas nunca desanimava”. Apesar de Bon gostar mais de Uncle — que, como ele, ainda era visto como um novato na banda —, ele sempre se sentiu próximo de Bisset. Propenso a mudanças de humor que em nada ajudavam os contínuos altos e baixos provocados pelo consumo excessivo, mesmo para os dissolutos padrões do Fraternity, de ácido, maconha e, mais deprimente ainda para o já melancólico tecladista, álcool, JB podia ficar dentro de sua concha por vários dias. Bon ficava intrigado. Por baixo de sua própria imagem “Mágico de Oz”, obrigado a manter a fachada feliz 24 horas por dia, Bon lutava contra o mau humor e sua crescente insegurança. Como todas as pessoas que se preocupam em agradar aos outros, sua autoestima permanecia enterrada por baixo da convicção de que sua vida era puro fingimento, mesmo quando as coisas pareciam estar funcionando. Quando via JB se retirar para outro momento depressivo, seu primeiro pensamento era segui-lo, para ver se podia trazê-lo de volta — e assim, também, talvez encontrar um jeito de se recuperar.

Em uma ocasião memorável, de acordo com Bisset, ele tinha tomado algum ácido enquanto estava sentado sozinho na praia, esperando um “despertar espiritual” que o tirasse da sua depressão. Mas o LSD era de qualidade inferior, e JB se sentiu “triste e paranoico”. Entra, sem ser convidado, seu novo amigo vocalista. “Bon tinha ido até a praia em sua moto. Quando voltou, ele me chamou para subir na garupa. Eu respondi que precisava cuidar do cachorro. ‘O cachorro vai ficar bem’, falou Bon, insistindo para que eu subisse. Então eu fui. Ele disparou pela praia deserta a toda velocidade. A parte leste da praia estava bloqueada por grandes dunas de areia, e um riacho largo de água fluía pela praia vindo da terra, pouco antes das dunas de areia. Eu achava que Bon ia diminuir, porém ele acelerou. Passamos voando pelo riacho e fiquei todo molhado, como se tivessem me apontado uma mangueira. A moto então derrapou com tudo na base das dunas, e fomos jogados a uns dez metros de onde a moto parou. Quando me recuperei, estava coberto de água e areia, mas sem nenhum ferimento. Olhei para cima da duna e lá estava Bon, sorrindo para mim. Foi o necessário para ‘despertar’ minha sanidade naquele dia — eu imediatamente vi o lado engraçado daquilo e ri também. Bon falou: ‘Eu sabia que ou você ia rir ou me dar uma porrada.’” E mais tarde contou: “Eu sabia que havia um cara feliz e normal ali, em algum lugar”.

Gordon “Buzz” Bidstrup também conheceu Bon nessa época. “Eu era um pouco mais jovem do que ele, entretanto sempre via os Valentines num programa de TV chamado Uptight”, ele se lembra. “Eu tocava em bandas em Adelaide desde meus catorze anos, então conhecia o Fraternity.” Longe de ser o cara durão, tatuado, de alguns anos depois, o Bon Scott que Buzz Bidstrup conheceu em 1972 era, ele conta, “um hippie cabeludo que adorava ouvir discos. Vivia nas montanhas, tomava chá de cogumelo e fumava maconha”. Ele

continua: “Nem me lembro dele como um cara briguento. Quase todo mundo era pacífico na época. Calculo que Bon e John Lennon tinham muito em comum. Ele provavelmente era um cara mais rude, mas quando eu o conheci era um hippie, como todos nós éramos. Batas compridas e todas essas coisas...”.

Era um idílio no qual os problemas logo começariam a surgir. Para ajudar a lançar o disco de estreia da banda, *Livestock* — um dos dez que acabariam sendo lançados pelo selo Sweet Peach, de vida curta —, decidiram lançar um single, o primeiro de Bon com a banda. A escolha óbvia era “Seasons of change”, a mesma música que Bon havia ajudado o Blackfeather a gravar no ano anterior. Quando o Fraternity gravou sua própria versão, supervisionada por Henry, em março de 1971, ficou tão boa com a voz de Bon que eles estavam convencidos de que tinham um sucesso. Tinham mesmo, mas só na Austrália do Sul, onde chegou ao primeiro lugar. Poderia ter feito sucesso nacionalmente, também, se o “original” do Blackfeather não fosse lançado às pressas em abril. Bon ficou furioso, porque haviam garantido, verbalmente, segundo ele, que a versão do Blackfeather não seria lançada para competir com a do Fraternity. Ninguém, no entanto, esperava que o single do Fraternity fizesse muito sucesso, e o selo do Blackfeather, Infinity/Festival, tinha decidido ganhar algum dinheiro enquanto ainda podia, o que era compreensível. Como resultado, enquanto “Seasons of change” do Fraternity chegou à posição 51 nas paradas nacionais, o “original” do Blackfeather conseguiu chegar ao Top 20.

Bon ficou tão indignado — a raiva alimentada pelo fato de que agora se sentia extremamente tonto por ter concordado em participar da gravação com o Blackfeather — que apareceu na televisão nacional e acusou seus ex-amigos do Blackfeather de terem “roubado” sua música. Não importava que a música tivesse sido escrita, na verdade, pelo guitarrista John Robinson e pelo

vocalista Neale Johns, do Blackfeather. Uma cena bizarra, vista em sua casa, em Sydney, pelo adolescente Angus Young e lembrada em uma entrevista mais de trinta anos depois. “A primeira vez que vi Bon Scott foi num talk show na televisão australiana”, disse Angus, “algo a ver com algum cara roubando uma de suas músicas, e o entrevistador foi totalmente condescendente, pensando que ele era um roqueiro estúpido. De repente, Bon estava gritando: ‘Seu bicha do caralho!’, e cruzou o estúdio pulando em cima do cara que havia roubado a música. Pensei: ‘Humm, que animado...!’”

Apesar de outro sucesso local em setembro com “If you got it”, que chegou ao segundo lugar na parada na Austrália do Sul, no final de 1971, *Livestock* tinha ficado bem abaixo das expectativas comerciais da banda, com poucas vendas locais e quase nada no resto do país. Em parte, isso era devido à falta de força que um pequeno selo independente como Sweet Peach tinha no crescente mercado musical australiano. E também por causa do problema de imagem que a banda tinha desenvolvido — e a perseguiria até o fim. Apesar de *Livestock* ser uma coleção animada de rock e blues, o Fraternity levantava tanto a bandeira do excêntrico sobre tudo o que fazia que acabaria entrando para a história como um grupo totalmente “hippie” ou até folk. Ouvindo seus poucos discos agora, no entanto, longe de serem folks em músicas diretas como “The race pt 1”, ela se parece com muitas outras bandas da época, de Faces a Free, enquanto na fatídica “Raglan’s folly” e em “It”, de oito minutos, chegava perto do que ficou conhecido na Grã-Bretanha como rock progressivo. “Cool spot” encontra a banda, na verdade, rondando algum ponto na zona musical pouco navegada entre Santana e Led Zeppelin. Barbas, sombras e cabelos compridos estavam na ordem do dia; Bon até tinha o cabelo comprido e encaracolado como o do jovem Robert Plant. E sua voz, apesar de não chegar ao limite estratosférico de Plant, estendia-se até limites

mais amplos — e mais impressionantes — do que qualquer coisa que alcançaria mais tarde com o AC/DC. Ele também tocava flauta, algo que teria feito os Young cuspir de nojo.

As pessoas simplesmente não entenderam, e o Natal de 1971 foi terrível para eles na fazenda. O Ano-Novo trouxe resoluções novas, no entanto, e com a arrogância que só bandas de rock com um disco fracassado debaixo do braço podem exibir, o Fraternity decidiu que eles simplesmente eram muito bons para a “atrasada” cena australiana. Grupos com o talento e a ambição deles eram muito mais bem tratados na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, onde entendiam o que músicos do calibre deles estavam tentando fazer. Hamish Henry, que tinha dinheiro para apoiar essas ideias, além da experiência direta, concordou em apoiá-los em seus planos, e em março de 1972, quando o verão australiano terminava e a primavera britânica começava a aparecer, o Fraternity se mandou para a viagem que, como os integrantes decidiram, levaria ao sucesso ou à separação.

Eles nem esperaram pelo lançamento do próximo single, “Welfare boogie” (coescrito por Bon), ou do segundo disco, *Flaming galah* — o título tirado não do famoso coquetel, mas uma referência a uma velha gíria australiana para um tonto, ou no caso, dizia a banda, um sábio idiota. No entanto, não havia nada especialmente visionário no segundo disco do Fraternity. Mantendo algumas das faixas — incluindo, como se quisessem provar algo, “Seasons of change” —, as novas músicas englobavam principalmente rock e blues, como “Annabelle” e “Hemming’s farm”, todas coescritas por Bon, todas com a intenção de reforçar os shows, que às vezes eram soporíficos, mas levaram o som da banda mais próximo de um Status Quo que de um Pink Floyd.

Houve uma última ocasião para o Fraternity quando eles foram a Adelaide, convidados pela produção do musical de Peter

Sculthorpe, Love 200, escrito para comemorar o bicentenário do Capitão Cook, também com a participação da cantora de jazz Jeanie Lewis e da Orquestra Sinfônica de Melbourne: uma apresentação o mais distante possível do som de "Welfare boogie".

Graças à contínua generosidade de Henry e não havendo mais nada que os prendesse à Austrália, como eles viam, o Fraternity partiu para Londres, levando esposas, namoradas, dois roadies (Rob e Bob), o gerente de turnê, Bruce King, e, no caso de JB, o filho pequeno e um cachorro — dezessete pessoas no total. Bon, que nunca teve problemas com namoradas, mas não conseguia ter um relacionamento de longo prazo, tinha se aproximado, nos últimos tempos, de uma linda loura de Adelaide chamada Irene Thornton. Usando a viagem a Londres como uma desculpa perfeita para avançar no relacionamento, ele convidou Irene para ir com ele — como sua mulher. Os dois se casaram no dia 24 de janeiro de 1972, em Adelaide. A viagem para Londres com o Fraternity deveria ser a lua de mel: o começo de uma nova vida que terminaria apenas dezoito meses depois.

Trocando um outono australiano por uma primavera britânica, o Fraternity esperava que pelo menos o clima quente os recebesse bem. Assim como todas as outras ideias que eles tinham do que seria a vida no "velho país", se equivocaram profundamente. O clima estava frio, a chuva parecia que nunca ia parar. Mudando-se para uma casa grande de três andares em Finchley, que, em comum com a maioria das casas de Londres na época, não tinha aquecimento central e era, portanto, caro manter o calor, lembra-se JB: "O espaço era muito limitado e comunitário, e havia muitas discussões". Para facilitar, Henry também tinha pago para que o ônibus de turnê fosse enviado para a Inglaterra. Pouco entusiasmados com a perspectiva de uma casa cheia de australianos recém-chegados mudando-se para a rua deles, os moradores também tiveram de se acostumar

com um grande ônibus que ocupava a maior parte da estreita rua de Londres onde estava estacionado. O pior de tudo era o “barulho” que vinha da casa quando a banda ensaiava por horas, começando à tarde e avançando noite adentro. Era difícil conseguir shows: ganhar dinheiro com apresentações era impossível. E sem a exposição que isso traz, as chances de conseguir um acordo com uma gravadora de Londres iam diminuindo a cada dia.

O dinheiro era tão pouco que Bon conseguiu um emprego de meio período num pub local. Pior ainda, era difícil conseguir um suprimento de boa maconha — tão fácil nas colinas de Adelaide —, e os músicos não conseguiram se acostumar com a resina grudenta que era comum na Grã-Bretanha, ao contrário da exuberante erva verde que eles fumavam em casa. Não que fossem muito exigentes. Bon ganhou o apelido de Road Test Ronnie [algo como Ronnie Test Drive], já que sempre era voluntário para testar qualquer droga nova que encontrassem em Finchley. “Ele parecia aguentar qualquer droga que a ciência ou a natureza pudessem inventar”, lembra-se JB. A única vez que ele se deu mal foi quando “testou” um pouco de datura, um alucinógeno conhecido como trombeta dos anjos ou flores da lua. “Ele ficou mal por uns dois dias e depois evitou aquela coisa.”

O primeiro show do Fraternity na Inglaterra foi abrindo para o Status Quo. A plateia foi “receptiva e gentil”, de acordo com JB, mas a banda viu como estava por fora quando o Quo entrou e, com um sistema de PA muito maior e melhor, detonou o Fraternity; e suas esperanças e sonhos evidentes foram expulsos do palco. “Todo o ânimo da banda desabou em Londres — a dura realidade começou a bater na cara. A festa tinha acabado.” Houve um momento bom — uma visita de uma semana à Alemanha Ocidental em 1972, tocando em clubes pequenos em Berlim Ocidental, Frankfurt e Wiesbaden. Bon apresentou as músicas em alemão, e a banda aumentou a

aposta em termos de show, focando em rocks rápidos e abandonando a longa "It", entre outras. Quando voltaram a Londres, no entanto, tudo continuava na mesma, ou até pior. A ideia de passar o inverno na fria casa em Finchley era suficiente para fazê-los duvidar de tudo o que estavam fazendo.

No começo de 1973, tanto o guitarrista Sam See quanto John Bisset tinham deixado a banda para voltar à Austrália. Sentindo-se menos fraternal a cada minuto, em uma última tentativa de salvar a situação a banda mudou de nome para Fang — mais próximo, para eles, das bandas britânicas que estavam fazendo sucesso no momento, como Slade, Free e uma pouco conhecida do nordeste que havia conseguido o primeiro sucesso nas paradas, "All because of you", chamada Geordie. Com a mudança de nome veio a tentativa de modernizar a imagem: já tinham terminado os dias em que cabelos compridos e barba significavam boa música. Estavam sendo substituídos pelas lantejoulas e luzes do glam rock. Até os caras das bandas Geordie e Slade, que lembravam pedreiros, sabiam como montar um show. Por pouco tempo, parecia que a nova banda poderia dar certo. Abrindo para o Geordie em Torquay Town Hall, no dia 23 de abril, e em Plymouth no dia seguinte, Bon ficou encantado com o vocalista rude e competente da banda, Brian Johnson. Ele gostou especialmente quando o cantor se jogou no chão no final do último show do Geordie, com Fang abrindo, e começou a cantar com extremo vigor. Sem perceber que a agonia do cantor era real — ele foi levado ao hospital naquela mesma noite com apendicite —, quando Johnson foi carregado, obrigando a banda a terminar o show mais cedo sem ele, Bon achou que o cara era magnífico.

Olhando para trás agora, as lembranças distantes de Johnson desse único encontro com Bon são "de um cara bem diferente" daquele que um dia ele teria de tentar substituir no AC/DC. "Cabelo curto, sem um dente. Era um cara muito engraçado, e nos

divertimos muito. Mas foi tudo muito rápido. Foi: 'A gente se vê, meu chapa.'" O Fraternity era simplesmente "um tipo diferente de banda", e Bon, um tipo muito diferente de vocalista. "Ele não era nem metade do que seria quando entrou no AC/DC. Eles tiraram algo de dentro dele, como fizeram comigo."

Com a nova aparência glam, o que sobrou do Fraternity continuou a conseguir shows de abertura durante todo o verão de 1973 — Amon Duul II em maio, Pink Fairies em junho —, contudo, depois de um show final, sozinhos, diante de uma desinteressada multidão num pub em agosto, Fang perdeu o tesão. Bon, aflito por ainda ser visto como uma espécie de membro júnior de uma banda na qual ele foi o penúltimo a entrar, mas um de seus maiores defensores desde a mudança para Fang, já tinha até decidido, apesar de não contar a ninguém por algum tempo, tentar comprar passagens para casa. Ele sabia que já tinham ocorrido conversas sobre a hipótese de substituí-lo durante os últimos dias do Fraternity e sentia pouca lealdade por qualquer causa pela qual os outros ainda estivessem lutando. Finalmente, com a perspectiva de ver outro deprimente outono e inverno inglês, Bon decidiu que já era suficiente e comprou passagens para ele e Irene. Chegaram em Perth, a caminho de Adelaide, a tempo para o Natal de 1973, onde passaram os três dias seguintes com Isa e Chick, antes de pegar o trem de volta para o pequeno apartamento de Irene, em Adelaide.

Apesar de seus sonhos de se tornar músico famoso estarem longe de terminar, a realidade era que, aos 27 anos, Bon Scott estava muito velho — certamente pelos padrões de 1973, quando a idade média de um pop star era de 21 anos e a expectativa de uma carreira era de menos de cinco anos. Sem estar oficialmente aposentado ainda, mas sem contrato, sem banda e nenhuma oferta para melhorar a situação, ele não tinha outra opção a não ser encontrar um emprego "de verdade".

Até Irene parecia ter dúvidas sobre as chances dele de ganhar a vida como cantor. Eles começaram a brigar, a beber mais e a se cuidar menos. Ou era o que parecia. Enquanto isso, Bon começou o ano de 1974 como trabalhador temporário num barco de pesca, raspando crustáceos. Incapaz de ficar parado, no entanto, em poucas semanas tinha conseguido encontrar algo mais regular e com salário melhor: começou a trabalhar na fábrica de fertilizantes Wallaroo. “Cavando merda”, como ele brincava com os poucos amigos músicos que lhe sobraram, aquele sorriso permanente em um rosto, de repente, muito mais velho, que ia ficando mais fino e mais pobre a cada minuto.

## Cinco

### Com coragem

Malcolm Young sabia exatamente o que queria para a banda. Ou achava que sabia. De uma coisa tinha certeza: não precisava que ninguém dissesse o que devia fazer. Havia uma exceção: seu irmão mais velho, George, a única pessoa que Malcolm conheceu que realmente acreditava que sabia mais sobre o AC/DC do que ele. Malcolm, no entanto, devia muito a George. Crescer sob a sombra do sucesso internacional do irmão mais velho permitira que Malcolm tivesse visões privilegiadas sobre um mundo que nenhum outro aspirante a músico australiano de sua idade fazia a menor ideia de que existisse. Os Easybeats tiveram seus sucessos, vários, não só na Austrália, mas no resto do mundo. Escreviam suas próprias músicas, produziam seus próprios discos, porém ainda assim voltaram de Londres não só quebrados, como também com muitas dívidas. Tiveram fama, aprenderam o jogo, e foi só isso. Como Buzz Bistrup reflete agora: “O importante para George era evitar que seus irmãos tivessem a mesma experiência que a dele nos Easybeats, em que chegaram tão perto do superestrelato, sem conseguir alcançá-lo. Ele queria garantir que os irmãos mais novos não tivessem esse problema — na música, nos negócios e com a gravadora. George era parte integrante da Albert Records, e eles eram os reis, sabe?”. A única pessoa mais determinada que George a cuidar para que isso não acontecesse com a banda era o próprio Malcolm.

Dessa maneira, os Young e o AC/DC tiveram mais sorte que os Easybeats. Em 1973, a indústria musical na Austrália tinha começado a se estabelecer de modo independente. Demoraria

alguns anos para que o resto do mundo percebesse — suas maiores preocupações ainda se voltavam principalmente para as crescentes indústrias musicais da Inglaterra e dos Estados Unidos —, mas o público comprador de discos na Austrália agora tinha acesso aos mesmos jornais e revistas musicais que britânicos e norte-americanos, ainda que com algumas semanas de atraso, e estavam comprando os mesmos discos. Turnês entrando e saindo da Austrália também eram uma parte solidamente estabelecida entre a maioria das grandes bandas. Nos anos 1960, quando os Beatles chegaram para a única turnê australiana da banda, foi algo raro em to-dos os sentidos. Estrelas de rock só tinham feito “turnês” pela Austrália em 1957, quando Gene Vincent, Eddie Cochran e Little Richard chegaram em um pacote. Até mesmo quando grupos como The Who, Yardbirds e Small Faces seguiram os Beatles, suas visitas ainda eram tratadas como novidade. No começo dos 1970, no entanto, Elton John, Rod Stewart e Faces, Led Zeppelin, Deep Purple, Slade, Black Sabbath, T. Rex e outros sempre incluíam datas na Austrália e na Nova Zelândia em seu itinerário. Com eles vieram não só o som, mas o visual, o cheiro, o jeito do que era o melhor rock de fora do país na época. Dessa maneira, Malcolm, que procurava a orientação de George para quase tudo o que dissesse respeito ao direcionamento de sua carreira, sentiu que estava no comando.

Ao contrário de George e seu parceiro, Harry Vanda, que idolatravam os Beatles e os Stones, mas desprezavam bandas menores que vieram depois, como T. Rex e Slade, Malcolm, com vinte anos, era um fã que olhava com desânimo para a cena que conhecia bem em Sydney, sem encontrar nada que pudesse superar o que vinha da Grã-Bretanha. Então, enquanto George o nutria com a ideia correta de que não se deve perseguir a moda ou deixar-se tornar vítima da tentação de sucessos fáceis — ideais que se endureceram até virar traços de caráter que fariam com que o

AC/DC permanecesse firme em seu som e fiel a seu público, sem se importar com o que acontecesse, por toda a sua carreira —, era Malcolm que estava convencido de que eles ainda precisavam de algo diferente; algo que os fizesse superar a multidão, certamente em termos da cena rock e pop australiana. Algo que mostrasse que tinham mais a oferecer do que os outros. Não só por suas ligações de sangue com George (e Harry) e o legado dos Easybeats, mas por suas conexões reais com o rock moderno dos anos 1970. Seria essa qualidade superior, primeiro estimulada por Malcolm e alimentada pelo ímpeto e pelas ambições pessoais de Angus Young, que provaria ser importante na conquista do sucesso quase da noite para o dia do AC/DC — na Austrália, pelo menos.

Isso se manifestou primeiro no mandamento de Malcolm de que o grupo compreendesse a tendência predominante que ficou conhecida como glam rock e começasse a usar roupas glam para os shows, inicialmente no Victoria Park, em abril de 1974. Pode ter parecido alguém querendo chamar a atenção. E era. Mas mesmo quando, algumas poucas semanas depois, Malcolm decretou que a banda deveria voltar ao visual de jeans e camiseta — em um reconhecimento não verbalizado de que outra banda de Melbourne chamada Skyhooks, que ganhava rápida projeção, estava fazendo toda a coisa do glam muito melhor que eles —, ele insistiu que Angus continuasse a usar o uniforme escolar, retendo e aprimorando a melhor agitação no rock desde que Pete Townshend passara a terminar o show do Who quebrando a guitarra ou David Bowie renascera como um alienígena bissexual chamado Ziggy Stardust.

Nem todo mundo entendeu. De acordo com Bob Daisley, um baixista de Sydney que mais tarde encontraria a fama primeiro no Rainbow e depois na banda de Ozzy Osbourne, a primeira vez que ele viu o AC/DC tocar com Angus em seu uniforme escolar rolando no palco, “dava pra ver que eles tinham algo, porém, para ser

honesto, achei que a coisa do Angus era palhaçada demais. Meio que pensei: o que eles vão fazer quando o cara ficar mais velho?". Esse tipo de opinião, apesar de não ser incomum nos primeiros dias da banda, baseava-se no velho paradigma do rock dos anos 1960: que artistas "sérios" deveriam evitar qualquer sugestão de que o que eles faziam estava de algum modo relacionado a ideias ultrapassadas de entretenimento. Que, acima de tudo, deveriam carregar uma mensagem e que ela deveria ser expressa com seriedade e originalidade. Mas onde o melhor rock dos 1960 tinha sido inovador e avançado, seus descendentes dos 1970, mesmo o melhor deles, seriam derivativos, autorreflexivos e nostálgicos de uma suposta "era dourada" que tinha terminado. Não mais preocupados com "questões" sociais, aparentemente ignorantes em política, a música de Bowie, Bolan, Alice Cooper e Rod Stewart tratava, antes de tudo, de escapismo — assim como tinha sido nos dias de Chuck Berry e Elvis Presley, antes de o rock dançante ter se metamorfoseado em rock sério e cabeça com "R" maiúsculo.

O AC/DC de Malcolm e Angus se encaixaria nesse novo cenário com facilidade, ajudando a definir a nova década — que trazia uma evidente sensação de segunda mão — de maneira mais estrita que qualquer outra banda, diminuindo bem o seu foco enquanto procuravam um meio de voltar ao espírito simples do rock 'n' roll de tal modo que, quatro décadas depois, o atual roadie, Geoff Banks, brincando, descreve como "quase uma síndrome de Asperger". Certamente eles tinham poucas chances com Dave Evans à frente em 1974. Depois da apresentação no Victoria Park, o AC/DC começaria uma turnê de doze shows no Chequers — entremeada com outras esporádicas no Police Citizens Boys Club, em Hornsby, no dia 25 de maio —, que perduraria até junho. O show era feito quase totalmente de covers: de Chuck Berry, músicas como "No particular place to go", "Carol", "School days" e "Bye bye Johnny"; dos Rolling

Stones, "Jumpin' Jack Flash", "Honky tonk women" e "It's all over now"; "Tutti frutti" e "Lucille", do Little Richard; e vários clássicos do rock, como "Blue suede shoes" e "Shake, rattle and roll", além de sucessos mais recentes como "All right now", do Free. No verão de 1974, eles conseguiram incluir um punhado de material "original" — como "Soul stripper", que abria o show, e a canção que logo se tornaria o primeiro single deles, "Can I sit next to you, girl" —, mas eram músicas muito parecidas com os covers que as inspiraram, feitas de propósito para não se destacarem muito do resto do show. A lógica era simples, como explicou Angus: "Quando começamos, o que fazia sucesso nos clubes era qualquer banda que tocasse um bom rock 'n' roll. As pessoas estavam interessadas em 'Johnny B Goode' a cem quilômetros por hora, assim elas poderiam ir para a pista de dança e gritar".

Gravado em janeiro, enquanto Burgess e Van Kriedt ainda estavam na banda, o primeiro single do AC/DC — com "Rockin' in the parlour", uma boa faixa sub-Faces que parecia exatamente o que era: um lado B — foi lançado pelo selo Albert Productions em 22 de julho de 1974 e logo se tornou um sucesso local, depois nacional. O perfil da banda já havia crescido pela apresentação, um mês antes, na abertura do show de Stevie Wright no então relativamente novo Opera House, em Sydney. O gigantesco sucesso de Wright, escrito e produzido por Vanda e Young, "Evie", lançado em maio, estava a caminho de se tornar o single mais vendido do ano na Austrália. Com o disco de onde fora tirado, *Hard road*, chegando ao segundo lugar nas paradas, um público estimado em mais de 10 mil pessoas foi ao show especial gratuito. Mas, como a capacidade do Opera House era para 2.690, as ruas ao redor do local foram tomadas por milhares de pessoas alegres, apesar de desapontadas, fato que gerou manchetes em todo o país. Enquanto isso, no palco, o AC/DC recebia o tipo de exposição que não se comparava a nenhum dos 35

shows que já tinha feito — ampliada pela aparição, a convite de Malcolm, para o bis, de Wright na guitarra base e Dave no backing vocal (junto com George e Harry no baixo e na guitarra, respectivamente). A banda até saiu pela primeira vez na imprensa nacional quando a *Go-Set* notou em sua resenha que “o AC/DC parece ótimo e soa ótimo” e estava se transformando rapidamente “em uma força a ser levada em consideração”.

Sob a tutela de George e Harry, o AC/DC foi formalmente contratado pela Albert Productions no mesmo mês, seguido pelo lançamento rápido de “Can I sit next to you, girl”. Apesar de ser mais tarde regravada com Bon Scott, o germe do que seria o som clássico do AC/DC pode ser detectado aqui. Com George e Harry nos controles da produção e, apesar de não receber créditos, ajudando a modelar o processo de composição também, “Can I sit next to you, girl” parecia um pouco uma mistura de Easybeats, na introdução e nos versos, com o que o AC/DC logo se tornaria no refrão e no riff.

Um evento quase tão significativo, certamente um momento definidor de imagem, ocorreu em agosto quando a banda apareceu para fazer um show no Last Picture Show, em Cronulla, e percebeu um novo aspecto incrível no logotipo que aparecia no pôster do show: a maneira como o AC e o DC estavam agora separados por um raio diagonal era incrível, uma ideia do novo guru de marketing e promoções da Albert, Chris Gilbey. Angus viu isso como um floreado artístico legal que a empresa tinha espertamente acrescentado; Malcolm encarou como um jeito de enfatizar o poder e o ataque do nome e da música da banda. George continuou indiferente. Enquanto os rapazes estivessem felizes...

Também foi no show de 30 de junho no Last Picture Show — um teatro reformado — que o primeiro vídeo promocional do AC/DC foi filmado. Nele, Evans mostra seu lado roqueiro gostosão, empurrando

o suporte de microfone para o meio das pernas como um falo, usando botas que chegavam ao meio da perna, a voz claramente baseada no vocalista do Slade, Noddy Holder, o peito peludo explodindo em uma apertada blusa branca e vermelha. Anos depois, Malcolm iria zombar e dizer que achava que Dave era muito “consciente de sua imagem”. Que ele era, na verdade, “totalmente ridículo”. Certamente não mais ridículo do que Malcolm no mesmo vídeo, com calça de montaria azul-escura, botas na altura do joelho estilo Bowie e blusa de seda amarela e preta — com dois nós na barriga! —, combinando com um chapéu escocês, cheio de bolas nas pontas. Enquanto isso, o baixista Rob Hale parece um fugitivo da Glitter Band, com calça boca de sino e jaqueta de lapelas largas combinando; o baterista Peter Clack se sacode em seu banquinho usando um casaco escuro brilhante, sem camisa. É interessante observar que o único da banda que não parece horrivelmente datado, mesmo um ano depois da gravação, é Angus, que, perto das roupas de palhaço dos outros, está legal em seu uniforme escolar, com um grande “A” no boné e uma mochila enorme nas costas. Não importa. Como conta Evans: “O disco foi lançado, o vídeo [do visual glam] foi visto na TV, e todos acharam que éramos uma banda inglesa! E isso nos ajudou a vender bem, então funcionou!”.

Bem, até certo ponto. “Can I sit next to you, girl” chegou ao Top 5 na parada de Sydney e em outras regiões da Austrália Ocidental e também apareceu durante umas poucas semanas no Top 20 em outros estados, mas não despontou em todo o país. O que conseguiu foi dar à banda enorme exposição nas estações de rádio locais e, ainda mais, na TV. Filmado na manhã do show no Last Picture Show e dirigido por Bernie Cannon, produtor do programa *GTK (Get to know)* da ABC — transmitido de segunda a quinta por dez minutos, às 18h30 —, Cannon tomou a decisão unilateral de gravar o vídeo usando filme colorido, apesar de ainda demorar

alguns meses para a transmissão colorida chegar à Austrália. Colorido ou em preto e branco, o que realmente contava a favor deles era o momento. A primeira transmissão no *GTK* aconteceu em agosto, bem quando a banda começou seus shows principais, abrindo para o então rei do sleaze rock, Lou Reed, no que seria sua primeira turnê australiana: nove shows, incluindo três no Hordern Pavilion, de Sydney (capacidade de 5.300), quatro no festival Hall, de Melbourne (5.400) e um no festival Hall, de Adelaide (2 mil) e de Brisbane (4 mil). Houve problemas desde o começo, quando no primeiro show a equipe norte-americana de Reed informou à do AC/DC que o uso do equipamento de som do local seria drasticamente mais baixo do que o do show principal. Indignado, Malcolm ligou para casa para reclamar, e George pegou o primeiro voo para Sydney. De acordo com Dave Evans, "George voou sobre eles — 'Deem a esses garotos tudo o que eles precisarem!' — e ficou ao lado do mixer durante o show para garantir que teríamos a potência que quiséssemos". Havia uma simples razão para a tentativa de sabotagem da equipe de Reed: "A gente detonava com ele no palco! [Reed] estava tão fodido que tinha pessoas para ajudá-lo a subir e descer do palco. Eu pensava: 'É parte de sua performance', mas eu o vi no café da manhã no dia seguinte, e ele tinha duas pessoas para ajudá-lo a tomar café também! Não estava fingindo, cara...".

Nesse momento, no entanto, Dave tinha mais com que se preocupar do que com o comportamento recalcitrante de Lou Reed e sua equipe canalha. Ele sentia que Malcolm estava descontente com ele. Começou com uns comentários sarcásticos disfarçados de piadas amigáveis. Dave não entendia o porquê. Tinham sido amigos desde o início, compartilhavam o quarto na estrada. Isso terminou durante a turnê com Lou Reed, quando Malcolm passou a dormir com Angus. Finalmente, com as coisas piorando, o cantor entendeu.

Tudo começou em um show no Last Picture Show, em Cronulla, no dia 14 de julho.

“Havia um bando de garotas paradas na frente”, conta Evans. “Seguíamos para o fundo, quando Malcolm disse: ‘Por que você não conversa com elas?’. Mas eu estava um pouco tímido, de verdade, para chegar num bando de garotas e dizer oi. Só que Malcolm insistiu: ‘São fãs, vai lá e conversa com elas. Elas vão adorar!’” Evans acabou aceitando e se aproximou das fãs, e, claro, como Malcolm tinha previsto, “as garotas adoraram”. Ele continuou: “O problema foi que funcionou muito bem. E fiquei cercado por elas o tempo todo. Era uma das razões pelas quais Malcolm queria andar comigo. Contudo, no final, ele ficou com muita inveja”. Em outro show, “havia umas garotas comigo, e alguém estava puxando meu cabelo. Eu me virei, pensando que era uma brincadeira, mas não. Era Malcolm. Ele disse: ‘Vai fazer o quê, hein?’. Pensei: ‘Que merda é essa?’. Aí falei: ‘Qual é a sua?’. Ele disse: ‘Se você não gostou, a gente sai lá fora e resolve isso!’. Porra, Malcolm mede 1,60 metro. Eu poderia tê-lo quebrado ao meio. Mas ele é um puta valentão, reconheço isso. E percebi que estava falando sério. Pensei: ‘Que merda é essa, estamos numa banda juntos, sabe?’. Mas foi o começo da coisa...”

Dave agora estava do lado de fora, definitivamente o lugar errado quando se tratava do AC/DC e especialmente dos irmãos Young. Ele nunca tinha se dado bem com Angus e nunca havia feito amizade com Bailey ou Clack — “eles eram legais, porém eram mais velhos e tinham entrado sem meu envolvimento na decisão, o que não tinha nada a ver com a maneira como a banda havia começado” —, mas ele sempre vira Malcolm como amigo. Já não era mais assim. “Eles não iam recuar, com certeza”, diz ele. Em um dos primeiros shows no Town Hall, em Newcastle, em março, “Angus veio pra cima de mim. Não nos dávamos muito bem, e Angus de

repente veio voando pra cima de mim nos bastidores, com os punhos no alto. Foi o velho clichê: coloquei a mão na testa dele e o empurrei para não me alcançar. Fiquei pensando: 'Eu podia matar esse cara!'. Ele não parava. Achei que estava louco! Aí acho que foi o Malcolm que o agarrou e o levou embora."

Durante um dos shows no Hordern Pavilion com Lou Reed, em Melbourne, Evans lembra-se de Angus fazendo o mesmo com o gerente de turnê de Reed. "Era um louro grandão, de quase 1,90 metro. Angus, por algum motivo, não estava gostando do que acontecia durante uma passagem de som e ficou atrás dele gritando. O cara se virou para ver de onde vinham os gritos, e era daquele baixinho. Ele não sabia o que fazer. Angus fazia 'Grrr!', mas o cara podia tê-lo jogado para longe do palco. Ele gritou: 'Alguém pode se livrar desse sujeito?'. Não dá pra ganhar, meu chapa. Esse era metade do problema com Angus. Ele sabia que podia gritar, porque quem iria bater nele? Se fosse alguém da banda, seria expulso." Ele ri, triste. "O produtor era o irmão, e o cara da gravadora contratante era o outro irmão mais velho, certo? Então ele era autoindulgente. Sabia que era intocável e podia fazer o que quisesse. Ninguém ia atacá-lo porque ele era protegido pelos irmãos. Mas, tirando os irmãos da jogada, o que sobra?"

Os irmãos também brigavam às vezes. "A gente foi pegá-los para fazer um show uma vez, e, antes de entrarem no carro, eles já estavam brigando. Em seguida Angus pulou em cima de Malcolm, e começou a pancadaria! Socos pra todo lado! A gente não se meteu, deixamos que se entendessem sozinhos. Mas é isso, eles tinham esse jeito. Igual a quando Malcolm puxou meu cabelo. Era assim mesmo, ele provocava. Contudo eu não tinha como vencer. Se detonasse com eles, o que ganharia? Sou muito grande. E sei brigar, pode ter certeza disso, cara. Eu cresci num lugar bem barra-pesada..." Isso não o ajudou a voltar para o clã Young, no entanto.

“Eu me senti muito, muito isolado e bastante solitário. Então briguei feio com Dennis também.”

Dennis Laughlin foi o terceiro empresário que a banda empregou em menos de seis meses. Vocalista original do Sherbet, onde permaneceu até a banda se tornar estrela em meados dos anos 1970, depois que ele saiu, Laughlin era “mais um amigo” que um empresário: bom para manter os olhos neles na estrada, porém não tão bom em prever até onde aquela estrada poderia levar uma banda como o AC/DC. Como depois contaria a Clinton Walker, ele sentia que seu trabalho era “deixar todo mundo feliz. Há alguns fumadores de maconha na banda, certo? Em vez de dar cinquenta dólares por semana, eu pensava, beleza, o que vocês precisam, a gente consegue. Trinta dólares por semana mais um saco de maconha, uma garrafa de scotch. Bom, Angus era um saco, porque ele dizia: ‘Vai se foder, não bebo nem uso drogas’. Eu dava um saco de peixe e batata, um Kit Kat, um maço de Benson and Hedges e uma garrafa de Coca”.

Agora a banda tinha um single na parada, e aquele não era um acordo interessante para eles, isso era o que sentiam. “Estávamos sempre duros”, conta Evans, “mas estávamos fazendo grandes shows. Tínhamos um disco de sucesso, que chegou ao Top 5 em alguns estados. Estávamos trabalhando pra cacete, porém não ganhávamos nenhum dinheiro. E Dennis estava voando por todo o país, andando com roupas novas e fazendo permanente. Ele parecia estar se dando muito bem. E eu tinha um aluguel para pagar em Sydney, e nada de dinheiro. E havia trabalhado pra caralho durante toda a turnê! E ele era o empresário, então tudo explodiu uma noite, em Adelaide. Todos tínhamos tomado umas bebidas, e todo mundo estava puto com aquilo, incluindo Malcolm e Angus, e eu falei alguma coisa e [Dennis] respondeu alguma bosta, então, bang!, mandei uma nas fuças dele. Os caras me agarraram e pararam com

a briga, mas eu falei: 'Vai se foder, estou saindo da banda!'. E foi isso, deixei a banda."

Na manhã seguinte, no entanto, "sob a luz fria da sobriedade", Dave concordou em continuar pelos próximos shows agendados, esperando que sua última explosão atuasse como o catalisador que iria acabar com todos os seus problemas. Foi o que aconteceu, mas não como ele tinha imaginado.

A primeira vez que Bon Scott ouviu "Can I sit next to you, girl" foi no rádio, em Adelaide. Alta, grudenta, viril: ele gostou, até o locutor anunciar o nome da banda e ele mudar de ideia. Não se importava com gays, mas não ia cantar músicas de uma banda gay. Ele não estava com muito bom humor na época. Há quase um ano de volta de Londres e ainda sem que nada estivesse acontecendo, ele se sentia fracassado, derrotado. Vinte e oito anos, e menos do que nada para mostrar, exceto as cicatrizes, mentais e físicas, trancadas dentro dele como dentes de um cachorro ao redor do osso. Como diria Vince Lovegrove, "Bon era um cara adorável, mas podia mudar de humor muito rápido, ficar mal-humorado, muito agressivo".

Quando Bon voltou a Adelaide, disse a Irene que era uma questão de tempo até "voltar ao alto da sela". Na verdade, demoraria quase um ano e só seria por acaso. Enquanto isso, ele caiu do cavalo completamente.

As coisas tinham começado bem quando ele se reencontrou com seu velho amigo Peter Head, cuja nova banda, Headband, também havia se separado recentemente. Nenhum dos dois tinha muito dinheiro, então Bon aceitou o primeiro emprego que encontrou, como trabalhador temporário na fábrica de fertilizantes Wallaroo, no cais de Port Adelaide. Era um trabalho duríssimo, carregando caminhões, descarregando outros. "Cavando merda", como ele afirmou sucintamente. Tirando o dinheiro, que era uma

miséria, porém bastante necessário, a melhor coisa sobre o emprego era que ele não precisava pensar. Então passava os dias dentro da fábrica Wallaroo, com merda até o pescoço, sonhando com letras e melodias para canções que faria com Peter à noite, quando os dois se animariam fazendo música, principalmente Pete, mas com cada vez mais contribuições de Bon, a quem Head estava ensinando a fazer acordes para construir seus próprios riffs e melodias.

Peter tinha suas ideias também. Mantendo sua base de vanguarda e seus ideais hippies, Head se ocupava criando um "coletivo musical", que chamava de Mount Lofty Rangers. Como ele explicou: "O propósito da banda era que os compositores se relacionassem e experimentassem músicas que funcionassem como uma incubadora de criatividade". Nos três anos seguintes, os Rangers acabariam incorporando quase duzentos músicos diferentes e misturando nomes conhecidos da cena de Adelaide, como o velho místico Bon, Vytas Serelis, um soldador chamado Barry Smith e vários caras cabeças, como o futuro vocalista da Little River Band, Glenn Shorrock, e o ator e cantor de musicais Robyn Archer. A "banda" teria sua própria música-tema, "The Mount Lofty Rangers theme", mas essencialmente se tornou um veículo para o material próprio de Head. Foram aquelas sessões noturnas improvisadas com Bon, no entanto, que mantiveram a chama viva para os dois durante as primeiras semanas de 1974.

Vários originais Scott-Head surgiram desse período. Notavelmente, a alegre "Carey Gully", uma gentil mistura de country inspirada por Gram Parsons e folk celta, baseada na pequena cidade de mesmo nome nas montanhas de Adelaide, onde Bon agora vivia. Em termos de letras, elas eram tão autobiográficas quanto tudo o que ele mais tarde escreveria para o AC/DC, mas com cores emocionais diferentes. Os versos de abertura dão uma dica de como a vida tinha mudado para Bon desde seu retorno de Londres: "You

go on down Piggy Lane through the flowers / That paint the hills as far as you can see / And that's where I while away my hours / Hours of eternity / In a little tin shed on the hillside / Where we sit and drink our peppermint tea..." [Você desce a Piggy Lane no meio das flores / Que pintam as colinas até onde se consegue ver / E é onde eu passo minhas horas / Horas de eternidade / Em uma pequena cabana de lata nas encostas / Onde sentamos e bebemos nosso chá de menta]. Também havia a tocante balada "Clarissa": o esboço escrito por Bon para uma pequena dançarina de balé de Adelaide. Mais perto do tipo de música desbocada/soco no estômago que ele iria compor para o AC/DC estava a autobiográfica "Been up in the hills too long", que descreve suas frustrações em se ver de repente abandonado, com uma esposa e um emprego comum: "Well, I feel like an egg that ain't been laid / I feel like a bill that ain't been paid / I feel like a giant that ain't been slayed / I feel like a saying that ain't been said / Well, I don't think things can get much worse / I feel my life is in reverse... I been up in the hills too long..." [Bem, eu me sinto como um ovo que ainda não foi botado / Sinto que sou uma conta que ainda não foi paga / Sinto que sou um gigante que ainda não foi morto / Sinto como um ditado que ainda não foi falado / Bem, não acho que as coisas podem ficar piores / Sinto que minha vida está ao contrário... Estou nas colinas por muito tempo].

Esse era o Bon que "podia passar rapidamente" da felicidade com as coisas simples de "Carey Gully" ao veneno cuspidor de "Been up in the hills too long". Amargura disfarçada de ironia. Bon agora tinha o hábito de levar um caderno com ele, no qual escrevia versos que criava, um costume que manteria pelo resto da vida. Ele carregava uma garrafa de uísque também, outro hábito que teria até o final de seus dias. Como Vince Lovegrove, ainda um dos melhores amigos de Bon em seus dias em Adelaide, se recordaria mais recentemente: "Bon estava desesperado por alcançar o sucesso,

quase 28 anos, e não tinha alcançado a fama e a fortuna que desejava. A pressão era forte, e ele se sentia preso, frustrado, meio velho demais e sem direção”.

Começou a descontar suas frustrações nas pessoas ao redor, começando por Irene, com quem brigava quase toda noite, e até Peter Head, que ele invejava secretamente por seu porte social e sua educação em música clássica. Peter parecia feliz com o que tinha, cheio de autoconfiança e aparentemente sem grandes sonhos de fama e sucesso. Bon via as coisas de modo diferente. Tendo se rebelado contra seu passado de classe média na Escócia e na Austrália, se encontrado repetidamente do lado errado, até na cadeia, em relacionamentos que nunca davam certo e agora em duas carreiras fracassadas com dois grupos pop bem distintos; tendo visto sua juventude desperdiçada em uma cagada atrás da outra, como pensava, a começar pelos Spektors em 1964, ele estava tão consciente do momento que vivia e das oportunidades perdidas que não podia deixar que nada daquilo se repetisse.

Bon estava em uma espiral descendente que por fim alcançou o fundo na noite de 22 de fevereiro de 1974, uma sexta-feira. A noite em que morreu, depois voltou. Mais cedo, naquela mesma noite, ele já havia aparecido bêbado em outra sessão dos Mount Lofty Rangers, no Hotel Lion, norte de Adelaide. Como sempre, estava com seu caderno com palavras e rimas e tinha uma garrafa de Jack Daniels. Os outros não ficaram surpresos ao ver que ele viera na sua motocicleta Suzuki 550. Bon podia beber e dirigir melhor do que a maioria das pessoas, e nunca havia muito tráfego nas estradas secundárias. O que os preocupava mais era o humor dele. Tinha tido outra briga com Irene, ele contou. Tinha sido pior do que o normal, no entanto. Houve punhos levantados, ofensas e ameaças. Não era a primeira vez que os outros tinham a sensação de que o problema não estava na relação entre marido e mulher, mas no que parecia

estar acontecendo na cabeça de Bon. Não era só Irene. Ele estava pronto para brigar com qualquer um — o Jack, em vez de acalmá-lo como já fizera antes, só o deixava mais furioso.

De repente, ele começou a provocá-los. Chamou um de bicha. Depois outro. Ameaçou quebrar a cara deles. Depois saiu batendo a porta e voltou a subir na moto, jogando fora a garrafa de Jack. Partiu sem olhar para trás. Peter e os outros tentaram impedi-lo. Não se importavam que ficasse, só não queriam que saísse de moto naquele estado, com medo de que provocasse um acidente.

Vince Lovegrove recebeu um telefonema de Irene às duas da manhã. Ela estava ligando da recepção do hospital Queen Elizabeth. Era sério. Bon tinha batido de frente com um carro que vinha no sentido contrário. Estava em coma, quase morto. A polícia tinha ido buscar Irene, e agora ela estava histérica. Não sabia para quem ligar. Lovegrove depois escreveu como ele foi direto para o hospital, "... e havia um Bon como eu nunca vira antes; mole, em pedaços, o queixo preso por arames, sem a maioria dos dentes, gesso no pescoço, várias costelas quebradas, profundos cortes na garganta".

Bon ficaria em coma por três dias. Os médicos disseram a Irene que se preparasse para o pior. Ela gostaria que um padre viesse e desse a extrema-unção a seu marido? Uma das enfermeiras informou que, antes de desmaiar, Bon havia delirado, falado besteiras. "Ele disse que era cantor", ela contou a Irene, duvidando.

Dezoito dias depois, Bon Scott saía do hospital. Para surpresa dos médicos, estava vivo, apesar de muito mal. Demoraria até conseguir caminhar sem ajuda, muito mais tempo ainda para voltar a cantar. E ele havia perdido o emprego na Wallaroo. E seu casamento também. Irene tinha se cansado. Já era difícil tentar cuidar de um Bon em forma, com seu mau humor e mudanças de ânimo. Aguentar o violento que saiu todo quebrado do Queen Elizabeth, já querendo uma bebida e um baseado, era muito pior. Ela

admitiu a Vince que não aguentava mais. Eles concordaram em “dividir” a responsabilidade de cuidar dele. Bon, de sua parte, não tinha vontade de voltar para casa e, nos seis meses seguintes, viveu cada vez menos com Irene e mais na casa de Vince, que morava com a esposa, Helen.

Apesar de ainda mancar e usar bengala, ao viver com Vince Bon ainda conseguia se sentir parte tangencial da indústria musical. Os Lovegrove eram empresários de bandas e tinham uma empresa chamada Jovan, que trabalhava com iniciantes como Cold Chisel (com Jimmy Barnes, de apenas dezoito anos, que depois lançaria uma série de discos solo de grande sucesso na Austrália), Skyhooks (que lançariam o disco *Living in the 70s*, que chegaria ao primeiro lugar das paradas), Buster Brown (com o futuro *frontman* do Rose Tattoo, Angry Anderson) e vários outros. Assim que Bon recuperou as forças, começou a ajudar, fixando pôsteres para Vince e Helen, pintando o escritório e ajudando a acompanhar algumas das bandas visitantes que vinham tocar na cidade. Tudo em troca de alguns dólares no bolso e um teto — e, mais importante, a recuperação de sua autoestima.

Quando, em agosto, Vince organizou os shows do AC/DC, que mais tarde descreveria como “uma banda glam jovem e boba de Sydney”, Bon novamente se ofereceu para ajudar. Os dois conheciam George Young, claro, de seus dias com os Valentines. Vince sempre admirou a capacidade de George e Harry de criar uma música pop; Bon venerava Stevie Wright, o tipo de *frontman* destemido que ele gostaria de ser. Dessa vez houve uma mudança na situação: no dia anterior ao primeiro show de Adelaide, George havia ligado para Vince e contado que estavam procurando um novo vocalista e que ele não deveria pagar pelo show a Dennis Laughlin, que agora também tinha entrado na lista negra dos Young. George pediu que Vince desse a grana a Malcolm.

Vince não se importava para quem deveria dar o dinheiro, conquanto que George ficasse feliz. Não estava presente quando Evans atacou Laughlin antes de anunciar, melodramático, que estava saindo, mas, a menos de 24 horas do show de Adelaide, Vince tinha uma resposta imediata para o problema. "Falei no ato que o melhor cara para a posição era Bon", Vince escreveu. "George respondeu dizendo que o acidente de Bon não permitiria que ele se apresentasse e que talvez fosse muito velho." Sem perder a esperança, Vince decidiu mencionar sua ideia a Malcolm e Angus. "Falei que Bon podia superá-los em tudo e jogá-los no chão." Mas os irmãos já tinham suas opiniões sobre Bon quando ele os levou para conhecer a cidade em seu velho sedã FJ Holden 1954. Usando um macacão vermelho surrado, explicando como recentemente havia saído do hospital depois de destruir sua moto, segurando o volante do velho carro com uma mão enquanto acendia uma sucessão de baseados com a outra, que passava para trás, nem Malcolm nem Angus conseguiam ver como aquele "velho hippie" quebrado podia ocupar o lugar de Evans. Mesmo assim, pediram que fosse ao show aquela noite no Hotel Parooka. Ele se divertiria, pelo menos.

Da parte de Bon, ele gostou do que viu naquela noite — a banda era jovem, cheia de energia e atitude e parecia ter uma ou duas músicas originais decentes entre os covers que estava fazendo. O que mais o impressionou foi como Angus, o menor cara do lugar, lidou com a enchecção de saco de um grupo de bêbados que achavam muito gay ter um guitarrista vestido de estudante. Quando Angus finalmente perdeu a cabeça, parando o show para chamar um por um para a briga, esperando com a guitarra na mão para arrebentar a cabeça de quem ousasse subir ao palco, Bon não acreditou no que chamou de "os culhões" do baixinho. Havia ainda um problema para Bon. Nos bastidores, depois do show, Vince ficou espantado quando Bon disse na cara deles que não estava certo se

eles tinham experiência suficiente ou eram “roqueiros o suficiente” para que ele cantasse na banda. Os irmãos riram e disseram que o achavam “velho demais para o rock”, de qualquer forma. Mas, se ele quisesse tentar, deixariam que “desse uma canja” mais tarde, numa pequena festa depois do show, à qual Dave Evans, de propósito, não havia sido convidado. Nunca fugindo de um desafio e, na verdade, querendo desesperadamente mostrar àqueles moleques do que era capaz, Bon pediu que Bruce Howe — que também estava lá, junto com a maioria da comunidade musical de Adelaide — o deixasse montar os instrumentos no porão de sua casa. No começo, Bon tentou mostrar como era bom baterista, com medo de que estivessem certos e ele fosse realmente muito velho para cantar. Mas os irmãos não se abalaram. Finalmente, Bon, mais bêbado a cada minuto, foi empurrado para o microfone e teve de cantar, enquanto o ex-baterista do Fraternity, John Freeman, assumiu as baquetas, Bruce Howe plugou seu baixo e Malcolm e Angus mandaram ver na guitarra. Eles ainda estavam tocando, entre latas e garrafas vazias e cinzeiros cheios quando o sol nasceu na manhã seguinte, velhas canções de Chuck Berry e muitos blues de doze compassos. Nesse ponto, o velho amigo de Bon, Dennis Laughlin, entrou na conversa e, depois de uma rápida e não tão secreta confabulação com os irmãos, ofereceu a vaga a Bon. Este, agora a ponto de entrar em colapso, disse que ia pensar e pediu uma carona de volta para o sofá de Vince Lovegrove...

As lembranças de Dave Evans do encontro com Bon em Adelaide não são diferentes das dos irmãos Young, apesar de ele nunca achar que aquele seria o cara que o substituiria no AC/DC. “Bon ficava conosco e ajudava os roadies. Ele nunca foi um dos nossos roadies — eu também ajudava quando estávamos atrasados. Mas ele costumava ficar por ali conosco. Os outros rapazes saíram com ele

umas noites, mas Bon nunca foi nosso motorista. Nunca tivemos um motorista. Então, tudo o que escrevem agora é merda. A história fica mais bonita assim, entende? Mas eu o conheci ali, era um cara legal, sempre rindo e contando piadas.”

Dave não havia sido convidado para a sessão no porão com Bon. Depois do show no Parooka, “eu saí com umas garotas, e [os irmãos] falaram: ‘Vamos fazer uma jam com Bon Scott e uns caras do Fraternity’. E eu disse ‘legal’ e fui embora. No dia seguinte perguntei: ‘E aí, como foi a jam?’. E eles: ‘Ah, bem legal’. Olhando para trás, claro que fizeram um teste com ele”. Embora Dave estivesse longe de estar preocupado — “eu já tinha saído da banda naquele momento” —, ele não sabia que o AC/DC já estava procurando por alguém para substituí-lo. Mais do que tudo, seu anúncio de que ia sair, depois de ter brigado com Dennis Laughlin, era mais um pedido de ajuda. Para que alguém — de preferência, Malcolm — viesse e pedisse para que ficasse, garantisse que seu papel na banda ainda era crucial, apesar de ser cada vez mais ignorado nas decisões fora do palco. Como isso não aconteceu, ele se sentiu “completamente isolado de todo mundo. Eu ainda estava na banda e ainda estaria se as coisas tivessem melhorado. Mas elas só pioraram”.

Concordando em continuar por um período, apesar de ainda esperar que a situação se resolvesse de algum modo e que o resto da banda decidisse que não podiam continuar sem ele, agora Dave encarava quase dois meses de shows em uma atmosfera, como coloca, “de sensações muito ruins”. Eles tinham sido contratados para um período de três semanas em Perth, na Beethoven’s Disco — abrindo para a estrela do notório show de cabaré *Les girls*, Carlotta, ou Richard Byron, um transformista que depois seria uma das inspirações do filme *Priscilla, a rainha do deserto*. Tendo contratado a banda simplesmente por causa do nome, acreditando que

qualquer banda chamada AC/DC seria perfeita para abrir os shows de Carlotta, os donos da Beethoven's ficaram chocados com o equívoco quando viram a banda tocando seu repertório pesado, claramente heterossexual. Se a viagem de dois dias por 2.700 quilômetros cruzando a planície de Nullabor, de Adelaide a Perth, não aumentou a tensão entre a banda e a equipe, os dezenove shows consecutivos de abertura para a extravagante Carlotta e uma plateia desinteressada em rock certamente serviram para isso. Foi demais para Dave Evans, que começou a "faltar por doença". Ele teve problemas vocais, disse, e Dennis Laughlin o substituiu quando isso acontecia.

De acordo com Dave, agora, aqueles últimos shows que fez com a banda "foram fantásticos. Estávamos detonando em todo lugar, tocando para casas lotadas. Mas eu não conversava com ninguém, para dizer a verdade. Dava entrevistas e coisas assim, porém era só aparência, até aquela reunião final em Melbourne. Naquele ponto já era irreversível, meu chapa. Ninguém estava conversando com ninguém. Eu estava feliz com o crescimento da banda, mas na época em que tudo isso acontecia eu estava arrasado. Estava sozinho. Tinha um monte de meninas lindas ao meu redor, então isso ainda era bom. Voltar ao lugar em que estávamos hospedados, no entanto, e ser recebido em completo silêncio era insuportável". Dave sugere que um padrão estava começando a surgir. "Quando saí da banda, estávamos em nosso terceiro baixista, terceiro baterista, terceiro empresário. Malcolm, Angus e George passaram a tomar todas as decisões. Eu me sentia excluído e estava chateado, porque, no início, todos decidiam juntos e nos sentíamos parte da banda. Mas naquele momento em que estávamos [com Peter Clack e Rob Bailey], em que eu não me dava muito bem com ninguém, sentia-me bastante isolado. Você meio que se sente abandonado, e não é uma sensação boa."

O problema, agora ele está convencido, tinha menos a ver com confrontos de personalidade, como pensava inicialmente, ou qualquer desacordo sobre imagem, como Malcolm afirmaria no futuro, e mais a ver com dinheiro. “Com a saída de todos os membros originais, eles podiam ser donos do nome AC/DC, de todo o merchandising, de tudo. E podiam contratar caras... Depois que eu saí, os únicos dois membros originais que continuaram foram Angus e Malcolm. E com George eles podiam dominar tudo.” Durante a longa e árdua viagem de volta, eles pararam de novo em Adelaide para mais dois shows — o primeiro, uma nova visita para um Parooka ainda mais cheio, o segundo, a noite seguinte na Countdown Disco, uma sala maior no hotel Mediterranean —, Evans se encontrava num beco sem saída, e a banda também. Nas semanas anteriores, desde o primeiro show em Adelaide, quando Bon, em um momento tão desesperado para se envolver e, no seguinte, aparentemente se fazendo de difícil, ele tinha visto os dois falando no telefone com George, em Sydney, pressionando-o para encontrar um novo vocalista. Uma hora, George tinha perguntado a Stevie Wright se estava interessado. Mas Stevie tinha a canção mais vendida do ano, “Evie”, e um disco incrível, *Hard road*. Na Inglaterra, Rod Stewart até tinha gravado um cover da faixa-título, *Smiler*. Apesar de esperto e não falar a respeito — dando, no lugar, a desculpa educada de que Malcolm e Angus não precisavam da ajuda dele —, Wright não iria dar um “passo para trás” e entrar para a banda dos irmãos mais novos de George. Foram necessários cinco anos para se recuperar da separação dos Easybeats, e ele estava decidido a não botar tudo a perder agora. (Na verdade, Wright não precisava de ajuda para arruinar a sua carreira. Já viciado em heroína, foi uma sorte para a banda que ele não tivesse aceitado a oferta.)

O seguinte na lista era o cantor de 26 anos que usava o nome artístico de William Shakespeare e se chamava John Stanley Cave. Ele também tinha feito um grande sucesso naquele verão com uma composição de Vanda e Young, "Can't stop myself from loving you". George e Harry procuravam um cantor que pudesse ser o Gary Glitter australiano e o encontraram em Cave, que imediatamente renomearam e remodelaram como um ícone glam para os incautos. A vantagem de ter Shakespeare na frente da banda era que ele sabia cantar — tinha voz grave como a de Evans, mas um falsete que poucos cantores conseguiam alcançar —, conhecia seu lugar e estava ciente de quanto seu sucesso dependia dos outros, especificamente de George e Harry. Resumindo, cantava bem e fazia o que mandassem. A desvantagem, como Malcolm e Angus deixaram bastante claro, era que o cara era uma piada. Na mente deles, estavam se livrando de um problema, então por que arrumar outro ainda maior?

Também havia John Paul Young, outro imigrante nascido em Glasgow que conseguira um sucesso no Top 20 em 1972 com uma composição de Vanda e Young chamada "Pasadena". Mas não tinha conseguido nada mais, passando os dois anos seguintes no papel do sacerdote Annus na produção australiana de *Jesus Christ superstar*. Quando o espetáculo terminou, em fevereiro de 1974, ele foi recontratado pela Albert e voltou a trabalhar com George e Harry. Até o momento, no entanto, nenhum dos dois singles que tinha lançado havia sido bem-sucedido. JPY, como era conhecido, sabia cantar, porém sua imagem era um pouco doce demais para bandas como o AC/DC, e seu estilo vocal era melhor em baladas pop — como ficaria demonstrado de maneira espetacular quatro anos depois, ao conseguir um sucesso internacional enorme com outra música de George e Harry, "Love is in the air".

Na lista de possíveis vocalistas para o AC/DC, em setembro de 1974, só sobrava um nome: o do “velho” que tinham encontrado em Adelaide, o que só recentemente havia tirado o gesso e deixado a bengala, porém tinha a voz e a atitude que estavam procurando: o velho Bonnie Boy Scott. Mas o cara não tinha pulado de alegria com a perspectiva de se juntar a eles quando fora convidado. Nas semanas depois disso, no entanto, Bon tinha começado a lamentar sua indecisão. Ele juntara várias demos das gravações de suas músicas com Peter Head e os Lofty Rangers e mantinha a esperança de que isso o levaria a algum lugar. Como se lembra Head, “as faixas eram gravadas por quarenta dólares, que era todo o tempo de estúdio que conseguíamos pagar. Bon e eu costumávamos nos ajudar. Eu escrevia a música, e ele, as letras... Eram gravadas no primeiro estúdio de oito canais de Adelaide”. Mas quando Vince contou que os rapazes do AC/DC estavam voltando para mais dois shows, ele decidiu que nem ia se encontrar com eles. Até onde Bon sabia, eles haviam resolvido a situação com o vocalista ou já tinham encontrado um novo. Pelo que a banda sabia, Bon estava doidão e nem iria aos shows deles.

Felizmente, para os dois lados, a verdade era outra. Ainda fingindo indiferença, Bon foi convencido a ir ao primeiro show no Parooka e subir ao palco para cantar umas músicas, o que fez bêbado, cambaleando pelo palco, como o pai de alguém em festa de Natal de empresa. Na noite seguinte, no entanto, na Countdown Disco, quando Evans disse que estava mal e se recusou a continuar, a banda se virou para Bon. Dessa vez não estavam brincando: não era nenhuma jam ou um convite temporário, era real. O que me diz, meu chapa? “Sabíamos que tinha uma boa voz”, Malcolm contou anos depois à jornalista Sylvie Simmons. Mas ele estava muito nervoso. “Ele disse: ‘Como vocês querem que eu cante?’, porque sempre estive em bandas que queriam que copiasse alguém que

estava na moda. Ele não acreditou quando dissemos: 'Como você mesmo'. Virou duas garrafas de bourbon com um pouco de coca e speed e disse: 'Certo, estou pronto'. Em seguida, estava correndo com a calcinha da mulher dele, gritando para a plateia."

Não é preciso dizer que a festa continuou no hotel muito depois que a discoteca fechara. Quando Bon voltou à casa de Vince na manhã seguinte, bêbado, chapado e totalmente feliz, ele imediatamente começou a juntar suas poucas roupas e posses na mesma mala velha que tinha levado para Londres com o Fraternity, aquela que tinha viajado com ele de Perth a Melbourne três anos antes e voltado para Adelaide Hills.

O último show de Dave Evans cantando com o AC/DC aconteceu no hotel Esplanade, em St. Kilda, o distrito da luz vermelha de Melbourne, poucos dias depois de Bon ter cantado pela primeira vez com a banda na Countdown. "Lembro de andar sozinho pela rua em St. Kilda", conta Dave, "e de conhecer duas garotas. E ter dito a elas: 'Chega. Estou saindo da banda'. Elas ficavam pedindo para eu não sair, dizendo que a banda era fantástica. E eu respondi: 'Preciso sair'. Um dia depois do show, houve uma reunião final. A primeira coisa que Malcolm falou foi: 'Certo, Dave, você está fora'. E eu respondi: 'Tudo bem'. Então ele falou com o baixista e o baterista, que estavam sempre reclamando que tampouco tinham dinheiro, voltando-se para Rob: 'Algum problema?'. 'Não!' 'Algum problema, Peter?' 'Não!' Eles ficaram com medo porque me viram ser demitido. Não os ajudou muito, mesmo assim, pois foram mandados embora logo depois. Pelo menos saí de cabeça erguida. Não tive que engolir sapo. E o empresário também foi demitido logo depois."

Depois que Dave saiu da reunião, naquele dia, ele voltou a Sydney e imediatamente entrou para o Rabbit — um banda de rock que, por acaso, estava tendo problemas com seu vocalista original,

Greg Douglas, e o mandara embora para receber o cara novo. Dave nunca mais teve nenhum contato com o AC/DC. "Eu os vi algumas vezes — em um desses festivais onde estavam tocando em dias diferentes do Rabbit. Só falamos oi e trocamos umas palavras. [Mas] eu também já mandei uns caras embora e nunca mais falei com eles."

Incrivelmente, ele diz, não sabia que Bon seria o novo cantor até "voltar a Sydney e ouvir que iam fazer um show no Victoria Park. Não sabia que seria o vocalista. Não notei nada. Estava muito ocupado com meus assuntos. Então pensei em ir e ver quem era o vocalista. Quando Bon apareceu, tomei um puta choque! Porque ele era velho e ainda estava usando o maldito macacão vermelho, ainda muito hippie. E eles não tocaram bem. A plateia de Sydney estava me esperando! Não foi muito tempo depois de minha saída, só alguns meses, [e] a plateia de Sydney esperava o AC/DC que tinha conhecido comigo. Quando eles apareceram com Bon e ele começou a cantar 'Can I sit next to you, girl', todos pensaram: 'O quê?'. Então Bon começou a atacar a plateia, provocá-la. Ele falava: 'Batam palmas, vamos lá, batam palmas!'. Mas eles não aplaudiam. 'Bom, vocês devem saber como se faz!', ele disse. Nunca vou esquecer. Não consegui ganhar a plateia. Pensei: 'Nããã, estão fodidos'".

A saída de Evans do AC/DC deixou os dois lados com uma ferida que nunca seria curada. Enquanto Evans sustenta que teve um papel crucial na história da banda, os irmãos Young ainda o tratavam mal quase trinta anos depois. Em uma entrevista de 2003 ao jornalista de rock britânico Dave Ling, Malcolm mostrou como aquela ferida continuava profunda. "Sempre que voltamos para a Austrália há algo [sobre Evans] no jornal: 'Eu transformei a banda AC/DC no que eles são.'" Ri, sarcástico: "O dia em que nos livramos dele foi o dia em que a banda começou". Ele continua, dando um novo giro à história de por que Evans acabou saindo. "Estávamos tocando num

pub em Melbourne. Dave era quase como Gary Glitter com as roupas que usava; era ridículo. Todos aqueles caras durões, bebedores de cerveja, estavam enchendo o saco dele, então mandamos ele sair por uns dez minutos, porque íamos tocar uns boogies. Mas passou uma meia hora, e o lugar estava pegando fogo. Depois disso percebemos que não precisávamos de um vocalista.” Nesse ponto, Angus se meteu: “Não, percebemos que não precisávamos daquele vocalista! Na verdade, chamá-lo de vocalista era gentileza de nossa parte”.

Dito isso, não há dúvida de que eles conseguiram alguém melhor para cantar no AC/DC. Fifa Riccobono, então gerente na Albert, que também viu Bon pela primeira vez com o AC/DC no show no Victoria Park, teve uma impressão bastante diferente da que marcou o ainda chocado Evans. “Esse cara apareceu com um macacão de cetim vermelho, sem uns dentes e com um dente de tubarão ao redor do pescoço, e eu olhei e pensei: ‘Oh, meu Deus!’. Quando começou a cantar, vi que era incrível. Não sabia as letras da maioria das músicas, então enrolava bastante. Mas no final da noite não havia nenhuma dúvida de que combinava com a banda. Parecia que havia um elemento mágico ali que realmente criava uma unidade. Os [outros] caras, de um jeito típico do AC/DC, deram tudo de si e fizeram um ótimo show.”

Bon tinha feito sua estreia oficial com a banda no Rockdale Masonic Hall, ao sul de Sydney, num sábado, 5 de outubro de 1974. Cabelo até a bunda, macacão vermelho gasto, descalço — um requinte que ele não iria abandonar enquanto a banda não começasse a fazer turnês fora da Austrália e, mesmo assim, de má vontade —, criando as próprias letras quando não conseguia lembrar a certa, o que acontecia em quase todas as músicas, a plateia esperando ver Dave Evans achou tudo estranho. Tendo fumado uns sete gramas de maconha e tomado a segunda garrafa de bourbon

antes de entrar no palco, Bon não estava para ser zoadado. Quando liderou a banda, que estava um pouco menos espantada do que a plateia, agarrou o microfone e disse: “Quem veio ver o Dave Evans cantar com o AC/DC não vai ver nada — a banda o mandou embora porque ele se casou!”. No camarim, Malcolm, que sempre matava sua garrafa de Stone’s Green Ginger Wine antes de entrar, não tinha se preocupado com as palhaçadas do vocalista. Agora, olhando o anúncio provocador, sussurrava: “Porra! O que esse cara está fazendo?”.

De acordo com Angus, que tinha dúvida se Bon conseguiria ficar de pé no palco, “meus pés saíram do chão” quando Bon abriu a boca para cantar. Sem poupar nada, ele entrou de cabeça, dando o que podia, literalmente destruindo o palco. Enquanto Evans tentara mostrar como era um *frontman* capaz e bom vocalista, Bon só rugia, uma chama queimando do começo ao fim. Na apresentação de uma nova música que tinha acabado de compor com a banda, chamada “She’s got balls” — inspirada, ele contou alegre à plateia que não entendia nada, em sua ex-mulher —, eles não sabiam se deveriam rir ou se ofender. No final, só ficaram olhando, então começaram a aplaudir quando a música terminou.

De acordo com George Young, falando mais de trinta anos depois, “quando vi o primeiro show [de Bon] com os caras, pensei: ‘É isso, é dele que precisam’. Era o capitão Jack Sparrow”. Mesmo assim, o julgamento sobre se o “velho” Bon Scott era uma boa escolha para substituir o jovem Dave Evans permaneceria por algum tempo. Olhando de fora, pelo menos, não fazia muito sentido. A banda com Dave tinha tido um sucesso; já tinha material para um primeiro disco. E tinha um contrato com a maior empresa na indústria musical australiana, a Albert, e todo o apoio do Lennon e McCartney australianos, Vanda e Young. Por que apostariam seu futuro com um cara ultrapassado como Bon Scott? Tudo isso não

passou despercebido para Bon, que permaneceria inseguro sobre seu papel na banda o tempo todo.

Felizmente, para ele, George e Harry, que se lembravam de Bon como o segundo vocalista bobão dos Valentines, conseguiram ver seu potencial. Do ponto de vista deles, o desejo de dar o máximo de si, pois via aquela como sua última chance, era um bônus. Significava que ele faria o que mandassem. Mas ele também tinha uma boa voz, cheia do tipo de expressão conhecida que só se podia encontrar em alguém da idade dele, alguém que tinha chegado lá, tido sua chance e a perdido — duas vezes. E havia algo que chamava a atenção em seu caráter. Um cara verdadeiramente divertido, tanto quanto os depressivos costumam ser, com quem se podia trabalhar. Bon já tinha mencionado que escrevia as próprias letras. Se poderia ou não ser um bônus, eles ainda precisavam ver. O mais importante era que Malcolm e Angus gostavam dele. Parecia tirá-los de seu jeito de estudantes de colégio. Ele ainda podia se vestir como um hippie, mas havia pouco de paz e amor no “velho”, como o chamavam pelas costas. Um fumador de maconha inveterado, também bebia muito, gritando num minuto, profundamente mergulhado em pensamentos pantanosos no seguinte. Era seu yin e yang, e era isso que o mantinha interessante. Ainda mais que George, eles percebiam sua carência. Quando, poucas semanas depois de começarem em Sydney, Malcolm mandou que Bon cortasse o cabelo e largasse os macacões, ele obedeceu imediatamente.

Isso foi um forte contraste com Dave Evans, a quem Malcolm também tinha mandado cortar o cabelo durante o tempo que passaram em Perth. “Malcolm disse: ‘Ah, temos uma nova imagem para você’. Respondi: ‘O quê?’. E ele disse: ‘Corte o cabelo curto e use óculos escuros’. Eu respondi: ‘Vai se foder. Não vou cortar o cabelo de jeito nenhum’. Saí de casa aos dezesseis porque tinha

cabelo comprido; você acha que eu ia cortá-lo por alguma banda? Falei que de jeito nenhum eu ia fazer isso.”

Bon nunca sonharia em falar assim com Malcolm nem com nenhum dos irmãos Young. Chegando aos trinta, ele sabia onde estava seu ganha-pão agora. Um fato que nunca esqueceria. Por um tempo, pelo menos...

## Seis

### Bon, o cara legal

Deixar Adelaide e sua velha vida para trás, a que terminou na noite em que sofreu o acidente de moto e abriu a cabeça, significava deixar Irene para trás também. Em poucas semanas, no entanto, ele estava desdenhando para um repórter: "Eu gostava mais da banda do que da garota, então entrei na banda e deixei a garota". Ele afirmava que viera correndo para Sydney antes que o grupo pudesse mudar de ideia sobre deixá-lo entrar. Tudo isso era verdade, mas não contava toda a história. Bon ainda sentia algo por Irene e escreveu "She's got balls", sua primeira música no AC/DC, sobre ela. E haveria muitos momentos ao longo dos meses e anos seguintes, quando, na estrada, ele iria refletir sobre o caminho que havia tomado, as escolhas que tinha feito, que nem sempre pareciam favoráveis. Coisas que nunca discutiria com Malcolm ou Angus, que eram jovens o suficiente para ficar animados com a perspectiva de passar o Natal na estrada, como fizeram pela primeira vez em dezembro de 1974. Para piorar a ferida, na época, o irmão de Bon, Graeme, tinha começado um relacionamento sério com a irmã de Irene, Faye, enquanto seu outro irmão, Derek, já estava casado e tinha dois filhos. Sentado sozinho em seu quarto de hotel, Bon encontraria um pouco de consolo nas infinitas cervejas e uísques, numa infinidade de baseados e pílulas; o infinito suprimento de jovens groupies cujos nomes e rostos se borravam até mesmo muito antes de ser realmente conhecidos. Bon se sentava ali, bêbado e chapado, e escrevia longas e melancólicas cartas a Irene, como se ela ainda estivesse ao seu lado, pelo menos em espírito, como se

realmente entendesse tudo. Mas ela não estava, Bon estava sozinho e, lá no fundo, ele sabia disso.

O resto da banda só via o lado engraçado do novo vocalista, sobre quem Angus Young, mais tarde, brincaria dizendo que lhe ensinara boas maneiras, refinando sua boca suja habitual: “Perdoe-me, bicha” ou “Vai se foder, se não se importa”. Logo “o velho” tinha um novo apelido: “Bon the Likeable” [Bon, o cara legal], por causa de Simon the Likeable, um personagem do seriado *Agente 86*, cuja arma secreta é ser impossível não gostar dele. Angus, em especial, se beneficiava de outras maneiras também, pois Bon dava velhos singles e LPs que de algum modo expressavam o que ele sentia, mas que ainda não conseguia comunicar em suas músicas. Muitas, como “Great balls of fire”, de Jerry Lee Lewis, já eram conhecidas do jovem guitarrista, porém ele se divertia com a forma como Bon explicava tudo de um jeito novo, deleitando-se com os jogos de palavras que se tornariam o estilo das melhores letras de Bon nos anos seguintes. Feliz só por ver Bon feliz, que ficava superanimado com as bandas de gaita escocesa de um modo que ele não via desde o tempo em que se sentava aos pés dos amigos de seu pai, em Glasgow. Até Malcolm Young — alguém que nunca elogiava à toa — mais tarde descreveria Bon como “a maior influência” na maneira como o AC/DC se desenvolveria nos anos 1970, de uma banda de bar desviando-se de garrafas de cerveja para shows em grandes arenas de todo o mundo. “Quando Bon entrou, todos nos unimos mais”, Malcolm declarou. “Ele tinha esse jeito de unir as pessoas. Isso estava em nós, mas precisou que Bon trouxesse para fora.”

No entanto, nem todo mundo gostou da imprevista chegada de Bon à banda. De acordo com Dave Evans, “ele me viu sem camisa. Viu como eu atuava no palco. Viu o que era necessário — a estrela de rock, o peito sem camisa. Que a minha imagem era a necessária”. Houve também outra pessoa no final de 1974 que ainda precisava

ser convencida de que Bon Scott era o homem certo para cantar no AC/DC: o novo empresário, Michael Browning.

Já uma figura de sucesso na indústria musical, com base em Melbourne, Browning havia iniciado sua carreira em meados dos anos 1960 com a abertura da primeira discoteca da Austrália: Sebastian's Penthouse, em Beaconsfield Parade, perto de St. Kilda Beach. Enfeitada com a visão do que agora é visto como o clássico dos anos 1960, um *kitsch* estilo Austin Powers, Sebastian's tinha a intenção de ser o equivalente cultural da Tramp, de Londres. Bem mais tranquila para entrar e muito menos celebridades no meio, tornou-se um dos vários pontos noturnos de Melbourne que refletiam a nova atmosfera do final dos anos 1960. Trabalhando com seu parceiro de negócios, Arthur Knight, da rica família Knight de Melbourne, Browning logo estava cuidando dos encantos de outras discotecas famosas, como Thumpin Tum e Catcher's. A joia da coroa da família Knight, no entanto, era a Bertie's, no número 1 da Spring St., que também se tornou o primeiro lugar no qual Michael havia sido encorajado a organizar shows com bandas locais.

Logo, todas as discotecas e clubes da moda em Melbourne estavam organizando shows com bandas ao vivo, e Michael, sabiamente, agarrou a oportunidade para estabelecer sua própria agência, que chamou de Australian Entertainment Exchange. Consequentemente, isso fez que se envolvesse cada vez mais no dia a dia das melhores dessas bandas, das quais as mais conhecidas eram Python Lee Jackson, Doug Parkinson In Focus e, por último e mais importante em razão de seu futuro envolvimento com o AC/DC, Billy Thorpe & The Aztecs, que Browning iria levar às paradas em casa e, ainda mais impressionante, até Londres, que era o Santo Graal das bandas australianas e continua sendo até hoje. Python Lee Jackson teve várias formações desde o começo dos anos 1960, conseguindo alguns sucessos no país, mas seria mais lembrada por

um sucesso oportunista, "In a broken dream", saída de uma sessão com um cantor pouco conhecido na época, chamado Rod Stewart, durante a breve estadia da banda em Londres, em 1969. Nunca tiveram a intenção de lançar a faixa, porém ela acabou saindo em 1972, depois que Stewart já tinha se tornado famoso.

Entretanto, foram suas outras bandas que realmente deram fama a Brown- ing, pelo menos nacionalmente. Doug Parkinson In Focus, apesar de desconhecida fora do país, tinha se tornado uma das bandas de maior sucesso na Austrália em 1969, com singles como "Dear Prudence" e "Hair". Mas Billy Thorpe & The Aztecs foram ainda maiores. Atuando desde os anos 1960, especializando-se em covers animados como "Poison ivy" e "Love letters", agora, no começo de 1970, eles haviam se transformado em uma banda de rock pesado, com faixas de sucesso como "Most people I know think that I'm crazy" e "Cigarettes and whiskey". Sua apresentação no festival Sunbury, de 1972, em Melbourne, resultou em um disco duplo, *Live at Sunbury*, que tinha lutado pelos primeiros lugares na parada nacional australiana com clássicos como *Exile on Main Street* e *Led Zeppelin IV*. "Billy & The Aztecs era uma banda de rock pesado da qual fui empresário por uns cinco anos", conta Browning. Não é nenhuma surpresa, portanto, que o próprio Thorpe tenha sido amigo de Bon desde o final dos dias dos Valentines. Também foi a primeira banda com a qual Browning viajaria para Londres, onde ficou por seis meses. O mais perto que chegaram de um sucesso duradouro no "velho país", no entanto, foi quando a Radio One transmitiu seu single, "Most people I know think that I'm crazy", lançado pelo selo RAK, de Mickie Most. "Mickie e seu irmão Dave Most trabalharam muito nele, mas simplesmente não teve repercussão. Porém foi uma boa experiência para mim quando voltei com o AC/DC, alguns anos depois. Londres era então o lugar ideal para uma banda australiana que estivesse tentando mostrar algo."

Na época, Browning era um dos principais contratados da recém-criada agência Consolidated Rock, junto com Michael Gudinski (cujo selo posterior, Mushroom Records, iria rivalizar com a Albert como principal foco de talentos nacionais). Quando a CR absorveu a rival Let It Be, de Philip Jacobsen, Browning se encontrou à frente da única agência de talentos nacional, cuidando de grandes estrelas da época, como Daddy Cool e Spectrum. Na verdade, seu peso na nascente cena musical australiana era tanto que constituía um monopólio virtual. (Um dos jovens agentes da CR, Roger Davies, acabaria revigorando a carreira de Tina Turner nos anos 1980 e hoje também é empresário de Pink.)

Quando, no entanto, a Consolidated Rock parecia estagnada em 1973, durante a tentativa de Browning e Gudinski de criar uma "publicação semanal com credibilidade, estilo *Rolling Stone*", a *The Daily Planet*, que não conseguiu reviver o sucesso da revista *Go-Set*, a agência rapidamente se reconfigurou no que se tornaria a Premier/Harbour e sua promotora de turnês internacionais, Frontier Touring Co. O desfecho foi que tanto Browning quanto Gudinski saíram: o primeiro para formar a Mushroom, e o segundo para se tornar o empresário e agenciador de talentos do Hard Rock Cafe de Melbourne. Foi nessa época que Browning viu pela primeira vez o AC/DC com Dave Evans. "Achei que eles eram incríveis", lembra-se. Apesar de não achar Evans "nada de mais. A coisa que adorei foi Angus com roupa de estudante e a música dos irmãos, no geral. Foi o que chamou minha atenção. A seção rítmica era quase inexistente na época. Era só Angus, aquele moleque magrelo com o nariz sujo correndo pelo palco. Adorei aquilo!". Conversando com eles depois do show, "eles disseram que iam para Perth, e eu disse que, quando voltassem, a gente podia marcar umas datas".

Mantendo sua palavra, Browning agendou a banda para shows no Hard Rock no final de outubro. Naquelas semanas, no entanto,

eles tinham demitido Evans e trazido Bon. Houve outra importante perda: a do empresário Dennis Laughlin, que “ficou muito triste com eles uma noite”, durante uma temporada de três shows no hotel LARG PIERS, em Adelaide. Se Laughlin achava que as brigas por seu estilo de gerenciamento acabariam, agora que Evans não estava mais lá para reclamar, estava redondamente enganado. Em vez disso, os ataques passaram a ser dos irmãos. Em especial de Angus, que, como o único abstêmio da banda que não fumava maconha, não era tão facilmente aplacado pelas promessas de Laughlin. Angus vivia com uma dieta estrita de cigarros, chá, achocolatado e barras de chocolate e não precisava de Laughlin para conseguir isso para ele. (A única droga que Angus já havia tomado regularmente era aspirina, que ele afirma que sua mãe esmagava e colocava no leite dele sempre que tinha “uma dor de ouvido, uma dor de dente” ou algo que pudesse impedi-lo de ir à escola. Um hábito que ele manteria durante toda a vida.) Cansado das reclamações constantes — e sentindo a tensão de ter o mimado da família enchendo seu saco o tempo todo —, Dennis finalmente estourou. “Eu disse: ‘Vai se foder, não vou mais trabalhar porra nenhuma, aqui estão as contas; vocês precisam estar em Melbourne à uma hora amanhã, vou pra casa, a gente se vê.’”

Incomodado, Malcolm — afinal, ele bebia e desfrutava da generosidade de Laughlin com maconha —, em vez de ligar para o irmão mais velho, George, como sempre costumava fazer quando havia problemas, decidiu ligar para Michael Browning para dizer que a banda não conseguiria fazer o show em Melbourne, sem dúvida esperando que o experiente Browning tivesse uma sugestão para salvar o dia. Os instintos de Malcolm estavam corretos. Browning se lembra: “Ele disse: ‘Não temos nenhum dinheiro. Você nos agendou para um dos shows em Melbourne, bom, não vamos poder voltar aí’. Então eu disse: ‘Mando o dinheiro pra vocês, aí vocês

podem fazer o meu show e tudo o mais que tiverem que fazer na cidade'. Quando [a banda] chegou a Melbourne, Malcolm veio me ver e disse: 'Eu agradeço muito isso, você realmente nos ajudou bastante'. E começamos a conversar. Acho que no momento não percebia que tinha um nome no mercado de empresários. Então a conversa acabou levando a: 'Vocês precisam de um empresário...''.

Quando a banda apareceu com Bon Scott como novo *frontman*, Brown- ing admite que teve dúvidas. "Eu já conhecia Bon havia muitos anos, desde os dias com os Valentines. Eram uma banda adolescente, parecida com Bay City Rollers ou algo assim. Meu conceito sobre Bon era que ele tinha sido de um grupo adolescente. Depois disso, havia participado daquele grupo progressivo estilo Hawkwind. Então, quando me disseram que ele seria o novo vocalista, fiquei um pouco preocupado." Seus temores foram acalmados, no entanto, na primeira vez em que viu a banda tocando para frequentadores asquerosos do Hard Rock. "Bon se transformou para o papel bem rápido. Ele passou do hippie cabeludo do Fraternity a um roqueiro. Adaptou-se ao papel até que este fosse algo natural, e ninguém mais o questionou. Bon já tinha uma longa trajetória, mas de alguma forma a química entre ele, Malcolm e Angus funcionava, e, assim que começou a escrever as letras, acho que eles realmente perceberam que tinham algo especial."

Assim como toda decisão importante da carreira, nenhum acordo poderia ser feito entre o AC/DC e seu provável empresário novo sem que George Young — que voou até Melbourne no dia seguinte — aprovasse. Michael Browning sentiu imediatamente o líder do clã fungando em seu pescoço. "Olha, como empresário você sempre estará sob suspeita desses caras. Veja George, em seu grupo Easybeats, teve uma boa chance de conseguir sucesso internacional, aí deu tudo errado e ele voltou para a Austrália, culpando o empresário, Mike [Vaughan]." Como resultado, nem

George nem os irmãos mais novos a quem ele tinha ensinado tudo “confiavam muito em empresários, vamos colocar desta maneira. Todos os artistas culpam o empresário quando as coisas dão errado, mas eu acho que a atitude era provavelmente exagerada no caso dos Young. Quando propus meu contrato para eles, realmente tive de investir dinheiro. Eles não tinham nenhum recurso financeiro. Na minha opinião, estavam a ponto de acabar por falta de dinheiro”. Apesar de um contrato já ter sido assinado com a Albert, diz Browning, “isso não implicava que a Albert ia colocar dinheiro na mesa para mantê-los vivos. Eles tinham assinado com a Albert para fazer discos, mas só isso”.

O contrato de gravação que assinaram — ao qual Bon foi acrescentado, depois que o ex-empresário do Fraternity, Hamish Henry, concordou em vender seus direitos sobre a produção de Bon para a Albert por 4 mil dólares australianos — estabelecia uma divisão igualitária dos royalties, consideran- do três membros iguais da banda. “Era o que eles chamavam de ‘contrato-padrão’”, lembra-se Browning. “A Albert também tinha os direitos sobre o material original do AC/DC. Novamente, sob o contrato-padrão, direitos de copyright, meio a meio [mais] metade da renda do exterior... Deus os abençoe, mas não eram só eles que estavam assinando esse contrato-padrão naqueles dias. Acho que muitas gravadoras norte-americanas e britânicas faziam o mesmo. Mas a Albert estava definitivamente à frente do contrato-padrão e continuou assim por muito mais tempo do que as outras gravadoras.” Um retrocesso dos dias de faroeste selvagem da indústria musical, quando os selos e os empresários eram praticamente donos dos artistas de modo integral — quer dizer, de suas músicas, dos cachês por seus shows, das fitas-máster de todas as suas gravações, às vezes até de suas roupas. Em meados dos 1970, a prática-padrão nos mercados musicais britânico e norte-americano tinha chegado a um estágio de maturidade em

que pelo menos os grandes artistas, apesar de ainda basicamente servos, estavam em uma posição de barganha mais forte do que antes. Depois que os Beatles e os Stones tinham mostrado que poderia haver uma carreira bem lucrativa a longo prazo como banda de rock, os artistas não estavam mais cobrando cachês maiores por seus shows, mas aumentando as taxas de royalties, e, dependendo do nível de sucesso, as bandas mais lucrativas até abriam seus próprios selos, com controle sobre suas másters, a criptonita de qualquer artista que quer tirar os superpoderes das grandes gravadoras.

Essas práticas, no entanto, aparentemente ainda tinham que chegar na Austrália, e a Albert, como a maior gravadora da época, tinha uma posição de “pegar ou largar” que lhe rendia muitos dividendos. Como aponta Browning: “A parte boa do acordo com a Albert era que não havia custos de gravação, porque eles tinham o estúdio. Acho que havia uma pequena [taxa], uns cem dólares por faixa, algo assim”. Em termos de royalties sobre vendas, Browning tinha dito que o acordo era bem mais favorável para a Albert: 3,4%, comparados com os 5%, que era então a norma. (Em uma década isso tinha aumentado para uma taxa média de 10% ou até 12%, apesar de, mais uma vez, não na Albert.) Independentemente de como a divisão era percebida, o que a Albert estava fazendo não parecia diferente do que qualquer outra gravadora significativa da época considerava justo e normal. Browning continua filosofando: “Há muitos empresários e gravadoras que sempre souberam do contrato da Albert e criticavam muito. Mas hoje, quando a gente vê quantos grupos quebram porque gastam muito dinheiro em gravação, imaginando receber 12% em vez de 5%, mas no final sempre acabam sem ver nenhum centavo ou até devendo milhões à gravadora, o contrato da Albert realmente não era tão ruim no começo. Claro, a porcentagem era baixa, porém não era preciso

pagar os custos de gravação, e havia um fluxo real de royalties desde o primeiro dia”.

Tudo bem, está certo, desde que você vendesse discos. Faltando ainda meses para que o AC/DC pudesse receber royalties pelas vendas de discos, Browning “montou um plano” em que ele pagaria um salário semanal de sessenta dólares, mais as despesas de viagem. Ele até comprou um ônibus novo — um grande e desajeitado que era da Ansett Airlines —, pagava toda a equipe, além de encontrar casas e pagar o aluguel deles. “Paguei por tudo durante seis meses. O acordo era que eu podia ficar com a renda [dos shows] por seis meses. Era meio que uma situação estável para eles, então, depois de seis meses, o acordo se reverteria em uma situação normal empresário-artista de 20%.”

A outra única condição era de que a banda se mudasse de Sydney para Melbourne, onde estava sua nova agência, a Trans-Pacific Artists. “Eu estava ali, e era onde eu sabia que podia trabalhar. Tinha um sócio naquela época, um cara chamado Bill Joseph. Ele era dono de metade dos pubs e clubes de Melbourne, e eu também tinha alguns. Então pude oferecer um acordo pelo qual eles recebiam salário e tudo o mais, sabendo que eu podia usá-los em nossos locais para gerar renda e pagar por tudo aquilo. Isso criou um forte incentivo para torná-los o mais famosos possível, o mais rápido possível, porque, se eu conseguisse realmente torná-los populares naqueles seis meses, teria grande lucro. Eles começaram a tocar em todos os lugares. Em pouco tempo, tornaram-se, provavelmente, uma das maiores atrações na cena de Melbourne. Então funcionou bem para os dois lados.” Os irmãos estavam felizes. “Achamos que era isso! Não precisávamos trabalhar”, lembra-se Malcolm. “Podemos ganhar cinquenta dólares por semana. Podemos sobreviver sem um emprego normal.”

O centro ao redor do qual aquelas novas atividades aconteceriam seria o primeiro disco da banda, que George conseguiu organizar para ser gravado durante os tempos livres do recém-instalado Studio One, da Albert, em seu escritório na King Street 139, durante as últimas semanas de 1974. Uma sala menor, com tijolos expostos, o novo estúdio havia sido projetado e construído para Ted Albert por um velho conhecido chamado Bruce Brown, engenheiro e “eletricista muito criativo” que já tinha supervisionado o ATA, um dos estúdios mais antigos de Sydney. Chris Gilbey, músico inglês que tinha começado a trabalhar na Albert como chefe de A&R (artistas e repertório) em janeiro de 1974, mas aos poucos foi passando para marketing e promoções quando o AC/DC foi contratado e terminaria, em suas próprias palavras, “basicamente dirigindo o selo”, lembra-se de como o estúdio seria ocupado por Brown durante o dia normal de trabalho, “gravando coisas que eram contratadas, coisas para fora, e George e Harry iam nos fins de semana e à noite” com seus próprios projetos, começando com o AC/DC. O acordo de produção com a Albert dizia que George e Harry tinham 50% de tudo o que trouxessem à Albert: “George e Harry de um lado”, diz Gilbey, “Ted do outro. Esse era o acordo, inclusive com o AC/DC.” Gilbey lembra de como George e Harry “costumavam ficar irritados com quem Ted ou eu contratávamos de maneira independente [e eles não recebiam nenhum tostão]”. Por exemplo, “eles odiavam que Ted Mulry estivesse no selo. Tentaram mandá-lo embora, mas não conseguiram porque ele tinha assinado na época em que George e Harry estavam vadiando em Londres e Ted Mulry estava em Sydney fazendo shows em buracos e pubs cheios de pernilongos. Então Ted Albert era muito leal com as pessoas que eram leais a ele — incluindo George e Harry”.

Gilbey tinha provado seu próprio valor para o AC/DC desde o começo, acrescentando o raio em seu logotipo, o mesmo que usam

até hoje. Também foi Gilbey quem sugeriu o título do primeiro disco antes mesmo de terem terminado de gravar: *High voltage* — novamente, inspirado no nome e no logotipo do “flash”. Mais importante, Gilbey se tornou o maior aliado de Michael Browning na Albert; o único com quem ele poderia realmente se relacionar no dia a dia, dentro do que Gilbey descreve como “a lojinha fechada” da Albert. “O envolvimento de Chris foi muito importante naqueles primeiros dias, em especial”, diz Browning. “Mas, como todo mundo que já esteve envolvido com o AC/DC e a Albert sabe, você é apagado da história. Contudo ele certamente foi muito importante para a Albert durante todo aquele período. Como ficou evidente na sua saída, quando o selo deles na Austrália caiu muito.”

Para Gilbey, no entanto, não havia dúvida de quem realmente dirigia o show, pelo menos em relação ao AC/DC. “O mais interessante, para mim, é o caráter do AC/DC ter sido forjado por George. Ele realmente é a *éminence grise* central no AC/DC.” Certamente foi George quem dirigiu as coisas naquele primeiro disco. Com a banda ainda fazendo shows em Sydney e região sempre que podiam, antes de se mudarem para Melbourne, eles geralmente chegavam ao Studio One vindos direto de um show e simplesmente ligavam os instrumentos e tocavam até de manhã, enquanto George e Harry operavam a mesa de som. Buzz Bidstrup, cuja banda The Angels se tornou outra das contratadas por Harry e Vanda para a Albert logo depois, lembra-se do *modus operandi* da dupla no estúdio. “Harry era muito relaxado e simpático, sentado no fundo da sala, balançando a cabeça e olhando para tudo. George era o cara sentado na mesa com o engenheiro, com as mãos nos controles e dizendo [*imitando o sotaque escocês*]: ‘Acho que foi um take ruim. Acho que o dois é melhor’. Eles eram definitivamente uma equipe.” Até uma pessoa tão cheia de opiniões como George Young

precisava de alguém em quem se apoiar. “Harry era sua caixa de ressonância.”

Para manter a atmosfera boa, a sala estava lotada de cerveja, maconha e cigarros — e milk-shakes para Angus — e qualquer coisa que eles sentissem que poderia ajudar a recriar a atmosfera de um show ao vivo. No futuro, quando Bon tivesse consolidado sua posição na banda como letrista e eles finalmente tivessem uma seção rítmica estável, teriam mais cuidado na construção do material original, com George, Malcolm e Angus ocupando o mesmo banquinho no piano, enquanto George dividia as músicas em suas partes componentes, então voltava a construí-las, menos os riffs e as paradas, mas com mais melodia e pegada rítmica. Para as sessões de *High voltage*, no entanto, a ideia era repetir na fita o show deles e depois se mudar para Melbourne. Com o núcleo da entidade agora estabelecido com Bon e os irmãos, Rob Bailey e Peter Clack não se envolveram tanto quanto gostariam; George tocou a maior parte do baixo, enquanto vários bateristas foram trazidos, dependendo de quem estivesse disponível, incluindo Tony Currenti, do 69ers, e John Proud, que George e Harry tinham usado nas primeiras sessões da Marcus Roll. (Clack acabaria aparecendo em apenas uma faixa, “She’s got balls”.) Quando tudo o mais fracassava, o sempre versátil George tocava a bateria. (Bailey ficou indignado quando o disco saiu sem crédito para ele, com a desculpa de que ele quase não havia tocado. De acordo com Clinton Walker, Bailey “com certeza nunca viu um centavo da Albert”.)

Em vez de soar fragmentário e dessincronizado, como seria de esperar de uma organização tão estranha, o resultado final, recolhido em menos de uma dúzia de sessões, se tornaria a base do que todos os outros discos do AC/DC na fase Bon acabariam se tornando. Abria com “Baby, please don’t go”, sua batida confusa ficando ainda mais porrada por causa da inteligente decisão de

George de aumentar a velocidade da fita (um velho truque de produção que raramente falha em conseguir dividendos e ainda é muito usado hoje). Seguindo a primeira faixa original que os irmãos tinham trabalhado com Bon — a ode a Irene, “She’s got balls” —, este era o resumo do AC/DC: Bon em modo de narrativa completa, tirando os detalhes diretamente de suas próprias experiências de vida, enquanto Malcolm e Angus extrapolavam com riffs hipnóticos e alucinados, ritmos loucos para ganhar a atenção dos ouvintes, assim como as tatuagens nos braços peludos de Bon.

A faixa seguinte, mais lenta e lasciva, chamada “Little lover”, outra das primeiras tentativas de Bon de acrescentar letra a um riff criado por Malcolm e Angus, que ele mais tarde falou brincando que tinha sido inspirado em Angus (“O menor e o mais importante amante que conheço”), era outra música na verdade inspirada em Irene. Mas a história que a letra conta sobre uma jovem fã que Bon vê primeiro em um dos shows da banda, que deixa a cadeira molhada, e Bon tem certeza de que “não era Coca-Cola”, parece ter mais a ver com a nova fase da vida que ele estava, de repente, desfrutando inesperadamente no AC/DC. O que a diferencia da desconfortável misoginia de vários rocks que vão pelo mesmo caminho — separando-a da escuridão de, digamos, “Whole lotta love”, de Zeppelin, ou do abrupto salto sexual de “Stray cat blues”, dos Stones — é a forma deliberadamente debochada que Bon coloca em tudo. Mais humor estilo *Carry on* do que depravação estilo chique dos anos 1970, Bon simplesmente não consegue manter a cara séria quando canta seus *bon-mots*. Até a música é mais carnavalesca do que a moral musical das bandas de rock mais “sérias” que aquele momento permitiria.

O único equivalente no rock da época era a Sensational Alex Harvey Band, outra banda de rock cheia de jaquetas de couro, cujas raízes escocesas e farsa musical descarada apareciam como o

mesmo tipo de gangue de desenho animado que o AC/DC com Bon estava agora criando (até mesmo a mentalidade fechada de clã) —, exceto que a SAHB estava trabalhando a 18 mil quilômetros, na terra que Bon e os irmãos tinham deixado para trás. Na verdade, os paralelos são muito próximos para serem descartados como coincidência. Liderado por um cara escocês mais velho cujas raízes celtas e atitude de Glasgow colocariam muito medo nos críticos de rock “molengas do sul”, que em meados dos anos 1970 afirmavam gostar dele, o SAHB também tinha um guitarrista que se vestia de maneira bizarra, Zal Cleminson, um solitário que mantinha seu próprio conselheiro ao lado do palco, encorajado pela maquiagem e pelas roupas de pierrô inspiradas no filme *Laranja mecânica*, que se transformava em uma pantomima maníaca no palco, tornando-se o perfeito companheiro para o líder da matilha, que era o vocalista, enquanto o resto da banda usava roupas normais, camisetas e calças boca de sino, comuns na era pós-hippie. Enquanto parecia não haver nada no visual estranho de Harvey que tivesse impressionado algum dos irmãos Young, Bon Scott certamente era um grande fã, inspirado pelo escocês mais velho, que acrescentava coisas próprias, conhecendo muito melhor o ponto certo para a mistura, não só em suas letras libidinosas, mas na forma, igualmente esplêndida, de cantá-las; sórdidas, sacanas, não tanto uma piscada de olho, porém algo mais doloroso do que frases com duplo sentido. Certamente as ligações entre o AC/DC inicial e o período clássico de Alex Harvey e seu bando de irmãos mais avançados — as linhagens, conclusões culturais e resultados musicais — são encantadoramente parecidas. Não menos, também, quando se considera que os dois cantores morreriam jovens, nas primeiras horas de uma triste manhã de fevereiro, com menos de dois anos de diferença. Como o vocalista do Rose Tattoo, Angry Anderson, lembrou: “Uma das lembranças mais legais de Bon foi

quando ele me apresentou à música de Alex Harvey. Ele me deu uma fita de Alex, e foi como uma epifania. Todo mundo fala dos clichês sobre mulheres, drogas e bebidas com Bon, mas ele realmente adorava boa música. Bon foi o poeta do rock da era". Ou, dito de outra maneira, talvez uma versão australiana sensacional de Alex Harvey.

Das cinco faixas remanescentes de *High voltage*, a maioria tinha sido originalmente da era Dave Evans. Ele agora afirma que eles já haviam gravado várias das músicas no estúdio com George e Harry, incluindo a incrível "Soul stripper" (uma das poucas faixas do AC/DC com Malcolm e Angus solando, regravada com Bon nos vocais), mais uma faixa, "Rock 'n' roll singer", que agora seria redirecionada para o próximo disco, e mais duas das quais ele tinha "escrito letra e melodia" chamadas "Fell in love" e "Sunset strip". "Mas Bon entrou na banda e mudou as letras. Então 'Fell in love' se tornou 'Love song (Oh Jene)', e 'Sunset strip' tornou-se 'Show business'. Portanto Bon não teve nenhum problema em reescrever a letra de duas canções que eu já tinha apresentado em público e que ele me ouviu tocar." Não foi a única coisa que Evans sente que Bon tinha agregado de sua atuação, citando a parte em que Bon levantava Angus nos ombros e caminhava pelo palco enquanto ainda tocava guitarra durante "Baby, please don't go". "Não me importava muito com aquilo. É até uma forma de elogio. Mas eu me ressinto por ele mudar as letras de duas das canções que eu tinha tocado ao vivo [e escrito]."

No momento, entretanto, não importava mais como Dave se sentia. O AC/DC que o mundo conheceria do álbum *High voltage* já era um personagem diferente: a adição de Bon Scott tinha mostrado isso. Ele ainda não havia avançado muito, como mostra a lenta e sub-Stones "Stick around" (sobre a dificuldade de Bon ficar com uma mulher mais tempo do que demorava o sexo — "Eu consegui uma

boa canção disso”, ele brincou. “Elas ainda vão embora [mas] agora eu canto toda noite na cama”) — e a pouco inspirada, até irritante de tão pegajosa, “You ain’t got a hold on me” (a última também apresentando um raro mas eloquente solo de guitarra de Malcolm). Quanto às duas faixas que Evans afirma ter escrito, mas que a banda com Bon agora havia reformado, a primeira, “Love song (Oh Jene)” — devido a um erro de impressão, pois deveria ter sido “Oh Jean” —, parece uma sobra do Fraternity: uma pop-ópera bastante autoconsciente, que teria sido pouco importante na era do *flower-power* e aqui era simplesmente horrorosa. Mesmo assim, essa foi a faixa que George e Harry, normalmente tão certos em sua capacidade de escolher as melhores, lançaram como o primeiro single do disco, vendo nela o mesmo potencial de “Evie”, de Stevie Wright, no ano anterior. “Evie”, no entanto, tinha sido, de fato, uma música excitante no mundo pop, composta especialmente para Wright por George e Harry, os dois frustrados com o fracasso de serem produtores no Reino Unido e determinados a provar que podiam fazer sucesso em casa; “Love song (Oh Jene)” era uma costura malfeita de ideias ambiciosas que nunca foram bem desenvolvidas. A segunda música modificada de Evans foi a última do disco, “Show business”. Apesar de ser trabalhada com uma típica letra de Bon e tocada com guitarras estilo Chuck Berry pelos irmãos, teria sido melhor deixá-la junto com as garrafas de uísque depois do show. Era o tipo de música que funcionava ao vivo, mas não aguentava ser tocada repetidamente no vinil.

Embora suas práticas de trabalho logo melhorassem, na busca pelo sucesso nos Estados Unidos, mudando para algo completamente diferente, muito mais pensadas para conseguir excelência técnica, o estúdio ainda não era o lugar para procurar por perfeição. Por ora, o problema ainda era aprimorar a formação da banda para conseguir cumprir a árdua agenda que Michael Browning

estava montando para eles, começando com um prestigioso show de abertura para o Black Sabbath no Hordern Pavilion, em 5 de novembro. O Sabbath estava chegando ao fim da turnê mundial depois do lançamento no ano anterior do último grande disco deles nos anos 1970, *Sabbath bloody Sabbath*, e Bon aproveitou a oportunidade para iniciar o que se tornaria uma amizade de muito tempo com o cantor Ozzy Osbourne, na época, no auge de seu vício em álcool e drogas. "Gostei de Bon assim que o conheci", Ozzy me diria mais tarde. "Ele me fazia rir. Um cara muito legal e tranquilo. Quer dizer, até bater a bebida e sei lá mais o quê. Aí ele virava um animal. Um doido, como eu", sorri, triste.

Quando as sessões do disco tinham acabado, Browning colocou o AC/DC de volta ao Hordern Pavilion pela segunda vez nos últimos meses, agora abrindo para o Skyhooks, que recentemente havia chegado às paradas nacionais australianas com o single "Living in the 70s". Em um ano o seu disco de mesmo nome se tornaria o mais vendido na Austrália na época. Nada disso convenceu Malcolm de que tinha errado ao tentar levar o AC/DC o mais longe possível do glam deles, apesar de ainda manter Angus enfiado em seu uniforme idiota de estudante. Ele sabia que o Skyhooks tinha vencido a banda na briga pelo glam e não estava disposto a se conformar com o segundo lugar. O AC/DC teria de ser diferente. Logo depois, Browning os colocou no ônibus para Melbourne e na nova vida deles à frente da cena musical mais interessante na Austrália, começando com lugares normais como seu Hard Rock Cafe, onde eles até tocaram nas noites gays do clube. Malcolm e Angus podem ter achado aquelas plateias "um pouco engraçadas", mas Bon entrou no espírito da coisa com seu costumeiro gosto doido, mostrando adereços que havia comprado especialmente, como vibradores enormes e chicotes, pulando sem camisa e com as pernas magras enfiadas no jeans mais apertado que conseguiu encontrar. "Ele

usava as camisas com as mangas cortadas”, lembra-se Browning, “comprava números menores para exibir os músculos.”

O mais importante, no entanto, eram os shows realizados para as grandes plateias heterossexuais nos quais a banda começou a construir sua reputação. Anos depois, Angus refletiria sobre quanto o difícil circuito de pubs e clubes moldou a capacidade do AC/DC de manter um nível de performance, não importava onde estivesse ou quais obstáculos enfrentasse. “Começando ali, tínhamos uma vantagem que provavelmente nenhuma outra banda poderia ter. Naqueles dias, o circuito [australiano] era relativamente limitado — você precisava estar disposto a tocar em qualquer lugar.” Não foi só no palco que a reputação deles cresceu. “Eles caíram de cabeça em toda a coisa de sexo, drogas e rock ‘n’ roll”, diz Browning. “Acabaram se tornando o centro de toda aquela cena. Não tanto a coisa das drogas — apesar de Bon ter seus momentos —, mas definitivamente o sexo, o rock ‘n’ roll e a bebida.” Para a mudança inicial para Melbourne, Browning alugou quartos no Freeway Gardens, um motel na estrada que vai do aeroporto à cidade. “Então, aquele acabou se tornando o hotel onde ficavam todas as bandas. As outras iam e vinham, mas o AC/DC estava sempre lá e se tornou o anfitrião das festas, quase toda noite. Tudo acontecia no motel Freeway Gardens. Lá era o centro de tudo.”

Isso continuou até Michael encontrar um lugar para eles, uma casa térrea em Lansdowne Road, East St. Kilda — que vale uma fortuna hoje, mas na época era parte do distrito da luz vermelha de Melbourne. “Não havia nenhum outro grupo que se hospedasse ali, porém era a casa das festas”, diz Browning. Tornou-se o lugar em que os garçons terminavam seus turnos, mas ainda não queriam ir embora, de garotas procurando um local onde pudessem ficar depois das 22 horas, quando os pubs fechavam — até para gângsteres da região e, só para equilibrar o yang com algum yin,

vários membros da seita Hare Krishna. Inevitavelmente, a polícia também se sentia obrigada a aparecer de vez em quando. Mas mesmo eles entravam no clima — e aceitavam a oferta da banda para que tocassem os instrumentos e tomassem umas bebidas com as garotas. “Sempre havia algo acontecendo ali à noite. Foi onde ganharam o apelido de The Seedies [As Sementes]. A cena groupie era algo que eu nunca tinha visto em toda a minha vida. Consigo lembrar de exemplos em que elas praticamente faziam fila. Não era só Bon [que mais se interessava], eram todos. Eles eram jovens e podiam ficar com quem quisessem.”

Enquanto isso, o lado musical da banda estava finalmente tomando uma forma mais permanente com a chegada, nos primeiros dias de janeiro de 1975, do homem que se tornaria parte tão crucial do arquétipo do som do AC/DC quanto as guitarras integradas dos irmãos: o baterista Phil Rudd. Nascido em Surrey Hills, Melbourne, em 19 de maio de 1954, Phillip Hugh Norma Witschke Rudzevecuis tocava bateria desde os quinze anos, quando deixou a escola para ser aprendiz de eletricitista e usou seus primeiros salários para comprar uma bateria usada. Impaciente para aprender, ele começou um curso com um professor, mas jamais voltou depois da primeira lição. Phil não estava interessado em livros, nem mesmo nos que tinham imagens; desprezava a teoria. Ele preferia aprender ouvindo com atenção o trabalho de seus bateristas favoritos como Simon Kirke, do Free, e Corky Laing, do Mountain. Foi onde ele conseguiu sua elogiada *habilidade*. Sua capacidade de manter o ritmo veio de se sentar no quarto ouvindo discos dos Beatles e tocar junto com Ringo Starr. Seu dinamismo de um disco: “Tin soldier”, dos Small Faces. Não tanto o estilo de Kenney Jones, baterista da banda, mas a maneira como ele descia a mão.

Uma série de bandas de vida curta que “faziam o caos” se seguiu: heróis de fim de semana como Krayne, especializada em covers do Zeppelin e do Deep Purple (com o velho amigo da escola de Phil e futuro baixista do Rose Tattoo, Geordie Leach), e Charlemagne, que se inclinava mais para Humble Pie e Free. Phil tinha acabado seu aprendizado no verão de 1973 quando se envolveu com sua primeira banda profissional, com o horrível nome de Smack — chamada assim não porque algum membro fosse usuário de heroína, mas apenas porque eles acharam “legal”. Felizmente, a chegada de um vocalista cheio de energia chamado Gary “Angry” Anderson (outro futuro fundador do Rose Tattoo) marcou a mudança do nome para Buster Brown, mais aceitável, e dali em diante eles nunca mais olharam para trás. Com a presença de palco irrepreensível e a voz rouca de Anderson, a banda logo ficou popular no mesmo circuito de pubs e clubes do qual o AC/DC começaria a participar no ano seguinte. Mesmo assim, deixar o emprego normal antes de se sentir totalmente qualificado parecia uma decisão difícil para o jovem de dezenove anos; mas então o adolescente louco por carros estava ganhando o suficiente com a Buster Brown para comprar seu primeiro veículo: um velho HK Monaro amarelo, diretamente da oficina de seu pai.

Contratado pela iniciante Mushroom Records, de Michael Gudinski, no verão de 1974, eles tinham começado a produzir o primeiro — e único — disco da Buster Brown, *Something to say*, na mesma época em que o AC/DC estava começando a trabalhar no estúdio pela primeira vez com Bon Scott. Produzido por outra estrela de Melbourne, Lobby Loyde, da banda punk-metal Coloured Balls, em uma intensa sessão de doze horas ao vivo, e lançado em dezembro de 1974, Buster Brown parecia um sério rival do AC/DC, talvez até um passo à frente. O futuro deles foi por água abaixo, no entanto, quando Rudd — que era muito sincero e fazia talvez muitas

perguntas — foi demitido semanas depois do lançamento do disco. Foi quando os irmãos Young, desconfortáveis com a representatividade já estabelecida do Buster Brown, aproveitaram.

Phil estava ajudando a lavar carros na oficina do pai quando o amigo baterista Trevor Young — sem relação com os irmãos —, do Coloured Balls, passou para conversar. Trevor ouvira que a nova banda na cidade, o AC/DC, que tinha um contrato com a Albert, estava procurando uma nova seção rítmica. Tinham feito meia dúzia de shows durante a primeira semana de janeiro, com Russell Coleman — que tinha tocado no disco de Stevie Wright — na bateria e George Young no baixo. Coleman tocava bem, mas não era visto como uma perspectiva de longo prazo. Os irmãos queriam alguém que pudessem controlar, que não tivesse feito mais do que eles e que não fosse o viajado Coleman. Então a notícia se espalhou, e foi assim que Trevor ficou sabendo. Foi ele que sugeriu que Phil deveria falar com a banda, talvez até levar seu amigo Geordie Leach, que também havia saído do Buster Brown, para ser o baixista. Phil, ainda bravo por ter sido chutado e desesperado por voltar a tocar com outra banda antes que o trabalho de lavar carros com o pai se tornasse permanente, achou que era uma grande ideia. Leach, no entanto, tinha outros planos. (Alguns meses depois, ele e Anderson formariam o Rose Tattoo.)

Entrar em contato com o AC/DC não era difícil em 1975. A casa em Lansdowne Road já estava se tornando um ponto bem conhecido para todo degenerado na cidade, e todos os jovens músicos na cena conheciam Michael Browning. Dois telefonemas depois, e Phil tinha uma reunião à tarde na casa. Quando chegou, só os irmãos estavam ali para recebê-lo. Silêncio desconfortável. Tendo voltado tarde na noite anterior de um show, eles ainda estavam de cueca. Não que tenham se importado em explicar isso a Phil. Eles simplesmente indicaram a bateria montada no corredor, na qual Phil se sentou

enquanto Angus ligava sua guitarra e Malcolm pegava o baixo. Eles então acenderam cigarros e começaram a tocar. Nada que o cara novo pudesse conhecer, pois eram coisas do ainda inédito disco *High voltage*. Quando Phil pareceu resolver bem as músicas, eles mandaram um monte de clássicos de rock, só para ver o que o novo moleque podia fazer quando realmente tivesse chance. Phil respondeu de acordo, e os irmãos, apesar de não falarem muito, ficaram impressionados. “Volte amanhã”, Malcolm disse quando eles pararam. “Para conhecer o George...”

Uma semana depois, tendo sido aprovado pelo irmão mais velho, o clã AC/DC tinha um novo irmão de sangue na batalha; seu primeiro show — ainda com George no baixo — foi no clube El Toro, em Liverpool, no estado de Nova Gales do Sul. Eles ainda estavam tocando seis covers por noite — três do Elvis, dois dos Stones e a obrigatória “School days”, de Chuck Berry — no meio das sete faixas que apareceriam no disco, mais “Can I sit next to you, girl” e, mais tarde, “Rock ‘n’ roll singer”, mas o som característico do AC/DC — uma mistura de boogie selvagem com um cheiro lascivo de cerveja acompanhando, como se fosse um consolo amarrado na cintura — agora estava começando a se solidificar, e com ele a camaradagem que iria levá-los ao topo da indústria musical australiana no início de 1975, que seria o ano deles. “Eram realmente uma gangue depois que Phil entrou”, lembra-se Browning. “Ele era um deles: um cara baixo, mas durão. E não ficava dando bobeira. Musicalmente, eles combinaram desde o princípio.” Ou, como Lobby Loyde afirmou quando estava produzindo Phil no Buster Brown: “Ele sincopava como ninguém. Era um puta roqueiro”.

Sobre isso, era algo que Malcolm garantiu desde o começo, insistindo durante os primeiros ensaios em Lansdowne Road que Rudd “deixasse as frescuras” e mantivesse monotonamente quase a mesma batida, sem se importar com o que acontecesse. O brilho

viria de Angus; a esperteza dissimulada, de Bon. O ritmo propulsor, “mais firme que a bunda de um pato debaixo da água”, necessário para salientar essas dinâmicas, viria todo do trabalho que Malcolm e Phil faziam juntos; nenhum se mostrando nem afrouxando. Phil não tinha tanta certeza se gostava disso, mas sabia quem era o chefe e, com o monte de shows e a compreensão entre os dois crescendo com o tempo, ele começou a entender melhor do que ninguém, até do que Angus, de onde vinha Malcolm, em termos de música. Onde ele sempre estaria, não importava o que acontecesse. “Uma coisa sobre Malcolm”, observa Browning, “é que você sempre sabia onde devia estar. Ele pensava em tudo. Eles só precisavam acompanhá-lo.”

Quanto a se tornar membro da gangue, Phil teve ainda menos problema, como logo mostrou. Seu oitavo show com o AC/DC deveria ser no quarto festival Pop de Sunbury. Realizado no último fim de semana de janeiro para cerca de 15 mil pessoas em uma fazenda de 250 hectares no caminho entre Sunbury e Diggers Rest, nos arredores de Melbourne, Sunbury trazia boas lembranças a Michael Browning. Foi no primeiro Sunbury, em 1972, que Billy Thorpe & The Aztecs tinham se reinventado como uma banda de rock com credibilidade. Desde então, havia se tornado o maior evento anual do rock australiano. A cada ano havia um convidado especial. Detonar em Sunbury significava ter tanta divulgação que poderia transformar vidas. No ano anterior tinha sido o Skyhooks. Quando uma oferta de último minuto colocou o AC/DC na noite de sábado, Michael estava determinado a aproveitar ao máximo. Se as coisas fossem bem, 1975 seria o ano em que o AC/DC se tornaria a banda mais comentada por meses. Ele quase conseguiu isso, mas não da maneira que esperava.

O ano de 1975 também deveria ser a segunda vez que um grande show internacional fecharia a noite de sábado: Deep Purple.

O problema era que ninguém tinha certeza, até o último minuto, se a banda realmente estaria presente. Depois do lançamento do disco *Stormbringer* poucas semanas antes — o último com o cofundador e estrela da banda Ritchie Blackmore —, as coisas não estavam bem entre eles. Os organizadores também estavam nervosos. Um ano antes, tinham levado o Queen como atração principal e visto a banda ser vaiada com gritos de “Voltem para a Inglaterra, seus frescos!”. Quando se espalhou a notícia de que era quase certeza de que o Purple não iria, eles ligaram para Michael, querendo saber se o AC/DC poderia fechar a noite de sábado. Ele ficou exultante. No entanto, quando chegou ao local com a banda, parecia que o Deep Purple tinha ido — junto com montanhas de PA, equipamentos de luzes e um batalhão de roadies, que não queriam cooperar com a equipe local.

Forçados a lutar em meio à multidão para chegar aos camarins, os irmãos — todos os três, com George ainda tocando baixo — já estavam de mau humor quando ficaram sabendo que eles iam tocar depois que o Purple terminasse o show. “Aceitamos isso”, conta Browning, “mas quando o Purple terminou estávamos parados ao lado do palco vendo os roadies desligar todo o equipamento. Eles iam desmontar todo o palco, o que significava que só íamos poder tocar umas quatro da manhã.” Nesse ponto, Browning deu a ordem para sua equipe começar a montar o equipamento do AC/DC. “Eu mandei que entrassem, sem me importar”, ele ri. Em vez disso, quando a equipe do Purple, que nunca tinha ouvido falar do AC/DC, ficou puta e ameaçou espancar os caras chatos se não saíssem do palco imediatamente, Michael acabou entrando, junto com a banda, George e a equipe, em uma violenta briga na frente de uma espantada plateia de 15 mil pessoas. Quando terminou — uma trégua declarada por organizadores desesperados para limpar o palco sem deixar seus ilustres visitantes de fora bravos —, Browning,

um gigante entre pigmeus, mandou que sua equipe guardasse tudo e a banda fosse embora. Foda-se o festival. O AC/DC ia embora. Eles tinham provado seu valor sem tocar uma nota. A plateia, na maior parte já bêbada e chapada, aplaudiu quando eles saíram e foram para o ônibus. Na manhã seguinte, Michael recebeu outra ligação dos organizadores, pedindo desculpas pelo desastre e convidando a banda para voltar a tocar no domingo à noite. Michael disse o que eles podiam fazer com a oferta, enquanto Malcolm e Angus olhavam sorrindo. "Foi depois disso", conta Browning, "que eu comecei a pensar seriamente em tirá-los da Austrália. As bandas de casa não recebiam o mesmo respeito que as estrelas de fora. Pensei: 'Vamos ver como é isso...'"

O clã estava ficando mais forte, as conexões entre eles, ainda mais profundas. Estavam aprendendo a conviver, mesmo quando não se entendiam completamente. Bon, alcoólatra e drogado, não conseguia entender como Angus reunia toda a energia feroz no palco com uma dieta apenas de infinitas xícaras de chá e pacotes de cigarro, batatas fritas, barras de chocolate e milk-shakes. Mas Angus era sempre o centro da atenção em todo show, mesmo com um *frontman* sempre cuidadoso como Bon fazendo o máximo para superá-lo. Havia o ridículo uniforme escolar, claro, que ajudava a manter os olhos nele, mas também havia o frenesi completo que ele conseguia fazer toda noite. Incorporando o andar de pato de Chuck Berry em uma versão de uma perna só, ele acrescentara um movimento demente de balanço de cabeça que nunca parava, nem mesmo quando fazia os solos. Também havia o momento em que subia nos ombros de Bon, ainda tocando loucamente a guitarra, se enrolando nas dezenas de metros de cabo necessários para manter a guitarra ligada ao amplificador. No meio do show, Angus mergulhava do palco, levando esse cabo extralongo — e o pobre

roadie responsável por mantê-lo conectado ao PA — para uma caminhada de pato entre a multidão, subindo em mesas, pulando e correndo pelo bar, antes de finalmente ter um tipo de giro autista no chão, onde ficava de lado, ainda tocando como um campeão, as perninhas correndo como se estivesse na roda invisível de um hamster, enquanto o corpo girava em círculos. Angus fazia qualquer coisa para conseguir enlouquecer a plateia, pequena ou grande. “Cago e mijo nas pessoas se for preciso”, ele declarou em uma entrevista. Enquanto isso, olhando de lado, George Young estava novamente dirigindo as operações, dizendo ao irmão mais novo: “Se você cair no palco no meio de uma música, finja que é intencional, que tudo é parte do seu show”.

Bon também tinha sua maneira de chamar a atenção. Quando um vereador da cidade obrigou Browning a fazer um seguro que custava mais do que eles estavam recebendo pelo show, declarando que não haveria nenhuma linguagem chula ou “incitamento ao mau comportamento” no show, Bon subiu ao palco e disse para a plateia: “Vamos acabar logo com isso — foda, merda, mijo!”. Angus balançou a cabeça: “Lá se foi nosso dinheiro pelo ralo”. E se os outros riam com a visão de Angus saindo do palco pingando de suor e com cheiro de cigarro, coberto pela própria saliva e meleca, o que ninguém fora da banda via era quanto custava a Bon subir ao palco. Ainda com dores crônicas por seu acidente oito meses antes, no final daqueles primeiros shows ele girava para o lado do palco fingindo não saber para onde estava indo, então caía de joelhos lutando para respirar. Bon brincava e culpava seu estilo de vida e a festa da noite anterior — como quando caiu no meio de um show no Hard Rock uma noite e Malcolm e Angus tiveram de dividir os vocais no final do show —, e num sentido metafórico era exatamente o que acontecia. Os médicos que haviam lhe dito que não sobreviveria sabiam o que estavam falando. Com o tempo, sua saúde recuperada e a presença

de palco melhorando, ele aprendeu a manter o ritmo durante o show de noventa minutos, permitindo que Angus se jogasse pelo palco. Mas, por enquanto, a presença de Bon se baseava em muitos blefes e bravatas. O cara engraçado que não ousava parar de rir por medo de começar a chorar...

Como a banda estava começando a compreender, Bon podia ser a vida e a alma da festa por um minuto e depois simplesmente desaparecer. Vivendo de novo em Melbourne pela primeira vez desde 1968, Bon se reencontrou com uma velha amiga daqueles dias, Mary Walton, cuja boutique estava crescendo, mas o casamento, como o de Bon, tinha recentemente afundado. Mary foi testemunha da entrada de Bon no clã Young. Eles eram "muito, muito fechados no começo", ela se lembra. Até onde ela sabe, Malcolm e Angus eram garotos com saudades de casa. "Eles saíam para comprar um assado, uma perna de ovelha, traziam e pediam que eu cozinhasse." Bon não demorou em tirar vantagem da atmosfera caseira do apartamento de Mary. Como observou Angus: "Bon quer mulheres com apartamento que façam o jantar". E Bon acrescentou malicioso: "Gosto de colocar os pés para cima. Sem falar de outras partes do corpo".

Essa cena cômoda foi cancelada, no entanto, quando Bon se apaixonou por uma fã adolescente chamada Judy. Loura, incrivelmente linda e com apenas dezessete anos, Judy tinha sido uma corredora promissora na escola, a quem muitos previam muito sucesso. Tendo visto o AC/DC em um dos shows no Chequers em fevereiro e encorajada pela atenção de Bon, que "jogou suas bolas sobre ela", como seu amigo e ex-roadie John Darcy contou, Judy tinha ido de carona até Melbourne para ficar com o vocalista. Ela morou com a irmã mais velha, Christine, que trabalhava em uma das muitas casas de massagem que existiam em Fitzroy Street, em St. Kilda, prostituindo-se para financiar seu vício em heroína, injetando-

se para ajudar a aguentar a prostituição — um beco sem saída bem comum. Havia outras garotas em Lansdowne Road que iam ganhar dinheiro trabalhando em casas de massagem, e outras que gostavam de transar chapadas. Judy, no entanto, era diferente, até onde Bon sabia. Ela ainda não tinha sido ferida pela vida. Ainda parecia uma princesa — mesmo quando também acabou se drogando e se prostituindo. Judy logo começou a causar todo tipo de problema para Bon — com as drogas, com a polícia, até com a banda, se ele não tomasse cuidado.

Bon estivera do lado errado da lei muitas vezes antes, claro, com ou sem mulheres. Mas, em Melbourne, ele parecia incapaz de se manter no bom caminho. Uma de suas palhaçadas chegou até as manchetes de *Truth*, o famoso tabloide de Melbourne: “POP STAR, MORENA E UMA CAMA: AÍ APARECE O PAI DELA!”. Bon foi citado contando a história de quando estava na cama com uma groupie adolescente e o pai dela apareceu na casa. “No final, consegui chegar até a porta... De repente, ele começou a me socar. Ele me jogou sobre uma roseira e me arrastou por cima das flores...” A banda riu como se fosse outras das aventuras cada vez mais doidas de Bon, acreditando que isso não atrapalhava a imagem deles. Contudo, a prótese dentária que Bon tinha de usar desde seu acidente de moto acabou quebrada, e a consulta no dentista para consertar custou quinhentos dólares australianos — o salário de dois meses.

O caso com Judy era diferente. Primeiro estava a prisão por pornografia. “Uma manhã”, Bon contou mais tarde à *RAM*, a mais nova revista de música da Austrália, “eu estava na cama — completamente chapado — e a garota que estava morando comigo na época [Judy] tentava pegar uma carona para o trabalho — também completamente chapada. Bem, ela foi pega pela polícia e estava tão doida que não conseguia falar. A polícia conhecia a casa.

Então eles a trouxeram de volta e vasculharam o lugar... e o que aconteceu foi que me prenderam por pornografia!”

O pior — muito pior — viria a seguir. Quando Bon voltou uma noite de outro show duplo no subúrbio de Melbourne, pediu que o deixassem no apartamento que Judy dividia com Christine. Quando chegou lá, as duas estavam chapadas de heroína. Enrolando um baseado, Bon ia se chapar com maconha e uísque, como sempre. Mas as garotas começaram a tentá-lo com heroína. Isso já tinha acontecido antes e Bon normalmente resistia, nunca querendo se injetar, apesar de cheirar ocasionalmente. Naquela noite, no entanto, o velho Road Test Ronnie reapareceu e, usando seu cinto de tachas como torniquete, amarrou o braço esquerdo de Bon e permitiu que Judy procurasse uma veia. Ela encontrou fácil e, tirando um pouco de sangue com a seringa, sorriu para ele enquanto voltava a injetar o sangue com heroína. Em vez de ficar mais chapado do que nunca, como as garotas haviam prometido, Bon caiu direto no fundo do mar e ficou ali, desmaiado e com uma sombra azulada aterrorizante. Ele tinha morrido. Judy ficou doida, mas Christine, que já tinha visto isso acontecer, mandou que se acalmasse enquanto verificava a respiração dele — ainda respirava, mas muito leve. Verificou seus olhos — estavam totalmente brancos. Judy gritou, e Christine encheu outra seringa, dessa vez com speed, esperando que isso neutralizasse a heroína e o trouxesse de volta. Ela enfiou a agulha no braço dele e apertou, direto no músculo: nada. Agora as duas garotas entraram em pânico. Christine pegou o telefone e discou para o serviço de emergência. As duas ficaram sentadas no chão, petrificadas, cuidando do corpo inerte de Bon enquanto esperavam que a ambulância chegasse. Agora ele parecia ter parado de respirar, por isso Christine tentou fazer respiração boca a boca. Novamente, nada. Elas ficaram esperando...

“Lembro que ele acabou no hospital”, diz Michael Browning, “porém é novidade para mim que foi por causa da heroína. Sempre tive a impressão de que tinha sido algum tipo de anfetamina. Contudo, poderia ser. Ficava distante desse lado dele, na verdade. Fui visitar Bon no hospital, mas não acho que alguém teria contado para mim exatamente o que havia acontecido, porque podiam achar que isso teria algum impacto negativo.”

Bon — que estava todo duro, o corpo inteiro em choque, depois que os paramédicos o reviveram — não tinha nenhuma intenção de contar a Michael ou a qualquer um dos rapazes — especialmente para eles — que quase tinha se matado ao deixar que sua garota viciada injetasse heroína nele. Isso não era mais o Fraternity, cuja generosidade com as drogas era vista como uma parte crucial de sua viagem criativa. Eram os irmãos Young, e, apesar de toda a maconha e bebida de Malcolm, Bon não era tonto de acreditar que ele ia gostar das brincadeiras do novo vocalista com heroína. Ele vira o que aconteceu com Dave Evans, cujos crimes tinham sido muito menos sérios. Eles já haviam dito adeus a um empresário e a dois outros músicos, cujos crimes não tinham ficado claros para ele. Não ia colocar a própria cabeça na forca. Não agora, quando as coisas estavam ficando boas. “Isso definitivamente teria causado desaprovação”, diz Browning. “Porque os irmãos tinham passado pela queda de Stevie Wright, que se viciara em heroína, então isso era um tabu. A heroína levava à autodestruição e ao fim da banda, sabe?” Nenhum dos irmãos Young iria permitir isso. Bon voltou a fazer shows com a banda na mesma semana.

*High voltage* e o single “Love song (Oh Jene)” tinham sido lançados simultaneamente na Austrália, pelo selo Albert, em 17 de fevereiro de 1975. Não demorou, no entanto, para ficar claro que ninguém gostava muito do lado A e todos começaram a tocar a outra música do disco, “Baby, please don’t go”. Nesse caso, as

peessoas estavam certas. “Baby, please don’t go” dizia tudo o que você precisava saber sobre o AC/DC: pesada, rápida, despretensiosa, no geral, servia para se divertir, uma mercadoria em falta no mundo autorreferente do rock dos anos 1970. Uma mensagem reforçada pela capa do disco: uma grande subestação elétrica enferrujada, com arame farpado atrás, na base da qual pode-se ver várias latas de cerveja e um cachorro urinando. Chris Gilbey, que criou o conceito, ri agora com a simples “controvérsia” que gerou quando a mostrou pela primeira vez para sua equipe de vendas. “Todos disseram: ‘Você não pode fazer isso! Mostrar um cachorro mijando na capa! É nojento!’. Olhando agora, parece tudo tão inocente... Mas definitivamente passou a mensagem de que era uma banda de rock suja, e, claro, a molecada amou.” Em poucas semanas, o single tinha chegado ao Top 10 nacional, com *High voltage* também subindo nas paradas. De repente, o AC/DC era a banda do momento.

Para celebrar o lançamento, Michael Browning organizou um show no Hard Rock. Foi divulgado como “Show Especial do AC/DC, Novo Disco”, com entradas vendidas por apenas um dólar australiano — ou grátis com um “boné do AC/DC”. Uma recepção similar também foi realizada em Sydney, seguida por quatro shows “de volta à casa”, em Chequers, o primeiro do que seriam 25 shows costa a costa, constituindo a primeira perna da turnê oficial de *High voltage*. No momento, eles tinham recrutado Paul Matters para o baixo, o louro bonitão do Armageddon, um trio de blues-rock de Newcastle, Nova Gales do Sul, que George avaliou, mas que nunca deu muito certo. Trazido por sugestão de George, os irmãos o aguentaram por um tempo — Matters sabia tocar —, porém não demorou para eles se cansarem do charme tranquilo e da tendência a lembrá-los que ele já tinha, claro, feito aquilo no Armageddon.

Para Malcolm, era repassar o filme de Dave Evans. Matters durou exatamente onze shows.

## Sete

### Nada de banda boazinha

Em março de 1975, Bon Scott deu uma entrevista à revista *RAM* na qual falou sobre a dificuldade de encontrar um baixista para o AC/DC. “Precisa ser um tipo bastante estranho para se encaixar na nossa banda. Ele precisa ter menos de 1,67 metro. E precisa também ser capaz de tocar baixo muito bem.” Estava brincando, mas era verdade. Com George Young cansado de quebrar o galho — e ainda mais cansado da incapacidade dos irmãos mais novos de manter alguém —, a banda foi forçada a continuar ou com Malcolm assumindo o baixo, deixando Angus como único guitarrista, algo que tinham começado a fazer mesmo com relutância quando George voou de volta para Sydney, ou encontrar alguém, qualquer um, que pudesse tocar baixo e que eles pudessem aguentar na mesma sala por mais de cinco minutos. George nega que tenha ficado tentado a simplesmente entrar de vez na banda com os irmãos. Ficar em uma casa “tomada de garotas” pode ter trazido de volta memórias do que ele chamava de “o retorno dos velhos dias do rock ‘n’ roll”, mas George, apesar de ter a mesma idade de Bon, já se sentia velho para tudo aquilo. Além disso, ele já tinha estado ali, feito aquilo. Seus objetivos agora eram outros. “Não teria sido correto”, ele falou. “Eles estavam fazendo a banda deles, e eu teria interferido muito na música deles.” Nesse ponto, no entanto, ele estava sendo, talvez, pouco sincero. Indiscutivelmente, George tinha total controle sobre a música do AC/DC, sem a necessidade de estar na banda.

Em vez disso, a resposta aos problemas da banda estava praticamente na porta da casa deles. Mark Whitmore Evans, de

dezenove anos, havia começado a tocar guitarra, depois mudou para o baixo — “menos cordas” — e descobriu que tinha talento para R&B, com influências diretas desde Rory Gallagher e Johnny Winter até Freddy King, Stones e Howlin’ Wolf, o último sendo “o maior de todos” para ele. Mas se o seu entusiasmo era real, sua experiência era limitada, chegando somente a grupos no colégio e bandas semiprofissionais que tocavam em pubs. Quando seu velho amigo Steve McGrath — recentemente contratado como carregador de equipamento ocasional do AC/DC — contou que a banda estava procurando um baixista, encorajando-o com várias cervejas e partidas de bilhar a tentar, Mark “não tinha nada melhor para fazer”, trabalhando no Departamento dos Correios de uma repartição do governo. “Então pensei: ‘Por que não?’. Estava morando num hotel barato, dividindo o quarto com meu equipamento de baixo, de saco cheio e me sentindo culpado por não estar numa banda decente.”

Steve deu o endereço da casa em Lansdowne Road — por acaso, a irmã mais velha de Mark, Judy, vivia em um apartamento do outro lado da rua —, e no sábado, na tarde seguinte, Evans pegou o trem e simplesmente bateu na porta deles. Para sua surpresa, uma “garota muito atraente” atendeu. Apresentando-se como namorada de Angus, ela explicou que naquela tarde a banda tinha ido fazer um show no hotel Matthew Flinders, em Chadstone, um subúrbio próximo de Melbourne, mas que ele podia esperar por eles se quisesse. Evans passou pelos quartos e pela sala, até chegar na parte de trás, que parecia “algum tipo de aposento comum”, quando lhe disseram que era o domínio de Bon e não seria uma boa ideia ser pego ali quando “o velho” chegasse. Voltou correndo para a sala e se acomodou, enquanto tentava não ficar olhando para a “linda garota”.

Ele não precisou esperar muito. Malcolm foi o primeiro a entrar, seguido por Phil e Angus. Ver Phil, que reconheceu da Buster Brown,

fez com que Evans entendesse que aquela não era uma banda de bar. Mas Bon não veio, e ninguém explicou por quê. (Nunca explicariam.) Evans mais tarde se lembraria em suas memórias, *Dirty deeds*, que a primeira coisa que percebeu nos irmãos foi como eles eram baixos. “Tenho apenas 1,67 metro em um bom dia, mas perto daqueles caras eu era alto — não consigo me lembrar de ninguém mais baixinho do que Angus.” Nesse ponto, “toda a coisa do uniforme começou a fazer sentido”. A outra coisa que notou foi “uma frieza [dos irmãos] que nunca tinha experimentado”. Questionado agora sobre o que quis dizer com isso, ele explica: “Acho que eles eram assim. Eram como um bando de caras escoceses com quem cresci, que eram parte daquela onda de imigração para a Austrália no final dos anos 1950 e começo dos 1960. Quando você era recebido naquele círculo, se tornava parte do grupo. Claro que havia limites para isso. O sangue é mais grosso que a água. Mas eles podiam ser, por sua personalidade cautelosa, um pouco ariscos”.

Contudo, enquanto os irmãos fingiam não notar o convidado inesperado, estavam acompanhando cada palavra que ele dizia, medindo-o pelo canto dos olhos. Pediram que voltasse no dia seguinte para “uma jam” — por ter mencionado, ele acha agora, sua admiração pela postura sem frescuras de Gerry McAvoy, baixista de Rory Gallagher. Quando Evans voltou no domingo à tarde, ficou espantado com o contraste entre o que via e ouvia. Angus “me lembrava um velhinho” — até começar a tocar. “Eu estava totalmente despreparado para o show de Angus e Malcolm. Não tinha tanta experiência, mas sabia que aquilo era especial.” Eles repassaram a maioria das músicas de *High voltage*, depois pararam para tomar chá e fumar, jogando conversa fora. Após uma hora, Angus deixou a guitarra e saiu. Evans entendeu que era o final da audição. Temendo não ter sido aprovado, ele ficou feliz quando Malcolm o convidou, pelo menos, para assistir ao show da banda dali

a duas noites no hotel Station, em Prahran, uma cidade próxima — por acaso, a cidade natal de Mark.

Confuso, aceitou uma carona para sua casa oferecida por Ralph, um dos dois roadies que também viviam em Lansdowne Road. Ficou mais feliz quando Ralph contou que tinha certeza de que ele entraria na banda, apesar de ser acompanhado por avisos: “Ele basicamente disse: ‘Há duas coisas que você precisa lembrar: número um, é a banda de Malcolm; e número dois, vamos tocar na Inglaterra daqui a doze meses’. E isso foi antes de fazer qualquer show com a banda. Então, tudo foi colocado em cima da mesa desde o começo. Ele podia muito bem ter falado para mim: ‘Lembre-se de que é a banda do Malcolm e vamos tocar na Lua daqui a doze meses’. Não acreditei muito. Mas não demorou muito para Mark perceber que aqueles caras estavam falando muito sério — principalmente Angus e Malcolm — e que tinham a intenção de ir até o fim. Você acabava contagiado por isso. Ficou claro para mim desde o começo que, junto com George, a banda esperava ser grande. Não existia a expectativa de fracassar, ia funcionar — dominar o mundo era a única opção”.

É dessa última qualidade que Evans agora mais se recorda de seu tempo com a banda. “Quando você está dentro, está muito dentro, e quando está fora, está realmente fora, posso afirmar isso”, ele diz rindo. Com o AC/DC, ele conta, “é assim que funciona, cara, e sempre será assim. O círculo era muito, muito limitado — uma mentalidade de cerco. Era assim que funcionávamos. Não era nós contra eles; era nós contra todos eles. Havia confiança e arrogância. Não estávamos competindo apenas contra as outras bandas, estávamos competindo contra todo mundo”. E acrescenta: “Às vezes podia ser um pouco asfixiante. Eu sabia que Bon lutava às vezes com as restrições que impunham a ele socialmente, mas, sabe, a coisa era assim”.

Menos de uma semana depois, o novo AC/DC fez seu primeiro show no programa semanal pop da TV, *Countdown*. Tendo estreado recentemente nas noites de domingo e apresentado por Ian “Molly” Meldrum, que vinha da revista *Go-Set*, *Countdown* copiava sem pudor o mesmo formato impulsionado pelas paradas do *Top of the Pops*, do Reino Unido: as bandas que estavam no alto da parada da semana eram convidadas para fazer playback de seus sucessos diante de uma plateia formada por jovens dançarinos. Apostando em “Baby, please don’t go” no lugar de “Love song (Oh Jene)”, como uma música certa para agradar, na qual a banda fazia mímica em cima do vocal ao vivo de Bon, a maioria das bandas naquela posição — estreado com uma formação relativamente nova — teria ficado feliz só de repassar a música e receber os aplausos pré-gravados. Como veterano de várias encarnações anteriores da mesma coisa, primeiro com os Valentines e depois com o Fraternity, Bon, no entanto, pensava maior do que isso, aparecendo com a ideia genial de se vestir de garota, com peruca loura, rabo de cavalo, rosto pintado, sombra azul nos olhos e vestido de colegial curto, as mangas erguidas para revelar suas tatuagens. Se a intenção era uma refração psicodélica do estudante hiper-realista de Angus ou somente uma piada com a tentativa de transformar a banda em algo mais glam como Malcolm preferia — ou possivelmente os dois, com muito bourbon e maconha no meio —, aquilo pegou todo mundo de surpresa, incluindo Malcolm e Angus, que riam no meio da apresentação. Ainda mais quando Bon acendeu um cigarro no meio da música — algo que não se pode imaginar em um programa de TV hoje — e depois caiu de costas durante a parte de resposta entre vocal e guitarra, revelando uma saliente “calcinha” branca. Angus lembra-se de como “Bon pensou: ‘Bem, se vamos nos mostrar como somos, ele [Meldrum] vai apenas se afastar [pensando]: ‘Oh, ah,

hum hum". Mas quando Bon apareceu assim, [Molly] ficou completamente louco".

Deixou uma impressão tão forte, tanto nos produtores do programa quanto no público em geral, que a banda foi convidada a voltar para refazer tudo três semanas depois — e mais uma vez, logo depois. O AC/DC se tornaria parte do cenário de *Countdown*, aparecendo 38 vezes no programa nos dois anos seguintes, independentemente de terem ou não um novo single. "Aquele programa era muito influente nas vendas de disco na Austrália, e eles apareciam sempre no *Countdown*", lembra-se Browning. "*Countdown* realmente adorava a banda — foi durante a era das garotas gritando." Sempre que eles apareciam no programa, tentavam fazer algo espetacular. Numa ocasião, Angus reviveu sua rotina de Super Ang, saindo de uma cabine telefônica. Em outra, eles mudaram o palco para parecer que ele estava pilotando um avião. O carpinteiro de Browning no Hard Rock virou especialista em fazer qualquer palco que a banda imaginasse. Também a gigantesca teia de aranha usada como fundo para Bon aparecer em uma roupa de aranha com oito braços e a fantasia de gorila que Angus usou na vez em que Bon o arrastou tocando selvagememente da jaula. Ainda em outra, Bon apareceu usando um chapéu de palha branco e vermelho e um casaco de listras rasgado na cintura, o peito peludo exposto em um contraponto engraçado, segurando uma bengala de cabo torto. Se Angus não era definitivamente o estereótipo do *guitar hero* absorto dos anos 1970, Bon definitivamente não era o vocalista vaidoso do rock pesado. Era mais um *showman* estilo cabaré, na verdade. Ou um ator, inventando o personagem de Bon Scott, um cara durão, sem dentes e tatuado do filme de roqueiros AC/DC. "Quando ele entrava, nos agarrava pelo pescoço", contou Malcolm. "No palco era: 'Não fique aí parado, sua bicha'... de tudo o que o AC/DC conseguiu, muito também foi responsabilidade do Bon."

Chegando na Austrália no mesmo momento que a televisão colorida, essas apresentações no *Countdown* se tornaram um enorme fator do sucesso inicial da banda. Ou, como Bon falou mais tarde: “Se você não mostra sua bunda para Molly Meldrum [do *Countdown*], está fodido”. Era um jeito pouco educado mas totalmente preciso de ver a situação. Bon e Molly — um agitador de Melbourne que adorava se descrever como “O mais velho adolescente da Austrália” — teriam uma amizade esporádica. Mas foi Meldrum que se tornou o mais influente apoiador do AC/DC naqueles primeiros dias. Jerry Ewing, um crítico de rock australiano que fundaria a revista *Classic Rock* em Londres, nos anos 1990, tinha nove anos e estava morando em Sydney quando viu o AC/DC pela primeira vez no *Countdown*, em 1975. “No dia seguinte, na escola, só se falava nisso. E, claro, todo mundo da minha idade adorou ver que Angus usava uniforme escolar. Foi a ligação que nos pegou. De outra forma, poderia ser uma banda qualquer. Literalmente, no dia seguinte estávamos todos correndo com a mochila nas costas fingindo tocar guitarra! Não demorou para todo mundo ter o disco *High voltage* com a capa vermelha. Até então, as bandas favoritas de todos na escola eram Skyhooks, que todo mundo continuou gostando, e Sherbet. Mas eles eram mais moderados. Aí apareceu o AC/DC, e eles tinham mais a ver com antiestablishment. Eles realmente metiam medo nos pais.”

Em abril, depois das primeiras apresentações do AC/DC no *Countdown*, e tanto com o disco quanto com o single subindo nas paradas australianas, a *RAM* publicou a primeira matéria importante sobre a nova banda. O jornalista Anthony O’Grady revelou como foi a primeira vez que se encontrou com Angus: “Com todo seu 1,65 metro”, o guitarrista se aproximou dele com “um olhar homicida” — por causa da resenha de O’Grady sobre o desastroso festival

Sunbury, no qual ele afirmou equivocadamente que os promotores haviam cancelado a aparição da banda porque "o grupo tinha ido embora do festival e não podia ser contatado". Felizmente Bon, o Cara Legal, também estava presente, mudando a conversa para *High voltage*: "É música pesada, então é legal de tocar ao vivo", ele falou. "As rádios de Melbourne e Adelaide estão tocando músicas do disco." Apesar de que Malcolm avisou: "Um dos problemas com o disco são as letras. Há muitas palavras 'sujas' nas músicas que eles não podem tocar no rádio... como numa frase em que há a palavra clímax... como em sexo. E não dá para ter clímax no rádio... Não queríamos corromper os jovens, sabe?". Malcolm também admitiu que tanto ele quanto Angus não eram sempre tão básicos em seus gostos musicais. "Gostávamos de jazz e música progressiva... a coisa de mudança de tempo realmente complexa. Mas isso só durou um ano, porque realmente crescemos com rock 'n' roll e viemos progredindo dentro do rock desde então. Gostamos realmente da maneira como a coisa é tocada. Se não saímos do palco suados e detonados, parece que não valeu a pena." Ou, como colocou Angus: "É bem mais difícil tocar algo simples, de um modo que nunca foi tocado antes, do que tocar algo complexo".

De volta à estrada, o AC/DC estava agora no auge. Evans podia não ser o melhor baixista do mundo, mas ele se encaixava bem. "Quando você tem Malcolm na guitarra base e Phil na bateria, realmente está voando de primeira classe. Se não puder tocar baixo com esses caras, arranje outro emprego, entende?" Sendo o mais jovem membro da banda e livre de qualquer decisão, Mark gostava de se divertir. Ainda mais com o que chamava de suas "assistentes de pesquisa", escolhendo entre a infinita corrente de groupies que a banda atraía em número cada vez maior desde que "a gente apareceu na TV". Se isso tinha significado uma sentença de morte para Colin Burgess e Dave Evans apenas um ano antes, agora

Malcolm estava muito mais tranquilo trabalhando com o jovem e inexperiente Evans. "Malcolm era um cara difícil. Quando estávamos relaxados e longe dos palcos, numa noite de folga tomando umas cervejas, jogando dardos ou bilhar, a gente se divertia bastante, cara. Ria como uns estúpidos, e geralmente éramos eu, Malcolm e Phil que saíamos para beber. Angus não bebia, e Bon sempre estava na dele. A gente se divertia muito, mas, quando se tratava de trabalho, aquele lado pessoal parecia não existir."

Os piores momentos eram sempre depois de um show ruim ou quando Malcolm achava que não tinha sido bom o suficiente. "Malcolm costumava dizer: 'A gente podia ter sido a porra dos Beatles esta noite, e [a plateia] ainda teria sido a mesma'. Ele estava sempre desanimado com tudo. Se tinha sido um show ruim, não havia nada para falar, mas nada precisava ser dito, porque era como ter uma geladeira no camarim. Como a porra de um enorme iceberg ali — mais silencioso impossível. E você pensava: 'Certo, foda-se'. Era opressivo, completamente opressivo. Aqueles caras conseguem falar muito sem abrir a boca, especialmente Malcolm."

A estrela do show, para Evans, sempre era Bon. Como *frontman*, "ele era a medalha de ouro, cara". Angus podia ser o centro das atenções, mas do ponto de vista vantajoso de Evans, no palco, "Angus estava no banco do passageiro. Era o amiguinho [do Bon] no palco — seu cúmplice. Acho que isso diz muito sobre a presença de palco e o carisma de Bon". Era o mesmo fora do palco. "[Bon] era um cara muito legal. Claro, podia ficar descontrolado e coisas assim, mas o cara tinha maneiras impecáveis." Quando a banda começou a crescer, "ele sentia uma forte responsabilidade e um dever com a imagem de Bon Scott, o que provavelmente o forçou a ir muito longe em algumas ocasiões, entende?". Algumas delas eram evidentes — "Quando você olhava para ele, estava lá aquele roqueiro barra-pesada, mas no fundo havia um hippie, posso

garantir” —, porém nem todas. “Ele podia ser foda quando você o atingia! Era um cara durão, de verdade. Tinha um bom coração, mas, cara, se você mexesse com ele, o cara era bom de briga. Podia se proteger e a todo mundo que estava por perto, com certeza. Cara duro. Realmente duro quando mexiam com ele.”

Pouco antes de Evans ter chegado a Lansdowne Road, George Young tinha levado a banda de volta ao estúdio da Albert, em Sydney, para gravar um novo single. Era importante manter o ritmo. Como se quisesse cobrir todos os ângulos, foi decidido que escreveriam uma nova música, chamada “High voltage”, uma besteira criada pelo sempre talentoso Chris Gilbey. Para acrescentar o toque final, George decidiu, seria montada em cima dos acordes lá, dó, ré e dó. Parecia uma fórmula pronta, e era. Mas com George no baixo e Phil Rudd agora na bateria, tudo o que Angus e Malcolm tinham que fazer era improvisar, Bon colocando a cereja no bolo com uma típica letra rebelde, gritando contra qualquer chato que perguntasse sobre suas roupas ou por que usava o cabelo comprido. Curta, representativa e, vista em retrospectiva, um som AC/DC mais autêntico do que qualquer outro do disco de mesmo nome, a música “High voltage” foi o primeiro single clássico da banda — e o primeiro sucesso real quando foi lançada em junho. O primeiro single do AC/DC a tocar em todas as rádios, assim como em várias apresentações em *Countdown*, terminando em sexto lugar na parada nacional, também ajudou a levar o disco de volta às paradas. No final do inverno australiano, *High voltage* havia alcançado o número de 150 mil discos vendidos. “Para o tamanho da população”, conta o empresário Michael Browning, “as vendas do disco foram fenomenais.”

Uma indicação de até onde o AC/DC tinha chegado foi ser a atração principal no festival Hall de Melbourne — com Stevie Wright (e outro futuro protegido de Vanda e Young, John Paul Young)

abrindo: uma reviravolta completa do show que abriram para Wright na Sydney Opera House exatamente doze meses antes. Isso, no entanto, era parte da estratégia de marketing de Gilbey. A banda não poderia encher o lugar sozinha, mas, com Wright junto, tornou-se o maior show em Melbourne naquela semana. O filme que foi feito do show — organizado por Gilbey, a princípio contra a vontade de Ted Albert, que, segundo Gilbey, “teve que arrastá-lo para isso” — é grandioso e excitante, graças também a uma “edição” inspiradora de Gilbey, que copiou os aplausos tirados do Concert for Bangladesh, de George Harrison. “Também tínhamos alguns caras com bandeiras do AC/DC, que acho que o Chris pagou para ficar ali”, lembra-se Browning. “Está fantástico no vídeo.” Algo que teria uma repercussão inesperada quando começou a ser exibido de maneira particular em Londres algumas semanas depois...

Enquanto as coisas em Melbourne estavam se desenvolvendo bem para o AC/DC, a cidade de Sydney, embora fosse o lar da Albert e dos Young, permanecia estranhamente indiferente, por isso George pressionava para que a banda pudesse voltar a King Street e começar a trabalhar logo em outro disco. Os irmãos estavam exultantes. Significava que poderiam voltar para casa, ao conforto da vida familiar em Burwood. O resto da banda, liderado por Bon, que conhecia os prazeres que Sydney tinha a oferecer, também estava animado. Com os três dividindo um grande apartamento estilo *loft* em Squire Inn, na Bondi Junction, a maioria das noites em que não estavam trabalhando no estúdio seria passada do outro lado da rua, em um clube chamado The Lifesaver. Apelidado de Wife Swapper [Trocador de Esposas] e cheio de groupies loucas por atenção, como Mandrax Margaret, Amphetamine Annie e Ruby Tuesday (a última ficaria famosa numa música do AC/DC chamada “Go down”), a vida era uma festa ainda maior do que tinha sido em Lansdowne Road.

Um bar-restaurante aberto até as duas da manhã, o Wife Swapper tornou-se o “escritório” de Bon durante julho e agosto. Confortável como se estivesse em casa, ele rapidamente se enrolou com outra namorada/fã adolescente: Helen Carter, de dezesseis anos, uma garota da praia de Bondi que frequentava o pub desde o começo da adolescência e mais tarde formaria a banda punk Do-Re-Mi (que chegaria às paradas australianas em 1985 com o single “Man overboard”). Dividir a cama com Bon em Squire, no entanto, significava dividir o quarto com Phil e Mark também. “Bon ficava com a cama de casal porque era o mais velho”, ela contou a Clinton Walker. “Era quase como se houvesse uma parede invisível.” O Bon de quem Helen se lembra era “meticuloso” ao se vestir: jeans básico e camiseta, mas sempre “perfeitamente limpos”; o tipo de cara que lavava o cabelo todo dia e secava com secador. “Ele sentia muito orgulho de seu cabelo. Não era o arquétipo de roqueiro sujo.” Quando cruzava a rua para o Wife Swapper, no entanto, a história mudava. Em público, Bon tinha uma imagem a manter, apesar de sempre avisar Helen com antecedência que não levasse suas “palhaçadas” muito a sério. “Você só precisava ficar parada ali, procurando conversar normalmente, enquanto Bon virava de costas e dizia: ‘Não olhe’. A garota levantava o vestido, e eles começavam a transar. Dá para imaginar que não era nada divertido.”

Algumas faixas extras já tinham sido iniciadas durante as sessões para o single “High voltage”: uma gravação direta ao vivo de “School days”, do Chuck Berry, e uma regravação de “Can I sit next to you girl”, que perdeu uma vírgula, mas ganhou muito com o sabor cômico do vocal lascivo que Bon trouxe à música. Mais importante, eles também gravaram outro original: uma típica letra presunçosa de Bon, combinando com um riff de blues pesado, chamada “The Jack” — que era uma gíria australiana para doença venérea —, uma

versão tumultuada do estilo “chamada e resposta” que já tinha se infiltrado no show deles.

“The Jack” estava destinada a se tornar um dos momentos-chave do show do AC/DC, que continua até hoje; uma parte do show da qual os fãs nunca se cansam — apesar da música lenta e do refrão repetitivo. E, claro, foi inspirada, como quase sempre, em eventos da vida real — nesse caso, quando Malcolm recebeu a carta de uma garota esquecida, informando que ela tinha alguma doença venérea e, assim, com toda a probabilidade, tinha passado para ele. Dando a carta para Bon desfrutar, “comecei a tocar um blues, e começamos [a cantar] juntos ‘She’s got the Jack’. Meio que deixamos de lado e não pensamos mais nisso, mas uns dias depois fizemos uma jam com os caras, um blues lento, e Bon começou a cantar de novo. Foi daí que acabou evoluindo”. Na verdade, contrair *the jack* era uma ocorrência regular — consequência do hábito de “compartilhar” as groupies, tanto quanto da “qualidade” das groupies em questão, algumas oriundas de um bordel perto de Lansdowne Road. Angus mais tarde diria que eles “tinham consultas conjuntas com o médico”. Bon contou que acabou sendo tão conhecido dos médicos e das enfermeiras na “clínica da gonorreia” que, enquanto todos eram chamados pelo número, na sua vez “era só ‘Bon’”. A falecida jornalista da *Melody Maker*, Carol Clerk, que conheceu a banda quando eles chegaram pela primeira vez a Londres, lembrou de ter se encontrado com Angus em um bar, quando ele anunciava: “É a 21a de Bon!”. Sem entender, Clerk perguntou do que ele estava falando. “Era a 21a injeção [de Bon] contra gonorreia.”

Debaixo da insuportável postura machista de “The Jack”, contudo, está a crescente prova do dom de Bon Scott como letrista. Preocupado com o que o conservador Ted Albert — que já tinha deixado passar “She’s got balls” — pensaria da letra explícita de

“The Jack”, especialmente do trecho “She was number nine ninety-nine on the clinical list / And I had to fall in love with that dirty little bitch...” [Ela era o número novecentos e noventa e nove na lista da clínica / E eu tinha que me apaixonar por aquela putinha suja...], George pediu que ele a mudasse. Para sua surpresa, o vocalista apenas sorriu e voltou com “She was holdin’ a pair but I had to try / Her deuce was wild but my ace was high...” [Ela estava com um par, mas eu precisava tentar / Seu duque era ótimo, mas meu ás ganhava...]. Ao transformar a metáfora de “The Jack” de doença venérea para jogo de cartas, Bon tinha feito algo “muito inteligente”, disse George — também conhecido por sua capacidade de criar letras na hora —, que se deu conta de que finalmente tinha um vocalista com quem podia trabalhar. Tão inteligente, na verdade, que, apesar de entrar para o disco a segunda versão, seria sempre a original “suja” que Bon cantaria ao vivo.

Como letrista, Bon tinha um incrível olho para detalhes, porém não perdia tempo e ia direto ao ponto moral da história. Ele não se importava se isso o fizesse parecer um cara mau às vezes, ou até absurdo. A vida também faz isso com a gente, e as canções dele eram todas tiradas da vida real — geralmente em grande estilo, a ponto de rivalizarem com o trabalho de menestréis do Velho Mundo, como Jacques Brel. Como criadores de riffs, os irmãos Young compartilhavam a mania por detalhes, no entanto, como sempre, não queriam ficar de bobeira, sempre indo direto ao ponto: o cheiro, a ação. A ironia é que tal postura populista fazia que fossem estranhos não só para os críticos, mas para toda a comunidade roqueira dos anos 1970. Como suas músicas sempre tinham humor e atitude, entretanto, em seu desejo de agradar apenas a si mesmos e a mais ninguém, terminavam apelando para o cara comum, tornando-se com o tempo praticamente à prova de críticas. “Ele tinha anos de letras que suas bandas anteriores não o deixaram

usar”, refletiu Malcolm. “Ele conseguia escrever várias letras para uma música numa única noite, com a ajuda de uma garrafa de Jack Daniels. Você lia e dizia: ‘Isso é eloquente pra caralho, Bon.’” Na verdade, Bon geralmente lutava com suas letras e se sentia desconfortável quando era elogiado. Angus: “Se você perguntava sobre as letras dele, ele sempre dizia que era poesia de banheiro. Mas tinha um dom, pode acreditar”.

Gravando à noite na Albert, em julho, outro lamento aflito no estúdio — e novamente tinha a ver com Bon — se tornou a faixa de abertura, um tipo de declaração de missão do AC/DC: “It’s a long way to the top (If you wanna rock ‘n’ roll)”. A ideia veio de uma frase no caderno de Bon que George tinha lido. “Estava escrito apenas isso. Ele não tinha escrito nenhuma letra para ela, só o título.” Novamente, a letra era uma entrada no diário — a história de como era ser parte de uma banda —, mas contada com um riff tão feliz e incontível que, na verdade, acaba parecendo que valem a pena toda ruptura, todo desapontamento, todo dia perdido e noite solitária. Quando George, em um lampejo de inspiração, sugeriu adicionarem gaita de foles ao turbilhão de guitarras e bateria — ideia que teve quando Bon contou que costumava tocar numa banda de gaitas escocesa, sem saber que ele tocava bateria, não gaita —, o vocalista, sempre louco para agradar, simplesmente agarrou a gaita e começou a soprar como se sua vida dependesse daquilo, enquanto Malcolm e Angus olhavam para ele sem acreditar. Conseguindo, por fim, tirar algum zumbido passável, George gravou o som e, usando as técnicas mais rudimentares de cortar e colar, editou tudo. “Toda a música foi feita dessa maneira, na verdade”, lembra-se Mark Evans. “O riff veio das jams que estávamos fazendo, nas quais Bon fazia as letras e George meio que juntava tudo.” Lançado como o próximo single, o resultado foi um sucesso ainda maior na Austrália.

Ter de tocar gaita ao vivo se tornou uma tortura tão grande para Bon que esse momento do show era o de que menos gostava. “Ele acabou odiando aquilo”, diz Michael Browning. “Na verdade, eu diria que ser obrigado a tocá-la colocou mais pressão sobre ele do que qualquer outra coisa. Tornou-se uma das coisas que a multidão sempre adorava, mas ela estava sempre fora de tom, e Bon ficava sem fôlego. Ela soava terrível algumas noites.”

Outras coisas também estavam começando a incomodar Bon, deixando-o com o pior dos humores. “Ter de escrever as letras, terminar outras ou fazer as duas coisas podia coincidir com a conclusão do processo de gravação. Foi um período especialmente estressante para Bon, eu me lembro.” Os três irmãos Young trabalhavam juntos, a música escrita era gravada à velocidade da luz durante a primeira semana no estúdio. Mas Bon era obrigado a criar as letras sozinho, e esperava-se que tudo estivesse pronto na segunda semana. Browning conta: “Ele era um letrista fabuloso, porém as coisas não saem assim, não é mesmo? Ele tinha um caderno onde costumava anotar suas ideias. Acho que tinha conceitos e ideias, então, se Malcolm vinha com o riff, Bon dizia: ‘Ah, isso, tenho uma música sobre TNT...’”.

A faixa “TNT” — título do novo disco — foi montada em torno de um refrão inspirado, conta Mark Evans, pela frase típica com que Angus respondia quando perguntavam como ele estava. “Angus sempre dizia: ‘Sou TNT, sou dinamite’. Ele costumava repetir isso o tempo todo, como uma coisa estilo Muhammad Ali flutuando como uma borboleta. Tínhamos a guitarra que acompanhava esse refrão, mas quando entramos no estúdio ela terminou totalmente diferente, porque George mudou tudo.” O riff agressivo que Angus acabou criando, com sua sedutora abertura “Oi! Oi! Oi!” antecipando os vocais típicos do punk em pelo menos um ano, conspirou para transformar “TNT” em outro hino ao vivo. Por um lado, totalmente

descartável — a primeira frase do segundo verso foi extraída de um anúncio de inseticida —, por outro, fruto da astúcia de George no estúdio. “Quando estávamos escrevendo a letra”, lembra-se Angus, “Bon veio e disse: ‘Estou sem ideias para esse refrão’. Eu estava no fundo, cantarolando, e George falou: ‘O que você está fazendo? Por que não vem aqui e repete isso que estava fazendo? Tente’. Então começou assim.”

As três faixas seguintes que iriam formar *TNT* foram todas escritas e gravadas durante aquelas sessões noturnas, e eram todas excelentes. Começava com “Rock ‘n’ roll singer”, que era do tempo de Dave Evans, mas agora alcançava um novo nível de arrogância e suor com a letra de Bon e os vocais estilo pirata, além de um riff tão forte que seria “emprestado” pelo The Cult para o seu sucesso de 1987, “Wild flower”. Das duas faixas seguintes, a primeira, “Live wire”, era um *tour de force* que abria quase todos os shows do AC/DC nos cinco anos seguintes, começando com um baixo retumbante que parecia um trem distante se aproximando em alta velocidade, antes de irromper com Bon posando de “maldito filho da puta”. A segunda faixa era um rock da velha escola, rápido e furioso, chamado simplesmente “Rocker”. Cheio de referências meio irônicas a Cadillacs, sonhos adolescentes, sapatos de camurça azul [Blue suede shoes] e tatuagens, é um som estilo Jerry Lee Lewis dos anos 1950, canalizado através das caixas de um aparelho de som barato de um adolescente marginal dos anos 1970. Com menos de três minutos no disco, ao vivo iria crescer e chegar a dez minutos, no momento em que Angus corria enlouquecido entre a plateia, pegando o riff básico que já era rápido e girando como espaguete em novos formatos loucos, enquanto a banda fazia muito barulho atrás dele.

Com o disco gravado, mixado e masterizado em apenas duas semanas, o AC/DC continuou com a missão de conquistar o resto da Austrália, começando com Sydney. Um show gratuito no Victoria Park foi anunciado para o início de setembro, e Chris Gilbey começou a trabalhar para planejar uma nova campanha de rádio que iria fortalecer a imagem do grupo como roqueiros confiáveis, conquistada durante as apresentações no *Countdown*. Tirando sua inspiração de um ditado bem conhecido na época no Reino Unido, mas nem tanto na Austrália — “Sua mãe não iria gostar” (o título de um programa de rock noturno na principal rádio de Londres, a Capital, apresentado por Nicky Horne) —, Gilbey criou uma campanha de rádio baseada em entrevistas com jovens fãs na praia de Bondi. Quando descobriu que a maioria deles não conhecia o AC/DC, ele perguntou quais bandas eles conheciam e de que gostavam, depois editou as fitas para parecer que estavam falando do AC/DC. Assim, a voz no rádio perguntava: “O que você mais gosta em Angus?”. A resposta: “Gosto das pernas dele!”, que vinha de uma citação sobre o vocalista Daryl Braithwaite, do Sherbet. Um elemento foi adicionado quando Gilbey pegou a voz grossa e sexy da namorada de um amigo, a quem pediu que “descesse a lenha” enquanto fingia ser uma mãe indignada de um adolescente que queria ver o AC/DC. “Ela falou como o AC/DC era nojento e horrível — foi perfeito!”

Gilbey acrescentou um toque final aos anúncios com a voz de um conhecido apresentador australiano, Mike Drayson, dizendo a frase que Chris havia escrito para ele: “AC/DC — ela não tem nada de banda boazinha”. Funcionou: o show no Victoria Park foi um triunfo, e o disco *High voltage* voltou ao topo das paradas. De repente, o AC/DC era tão grande e conhecido em Sydney quanto em Melbourne, e também cada vez mais em outros lugares da Austrália. De volta a Melbourne, aonde a banda havia ido para assinar um

novo contrato de cinco anos com Michael Browning, o primeiro grande show na turnê pela Austrália foi anunciado para dezembro, a tempo de lançar antes do Natal o tão esperado disco *TNT*. Planejamentos a longo prazo estavam sendo feitos para uma viagem promocional por Londres. Nenhum disco do AC/DC ainda tinha sido lançado fora da Austrália e da Nova Zelândia, e as chances de que um executivo de alguma gravadora inglesa visse um show em Sydney ou Melbourne eram tão remotas que Browning tinha certeza de que a melhor maneira de fazer isso acontecer seria colocar a banda onde todos os grandes pudessem vê-la — debaixo do nariz deles, em Londres.

Enquanto isso, com um pé da banda ainda dentro do mundo pop de *Countdown*, Browning tinha agendado uma série de concertos de uma semana na seção feminina da loja de departamentos Myer, em Melbourne. A ideia era reforçar a imagem da banda ante sua base de fãs adolescentes — algo bonito no papel, mas que deu errado quando milhares de fãs tentaram entrar no primeiro show. Com a banda arrancada do pequeno palco na loja, eles tiveram que parar no meio da segunda música e fugir para os provadores. Bon teve o jeans rasgado e perdeu os sapatos, enquanto Malcolm foi derrubado e acabou com um corte fundo no supercílio. A loja foi destruída, com o custo dos danos — e dos vários itens que foram roubados — avaliado em dezenas de milhares de dólares. Pat Pickett, um velho amigo de Bon que trabalhou na banda como o “Percy” de Bon — personal roadie —, lembra-se de como “eles esperavam setecentos ou novecentos moleques, mas apareceram entre 7 mil e 10 mil, algo absurdo. Foi bastante assustador”. Mesmo quando Pat conseguiu tirar Bon pela porta dos fundos e o colocou em um trem que passava, dezenas de garotas conseguiram segui-los. “Elas nos rasgando em pedaços. Foi louco...”

Não eram só as garotas que gostavam deles. Com uma dúzia de shows em escolas e acampamentos de férias na agenda, Angus lembra-se de fazer “um show para uma escola de crianças surdas. Elas se sentaram na frente do palco, puseram o ouvido no chão e sentiram a vibração. E adoraram, mesmo as mais novinhas”. Como conta Jerry Ewing, “acho que era igual à maneira como o pessoal de quinze anos na Inglaterra se sentia em relação ao Bay City Rollers. Melhor ainda, porque eram australianos — ninguém tinha ideia de que a maioria deles vinha da Escócia —; eles eram nossos”. Na época com onze anos, Ewing era um dos muitos estudantes de Sydney que ficou obcecado pelo AC/DC. “Todos tínhamos cabelo comprido. Todos adorávamos o AC/DC. Havia alguns que não gostavam, mas eles eram os estranhos, os nerds. Todo garoto na Austrália adorava o AC/DC.”

Para aumentar a impressão, em outubro a banda foi convidada para tocar ao vivo na entrega do prêmio anual Rei do Pop da revista *TV Week*, que seria transmitido para todo o país. Ao contrário do *Countdown*, que tinha uma audiência fiel, o prêmio Rei do Pop era voltado para toda a família, conseguindo atrair muito mais gente — seria a primeira vez que o AC/DC apareceria num contexto tão amplo. Determinado a roubar o show, Bon novamente se preparou para a ocasião, usando uma calça branca muito justa, um casaco branco aberto até o umbigo, sem camisa, e uma jaqueta cor de ameixa — tudo contrastando com uma gravata borboleta. Com Angus metido num uniforme azul e Malcolm usando botas que iam até o joelho — e Phil e Mark sem conseguir parar de rir —, a banda conseguiu se tornar o ponto mais comentado do show. Loucos para causar boa impressão nos produtores do programa, no jantar após a apresentação Bon tirou um longo e barulhento vibrador do bolso da jaqueta para mostrar a uma executiva do *TV Week*. Mas um pouco depois, Bon, o bêbado feliz, se transformou no bêbado raivoso,

rasgando dezenas de exemplares da revista que haviam sido deixados ali para os convidados. A seguir agarrou um peru assado da mesa e encheu sua carcaça de champanhe, fazendo dele um tipo de taça, tomando goles de champanhe com a boca cheia de carne. Parecia que ele ia sair impune, até trocar o champanhe pela própria urina e entregar a Daryl Braithwaite, que estava passando por ali, convidando-o para um gole — o vocalista do Sherbet aceitou. Então ele cuspiu no chão, enquanto Bon ria e o resto da sala fingia não notar.

Bon estava muito bêbado para perceber que já não estava sendo engraçado, mas o fato é que havia um lado verdadeiramente antissocial no AC/DC. Como Anthony O'Grady observou mais tarde: "Você falava oi pra eles, que olhavam de lado, tipo: 'Por que, caralho, você está falando oi pra mim?'". Também era um sinal de como o alcoolismo de Bon tinha voltado a ficar descontrolado depois do sucesso. O álcool parecia ser algo que Bon não conseguia largar — exceto naquelas ocasiões em que "ficava supertenso" e passava dias, até semanas, sem beber, para depois voltar a se embriagar ainda mais. Mesmo quando estava sem beber, ele ainda começava o dia fazendo gargarejo com vinho tinto misturado com mel — o ingrediente secreto para sua voz, afirmava. Mas então, antes dos shows à noite, também "fazia gargarejo" com vinho do Porto, que, segundo ele, dava aquele toque rouco à sua voz. Tudo bem que nem sempre Bon cuspiu o vinho depois do gargarejo. Isso não importava, era o que dizia.

A primeira turnê do AC/DC como atração principal em grandes palcos começou em 4 de novembro, uma terça-feira, com um show lotado para 5.400 pessoas, no festival Hall, em Melbourne. Ainda tocando em pubs e clubes, hotéis e escolas praticamente até o começo da turnê, desde o início todos eles, incluindo Michael Browning e George Young, que já tinham visto tudo isso, sentiram

que agora estavam num outro nível. Mesmo assim, como ia mostrar Angus, o tamanho das plateias podia ter crescido, mas a maneira como elas viam a banda era a mesma. No máximo, dizia rindo, as coisas tinham ficado mais barulhentas. “Esquivando-se de uma garrafa aqui, de um soco ali. Eles só paravam de tentar brigar conosco quando era pesado e rápido. As músicas podiam começar lentas, mas tinham de acelerar na metade!” Aí também estava o problema de voltarem a lugares onde já tivessem detonado com algumas groupies — muitas agora tinham marido e namorado, que, claro, não ficavam nada satisfeitos. “Irritando os soldados”, como Bon dizia. Malcolm lembrou-se de como em um show, em Victoria, “toda a juventude da cidade estava pronta para encher a gente de porrada!”. Eles se acostumaram a sair correndo do palco toda noite direto para o ônibus da turnê. “Eles vinham atrás da gente com os carros, mas Phil é um maníaco atrás do volante, então, quando acontecia alguma merda dessas, Phil dirigia e usava todos os seus truques. A gente se enfiava em estradas de terra, parava rapidamente, apagava todas as luzes, se escondia! E víamos os caras passar gritando, tentando nos encontrar, e aí voltávamos para a cidade e pegávamos as mulheres deles...”

Outras vezes, a banda criava um modo engenhoso de escapar dos problemas. Em um show especial de Ano-Novo em Adelaide, houve um corte de energia no meio do show, o que quase gerou uma revolta, com centenas de caras bêbados e raivosos subindo no palco e tentando destruir o equipamento. Superada em número, a banda deixou o palco, ainda pensando no que podiam fazer. Felizmente Molly Meldrum estava ali e sugeriu que Bon levasse sua gaita de foles para o meio da multidão e tentasse criar algum tipo de distração até as coisas se acalmarem e/ou a energia voltar. O resto da banda, escutando o barulho de vidro e metal quebrado do outro lado da porta do camarim, achou que era uma péssima ideia. Mas

Bon, o Cara Legal, decidiu tentar — afinal, Molly poderia duvidar que fosse capaz de fazer aquilo, e ele não queria demonstrar medo. Saindo pela lateral e dando a volta até a porta da frente, momentos depois Bon pareceu surgir do nada no meio da multidão, em cima dos ombros musculosos de Pat Pickett, soprando com toda a força a maldita gaita de foles que ele odiava tanto. Por incrível que pareça, funcionou. A multidão começou a ouvir, depois riu com a visão do vocalista suado e sem camisa fazendo aquele barulho horrível. Quando deu meia-noite, a energia voltou, e a banda subiu de novo ao palco como se nada tivesse acontecido. Foi, conta Mark Evans, “um jeito incrível de passar o Ano-Novo — e algo típico de Bon”.

No mesmo mês, “It’s a long way to the top (If you wanna rock ‘n’ roll)” foi lançado como single. A banda já o tinha tocado duas vezes no *Countdown* antes de chegar às lojas e, no final de janeiro de 1976, tinha se tornado o primeiro single do AC/DC a chegar ao Top 5 australiano. As verdadeiras comemorações, no entanto, foram guardadas para a posição do disco *TNT*, lançado a tempo para o Natal. Assim como Chris Gilbey e Michael Browning haviam imaginado, as vendas iniciais atingiram o teto, o disco vendeu mais de 11 mil cópias na primeira semana, entrando direto para o segundo lugar das paradas, perdendo somente para o disco *Desire*, de Bob Dylan. Em poucas semanas, *TNT* alcançava o primeiro lugar — a caminho de se tornar o disco australiano mais vendido de 1976. Como contou Harry Vanda em uma entrevista anos depois, “*TNT* foi o disco que realmente criou a identidade; tipo, este é o AC/DC, é assim que vai ser, e é assim que vamos ficar”. A crítica na revista *Juke* o descreveu como “um manual de instrução para uma banda de rock and roll”, e era exatamente isso. Mas a campanha promocional que Chris Gilbey tinha pensado para o disco também foi extremamente persuasiva, com cópias de cortesia enviadas a todos os jornalistas e radialistas mais influentes, embrulhadas em uma

calcinha vermelha estampada com o símbolo em branco e preto e a palavra "Dinamite".

O segundo disco do AC/DC também ajudou a colocar o primeiro álbum de volta às paradas. Em doze meses, de acordo com Browning, *TNT* tinha vendido "em torno de 300 mil cópias na Austrália". Somando-se a cerca de 150 mil cópias de *High voltage* e às vendas acumuladas dos três singles Top 10, havia mais de meio milhão de discos do AC/DC vendidos na Austrália em dois anos, desde que Bon Scott tinha entrado. Mas ninguém estava rico ainda. "Havia uma entrada de dinheiro das vendas de discos", conta Browning, "porém os grupos naquela época ganhavam uma porcentagem pequena das vendas, então não era muito dinheiro. Não é como hoje em dia." De fato, os royalties de 3,4% da banda sobre aproximadamente 450 mil discos vendidos numa época em que custavam cerca de 3,50 dólares australianos, teriam dado ao AC/DC uma renda de 53.550 dólares australianos ou 34 mil libras. Dividida por cinco, tirando os 20% de Michael e os impostos, era evidente que o sucesso somente na Austrália nunca seria suficiente para sustentar a banda. Felizmente, mesmo enquanto estavam fazendo a turnê *Lock Up Your Daughters Summer Vacation* [Tranque suas Filhas nas Férias de Verão], de 1975-76, Michael Browning estava a ponto de conseguir algo gigante, que faria com que a conquista da Austrália parecesse simples e comum. Algo que significaria que eles iam poder deixar a Austrália para trás. A gangue já tinha se divertido, conquistado o que queria. Agora era hora de seguir para o lugar onde estava o dinheiro...

Phil Carson era um músico cuja maior fama tinha sido ter tocado baixo em um show de Dusty Springfield no final dos anos 1960. Em 1970, no entanto, ele havia trocado o instrumento por uma mesa e se colocado à frente do escritório de Londres da Polar Music, a

gravadora sueca que tinha contratado Benny Andersson e Bjorn Ulvaeus — um relacionamento que terminara com o Abba sendo contratado pela Atlantic Records nos Estados Unidos e no Canadá. Em 1973, Carson também tinha chegado a vice-presidente sênior na Atlantic — indicado quando a gravadora abriu o primeiro escritório em Londres, na Berners Street, perto de Oxford Circus — e contribuiu, no começo dos anos 1970, para o desenvolvimento do melhor trio de bandas inglesas: Led Zeppelin, Yes e Emerson, Lake & Palmer. Carson também foi o responsável por trazer o selo de Richard Branson, Virgin Records, para a Atlantic, por meio de um lucrativo contrato de distribuição para os Estados Unidos, e seus primeiros frutos foram o sucesso de vendas de *Tubular bells*, de Mike Oldfield, um dos clássicos do período, que também se tornou a trilha sonora de um dos filmes mais memoráveis de Hollywood, *O exorcista*.

Em 1976, outra banda britânica que Carson estava esperando que estourasse era Back Street Crawler, formada por Paul Kossoff, ex-guitarrista do Free, um cara talentoso, porém sem sorte, que tinha sido contratado pessoalmente pelo cofundador da Atlantic, Ahmet Ertegun. Disposto a tentar cumprir com as ambições do chefe, Carson havia se dedicado ao disco de estreia da banda, *The band plays on*, mas viu o tecladista e principal compositor de Kossoff, Mike Montgomery, jogar a toalha depois de ter ficado evidente que a crônica dependência química do guitarrista não iria acabar tão cedo. Pensando em uma saída, Carson parecia ter encontrado a solução ideal: o recrutamento para os teclados de outro compositor prolífico — e ex-companheiro de banda de Kossoff — chamado John “Rabbit” Bundrick. Nascido em Houston, Texas, Rabbit, de 27 anos, chegara à Grã-Bretanha três anos antes como membro da banda da estrela do reggae Johnny Nash. Depois de colaborar no disco de estreia de Bob Marley & The Wailers, *Catch a*

*fire*, pela Island Records, Rabbit se tornou presença constante nos estúdios de Londres, onde terminou gravando — compondo seis das dez faixas — para o disco *Kossoff, Kirke, Tetsu and Rabbit*, produzido depois do Free —, antes de ser convidado para se juntar ao Free reformado, com Kossoff e o vocalista Paul Rodgers, no que terminou sendo o último disco deles juntos, *Heartbreaker*, em 1973. Desde então, ele se tornou o tecladista de gente como Sandy Denny, John Martyn, Jim Capaldi e Kevin Ayers. Na época em que Phil Carson decidiu procurar um possível substituto para Montgomery no Back Street Crawler, Rabbit tinha acabado de tocar para a trilha sonora do filme *The rocky horror picture show*. A agência que o representava era a mesma de Bob Marley, Peter Tosh e Gil Scott-Heron. Na mesma empresa, também trabalhava uma jovem australiana chamada Coral Browning, a irmã mais nova de Michael.

“Naqueles dias, a indústria musical britânica era dirigida por umas poucas empresas, todas muito perto uma da outra, em Londres”, lembra-se Carson. “Eu me lembro de falar com Coral ao telefone sobre Rabbit e ela passar pelo meu escritório mais tarde, no mesmo dia, para continuar a conversa e trazer a papelada. Logo tive a visão daquela linda morena de 23 anos. A gente ri disso agora porque eu ainda a encontro de vez em quando, mas nunca vou esquecer aquele dia. Ela estava usando um vestido Laura Ashley meio transparente. Fiz com que ficasse entre a luz do sol e minha mesa, de onde tive uma linda visão, sabe? Era muito linda, porém muito profissional...” Fechamos um acordo para que Rabbit tocasse no próximo disco do Back Street Crawler e também seguisse em turnê pelos Estados Unidos. “Tudo foi resolvido em quinze minutos, mas eu não queria que ela fosse embora, sabe? Queria muito continuar conversando, quando então ela disse algo assim: ‘Espero que você não se importe, mas meu irmão tem esse grupo que ele está representando...’. Não me importava nem um pouco! Quero

dizer, nos anos 1970, quem se importava com a Austrália, porra? Mas eu estava interessado, porque Coral Browning era muito gostosa e era australiana. Naquele dia ela teria me vendido qualquer coisa..."

Phil ficou ali sentado enquanto aquela jovem determinada fazia seu discurso. "Ela me contou que a banda já tinha vendido mais de 100 mil discos em casa, que era algo enorme na Austrália na época." A atenção dele finalmente se voltou para o que Coral dizia quando ela puxou uma "coisa, tipo uma pasta, e de dentro tirou um miniprojetor. Nunca tinha visto nada como aquilo, e de repente minha curiosidade estava a toda. Ela ligou e vi um clipe daquela banda fazendo um show em algum lugar e toda a multidão ficando doida, segurando faixas com o nome da banda: AC/DC". O clipe era de um filme promocional que Chris Gilbey havia feito sobre o show da banda no festival Hall de Melbourne, em junho. A pasta veio do tempo em que Michael Browning trabalhava com Billy Thorpe and The Aztecs, em Londres. "Eu a tinha visto numa loja em Melbourne, essa pequena pasta com uma coisa de vídeo que se dobrava. Pensei comigo mesmo, uau, que coisa excelente para levar a Londres e mostrar um clipe de Billy & The Aztecs. Vídeos eram feitos em filme naqueles dias, então transferimos para um formato que funcionava nessa pasta, e eu a levei para lá. Funcionou muito bem. Todo mundo ficava encantando com quem fosse até seu escritório e tirasse essa pasta para mostrar um clipe." Quando Michael deixou Londres, ele deu a pasta e o projetor para Coral, que havia decidido voltar também, mas acabou ficando. Posteriormente, Browning tinha enviado a fita do AC/DC com a esperança de que sua irmã conseguisse "marcar uns shows em Londres, quando finalmente decidíssemos viajar". Que era o que Coral estava tentando fazer quando recebeu a ligação de Phil Carson perguntando sobre Rabbit.

"Ela me contou que estava organizando um itinerário para eles em pubs e clubes, esperando conseguir levar alguns executivos de

gravadoras para vê-los tocar.” Carson, no entanto, tinha outros planos. “Acho que vi menos de dois minutos do [clipe], então mandei que desligasse. Coral olhou para mim, como quem diz: ‘Mas você nem viu nada ainda. Não gostou?’. Eu disse: ‘Já vi o suficiente. Vamos fazer um contrato. Ligue para seu irmão...’” Eram quase três horas da manhã em Melbourne, mas Michael Browning estava acostumado a receber ligações no meio da noite. De acordo com Carson, ele e Browning acertaram um acordo para quinze discos do AC/DC a 25 mil dólares por disco como adiantamento. “Um disco agora, com opções de mais dois por ano e depois mais opções anuais, somando quinze discos e um adiantamento de 25 mil dólares com tudo compensado. Mas a gravadora — a Albert — teria de custear o envio à Inglaterra. Eu pedi que esquecessem a ideia de vir para uns poucos shows em clubes sozinhos, porque eu os colocaria na próxima turnê do Back Street Crawler — mais alto nível. Michael entendeu. Ele sabia que a banda desconhecida de seu país não se importaria de ser contratada pela Atlantic Records e de ter uma turnê decente garantida na Inglaterra, em vez de pegar o avião e ir para lá sem nada certo, na esperança de que fosse contratada. Era realmente uma grande oportunidade.”

Michael Browning, no entanto, tem uma lembrança um pouco diferente. “Eu sabia que era nossa grande chance de tirar a banda da Austrália, mas não fechamos o acordo antes de minha viagem a Londres na semana seguinte. E acho que quinze discos é um pouco exagerado. Eram uns cinco discos, talvez. E, pelo que me lembro, os adiantamentos eram de 35 mil dólares, aumentando gradualmente a cada disco.” Carson diz se lembrar de que o acordo vinha com um royalty de 12%. Disso Browning não reclamou. “Os 12% eram o que chamávamos na Austrália de um acordo de um terço. O acordo foi entre a Atlantic e a Albert, não entre a banda e a Atlantic. Todos os royalties e os adiantamentos foram direto para a Albert, o que

resultou em uma divisão entre o grupo e a Albert — de memória, meio a meio sobre a renda internacional.” Resumindo, a banda terminaria com aproximadamente 6% da receita gerada pela Atlantic. Disso, segundo Browning, os 50% da banda dos 12% da renda internacional seriam usados para compensar os adiantamentos. “Eles teriam de devolver os adiantamentos que haviam sido pagos para custear as despesas do grupo lá [Londres] e na subsequente turnê. Eu praticamente não ganhei nada com aquilo. Para ser honesto, assinei o acordo porque quis. E acho que eles pagaram minha passagem. Acho que foi tudo o que ganhei.”

Mesmo assim, a Atlantic significou uma grande mudança, ele conta, “porque, apesar de estarem vendendo bem na Austrália, ninguém estava tão animado assim. Havia sempre o desafio de tentar fazer sucesso fora da Austrália. Era meio que esperado que você fosse vender um monte de discos aqui, por causa de toda a coisa adolescente. Quero dizer, era bom e todo mundo estava feliz, mas o AC/DC não queria só isso. A coisa da Atlantic, apesar de não ter sido um ótimo acordo financeiro, por causa dos adiantamentos e dessas coisas, foi muito importante, pois tivemos a oportunidade e os meios para fazer o que queríamos fazer, que era ter divulgação internacional”.

Inteligente em questões financeiras, o AC/DC pôde aceitar o acordo de Carson porque tinha um pouco de dinheiro vindo do seu sucesso na Austrália. Não estavam ricos, mas não eram mendigos. “Os adiantamentos do exterior não eram tão cruciais como teriam sido para alguém começando do zero na Inglaterra ou nos Estados Unidos. Basicamente, o que eu fiz foi ir até Ted Albert e dizer: ‘Não importa o adiantamento que eu termine negociando, quero que você apoie fornecendo uma fonte de renda para que o grupo viaje até lá, viva por um tempo, toque e faça o que quiser’. E ele concordou e permitiu que fôssemos até lá para fazer o que acabamos fazendo.”

Para Phil Carson, a motivação era simples. “Pensei: ‘Ninguém pode dizer que fiz um mau acordo’, porque achei que eles iam vender uns poucos discos, para falar a verdade.” Só havia um empecilho. Jerry Greenberg, em Nova York, era o presidente da Atlantic. E, apesar de Phil dirigir a Atlantic fora dos Estados Unidos, precisava responder a Greenberg. Phil nunca tinha feito um contrato sem primeiro falar com Jerry. Mas Jerry estava de férias, e Coral tinha sido muito persuasiva em seu vestido floral fino, então Phil decidiu ir em frente. Ele lidaria com Jerry no tempo devido. Também sentiu que tinha outra importante carta na manga. “Minha posição na Atlantic Records era totalmente à prova de fogo. Eu era o cara que tinha trazido o Led Zeppelin. Era uma das poucas pessoas com quem Peter Grant [o temido empresário do Zep] falava.” Ele também havia feito o acordo que trouxera *Tubular bells*, de Mike Oldfield, para a Atlantic nos Estados Unidos. Mas a bravata de Carson teria consequências de curto e longo prazo para as perspectivas do AC/DC fora da Austrália que ninguém poderia ter imaginado. “Pedi a Coral que me enviasse o disco deles, que eu iria ouvi-lo em casa naquela noite”, ele sorri. “Para mim, o acordo estava fechado.”

Fechado, mas ainda não selado. E demoraria — ainda mais nos Estados Unidos. Não que alguém, nem mesmo Phil Carson, estivesse pensando tão à frente assim. Ninguém, claro, exceto os irmãos.

## Oito

### Tudo em nome da liberdade

No começo de 1976, o AC/DC estava na estrada e no estúdio ao mesmo tempo. Com a turnê *Lock Up Your Daughters* indo bem e o single "Long way to the top" do disco *TNT* ainda nas paradas, mas com a recente promessa da primeira viagem para o exterior já marcada para abril, era importante que eles tivessem material novo suficiente para manter a posição em seu país durante as semanas, talvez meses, em que estariam fora. O problema era que não tinham nenhum material novo. No final de dezembro eles foram até a Albert para gravar um novo single, "Jailbreak" — e Bon desmaiou no meio da gravação do vocal. Uma música criada por Malcolm e Angus durante uma passagem de som baseada em "Gloria", da banda Them — uma velha favorita de Bon dos tempos dos Valentines —, agora era acrescentada à nova coleção de músicas que eles gravavam rapidamente com George e Harry, na King Street, entre os shows da turnê.

Não é estranho que os resultados fossem desiguais. Com o relógio do estúdio correndo mais rápido do que nunca, o controle de qualidade ficava em segundo lugar. Eles só queriam gravar algo e rápido. Mesmo assim, havia algumas coisas preciosas no meio do entulho. A melhor era a música que se tornaria a faixa-título do disco, "Dirty deeds done dirt cheap" — uma "TNT" recondicionada, repleta de cantos de torcida, que não só estampou o nome de seus dois discos anteriores entre as ações sujas que os protagonistas prometem fazer, como também reforçou várias qualidades, pois a banda, que já tocava junto por quase um ano, agora conseguia

transformar uma música média em uma usina de força. Também havia "Problem child", com uma letra que voltava aos dias de Bon na prisão, e outro riff característico dos irmãos Young saído direto do cemitério do blues. E a "The Jack" desse disco seria outro hino adorado pelas massas, chamado "Big Balls", com letra sacana cantada com sotaque de inglês elegante e os músicos se exibindo atrás como se fossem pôneis de circo. Mais uns rocks do tipo que roqueiros incultos como os do AC/DC podiam criar com os pés nas costas: "There's gonna be some rockin'", que é boa o suficiente para ser o ponto central dos shows, mas no disco é meio chata; "Squealer", cuja característica principal é mostrar a facilidade com que a banda podia transformar a suposta canção de amor em algo juvenil diabólico — divertida desde que não se preste muita atenção; e, a pior de todas, "RIP (Rock In Peace)", com esse título pavoroso, tão clichê que fazia "Can I sit next to you girl" parecer uma grande inspiração.

Contrabalançando, no entanto, havia os pontos altos, como "Ain't no fun waiting round to be a millionaire", cujo título foi tirado de um cartão-postal que Bon tinha enviado para casa durante uma turnê. Quando Bon começa a cantar "The following is a true story" [O que vem a seguir é uma história verdadeira], na qual somente os nomes foram mudados "para proteger o culpado", ele está falando sério. A banda, claro, faz com que tudo pareça divertido, começando de maneira mais lenta até acelerar e terminar no talo. A faixa "Jailbreak", pegajosa demais apesar de nada original — Bon gritando exageradamente por sua liberdade —, era outro ponto alto do disco original australiano. De todas elas, a melhor era o blues surpreendentemente terno "Ride on", com sua letra lamentosa sobre garrafas e camas vazias, completando a imagem do cantor como seu próprio copo vazio. Esse era o verdadeiro Bon Scott mostrando sua alma, sem esconder nada. Tão rara a ponto de ser algo quase

inexistente, uma linda balada do AC/DC, "Ride on" sozinha era suficiente para elevar *Dirty deeds done dirt cheap* a um nível acima dos seus predecessores. Se não estivessem com tanta pressa para terminá-lo, poderiam ter reforçado mais com a inclusão de outra faixa gravada durante aquelas sessões, "Backseat confidential", uma música inacabada que iria reaparecer melhorada três anos depois como "Beating around the bush". Em vez disso, quando lançaram "Jailbreak" em formato de single na Austrália, em junho daquele ano, o lado B era uma versão instrumental muito chata da tradicional canção escocesa "Bonnie Banks of Loch Lomond": dois minutos de guitarras ruidosas e barulhos de fundo que chamaram de "Fling thing".

Mais uma vez, George Young teve um papel importante na produção e nos arranjos, mexendo em todas as melodias e letras. "Sempre que ficávamos travados, [George] nos dava uma mão", Bon contou à *RAM*. "Mas a gente compõe nossas músicas, toca nosso próprio material. Não é que George nos empurre para onde não poderíamos chegar sozinhos." Mas claro que era exatamente isso. Exceto que, dessa vez, com um olho agora em Londres e preparando o novo acordo com a Atlantic, o empurrão tinha sido tão forte que o disco quase descarrilou. De acordo com Malcolm, "a forma como sempre trabalhamos, especialmente nos primeiros discos, é compor músicas para preencher o espaço dos shows, não do disco. Quando precisávamos de quatro ou cinco canções rápidas para agradar ao público, a gente escrevia para o palco, não para entrar no próximo disco". Talvez, porém há uma pequena diferença entre capturar a exuberância de um show ao vivo no disco e simplesmente gravar uma fita antes de voltar ao ônibus para o show seguinte; uma linha que *Dirty deeds* cruzou várias vezes, como um bêbado tentando andar por uma estrada congestionada.

De volta a Melbourne, em fevereiro, eles filmaram uma participação especial de "It's a long way to the top" para o *Countdown*, que mostrava a banda fazendo playback na carroceria de um caminhão que percorria devagar a Swanston Street, no coração do setor financeiro da cidade. Malcolm afirmaria, anos depois, que a ideia tinha sido dele, contudo não é coincidência que os Rolling Stones tenham lançado sua turnê norte-americana no verão anterior tocando "Brown sugar" na traseira de um caminhão andando pela Quinta Avenida, em Nova York. Filmada bem cedo, na manhã de uma segunda-feira, enquanto as pessoas estavam a caminho do trabalho, a aparição do AC/DC, junto com três caras vestidos como gaiteiros escoceses, dificilmente teria causado a mesma complicação no trânsito que o show dos Stones nove meses antes, mas quando o clipe foi transmitido no *Countdown* no domingo seguinte, a banda era mais uma vez a atração principal do programa. No dia seguinte, a Albert lançou o novo single do AC/DC, a faixa-título "TNT" junto com "Rocker" no lado B, outro sucesso que chegou ao Top 5 e levaria a mais uma apresentação no *Countdown*, a última ao vivo por um tempo. Apesar de voltarem no final do ano para a última apresentação ao vivo no *Countdown* com Bon, o AC/DC estava a ponto de se despedir da Austrália, se não para sempre, pelo menos por muito tempo. Como o ex-empresário do Guns N' Roses, Alan Niven — ex-músico e escritor neozelandês com grande conhecimento sobre o cenário musical australiano —, conta: "A maior conquista de qualquer grupo de rock australiano sempre foi esta: dar o fora daqui!". Isso havia se tornado a prioridade do AC/DC. Como Angus diria à *Record Mirror & Disc* em sua primeira entrevista para a imprensa musical inglesa: "Sucesso [na Austrália] não significa nada. Saímos no auge em vez de permanecer indefinidamente, e partimos para saquear e pilhar".

“Certamente foi nosso principal objetivo desde o primeiro dia, acho”, conta Michael Browning. “Quando conseguimos o contrato com a Atlantic, foi o caso de amarrar as pontas soltas e entrar no avião.” Aquelas “pontas soltas” incluíam uma viagem de volta a Sydney, onde todos se hospedaram no hotel cinco estrelas Sebel Townhouse, em Elizabeth Bay. Foi ali que Bon recebeu seu primeiro cheque de royalties no valor de quinhentos dólares. Os irmãos também receberam cheques, mas os deles eram mais polpudos por terem escrito mais músicas, apesar de não terem discutido sobre essa diferença na frente de Bon. Não que ele parecesse se importar. Armado com seus dólares e com todas as despesas pagas, ele passou as duas semanas seguintes relaxando no intervalo das sessões de gravações noturnas para o novo disco, desfrutando de um novo cassete com “Love to love you baby”, de Donna Summer, um tremendo sucesso no verão australiano daquele ano e a sua música favorita do momento.

As sessões finais de *Dirty deeds* foram concluídas na primeira semana de março, quando a festa voltou para Melbourne — literalmente, quando Michael Browning organizou uma recepção com champanhe como festa de despedida antes da viagem para Londres, com um palco apropriado para a entrega dos primeiros discos de ouro do AC/DC: três para *High voltage* e outros três para *TNT*. Bon estava em seu auge, contando piadas em voz alta, histórias de sacanagem, prometendo mandar os discos de ouro para a mãe, em Fremantle. Como escreveu para Irene: “Eu mandei que abrisse um espaço em cima da lareira. Ela me pediu algumas músicas sem palavrões para o próximo disco”. Os irmãos, no entanto, estavam se divertindo menos: ouviram que o jornalista Al Webb, da revista *Juke*, estaria na festa — atualmente o número um na sua lista negra por vários comentários que menosprezavam a banda; Malcolm e George passaram metade da noite perguntando a suspeitos: “Você é da

*Juke?* Você é Al Webb?”. Mas Webb não foi. Em vez disso, a *Juke* foi representada naquela noite por outro jornalista, Frank Peters, que os irmãos Young, cada vez mais raivosos, acharam que era Webb. Muito bravo, Malcolm acabou agarrando Peters pela camisa e disse como ele “tinha uma puta sorte” de não ser Webb. Peters, abalado, foi logo embora. Uma semana depois, a *Juke* respondeu com uma manchete de capa: “AC/DC ATACA A *JUKE!*”, seguida de duas páginas internas, escritas por Peters, detalhando o incidente.

Bon, enquanto isso, estava em sua própria luta com a mídia quando a edição australiana da *Rolling Stone* fez sua primeira grande matéria com o AC/DC. A matéria abria com a imagem do cantor vomitando nos bastidores depois do show por causa, ele insistia, de uma “garrafa de scotch ruim”. Anthony O’Grady, que estava nesse show em fevereiro, na cidade de Sydney, gravou a cena para a *RAM*, escrevendo como Bon “às vezes é como um cara que fica brigando nos becos da cidade — uma aparência de alguém louco por sangue. Chutado na boca, ele cospe o sangue e volta a se levantar”. O’Grady se lembra de como, mais tarde naquela mesma noite, de volta à casa da família Young, em Burwood, ele e Bon tiveram de esperar no carro, assim Malcolm, Angus e George podiam “tratar de negócios”. Bon, acostumado com esse tipo de coisa, concordou submisso, antes de desmaiar no banco traseiro ao lado do espantado jornalista da *RAM*.

Durante aquelas últimas semanas, Browning manteve a banda trabalhando, tocando em Melbourne e Sydney e em vários lugares entre as duas cidades. Também conseguiu outro vídeo promocional para o *Countdown* do próximo single “Jailbreak”, que só seria lançado em junho, quando a banda já estivesse em Londres — “era como ir à Lua naqueles dias”, segundo Mark Evans. Gravado em uma pedreira remota perto de Sunshine, no oeste de Melbourne, era um vídeo rudimentar típico da época, em sua tentativa de capturar a

narrativa da música — o cara mau escapa depois de fazer uma besteira, mas morre com tiros pelas costas de maus policiais, com Bon no papel principal, cheio de bolsinhas de sangue falso preparadas para estourar, amarradas debaixo da camisa, e pequenos fogos de artifício posicionados entre as pedras para simular o efeito de balas ricocheteando. Malcolm usava um cômico capacete de policial e portava uma arma de brinquedo. Browning também organizou uma sessão de fotos no Melbourne Gaol, onde o notório bandido australiano Ned Kelly fora enforcado em 1880. “Tínhamos de colocar o pescoço através do nó da forca”, contou Malcolm depois. “Pensamos: ‘Porra, e se a merda da portinha se abrir?’”

Houve um show de “despedida” na noite de sábado no velho Bondi Wife Swapper, em 27 de março, onde Billy Thorpe subiu para fazer uma jam com eles no bis de “Baby, please don’t go”. Durante a jam, Angus fez pela primeira vez algo que se tornaria outra marca registrada em todos os futuros shows do AC/DC: abaixou o short e mostrou a bunda para a plateia. Também usou o longo balcão como passarela, correndo por ela sem parar de tocar e depois deslizando de joelhos e atirando copos para todo lado. No domingo seguinte — na véspera da viagem — houve uma última festa, dessa vez na casa da família Young, em Burwood. Era o 21o aniversário de Angus, que, enquanto todos brindavam com cerveja, vinho e uísque, se contentava com espaguete à bolonhesa — o seu favorito — direto da lata e muitos milks-shakes de chocolate.

Na manhã seguinte, depois de um café da manhã tardio, a banda e seus dois roadies mais confiáveis, Ralph e Herc, partiram para o aeroporto. Assim como tinha prometido a Mark Evans exatamente um ano antes, o AC/DC ia para a Inglaterra. O mais animado, no entanto, era Bon Scott. A última vez que fizera uma viagem assim tinha sido na direção contrária, voando de Londres e saindo do Fraternity, voltando para um futuro incerto, sem dinheiro e

como um fracassado. Ele nunca deixara de sonhar em voltar algum dia, mas lá no fundo não acreditava que seria possível. Agora, à frente daquela banda de jovens imprudentes, na qual nunca achou que teria muita chance, sua vida estava mudando. Pouco mais de um ano antes, ele era um cara quebrado, mancando, feliz por raspar o casco dos barcos e levar músicos de verdade no carro emprestado de um amigo. Agora ele estava indo direto para o topo.

Para marcar a ocasião, Bon fez uma nova tatuagem, a primeira em cinco anos: um leão e um cardo, ecoando as armas reais escocesas, que ele esperava que servisse como um amuleto. Ao contrário dos irmãos Young, que sempre tinham o próximo passo em mente como parte de um plano maior — até mais do que Phil ou Mark, que, sem fazer parte da composição, sempre mantiveram a esperança de que cedo ou tarde juntariam seus vagões a um grupo de vencedores —, Bon Scott realmente não podia acreditar em sua sorte.

E ele estava certo em não acreditar.

O AC/DC voou de Sydney no dia 1o de abril de 1976. Quase 37 horas depois, com paradas em Cingapura, Hong Kong, Mumbai e Bahrein, eles pousaram no aeroporto de Heathrow, em Londres, onde o trânsito da hora do rush estava começando a se formar. Era uma típica tarde cinzenta de primavera inglesa, em que as nuvens pareciam uma colcha. Apesar de destruídos pela longa viagem — “Tive tempo para duas ressacas no caminho”, escreveu Mark Evans em suas memórias —, eles ficaram felizes por ser recebidos no aeroporto por Michael e Cora Browning, e uma limusine preta foi alugada para a ocasião pela Atlantic Records. Uma casa também tinha sido alugada para eles em Inverness Terrace 49, em Bayswater — uma grande casa com terraço que tinha sido dividida em pequenos apartamentos, onde os cinco membros da banda mais

dois roadies viveriam nos oito meses seguintes. Estava cheia, porém “parecia o Taj Mahal”, diz Evans, comparando-a com Lansdowne Road. Como sempre, os irmãos dividiram o quarto, assim como Phil e Mark, enquanto Bon ficou com um pequeno quarto só para ele, no alto da casa. Mas primeiro eles queriam que a limusine fizesse um tour por Londres, passando pelo palácio de Buckingham, Trafalgar Square, Piccadilly Circus... Malcolm continuou indiferente, quase desdenhoso, enquanto Angus apenas observava pela janela e jogava fumaça contra o vidro. Os outros, no entanto, estavam realmente encantados. “Era como olhar um tabuleiro do Banco Imobiliário”, lembra Evans.

O primeiro single do AC/DC na Atlantic — “It’s a long way to the top” (apoiada por “Can I sit next to you girl”) — foi lançado no mesmo dia. A rádio Luxembourg, naquela época ainda uma estação influente apesar do sinal de ondas médias pouco confiável, transformou-o em “sucesso da semana”, e a banda passou os primeiros dias em sua nova casa tentando sintonizar a estação nos rádios que tinham acabado de comprar. “Era boa, porém não tão boa”, lembra-se Michael Browning, “porque você ouvia o disco, mas na metade perdia o sinal, e o som desaparecia.” Acostumados a ouvir suas músicas na rádio australiana, a novidade rapidamente perdeu fôlego. “Acabava sendo frustrante.”

Mais frustrante, no entanto, foi o súbito cancelamento de uma série de apresentações agendadas para abrir os shows de The Kids — antigamente conhecidos como Heavy Metal Kids. Com seu estilo de meninos de rua maltrapilhos e músicas célebres como “Rock ‘n’ roll man” e “The cops are coming”, The Kids teriam sido os parceiros perfeitos para uma turnê com o AC/DC. Mas o grupo, que recentemente havia saído da Atlantic, acabou perdendo o talentoso, e totalmente viciado, Gary Holton, deixando os demais integrantes sem rumo. Foi um retrocesso que os irmãos até podiam aguentar,

pois sabiam que iam começar a turnê com o Back Street Crawler — muito maior — no final do mês. Só que novamente os planos seriam frustrados quando a banda atrasou a turnê por uma quinzena, com apenas nove das trinta datas previstas sobrevivendo na agenda. O guitarrista e fundador, Paul Kossoff, em quem o carismático dono da Atlantic, Ahmet Ertegun, tinha apostado tanto, também se tornara vítima de seu vício descontrolado, sofrendo um ataque do coração fatal em um voo de Los Angeles a Londres, duas semanas antes de o AC/DC chegar a Londres. O Back Street Crawler era uma proposta mais séria do que The Kids, mas em Terry Slesser a banda tinha novamente um *frontman* cujos vocais roucos e aparência de cara durão no palco teriam se complementado com o personagem de Bon; e a música principal deles, “It’s a long way down to the top”, forneceria um lado mais elaborado em comparação com a história de Bon, de título parecido. No entanto, a banda, apesar da intenção de continuar com um novo guitarrista, Geoff Whitehorn, não teve tempo para se estabelecer. Kossoff tinha apenas 25 anos quando morreu. Em vez de compartilhar o choque e a tristeza de sua morte, tanto Bon quanto os irmãos ficaram muito putos. “Aquela bicha do Paul Kossoff fodeu nossa primeira turnê”, reclamou o vocalista sem o menor fingimento na *RAM*.

Bon, contudo, tinha mais com que se preocupar do que com alguns shows cancelados. Visitando um velho refúgio dos dias do Fraternity, ele foi a um pub em Finchley onde havia trabalhado — direto para a confusão. Antes mesmo de chegar ao bar, mais tarde ele contou, levou uma *pint* na cara — a antiga caneca de madeira com cabo pesado — e caiu inconsciente. Quando voltou a si, estava no hospital — de novo. Dessa vez tinha deslocado o maxilar e quebrado a maçã do rosto. O ferimento era tão sério que os médicos foram forçados a fazer uma incisão na linha do cabelo, onde inseriram uma ferramenta cirúrgica para permitir juntar os ossos do

rosto. Sua face estava coberta de cortes e contusões, os dois olhos, escurecidos. Quando pressionado pela polícia para dar sua versão dos fatos, Bon afirmou não se lembrar do que ocorreu, apenas de que uma briga estava acontecendo quando ele entrou. Mais adiante, ele escreveu para Pat Pickett: "A briga nem era minha. Não vi o que me atingiu". Por trás da pose relaxada e dando de ombros, Bon estava muito abalado, convencido de que era seu "carma ruim" que vinha cobrar sua dívida — também tinha certeza de que haveria mais problemas no futuro. Ele passou os dias seguintes na cama, em Inverness Terrace, enquanto Coral cuidava dele, alimentando-o com sopa e quadrinhos — ele adorava *Conan, o Bárbaro* —, que lia apoiado em um cotovelo enquanto fumava maconha. Na próxima aparição pública da banda — para uma sessão de fotos, ironicamente em frente a um pub — ele usou óculos escuros para esconder o rosto.

Enquanto isso, a Atlantic tinha alugado um espaço para ensaio a fim de mantê-los ocupados — para que não sentissem que estavam perdendo tempo. Mas a banda nunca ensaiava. A primeira vez que foram, passaram algumas músicas de Elvis e Chuck Berry, depois voltaram para casa. Nunca mais voltaram lá. Em vez disso, Angus se trancava em seu quarto e ficava sentado na cama tocando guitarra, a TV sem som piscando para ele. Só saía de lá para pegar mais chá e cigarros. Por não beber nem fumar maconha, ele ficava confinado, sozinho. Malcolm, que bebia e fumava, pelo menos saía para tomar um pouco de ar fresco de vez em quando, jogando uma rodada de golfe no Hyde Park com Michael Browning. Na hora do almoço, Mark e Phil podiam ser encontrados no pub Ducks and Drakes, onde descobriam a quintessência das delícias inglesas: torta de vitela e cerveja quente. O único que não tinha uma rotina fixa era Bon, que Browning mais tarde descreveu como "decadente e louco por sexo", mas também "mais intelectual, mais poético, mais

sofisticado em seus gostos” do que os outros. Bon, acrescentou Michael, “era o tipo de cara que conhecia um bom vinho”.

Com todos apreensivos por não tocar e as contas se acumulando — Browning tinha feito um orçamento semanal da banda de seiscentas libras, baseado em salários de cinquenta libras por semana para cada membro; cinquenta libras de aluguel; e umas trezentas por mês para comida, transporte e todos os outros gastos —, Michael tirou um coelho da cartola ao convencer Richard Griffiths, então chefe de uma pequena mas importante agência de talentos de Londres chamada *Headline Artists*, a se envolver. Griffiths, que representava John Martyn (outro espírito indomável de Glasgow) e Eddie and Hot Rods (que se tornariam os rivais involuntários do AC/DC na Grã-Bretanha aquele ano), impressionou os irmãos imediatamente ao organizar o primeiro show britânico oficial deles — um show gratuito, com duas apresentações em 23 de abril, no Red Cow, em Hammersmith. Um pub com uma sala de espetáculos retangular ao fundo, o Red Cow era uma presença pequena porém significativa na forte cena de clubes de Londres, e, apesar dos esforços de Griffiths, ele só conseguiu um espaço numa segunda-feira — a pior noite da semana. Eles aceitaram.

Para a banda era uma volta aos seus primeiros dias no Chequers, quando ninguém os conhecia ou se importava com quem eles eram. Pelo menos o Chequers sempre tinha uma plateia. Quando a banda entrou no pequeno palco do Red Cow para a primeira das duas apresentações de 45 minutos, a “multidão” não preenchia nem o bar do outro lado do salão. Tocando essencialmente o mesmo repertório do show que haviam feito meses antes na Austrália — à exceção de “Baby, please don’t go”, que, diferentemente dos covers que sempre animavam, era considerada obscura demais até mesmo em Londres —, com 238 shows na estrada nos últimos 365 dias, motivados pela confiança de já terem

dois discos nas paradas e de saco cheio da limitada experiência em Londres que tinham tido até agora, eles ignoraram o déficit da plateia e deram tudo de si, ainda com mais energia do que já faziam; Bon encarava a plateia e dirigia suas músicas a cada um pessoalmente; Angus dominava o palco com um espaço amplo e corria com a guitarra como um soldado metralhando o inimigo; o resto da banda fechava os olhos e tocava quase sem intervalo entre as músicas.

Malcolm Dome, hoje um dos jornalistas e radialistas mais conhecidos da Grã-Bretanha, mas na época apenas um fã de rock que ficou sabendo que uma banda nova da Austrália, que diziam que era bastante boa, faria um show grátis perto de onde ele morava, era uma das poucas pessoas no Red Cow aquela noite. Ele se lembra de ficar “espantado em ver como eles eram bons. Porque era o primeiro show deles aqui e no Red Cow, acho que esperávamos ver uma banda nova. Na verdade, vimos uma usina de força absoluta, porém tão de perto naquele salão praticamente vazio que foi incrível”. Durante o intervalo entre os dois shows, ele conta, “eles estavam por ali, e então fui conversar com os caras. Bon era um *bon vivant* e falava com todo mundo. Contava como era a Austrália e como era tentar recomeçar aqui. Ele dizia: “Não somos ninguém aqui, mas esse é o grande desafio. Se conseguirmos fazer sucesso aqui, então vamos conseguir estabelecer a banda”. Quando começaram o segundo show, conta Dome, “o lugar estava lotado! Foi surreal. Havia umas doze pessoas ali no primeiro. Não sei se todos saíram e ligaram para seus amigos, mas de alguma forma a notícia se espalhou, porque estava absolutamente entupido no segundo”.

Para Malcolm Dome, “foi a primeira de uma série de vezes que encontrei Bon Scott em lugares como Marquee e Music Machine, às vezes para divulgar a banda e às vezes porque adorava sair. Era um

grande cara que gostava de se divertir, com muito carisma e personalidade e... vida. Sempre havia muita vida em Bon". E acrescenta: "Conheci Malcolm e Angus um pouco melhor depois de vê-los no show, mas eles nunca foram o que se pode chamar de pessoas amigáveis. Sempre cautelosos, como se pensassem 'se ficarmos muito amigos de alguém, ele vai nos ferrar no final', o que sempre achei estranho, mas eles eram assim".

"Às vezes", continua Dome, "eu encontrava o Mark Evans. Phil Rudd gostava de beber. Entretanto não falava muito. Um típico baterista, pode-se dizer. Não era mal-humorado, mas uma pessoa difícil de conhecer — ele gostava de escolher bem com quem saía. E essa era outra coisa importante sobre o AC/DC. Eles não eram uma gangue, como, por exemplo, o Guns N' Roses quando veio pela primeira vez a Londres. Eram cinco caras contra o mundo e estavam unidos por isso. O AC/DC nunca foi assim, na verdade. Eles eram Angus e Malcolm, depois Bon e depois a seção rítmica. Não eram realmente unidos, apesar de morarem na mesma casa. Não era tipo 'somos melhores amigos'. Eles não tinham isso." Mark Evans concorda: "Ninguém estava no AC/DC porque era amigo. Você estava ali pelo bem da banda".

Também no Red Cow, naquela noite, havia um rosto conhecido de Sydney: Buzz Bidstrup, que deixara a Austrália para "viajar" um ano antes e agora se encontrava em Londres, onde tinha descoberto que seu velho companheiro do Fraternity estava à frente do AC/DC. "Eu vi a banda com Dave Evans e é claro que conhecia Bon como um cara hippie; assim, não consegui juntar as duas coisas na minha cabeça. Naquela noite no Red Cow não havia muita gente, mas foi elétrico. Eu estava vivendo em West Kensington, como muitos australianos, então a gente foi ver, e, depois do show, Bon fez a pergunta inevitável: 'Você sabe onde posso conseguir um pouco de maconha? Tenho uma garrafa de uísque. Onde você está morando?'.

Então ele foi para nossa casa e fumamos muito haxixe e bebemos uísque e fizemos uma festa. Ele nos contou que o AC/DC estava fazendo coisas legais e tudo ia bem. As coisas estavam acontecendo.”

Três noites depois, eles tocaram no Nashville Rooms, em West Kensington, onde foram chamados de “os antípodas da extravagância punk” — uma descrição irônica de John Peel. À frente de todos como sempre, Peel tinha tocado faixas dos dois discos originais australianos *High voltage* e *TNT* em seu programa na Radio One durante várias semanas, juntando o nome AC/DC ao de outros, como ele via, que estavam criando um novo estilo de rock vindo do exterior, como Ramones e The Dictators, além dos ingleses Eddie and the Hot Rods e Doctor Feelgood. Dava para entender o que ele dizia. Junto com Dave Evans, Angus vestido de colegial tinha parecido incongruente, perverso, um cara estranho. No entanto, correndo no palco ao redor de Bon, com seu cabelo curto, tatuagens e sorriso com dentes faltando, Angus parecia parte de uma nova dinâmica: uma que subverteria o paradigma cantor-guitarrista, como definido por Jagger-Richards. Enquanto a música soava tradicional para os ouvidos sofisticados de Londres, o que ressaltava através das letras autobiográficas do Bon durão e do espetáculo do guitarrista meio idiota, meio sábio, correndo enlouquecido, era uma nova proposta de rock, não tão diferente dos efeitos que os punks estavam maquinando e muito mais a ver com a atmosfera pós-Altamont da época. Nada disso tinha significado algum para Bon ou Angus, muito menos para Malcolm; ser chamado equivocadamente de “punk” era visto como um insulto pelo AC/DC, que não poderia prever a transformação que a nova cena teria na paisagem musical e cultural da Grã-Bretanha e, depois, no mundo. Por enquanto, o Sex Pistols — que tinha se apresentado no Nashville abrindo para a

banda The 101ers, de Joe Strummer, o futuro *frontman* do Clash, três noites antes do AC/DC — nem aparecia no radar deles.

Na segunda-feira, 30 de abril, a Atlantic finalmente lançou o primeiro disco do AC/DC na Grã-Bretanha. Chamado *High voltage*, na verdade era uma mistura do melhor dos dois discos australianos, e a escolha das faixas fora feita pessoalmente por Phil Carson. “Depois que fechei o acordo com Michael, Coral me deu os dois primeiros discos e eu os levei para casa naquela noite e me sentei com uma garrafa de vinho para escutá-los. Era óbvio que as melhores coisas estavam em *TNT*.” Na verdade, só duas das nove faixas vieram do *High voltage* original: “Little lover” e “She’s got balls”. Carson escolheu as duas, ele conta, “porque faziam um bom contraste com as outras faixas. O melhor do resto estava em *TNT*”. Na verdade, as únicas faixas não aproveitadas do *TNT* foram “Rocker” — que sairia mais tarde na versão internacional de *Dirty deeds done dirt cheap* — e “School days”, de Berry. “Eles não precisavam de um cover no primeiro disco deles aqui”, julga Carson. “Precisávamos mostrar que eram mais do que apenas uma ótima banda ao vivo, que eles podiam compor seu próprio material e que este era de alta qualidade.”

As críticas foram variadas; a *New Musical Express*, a revista musical de maior vendagem na Grã-Bretanha na época, nem se dignou a escrever uma resenha sobre o disco, considerando-o algo irrelevante no contexto musical que estava acontecendo naquele verão, da chegada dos Ramones para os primeiros shows no Reino Unido em julho, ao retorno dos Stones para vários shows em Londres em maio. (O AC/DC foi a um desses shows. “Eles estavam terríveis”, concluiu Angus. “A gente teria detonado os caras no palco.”) A principal rival da *NME*, a *Melody Maker*, escreveu sobre o *High voltage*, mas o jornalista Mike Oldfield concluiu que era pouco mais que “o mesmo de sempre”, apesar de as letras terem uma

“impetuosidade e falta de sofisticação que são sempre eficientes na versão mais pesada do rock”. A ultrapassada revista *Record Mirror* sugeriu: “Esses jovens australianos dançam... com gaitas de fole!”. Mas ninguém mais na *intelligentsia* roqueira lia a *Mirror*. A única revista de música séria que apoiou o AC/DC desde o começo foi a *Sounds*, de abordagem mais popular e que tinha John Peel como colunista. O jornalista de lá, Geoff Barton, elogiou o disco como “um tônico no meio dos grupos muito sérios e concentrados de hoje”.

Como conta Malcolm Dome, “o que conhecíamos sobre a música na Austrália naqueles dias: Rolf Harris e Frank Ifield? Não havia nada de rock que viesse de lá que alguém pudesse dizer ‘uau, isso é muito bom’. Então o AC/DC foi algo realmente novo. E dava para ver que Malcolm e Angus ainda eram bem ingênuos, enquanto Bon já se sentia em casa. No palco os irmãos conseguiam esconder o nervosismo, porém longe dali ficava evidente que estavam fora de sua zona de conforto, pois tinham que recomeçar do zero. Mas é preciso lhes dar crédito por correrem o risco. Eles poderiam ter ficado na Austrália e vivido bem lá, contudo decidiram: ‘Não, somos melhores do que isso e queremos mais’. Então correram o risco vindo para Londres.”

No final de maio, eles puderam até cobrar por seus shows: uma libra para vê-los como atração principal no Nashville em 31 de maio, com a abertura do Heartbreakers, de Johnny Thunder. Três dias depois gravaram a primeira sessão para o programa de John Peel na Radio One — versões incrivelmente rápidas de “Live wire”, “High voltage”, “Can I sit next to you girl” e “Little lover” —, que foi transmitido em 21 de junho. No dia seguinte eles tocaram pela primeira vez no Marquee: entrada, setenta centavos. Ian Jeffery, que tinha começado a trabalhar com a banda como engenheiro de som e de turnê, lembra-se de ficar na porta de lugares pequenos como o Greyhound, na Fulham Palace Road, “falando para quem passasse:

‘Entre aqui. Tem uma banda ótima tocando. Vamos, você vai se divertir’, praticamente arrastando as pessoas na rua”. Enfim eles também começaram a turnê com o Back Street Crawler — “Back Scratcher” [algo como “Coçadores de Costas”], como a banda insistia em chamá-los —, puxando o tapete da atração principal quase toda noite. “A gente enganava as bandas”, diz Mark Evans. “As pessoas vinham aos shows e diziam: ‘Nossa, cara, é uma banda nova, mas parece que eles já fizeram quinhentos shows’. Eles não sabiam que tínhamos feito mesmo!”

Tocando no clube Barbarella em Birmingham no dia 29 de maio, o vocalista do Crawler, Terry Slesser, lembra-se de dar a Angus cinquenta libras de adiantamento, “assim eles podiam comprar um curry. Sempre disse que se fosse a atração principal daria à banda de abertura toda a consideração: PA total, luzes etc. Meu empresário dizia: ‘Sless, apesar de isso ser muito admirável, eu já vi o AC/DC. Eles são realmente bons e podem detonar vocês no palco’. Eu disse: ‘Não importa’, mas, claro, o AC/DC era realmente bom”. Apesar de ser superado toda noite, mantendo-se fiel à sua promessa, Slesser continuou amigo dos novatos. Ele não poderia ter imaginado, no entanto, sob que estranhas circunstâncias eles se reencontrariam novamente alguns anos depois.

As coisas realmente começaram a funcionar na Grã-Bretanha para o AC/DC com o advento da turnê de verão Lock Up Your Daughters, título tirado da turnê australiana seis meses antes: dezenove shows em vários lugares, que começaram em Glasgow, numa sexta-feira, 11 de junho, e culminaram no Lyceum Ballroom, em Londres, em 7 de julho. Patrocinada pela *Sounds*, foi um momento central na tentativa da banda de conseguir fazer sucesso na Grã-Bretanha. No dia seguinte ao início da turnê, a *Sounds* publicou o AC/DC na capa pela primeira vez, com uma matéria repleta de fotos de Angus, que

parecia demente, e a manchete: “Você daria emprego a alguém que fugiu da escola?”. A matéria, escrita por Phil Sutcliffe, serviu como um anúncio glorificado para a turnê, que disponibilizava aos leitores da *Sounds* ingressos com o preço especial de cinquenta centavos por meio de um cupom que devia ser recortado da revista. A ideia de Phil Carson — determinado a compensar o começo ruim com o Back Street Crawler e ao mesmo tempo fortalecer as conexões entre a banda e o único semanário musical do país que tinha apoiado o AC/DC — seria mais do que um concerto normal do AC/DC. Esses ingressos de cinquenta centavos incluíam uma noite inteira de diversão, com filmes de shows ao vivo de outros artistas da Atlantic, como Black Oak Arkansas e Rolling Stones. A cada noite, os cinquenta primeiros fãs que cruzassem as portas também receberiam uma cópia gratuita da nova música do AC/DC — a faixa “Jailbreak”, que não estava no *High voltage* e já constava entre as cinco mais tocadas na Austrália, mas que só seria lançada na Grã-Bretanha no final de julho. Os fãs também eram incitados a ir vestidos como estudantes. E em vez de uma banda de abertura, havia um DJ local tocando toda noite.

“Entre os filmes e a entrada do AC/DC, também havia competição de melhor fantasia de estudante”, lembra-se Ian Jeffery. “As plateias eram os juízes. Dá para imaginar: os caras subiam em todos os lugares e gritavam: ‘Vai se foder! Sai daí!’. Mas quando as garotas usando uniforme escolar subiam, todos diziam: ‘Tira o uniforme!’.” As vencedoras ganhavam uma viagem a Londres com todas as despesas pagas, para ir à “final”, em que John Peel seria o DJ e o juiz. “Foi engraçado pra caralho!”, ri Jeffery. Os garotos e garotas foram divididos em duas categorias: “estudante mais bem vestido” e “garota que mais gostaríamos de”. Os prêmios eram discos da Atlantic, incluindo cópias autografadas de *High voltage*, mais um jeans e, para o primeiro lugar, um violão Epiphone — um

presente meio incoerente para uma competição do AC/DC, mas foi o melhor que eles conseguiram roubar de uma das lojas de instrumentos na Denmark Street. Questionado sobre o show no Lyceum alguns dias depois, Bon já tinha esquecido tudo sobre o garoto que havia vencido. A garota, apesar de ser de Harrow, Middlesex, ainda estava bem fresca em sua memória. Até porque ela tinha levado Mark Evans para casa como bônus. “Lindas pernas”, lamentou Bon a Anthony O’Grady, “cabelo louro comprido. Ela era muito sexy, muito sexy mesmo, cinta-liga, suspensórios, meias, minissaia...”

Duas noites depois, a banda fez uma festa de aniversário para Bon. Ele fazia trinta; “o Grande Três-Zero”, como ele dizia, tirando sarro. Michael Browning teve o trabalho de reservar um quarto privado no hotel Russell, em King’s Cross. Às 22 horas, no entanto, com a banda e os convidados carrancudos ao redor das mesas, bebendo sem que ninguém tivesse feito nenhum brinde, ficou evidente que Bon não ia aparecer. Mesmo acostumados com suas ausências repentinas, aquilo já era demais: não aparecer na própria festa, organizada e paga pelo resto da banda. Puto, Malcolm encheu a cara; Angus estava apenas entediado e acabou indo embora sozinho, meio que esperando ver Bon chegar em casa nas primeiras horas da manhã. Mas Bon não voltou a Inverness Terrace naquela noite, nem nas três seguintes. Bon riria disso mais tarde, afirmando que ele tinha “trepado” em seu aniversário, começando pouco antes da meia-noite e continuado sem parar até o meio-dia do dia seguinte.

A verdade, no entanto, foi um pouco mais complicada. Ele tinha passado aqueles dias — os primeiros longe da estrada desde abril — enfiado em uma quitinete, em Gloucester Road, com sua “nova namorada”, um velho caso dos dias em Adelaide, chamada Margaret “Silver” Smith. Da mesma idade que Bon e com os mesmos gostos

exóticos, Silver tinha deixado Adelaide e começado a “viajar” pouco depois de Bon ter voltado dos dias terríveis do Fraternity em Londres. “Eu caí na estrada sozinha e conheci um monte de gente interessante”, ela lembrou numa rara entrevista para a rádio 891 ABC, em Adelaide, em fevereiro de 2010. “Quando Bon chegou a Londres com o AC/DC, eu já estava aqui havia algum tempo.” Ela afirmou que Ronnie Wood, dos Rolling Stones, “virou seu amigo” e que eles dividiam uma casa, onde ela trabalhava para ele fazendo alguma coisa não especificada. “Então eu ia a um monte de shows realmente interessantes.”

O que Silver não mencionou foi que era usuária de heroína na época em que ela e Bon se reencontraram no verão de 1976. Quando eu a conheci, em 1979, era traficante em tempo integral, e seu modesto apartamento no terceiro andar na Gloucester Road era conhecido entre os drogados da música do oeste de Londres como um bom lugar para conseguir uma dose a qualquer hora. Com sua voz rouca de drogada, sorriso sonolento e comportamento duro que permitia pesar as pessoas com tanta facilidade quanto pesava gramas de heroína, Silver não era moleza. Pode ter sido uma garota de pedra, mas era forte de um jeito que caras durões como Bon Scott nunca poderiam ser. E, apesar de a dupla ter tido um relacionamento com altos e baixos nos três anos e meio seguintes, foi o que levou Bon a mais conflitos com a banda do que qualquer outra coisa. Também o levou a um contato muito mais próximo com drogas pesadas; um território perigoso para alguém com seu histórico de exageros. Na verdade, há uma história dessa época, mais tarde ignorada, de que Bon tinha sofrido outra overdose de heroína durante seus primeiros dias com Silver — parecida com aquela que o levava ao hospital em Melbourne dois anos antes, apesar de não ter tido seringa envolvida dessa vez. Bastou Bon juntar o que jamais deve ser misturado quando se trata de drogas:

álcool com heroína. Um erro, com certeza, mas um erro profético, e não seria o seu último...

Silver, que não gostava muito da música do AC/DC e realmente não gostava dos irmãos em cujas mãos estava o destino de Bon, via a si mesma e ao seu apartamento em Londres como um tipo de santuário para ele. "Bon meio que escapava para aquele outro mundo", conta Michael Browning, "onde mais ninguém se envolvia. Assim, havia a casa onde Malcolm, Angus, Mark e Phil viviam, e havia o lugar para onde ele escapava. Mas Bon era mais velho, e isso, de ele ter seu próprio mundo, era de certa forma aceito. Não acho que eles gostassem, porém as coisas eram assim." Ele diz que Silver raramente era vista nos shows do AC/DC. "Ela era parte do mundo de Bon, mas certamente não era parte do mundo da banda. Houve algumas poucas ocasiões em que estávamos todos no mesmo jantar ou algo assim, nada mais. Ela era vista como uma influência negativa."

Uma influência mais positiva para o determinado vocalista foi a do novo gerente de turnê da banda, Ian Jeffery. Ele já conhecia Phil Carson, pois tinha trabalhado numa turnê com o Yes. Também tinha conhecido Michael Browning antes, quando saiu em turnê com Rick Wakeman, a atração principal do Sidney Meyer Music Bowl, em Melbourne, no começo de fevereiro de 1975. Jeffery tinha visto o AC/DC por acaso no Hard Rock Cafe com o resto da equipe de Wakeman. "Era um lugar pequeno, com aquela parede de som vindo do palco", ele se lembra. "Eu olhei ao redor e pensei: 'Seria bom pra caralho se eles tivessem um vocalista'. Duas músicas e meia depois aparece Bon pedindo desculpas: 'Desculpa pelo atraso, não consegui sair mais cedo do trabalho...'; e então começou a nos dar umas porradas sonoras como nunca tínhamos ouvido. No final, ficamos de boca aberta! Que porra era aquela?"

Em maio de 1976, Carson ligou para Jeffery para perguntar se ele podia trabalhar na próxima turnê da *Sounds*, para cuidar dos equipamentos e fazer a mixagem do som ao vivo. "Eu aceitei. Quer dizer, a banda era completamente desconhecida, mas eu lembrava deles de Melbourne e sabia que seria divertido. E foi." Michael Browning estava então morando no apartamento da irmã, Coral, em Ossington Street, quase na esquina de Inverness Terrace. Michael também tinha alugado uma garagem em Kensington que transformou em escritório provisório, geralmente dormindo no sofá depois de fazer ligações tarde da noite para a Austrália. Coral também gostava muito dos últimos protegidos de seu irmão mais velho, especialmente de Bon, de quem logo se tornou um tipo de escudo pessoal, como acontecia com muitas das suas amigas. "Coral era uma das poucas pessoas em quem Bon realmente confiava", conta Michael. "Ele se mostrava para o mundo exterior, mas com ela podia ser ele mesmo, e ela sempre o protegia."

Ian Jeffery rapidamente se tornou parte da "família". Depois da turnê, ele continuou trabalhando para eles. "Na época era divertido, todos se relacionavam bem. Quando estávamos em Londres, todos saíamos juntos; nosso pub era o Warrington, em Maida Vale. Havia lugares a que todos íamos juntos num dia de folga ou num domingo. Malcolm sempre vinha com a gente. Ele até levava Angus ao Warrington às vezes. Angus tomava limonada ou laranjada, mas Malcolm sempre começava com cerveja e terminava com alguns uísques. Era quando você sabia que estava na hora de ir para casa", ele ri. Mais sério: "Bon era o estadista mais velho. Mas era sempre Malcolm que estava no comando. Malcolm era quem tomava as decisões. Angus sempre deixava isso para Malcolm. Cada direcionamento que eles tomaram, sempre foi Malcolm que esteve à frente da decisão".

Quando a banda voltou à estrada, em 16 de julho, foi para fazer cinco shows em clubes na Suécia. Com a ideia de que as garotas suecas eram promíscuas — uma visão dos anos 1970 bastante popular numa época em que o pornô sueco era considerado o melhor do mundo —, Bon ficou desapontado quando o mito provou ser mais forte do que a realidade. “Essa merda de que elas são promíscuas é um monte de mentira”, ele escreveu para um amigo, reclamando. “Eu tive de me masturbar duas vezes!” Três dias antes de irem embora de Estocolmo, eles fizeram seu show mais prestigioso em Londres até então: uma apresentação de “Live wire” e “Can I sit next to you girl” filmada ao vivo no teatro Wimbledon para o especial de TV de Marc Bolan, *Rollin’ Bolan*. Como um velho fã do T. Rex, Malcolm precisou esconder sua animação com a chance de conhecer seu antigo ídolo. Ele não queria mostrar isso à banda, dando de ombros e falando que não era “nada de mais”. Mas ele ficou para ver Bolan tocar seu novo single, “Laser love”. Com seu novo visual sem glamour, vestindo terno e gravata, o cabelo cacheado agora curto e penteado de lado, não parecia o mesmo ídolo de rock que Malcolm tinha em pôsteres na parede do quarto, em Burwood. Ele foi embora desapontado, apesar de feliz por saber que mais uma vez sua banda tinha “detonado” a atração principal.

Enquanto a estrela do T. Rex, gordo e com sequelas pelo uso de drogas, parecia estar em um declínio inexorável, o cometa do AC/DC estava cada vez mais brilhante. Quando eles voltaram da Suécia, Coral Browning tinha conseguido dar um impressionante golpe midiático, quando o *Sun*, o tabloide de maior vendagem da Inglaterra, publicou uma matéria de página inteira com a manchete: “Força louca!”. O momento do artigo, que coincidia com a transmissão do especial de Bolan, combinou com o que se tornaria outra grande virada na história do AC/DC: nove shows no Marquee, começando em 26 de julho, segunda-feira, e seguiriam por mais de

seis semanas, terminando com dois shows em 7 e 8 de setembro; um show que se tornou a grande sensação daquele quente verão de 1976. “Depois do terceiro show, você não conseguia mais entrar, o lugar ficava totalmente lotado”, lembra-se Phil Carson. “Não importava se você tinha entrada ou não. Aqueles eram os dias em que [o então dono do Marquee] Jack Berry enfiava mil pessoas onde cabiam setecentas. Fazia com que tudo fosse muito mais excitante.”

Michael Browning lembra-se dos shows como “o lugar mais quente em que já estive — e eu sou australiano! O suor lavava as paredes. Dava para ver o vapor subindo da multidão”. Os fãs começavam a se reunir do lado de fora do clube no meio da tarde. Quando as portas se abriam oficialmente às 19 horas, as filas se estendiam pela Wardour Street até a Oxford Street. A polícia foi chamada diversas vezes para tentar controlar uma situação cada vez mais fora de controle, enquanto dentro do clube as pessoas estavam tão apertadas que a única maneira de os paramédicos conseguirem atender as que sempre desmaiavam por causa do calor era pedir a elas que passassem o corpo por cima da multidão. Nos últimos shows, em setembro, o recorde do Marquee tinha sido quebrado três vezes, Angus estava terminando o show só de cueca e Jack Barry estava proclamando o AC/DC como “a banda mais excitante que já vi tocar no Marquee desde o Led Zeppelin”.

Entre as datas no Marquee, a banda fez shows igualmente suados em Birmingham, Burton on Trent, St. Albans, Plymouth, Penzance, Bath e vários outros lugares. Também foi várias vezes ao continente para shows rápidos na Holanda, na França e na Alemanha Ocidental, onde as vendas de *High voltage* tinham repetido as da Inglaterra, especialmente na Alemanha Ocidental, onde a banda foi bem recebida pela mídia, que considerava seu som como um autêntico punk-rock britânico.

Em 29 de agosto, eles apareceram como a quinta atração na última noite do festival de Reading daquele ano, então o maior festival de rock do Reino Unido. Mas isso foi visto como um desastre, e não só porque choveu durante todo o show. O AC/DC pode ter quase derretido dentro do Marquee, mas tentar ganhar 50 mil pessoas encharcadas, pouco motivadas na tarde do último dia do festival, era outra história. Além do clima deprimente quando eles saíram do palco sob as vaias da plateia desinteressada, a impressão que deixaram nos bastidores ameaçou desfazer toda a boa vontade que a banda tinha tido nos meses anteriores. Michael Browning mais tarde afirmaria que eles tinham sido influenciados de maneira equivocada pela Atlantic Records. "Era como: 'Esta é uma grande oportunidade. Vocês vão lá e terão sua própria trupe nos bastidores, meio que uma brincadeira de ser superestrela', e isso deu errado." John Peel, mais uma vez como DJ e árbitro do bom gosto, não estava mais feliz por estar do mesmo lado daqueles aparentes arrivistas, mais tarde afirmando ter sido "provavelmente a primeira pessoa" a dormir durante um show deles. Enquanto isso, a *Melody Maker* meteu o pé na porta: "Se você acha que o Sex Pistols é uma gangue de merdas sem talento...".

"Só fazendo pose", conta Michael Browning, "dizíamos: 'Ninguém pode entrar no palco, ninguém pode ir aos bastidores quando eles estiverem passando'..." "Sempre dava pra ver quando o show tinha sido ruim", suspira Mark Evans. "O camarim depois parecia gelo. Ninguém ousava falar nada, todo mundo meio que evitava olhar para o Malcolm..." No ônibus para casa, houve uma "reunião pesada" durante a qual George Young — que tinha viajado com Harry Vanda a tempo para o show de Reading — detonou os irmãos, gritando: "Que merda vocês pensam que são?". George estava tão bravo que ficava chamando Mark Evans de "Dave" — fazendo confusão com Dave Evans, antigo vocalista da banda.

Quando Mark o corrigiu, os três irmãos voltaram-se contra ele também.

Na verdade, o AC/DC estava a ponto de se encontrar do lado errado — pe-lo menos para a mídia — de tudo. No mesmo mês, o clipe do seu novo single, “Jailbreak” — filmado no Marquee — passou no programa *So It Goes*, da TV Granada. Duas semanas depois, o Sex Pistols apareceu no mesmo programa tocando “Anarchy in the UK”, irritando o apresentador convidado, Clive James, que mais tarde chamou o vocalista Johnny Rotten de “uma bola de acne, grosseiro, que se acha o valentão”. As linhas tinham se cruzado, e isso teria uma influência duradoura em como o AC/DC seria percebido. Por enquanto, porém, o uniforme escolar de Angus Young e o cabelo curto de Bon Scott, além de seus vocais característicos — muito distantes dos excessivos gritos de um Robert Plant ou Rod Stewart, como seriam os primeiros lançamentos dos progenitores do punk como Pistols e The Clash —, permitiriam que eles escapassem da rede que o punk tinha começado a jogar sobre os “velhos peidorrentos” e autoindulgentes como o Zeppelin e os Stones. Foi só uma questão de tempo, no entanto, antes de serem descobertos e diferenciados como “não são dos nossos” pelos arquétipos punks da imprensa musical britânica.

Enquanto isso, depois da lamentável experiência em Reading, George Young e Harry Vanda decidiram tirar a banda do sufocante calor de Londres e levá-la para o campo mais calmo de Somerset para um longo fim de semana no Vineyard Studios, em Bridgewater. A ideia era gravar algum material novo para uma EP, algo que diminuísse o vazio deixado na Austrália durante a ausência de quase um ano. O plano agora era começar a fazer shows nos Estados Unidos, onde a edição internacional de *High voltage* seria lançada naquele mês. Depois, voltar a Londres e começar a primeira grande turnê após o lançamento do disco *Dirty deeds*. No final, só três

faixas foram concluídas, e nenhuma delas valia a pena incluir numa EP. Destas, a melhor era “Dirty eyes”, cujo riff galopante mais tarde seria reciclado em um dos maiores hits do AC/DC, “Whole lotta Rosie”, mas que por enquanto não funcionava por causa das letras que estavam bem abaixo do nível normal pelo qual Bon era conhecido. “Love at first feel”, também gravada em Vineyard, parecia ser um pouco melhor, porém também não era nada extraordinária (e serviria mais tarde para preencher espaço na edição britânica de *Dirty deeds*). Tornando mais claro o lugar em que a banda se situava naquele preciso momento, “Carry me home” mostra como a crescente influência do punk tanto no circuito de clubes como nos jornais musicais — e mais ainda no show de John Peel, o único programa da Radio One até então disposto a tocar AC/DC — estava sendo notada pela banda. Bon, em particular, nunca soara tão brutal. A letra tratava de uma noite de bebedeira pesada com uma garota em quem o protagonista precisa se apoiar para levá-lo para casa. Entendida depois como uma visão profética do próprio destino de Bon, na verdade era muito mais reflexiva — como todas as letras de Bon, por mais triviais que parecessem — sobre a vida que ele já estava levando. Havia anos ele desmaiava de tanto beber ou se drogar. Ultimamente, entretanto, era comum que a mulher que estivesse com ele o salvasse. “A gente na verdade nunca brigou”, disse Silver, lembrando daqueles dias numa entrevista para o rádio, em 2010. “Mas eu descobri que era um estilo de vida muito difícil, e era realmente frustrante quando ele estava bebendo. Às vezes ele ficava longos períodos sem beber, e depois enchia a cara de repente... era difícil controlá-lo.”

No final, a ideia da EP foi descartada, assim como outra sugestão de um disco ao vivo — a opção rápida e fácil (e barata) — tirada de algumas das excelentes fitas gravadas no Marquee. A reação norte-americana a *High voltage* não tinha sido encorajadora;

houve também problemas para conseguir os vistos de trabalho para os Estados Unidos (até por causa da ficha criminal de Bon). Em vez disso, Michael Browning e Phil Carson tinham persuadido John Jackson, da poderosa agência Cowbell, a contratar o AC/DC e organizar a primeira turnê como atração principal em grandes palcos britânicos e europeus. A Cowbell era, então, a agência de representação mais importante no Reino Unido; ser contratado por ela significava outro avanço de prestígio para o AC/DC dentro do mercado e um perfil mais alto entre um número maior de fãs. A Cowbell não perdeu tempo, montando uma turnê europeia importante, combinando shows como atração principal em clubes e outros 23 — que eles “compraram” (no linguajar da indústria, pagaram pelo privilégio de aparecer) —, abrindo os shows do Rainbow em teatros e arenas na Alemanha Ocidental.

Em Hamburgo, depois do show no centro cultural Fabrik, em 15 de setembro, a banda contratou um estúdio para gravar uma música que o irmão Young mais velho, Alex, agora morando na cidade, tinha composto para eles chamada “I’m a rebel”. Com George novamente participando, eles estabeleceram o riff básico e Bon meteu a boca no microfone, no entanto o resultado final não foi muito inspirado, com a letra falando sobre ser “a danger to the public” [um perigo para o público] e “the product of a screwed-up world” [o produto de um mundo fodido], porém sem a típica ironia polida de Bon. Novamente a música não foi usada, mas acabou reaparecendo quatro anos depois, quando virou a faixa-título do segundo disco da banda de metal de Solingen [Alemanha] — e seguidores do AC/DC —, a Accept, cuja postura musical mais literal combinou melhor com a música. Deixando o estúdio infeliz naquela noite, a banda foi se divertir com uma visita ao Reeperbahn, o famoso bairro da luz vermelha no distrito de St. Pauli, onde Angus passou uma meia hora agradável com uma prostituta de 1,82 metro, que disse a ele: “Para

você, rapazinho, nove marcos alemães!”. Como ele lembra depois: “Era uma oferta muito boa para ser recusada”. Apesar de “ela ter o dobro da minha altura”.

Nove dias depois do show final na turnê do Rainbow, no Congresgebouw, em Den Haag, Holanda, o AC/DC chegou à universidade de Southampton para começar a mais ambiciosa turnê britânica até aquele momento: dezesseis shows em várias universidades e ginásios, que incluíam a primeira apresentação como atração principal no Hammersmith Odeon, de Londres, com capacidade para 3.400 pessoas. Browning não tinha certeza se eles conseguiriam encher o lugar, mas os shows lotados no Marquee asseguraram que o local estaria perto da capacidade máxima. Para coincidir com a turnê, “High voltage” se tornou o primeiro single no Reino Unido e, apesar de não chegar às paradas, deu à imprensa musical algo sobre o que falar, além de as entradas para a turnê terem ajudado nas vendas. Houve também vários incidentes para manter o nome do AC/DC nas páginas de fofoca. O show na Oxford Polytechnic teve que ser cancelado quando o comitê da faculdade se posicionou contra o que descreveu como “as referências baratas e vulgares aos dois sexos” nas músicas do AC/DC. (Uma nova data foi incluída no final da turnê, no New Theatre de Oxford.) Depois do show no Birmingham Town Hall em 29 de outubro, sexta-feira, Angus — que agora sempre abaixava o short para mostrar a bunda para a público e adorava isso — foi acusado de se masturbar no palco. O mais ridículo é que a delegacia foi alertada, e em Liverpool e Glasgow a banda foi oficialmente avisada de que seriam presos se Angus tentasse “tirar a roupa em público”. Os verdadeiros criadores de problema na City Hall, de Glasgow, nem eram da banda, mas os membros enlouquecidos da primeira fila, que destruíram a gaita de foles de Bon. “Ele colocou a gaita ao lado do palco”, contou Angus, “e, claro, os moleques a agarraram e destruíram! Então, atearam

fogo nas cortinas! Foi o fim de tudo.” A *NME*, chegando atrasada ao trem do AC/DC, mandou o veterano Phil McNeil entrevistá-los. Quase bocejando, ele escreveu: “No sentido do que vende em vez do que é legal, eles podem até ficar famosos”. Novamente foi a *Sounds* que os defendeu. “Os ritmos chegam ao coração como uma martelada”, escreveu Phil Sutcliffe, falando sobre os “solos fluentes de Angus” e “a fascinante presença de palco de Bon, um promíscuo bem curtido, uma companhia estranha para o menino escolar”.

O ponto alto da turnê foi o primeiro show como atração principal no Hammersmith Odeon, em 10 de novembro. Naquela noite fria e chuvosa em Londres, o Odeon estava com metade da plateia formada por pagantes, enquanto a outra metade era formada por críticos, gente de rádio e várias figuras da indústria musical interessados em ver quem eram esses caras que estavam começando a ser notícia; os nervos da exausta banda estavam em frangalhos. Nos bastidores estavam vários membros das bandas The Damned, Eddie and the Hot Rods e Sex Pistols, mas ninguém prestou muita atenção neles. Os irmãos, em particular, no centro de tudo e prontos para tocar, não queriam falar. Nada podia dar errado. O único, como sempre, que parecia inabalável com tudo aquilo era Bon. Tendo viajado a noite toda no ônibus da turnê do show anterior em Norwich, Bon pediu para ser deixado na quitinete de Silver, em Gloucester Road, onde ficou na cama até o começo da noite seguinte. “É nosso primeiro show no Hammersmith Odeon, um show realmente importante, e ele está meia hora atrasado”, diverte-se Mark Evans. Eles disseram que iam mandar um carro buscá-lo, mas Bon insistiu em ir de metrô, porém pegou o trem que ia na direção contrária. “Era a hora do show, e todo mundo estava louco”, conta Evans. “Então finalmente ele chegou, todo sorrisos. Contou a história, e não dava para deixar de se mijar de rir. Era um cara muito engraçado.”

Nem todo mundo achava isso. Na verdade, as coisas estavam a ponto de ficar muito sérias para Bon e o AC/DC, com o tratamento entre eles ficando mais duro, fora e dentro de casa, quase a ponto de quebrá-los.

## Nove

### Uma dose gigante

O show no Hammersmith Odeon foi considerado um triunfo. Com matérias em vários veículos, a maioria favorável, até a *NME* foi forçada a repensar sua posição, escrevendo: "O dia, que Deus nos ajude, em que o AC/DC conquistou Londres". A única crítica ruim veio de Clive Bennett, no *The Times*, que reclamou: "Música de qualquer estilo deveria exigir mais de artistas do que simplesmente a capacidade de atacar seus instrumentos sem pensar. É nesse estado primitivo que o AC/DC existe". Na entrevista para a *RAM* sobre a turnê, Bon afirmou que a melhor noite foi na verdade em Glasgow, "nosso lugar preferido em toda a Grã-Bretanha", onde os moleques "são realmente loucos", já que a maioria deles era "parente de Angus e Malcolm".

Dois dias depois do show no Hammersmith, *Dirty deeds done cheap* foi lançado na Grã-Bretanha. Já tinha saído na Austrália, onde chegou direto ao Top 5; novamente a lista de faixas da versão internacional diferia do produto original. Na sua resenha intitulada "A mesma canção antiga (mas quem se importa?)", Geoff Barton não percebeu o quanto ele estava certo ao comparar *Dirty deeds in sounds* a *High voltage*, observando: "Tão parecidos que as faixas poderiam ser trocadas facilmente". "Rock in peace" foi substituída por "Rocker", do *TNT*, que tinha sido deixada de fora do *High voltage* internacional, enquanto "Jailbreak" foi retirada e trocada por "Love at first feel", das sessões abortadas de Vineyard, em setembro. Como antes, a capa era totalmente diferente. Na Austrália, a capa tinha mostrado versões em cartuns de Angus e Bon

em uma mesa de bilhar; o primeiro, os olhos escondidos no boné escolar, saudando com dois dedos; o segundo com o braço direito aumentado monstruosamente, o nome do disco tatuado no antebraço. Na Grã-Bretanha, no entanto, Phil Carson tinha contratado a Hipgnosis — empresa de design famosa por suas incongruentes mas curiosas capas do Led Zeppelin e do Pink Floyd — para criar uma capa para o disco, que resultou na imagem obscura, típica da Hipgnosis, de um grupo de indivíduos representando uma demografia ampla — jovens e velhos, hétero e homossexuais (como em outras vezes, uma leitura errada do nome AC/DC). Mas, como Carson apontou: “A gente foi no barato”, já era “uma capa rejeitada por outro artista”. (Um hábito que a Hipgnosis manteria por muitos anos, guardando todos os trabalhos rejeitados para depois tentar vendê-los por um preço reduzido para artistas menores.)

De qualquer modo, nada disso parecia afetar as chances de sucesso do disco fora da Austrália. Assim, apesar de ter entrado nas paradas em casa, *Dirty deeds* não causou nenhuma impressão nas paradas britânicas. Por enquanto, o impacto na Grã-Bretanha estava restrito a um ávido mas relativamente pequeno número de seguidores dos shows. Eles tinham muita esperança, no entanto, no que o Ano-Novo traria — e no que poderia acontecer nos Estados Unidos, onde *High voltage* agora estava recebendo suas primeiras críticas e as primeiras audições na rádio FM, e onde o primeiro single norte-americano, “It’s a long way to the top”, tinha sido lançado em novembro. Todavia, seria ali que eles teriam os primeiros problemas sérios na curta e espetacular carreira do AC/DC. Como Phil Carson conta agora: “Ninguém nos Estados Unidos gostava deles. Simples assim. Nem mesmo minha própria gravadora”.

A crítica de *High voltage* na *Rolling Stone*, publicada no começo de dezembro, resumiu essa visão prevalecente. Billy Altman foi

direto ao ponto, chamando o AC/DC de “campeões do nojo”, insistindo que, com a chegada deles, “o gênero [do hard rock] chegou inquestionavelmente ao ponto mais baixo de sua história”. Ele concluiu que o “AC/DC não tem nada a dizer musicalmente (duas guitarras, baixo e bateria, todos seguindo em formações de três acordes sem criatividade)”, acrescentando: “A estupidez me cansa. A estupidez calculada me ofende”. Foram tantas as reações negativas ao disco que dois shows promocionais em Los Angeles no clube Starwood foram cancelados. Houve alguns incidentes isolados de apoio nas rádios — o mais promissor veio do lendário DJ Wolfman Jack, em seu programa transmitido para todo o país a partir de Los Angeles —, mas qualquer sugestão de que os Estados Unidos seriam o próximo passo no avanço do AC/DC depois da Europa e da Austrália estava a ponto de ser destruída de uma maneira espetacular, quase fatal.

Com os planos para uma visita norte-americana arquivados até o Ano-Novo, o jovem empresário, pensando rápido, decidiu que a opção mais sensata seria voltar à Austrália a tempo para o Natal, com uma turnê de verão organizada às pressas. Concebida como um retorno triunfante — eles tinham planejado chamar a turnê de *The Little Cunts Have Done It* [Os Viadinhos Conseguiram], antes de baixar um pouco a bola para o nome menos ofensivo de *A Giant Dose Of Rock 'n' Roll* [Uma Dose Gigante de Rock 'n' Roll] —, as coisas começaram bem quando a banda foi recebida no aeroporto Tullamarine, de Melbourne, em 26 de novembro, por um grande grupo de fãs gritando. Houve também uma conferência de imprensa na qual Bon, bêbado, e os irmãos sonolentos deram o melhor para parecerem triunfantes, repetindo como era bom estar “de volta ao lar”. Na verdade, eles não estavam felizes por voltar à Austrália. “Foi uma turnê difícil”, admite Michael Browning. “O grupo não queria ir. Eu aguentei muita merda para convencê-los. Mas era uma

necessidade financeira. Tínhamos que encher os cofres para continuar o que estávamos fazendo na Inglaterra e na Europa. Mas tente explicar isso para uma jovem banda de rock 'n' roll."

Para piorar a situação, a primeira grande turnê do AC/DC na Austrália depois de quase um ano começou logo a ter problemas. O primeiro show, no Myers Music Hall de Melbourne, com capacidade para 5 mil pessoas, estava lotado, com Molly Meldrum falando depois no *TV Week* que a banda tinha sido "a causa de incidentes históricos" quando uns 2 mil fãs sem entrada ficaram de fora. Depois disso, no entanto, as coisas foram ficando cada vez mais complicadas. Apesar das cenas no aeroporto, planejadas em grande parte por Chris Gilbey, da Albert, para criar publicidade para a turnê, o AC/DC tinha perdido a maioria dos fãs adolescentes que acompanhava a banda com afeição nos dias do *Countdown*. Um ano é quase uma vida para os fãs do pop, e a maioria deles agora seguia outras estrelas australianas mais próximas de casa, como Sherbet e John Paul Young — este era a nova estrela que George Young e Harry Vanda tinham trazido para a Albert. A posição da banda sofreu um golpe duplo pela chegada do punk, que até na Austrália atacava as bandas de hard rock cabeludas, tachando-as de ultrapassadas. Mesmo os beberrões que lotavam os bares nos dias de shows em clubes e pubs estavam um pouco relutantes agora com o AC/DC, que tinha "dado o fora para o exterior", como coloca Browning. Isso ficou evidente quando a banda tocou no Hordern Pavilion, em Sydney, com capacidade para 5 mil pessoas, em 12 de dezembro, e descobriu que o lugar estava pela metade. "Eles não eram mais tão legais", conta Browning. "No final, não viam a hora de voltar para a Inglaterra."

Mark Evans lembra-se de outros problemas também. "Fomos banidos de muitos lugares. Angus estava abaixando o short, e tivemos problemas com o impresso da programação da turnê em

que havia uma citação acima da minha fotografia que dizia: 'Quero ganhar dinheiro suficiente para poder trepar com Britt Ekland.' Assim que os adolescentes levaram o folheto para casa, o escritório começou a receber ligações pedindo que os impressos fossem retirados e a turnê, cancelada. Isso quase acabou com tudo. Houve mais contratemplos com a mídia quando surgiu a informação de que o número de telefone que Bon cantava na faixa-título de *Dirty deeds* — aquela em que sugeria "call anytime... 36-24-36" [ligue a qualquer hora... 36-24-36] — na verdade pertencia a uma viúva rica que ameaçou processá-los depois que milhares de jovens começaram a ligar para o número dela dia e noite, forçando Chris Gilbey a pedir desculpas em público. A bunda nua de Angus também ganhou as manchetes como uma nova ameaça para a sociedade. "Dá pra ver a bunda dele nos jornais mais do que o rosto", reclamou Bon. E houve também uma "preocupação pública" por causa dos rumores de que muitos dos fãs mais ardentes da banda estariam fazendo tatuagens como as de Bon, levando a "temores crescentes" de que os fãs do AC/DC pudessem estar arriscando a saúde com tatuadores amadores.

Nem tudo deu errado. *Dirty deeds* foi outro sucesso relevante na Austrália, apesar de não ter vendido tanto quanto *TNT*. Algo de que Malcolm Young reclamou. *TNT* tinha chegado ao primeiro lugar. Por que *Dirty deeds* não chegou lá? Que merda estava acontecendo com todo mundo? Apesar dos problemas, a banda estava tocando melhor do que nunca. Sem a pressão da atmosfera de Londres, agora cada vez mais tomada pela revolução punk — no mesmo dia em que o AC/DC voltou a Melbourne, o single de estreia do Sex Pistols, "Anarchy in the UK", tinha sido lançado na Grã-Bretanha como um furacão na mídia —, os integrantes do AC/DC puderam relaxar, voltando a ser eles mesmos. Um dos melhores momentos da agenda australiana foi uma passagem do show, pouco antes de "The

Jack”, chamada simplesmente “Gonorrhoea” — uma atualização improvisada da tradicional rotina voz-guitarra entre os vocais forçados de Bon e a guitarra maníaca de Angus, montada ao redor da letra modificada de “Maria”, do musical *Amor, estranho amor*, uma parte estranhamente subversiva que explodia a bolha de pomposidade da maioria dos shows de rock dos anos 1970 e ia mais fundo na postura grosseira e bagunceira da banda. Em turnês, os irmãos ficavam no mesmo quarto. Mark Evans e Phil Rudd dividiam outro. Assim, restava a Ian Jeffery dormir no quarto de Bon. “Isso era realmente uma experiência”, ri Jeffery. “Muitas vezes em que eu estava dormindo, Bon entrava, sentava-se e ficava conversando com a TV, e eu achando que estava falando comigo ou com outra pessoa! Eu levantava, desligava a TV, e ele ia dormir...”

Só dois anos mais jovem que Bon, Jeffery ficou mais amigo do vocalista do que do resto da banda. “A gente passava muitas horas juntos, só falando merda. Bon tinha sua própria agenda social. Era um cara sociável, enquanto Malcolm e Angus não se relacionavam com outros músicos. Era talvez um olá e um grunhido de vez em quando. Bon gostava de conversar, assistir a shows, sair e fazer coisas diferentes. Tinha amigos e conhecidos em todos os lugares. Ele escrevia centenas de cartões-postais. Estava sempre indo aos correios, enviando cartões-postais até para pessoas que tinha visto uma ou duas vezes, além dos que eram seus bons amigos. Era totalmente diferente dos irmãos.”

Era uma diferença fundamental que Jeffery acha que os irmãos reconheciam também, e respeitavam — do jeito deles. “Acho que Malcolm e Angus, no fundo, realmente gostavam de como era Bon. E havia também o fato de que eles queriam estar no controle. Bon sabia quando devia se exhibir e até onde ir, o que podia fazer, quando devia sair e desaparecer por uns dias. Mas acho que teria sido bom se houvesse um pouco mais [de envolvimento nos negócios] por

parte de Bon. Em vez disso era 'Companheiro, deixe isso com a gente. Ninguém é a porra da estrela nesta banda, só o cara de bermuda, entendeu?'"

Bem quando parecia que eles iam sobreviver à turnê tempo suficiente para desfrutar a pausa de Natal — um final decente para o que tinha sido um exigente, mas no final satisfatório ano — Michael Browning recebeu outra ligação no meio da noite de Phil Carson. Esta, no entanto, era de tom diferente da ligação que tinha recebido do chefe da Atlantic apenas nove meses antes. "No meio da turnê, Carson me ligou contando que a Atlantic Records nos Estados Unidos não tinha gostado do disco *Dirty deeds*. Que, na verdade, eles iam rescindir o contrato com o selo. Foi quando as coisas começaram a piorar." Browning imediatamente voou para os escritórios da Atlantic no Rockefeller Plaza, em Nova York, para ver o que poderia ser feito, mas só deparou com expressões vazias. "Carson e as afiliadas europeias da Atlantic gostavam da banda. Mas os norte-americanos não tinham gostado nem um pouco. Lembro de me sentar com Jerry Greenberg e o representante de A&R e os dois ficarem me enrolando." Para piorar a situação, "eles só queriam falar do Skyhooks! Eu sentado ali, pensando: 'Devem estar brincando! Vocês têm um grupo com maior potencial do que podem aguentar e só querem falar sobre a perspectiva de contratar outro grupo australiano que acho que não tem nenhum futuro nos Estados Unidos'". Voando de volta para Melbourne, parecia a Michael que o AC/DC "estava perto do fim".

Incapazes de ver como aquela jovem banda ia se encaixar no formato das estações de rádio AM norte-americanas, dominadas na época por rock leve como Rod Stewart, Elton John, Eagles e Fleetwood Mac, mesmo quando Carson apontou como a versão internacional de *High voltage* tinha vendido na Grã-Bretanha e na Europa, o chefe de Nova York da Atlantic, Jerry Greenberg, estava

determinado. Carson: "Eu falei: 'Acho que você está cometendo um grande erro'. Mas o contrato foi rescindido; eles já eram".

\* \* \*

Apesar de Browning ter sido obrigado a dar a notícia a George Young e Ted Albert, ele não disse nada à banda, que apenas sabia que a Atlantic em Nova York tinha "um problema" com o disco, e não que ele não seria lançado ou que o contrato tinha sido rescindido. Em Londres, enquanto isso, Phil Carson, ultrajado pelo fato de seu julgamento e autoridade terem sido minados assim, estava determinado a não desistir do AC/DC sem brigar. "Fui até Neshui [o mais velho dos irmãos Ertegun, os donos da Atlantic] e mostrei os números de vendas que tínhamos conseguido com *High voltage*. Não que fossem maravilhosos, mas, considerando que pagamos somente 25 mil dólares pelo disco, não eram nada ruins. Tinham vendido 10 mil na Alemanha, aproximadamente 12 mil na Inglaterra... Talvez uns 40 mil no geral. Certamente tínhamos recuperado nosso dinheiro. Neshui viu isso e me apoiou, e então recontratei a banda. Consegui trazê-los de volta. E graças a Deus fiz isso..." Para os dois lados, no entanto, haveria um preço a pagar. Para Carson, significava reduzir o contrato com o AC/DC de vários discos para apenas mais um. Para Browning, seria a diminuição considerável do adiantamento do exterior. "Para salvar a situação, tive de concordar em diminuir o adiantamento [sobre os futuros discos do AC/DC] de 35 mil para 25 mil dólares — quase um terço. Se não tivesse feito isso, eles teriam sido demitidos."

Foi só depois de a situação ter sido resolvida que Browning foi capaz de contar a novidade para Malcolm e os outros. Com a liderança como sempre de Malcolm, a reação deles foi previsível. "Sempre houve uma mentalidade de estado de sítio dentro da banda", conta Mark Evans. "Mas, quando descobrimos que a Atlantic tinha nos demitido, a atitude foi: 'Que se fodam eles! Quem aqueles

merdas acham que são?'. Ficamos realmente putos com aquilo. Você ouve o *Dirty deeds* agora, e é só um grande disco de rock 'n' roll básico. Mas aí você fica sabendo que eles não estavam felizes com os vocais ou não gostaram disso ou daquilo. Só ficávamos sabendo das coisas de maneira difusa." Nunca houve nenhuma sugestão, diz Browning, de que a banda deveria retroceder e deixar o som mais tranquilo, para torná-lo mais palatável para a gravadora norte-americana. "A atitude de Malcolm era o oposto. Total indiferença para o que os norte-americanos pensavam." Ou, como Evans coloca, "éramos todos caras pequenos. Nenhum de nós iria aceitar receber ordens de outra pessoa. Dá para brincar com isso e chamar de síndrome do cara baixinho ou algo assim. Mas é isso mesmo. Éramos um bando de fodidos arrogantes. Pensávamos: 'Cara, vamos mostrar pra eles'."

Mesmo assim, por garantia, decidiram que a banda deveria voltar logo ao estúdio e gravar um novo disco — um que o lado norte-americano da Atlantic não teria outra escolha, a não ser lançar. Assim, em janeiro de 1977, o AC/DC voltou aos estúdios Albert, em Sydney, e passou duas semanas gravando o que seria conhecido como *Let there be rock*. O resultado foi o primeiro disco verdadeiramente explosivo do AC/DC. "Mais do que qualquer outra coisa, George Young estava ainda mais determinado do que Malcolm e Angus a provar que os norte-americanos estavam errados", diz Evans. "E, por causa disso, acho que eles acertaram." Do som de Bon, cheio de uísque, cantando a introdução para a faixa de abertura, "Go down" — uma música sobre uma groupie real de Melbourne chamada Ruby (como em Ruby Lips, apesar de seu nome real ser Wendy), conhecida por sua disposição para chupar até o fim —, a "Whole lotta Rosie", sobre outra amiga real do "amiguinho" do vocalista que pesava uns 130 quilos, até a faixa-título, uma ode cheia de sentimentos ao rock 'n' roll original sem frescuras,

evidenciada por uma das faixas mais divertidas e pesadas já compostas. Até então fracos em discos, *Let there be rock* foi sem dúvida o primeiro clássico do AC/DC. Trinta e cinco anos depois, continua sendo um dos melhores.

Ele era exatamente o que parecia. Composto e gravado muito rápido, antes que a animação desaparecesse, cheio de sangue, cuspe e diversão, alimentado por speed barato e cerveja, coberto com uísque caro e, pelo menos, 1 milhão de cigarros, alguns deles com um cheiro "engraçado". Se a Atlantic nos Estados Unidos estivesse esperando algo mais de acordo com o leite morno das rádios AM dos anos 1970, ficaria desapontada; faixas como "Dog eat dog" falavam diretamente aos caras de terno de Nova York, em seu ódio pelos homens de negócios em quem a banda deveria confiar. "Todos os discos que fiz com eles foram gravados em um período de duas semanas", diz Evans. "As músicas eram basicamente escritas no estúdio. Nunca gravávamos demos. Mas para mim foi um disco divisor de águas. Tinha muita coisa boa antes, claro. Porém foi com *Let there be rock* que a banda realmente encontrou seu espaço e começou a se tornar o AC/DC. Também contém duas das minhas músicas favoritas: 'Hell ain't a bad place to be' e 'Let there be rock'. A vibração em 'Hell ain't...!', a arrogância ali, ainda me toca sempre que eu a ouço. Para mim é como a 'Brown sugar' da banda. Quero dizer, se você é um purista e gosta de guitarras absolutamente afinadas e de coisas totalmente estéreis de estúdio, essa música vai matá-lo. Porque as guitarras estão bombando em toda parte fora do tom. Mas é exatamente essa sensação estranha que mostra o que é o AC/DC."

Todo o disco parece que está à beira de cair no caos completo. Gravado ao vivo, os erros eram tolerados se a vibração fosse forte o suficiente, a energia podendo ser ouvida nos alto-falantes em faixas como a brincalhona "Overdose", com sua introdução cheia de

feedback para uma letra sugestiva de ligação simbólica que Bon tinha estabelecido em sua cabeça entre amor e drogas — e Silver. Ou a última na longa lista de hinos automitológicos de Bon, “Bad boy boogie”: tão cheia de suingue que faria o jeans de qualquer um chegar aos joelhos. De volta a Sydney e tocando bateria no The Angels, que tinha sido contratado por Albert, Buzz Bidstrup estava no estúdio assistindo de longe. “Tinha também muito a ver com o sentimento. Não tinha a ver com perfeição. Eles tocavam o riff até George dizer: ‘Acho que pegou o ritmo aqui’. Isso poderia levar cinco minutos, poderia levar dez minutos. Lembre-se de que não havia drum machine, nada de faixa com metrônomo, nada. Eles se baseavam em Phil Rudd. Ou, se Angus estivesse gravando um solo, ele subia nos amplificadores e rolava no chão. Era uma das coisas que faziam com que George e Harry fossem bons produtores; eles realmente conseguiam pôr fogo na banda a ponto de ficar tão excitada com o que estavam gravando.” Angus mais tarde lembra-se de ter visto fumaça “saindo da porra de um amplificador” no final da gravação de “Let there be rock”. “George gritava ‘não para!’” O amplificador aguentou até o final da música, depois “derreteu”, diz Angus. Foi simplesmente um desses trabalhos “em que tudo funciona”. O verdadeiro herói daquela faixa, no entanto, para Mark Evans, foi Phil Rudd. “Gravamos dois takes, e, no final do primeiro, lembro de pensar: ‘É o fim de Phil por algumas horas’. Mas ele falou: ‘Vamos gravar outra *agora*’. Pensei que o cara ia explodir! Pelo que me lembro, tenho quase certeza de que usaram o segundo take.”

A banda teve de procurar bastante material novo. Algumas das novas faixas, como “Bad boy boogie”, já existiam em formato miniatura. “Era um título que já existia e um riff com que tínhamos brincado um pouco talvez nas passagens de som”, lembra-se Evans. “Outras, como ‘Whole lotta Rosie’, também não parecia que iam funcionar no começo.” Com sua introdução em staccato, a fim de

perturbar, e um vocal rouco, "Whole lotta Rosie" iria se tornar uma música importante do AC/DC: tipificando a banda como mais animalesca e também transcendente, da mesma maneira que "Whole lotta love", da qual copia o título, tinha sido para o Led Zeppelin. Contudo ela nasceu como outra música reconfigurada, dessa vez da faixa "Dirty eyes", das sessões de Vineyard de quatro meses antes. Conta Evans: "Realmente não estava funcionando. Mas então naquela semana [em Sydney] ela deu um salto e se tornou aquilo". A Rosie da vida real era uma garota das montanhas da Tasmânia: "Uma garota grande. Maior do que muitos de nós juntos! Na verdade, acho que ela comeu um dos nossos roadies!", ele ri. De acordo com Angus Young, "Bon tinha um fetiche por mulheres grandes. Ele costumava sair com duas garotas chamadas de Jumbo Jets". A noite que passou com Rosie, no entanto, foi diferente, conta Evans. "Como eu me lembro, de volta ao hotel em que costumávamos ficar, em Melbourne, havia um bordel no fundo, e Rosie era quem o dirigia. Então um dia Pat Pickett veio correndo até meu quarto: 'Você precisa vir e dar uma olhada nisso! Ele está fodendo com ela!'" De acordo com Bon, Rosie era simplesmente "grande demais para recusar". Quando Evans seguiu Pickett até o quarto, "dava para ver a enorme mulher na cama e um bracinho tatuado debaixo dela. Pat falou: 'Veja, ele está lá em algum lugar!'. Era uma ótima pessoa, a Rosie — alguém de quem todo mundo gosta. Não posso confirmar ou negar que Rosie fosse seu nome verdadeiro, mas a conhecíamos como Rosie, porque ela tinha cabelo vermelho".

Havia outra pequena música de Bon incluída nas versões originais australiana, britânica e europeia do disco, mas para a qual a gravadora norte-americana bateu o pé: "Crabsody in blue", um blues — meio "Ride on", meio "The Jack" — baseado na história sexual de Bon desde que ficou famoso. Trinta e cinco anos depois, o

humor pode parecer forçado, anacrônico. Dentro do contexto da época em que a música foi escrita — o auge do rock progressivo com suas letras pomposas e múltiplos ritmos —, “Crabsody in blue” é positivamente anárquica. Claro que foi demais para os norte-americanos — e também para a gravadora japonesa —, que substituiu a faixa por “Problem child”, de *Dirty deeds*, o disco que os norte-americanos também tinham rejeitado.

Como sempre, o instrumental estava completo na primeira semana. Bon, que recebia fitas com as faixas sem vocal, escrevia “letras rabiscadas”, fazia todos os vocais na segunda semana durante a qual Angus também gravava seus vários solos. “Bon ficava trancado com seus livros escrevendo e encaixando as letras nas faixas”, lembra-se Evans. “Exceto, quer dizer”, ele acrescenta com um sorriso, “nos dias em que você entrava lá e ele tinha dado no pé e só voltava dois dias depois...” Eram os dias em que ele escapava com Silver, que também tinha voltado à Austrália para passar o Natal com amigos em Adelaide, antes de se encontrar com Bon em Sydney, em janeiro. Com Silver logo estabelecendo boas conexões em Sydney e Bon bebendo mais do que nunca, eles formavam um casal estranho; os dois chapados com substâncias diferentes. “Compramos uma pequena moto, assim podíamos ir para todos os lados”, ela se lembra. “Umas poucas noites em que podíamos seguir pela via expressa com ele na garupa.” Quem via até pensava que Bon estava mais apaixonado do que nunca — e com uma necessidade maior de ter um lugar para onde pudesse escapar das pressões de ser parte do AC/DC. “Os irmãos Young adoravam Bon, não há dúvida disso”, conta Browning. “Mas Bon tinha esse resquício de hippie fumador de maconha, engolidor de pílulas e esse tipo de coisa.” Apesar de Malcolm gostar de puxar fumo, diz Browning, “os irmãos Young odiavam ficar perto de gente assim. Álcool era diferente. Mas qualquer pessoa chapada, qualquer um desse jeito,

os Young odiavam, e Bon se sentia desconfortável com eles naquele tipo de ambiente. Então essa era sua viagem. Ele costumava sair e fazer tudo o que quisesse. Eles aceitavam isso, sem problemas. [Bon] meio que vivia e trabalhava em um mundo diferente do de Malcolm e Angus”.

Apesar de Bon e Silver voltarem a se separar — a banda já estava planejando o retorno a Londres assim que o disco estivesse finalizado, e Silver voltaria para sua vida em Londres, mais distanciada, com Bon, às vezes sim e às vezes não, a seu lado —, foi um relacionamento que duraria para o resto dos dias dele. Conta Evans: “Na estrada, às vezes, ele se sentia isolado. Bon era assim. Acho que pode ser exagerado chamar de depressão. Todos tínhamos nossos momentos em que se pensa ‘Que merda estou fazendo aqui’, sabe? Mas Bon provavelmente estava na estrada havia uns dez anos naquele momento. Mesmo com o sucesso que todos sentiam que estava chegando, acho que tudo era muito pesado para ele”. Afastar-se da banda, estar em um ambiente totalmente diferente, mesmo por um tempo, com Silver, “ele precisava um pouco disso mais do que a gente”.

*Let there be rock*, o quarto disco do AC/DC e o melhor deles até o momento, foi lançado na Austrália em março de 1977 — e quase não chegou ao Top 20. As críticas foram péssimas. A manchete do *The Sun*, em Sydney, dizia apenas: “Que chatice!”. De acordo com Ian Jeffery, “isso doeu muito mais do que o problema com os Estados Unidos; o seu próprio país parecia estar descartando sua música”. Tanto que demoraria vários anos para o AC/DC voltar a fazer turnês pela Austrália. Em vez disso, eles voaram de volta para Londres, mas mesmo ali a maré parecia estar virando contra eles. O punk-rock — com a estreia de Damned, Stranglers, Jam e Clash, para falar dos mais conhecidos — tinha chegado com força total, e,

de repente, o AC/DC parecia ter sido jogado para debaixo do tapete da mídia junto com outros “dinossauros” como Led Zeppelin e Rolling Stones.

A banda continuava desafiadora. O desdém pela capacidade de tocar — “pelo menos os Rolling Stones eram competentes”, Angus sorria — e a chamada atitude rebelde — “Os verdadeiros punks eram os caras [do blues original] que tiveram de lutar desde o começo para ser aceitos [por uma audiência branca]”, declarou Malcolm, citando Bon como um cara mais selvagem do que Johnny Rotten poderia pensar em ser —, enfim, o desdém da banda pelo que via como uma cena artificial aumentava por conta de incidentes, como um no qual Malcolm saiu puto do cenário depois que um jornalista da TV australiana tentou provocá-lo para que dissesse algo “ultrajante”. Quando o produtor correu atrás dele, pedindo que voltasse e saísse de novo, assim eles poderiam filmar melhor, o desgosto de Malcolm se transformou em nojo. “Éramos mais duros que qualquer um daqueles punks”, ele disse à jornalista Sylvie Simmons em 2004. “Costumávamos nos sentar ali, rindo daqueles caras que achavam que podiam arrancar sua cabeça, pensando: ‘A gente podia arrancar aquele pino do nariz deles e dar uma surra nos caras.’”

De volta à estrada na Grã-Bretanha, em março, quando a *NME* sugeriu que a banda tocasse para a plateia em vez de “desafiá-la”, Bon colocou-os em seu lugar. “Esses moleques podem estar trabalhando numa fábrica de merda a semana toda ou podem estar desempregados. Chega o fim de semana, eles só querem sair e se divertir, ficar bêbados e enlouquecer. A gente dá a oportunidade para que façam isso.” O lendário crítico norte-americano e apóstolo punk Lester Bangs declarou em uma matéria para a *Rolling Stone* que o AC/DC era “tão fiel aos antecedentes evolucionários” do rock que suas músicas não tinham só a ver com coisas como “segure minha

mão, mas eram propostas mais desafiadoras, e as fantasias, sensuais”. Ou como Bon contou a Harry Doherty, da *Melody Maker*, que viajou com eles em alguns dos shows: “Somos bem reais e sujos. As músicas refletem quem somos — cerveja, mulheres, sexo, rock ‘n’ roll. A vida é isso”. A única verdade para a banda, sugeriu Bon, estava na estrada. Começando a maior turnê do Reino Unido com um show esgotado na universidade de Edimburgo, Bon mandou parar tudo no meio de “Dog eat dog”, em protesto contra a truculência com que os seguranças estavam tratando seus fãs descontrolados. Um single foi lançado para coincidir com os shows — “Dirty deeds done dirt cheap”, com faixas mais antigas, como “Big balls” e “The Jack” no Lado B —, que a Atlantic espertamente promovia com o slogan: “Todas as estações de rádio estão proibidas de tocar essa música”. Não era verdade, mas não dava para saber, só o “velho e bom Peely” da Radio One escolheu ignorar a “proibição”.

O retorno a Londres tinha coincidido, diz Browning, com “um espírito de ‘Vamos nos esforçar e subir mais um nível’. Não em relação à música, mas aos negócios. Finalmente chegou a um ponto em que eu consegui que o departamento da Atlantic que estava a cargo dos dólares do marketing preparasse um bom orçamento para aquele disco [o *LTBR*]. Fomos um pouco mais agressivos nos termos”. Com a Austrália ficando para trás, a ideia agora era “ir em frente e progredir. O som deles estava se desenvolvendo também. Mais pesado a cada disco. Estavam aos poucos se tornando o tipo de banda que poderia conquistar os Estados Unidos. Um pouco mais impressionante, mais parecida com o Zeppelin, acho”. Essa atitude renovada, que havia nascido do desastre quase fatal com a Atlantic nos Estados Unidos, se traduzia agora em todos os lugares onde a banda tocava, diz Malcolm Dome. “Sempre houve essa sensação entre eles de que seriam grandes. Eles tinham foco e determinação.

Mas já haviam feito sucesso na Austrália. Não era a primeira vez para eles que isso acontecia, apesar da falta de apoio da mídia, agora obcecada pelo punk.”

As dezoito datas da turnê no Reino Unido terminaram no teatro Rainbow numa sexta-feira, 11 de março. Nos bastidores, naquela noite, a convite do promotor Freddy Bannister, estava David Krebs, sócio da companhia de empresários mais poderosa nos Estados Unidos: Contemporary Communications Corporation, conhecida no meio simplesmente como Leber-Krebs, por causa de Steve Leber e David Krebs, que formaram a empresa em 1972. Com a CCC, Krebs tinha supervisionado carreiras nos Estados Unidos de gigantes do hard rock como Aerosmith e Ted Nugent. Eles também tinham sido espertos ao se posicionarem no centro da nova onda assinando com o New York Dolls (mais tarde The Heartbreakers) e The Tubes. Krebs não era bobo e sabia exatamente o que estava procurando nos bastidores do Rainbow: uma banda com tudo para ser superestrela, mas ainda completamente desconhecida nos Estados Unidos. Apresentou-se para Michael Browning na mesma noite. “Discutimos a possibilidade de o AC/DC fazer alguns shows nos Estados Unidos”, conta Michael, “incluindo uma turnê com o Aerosmith e um festival no Texas. As duas coisas aconteceram.” Quando Krebs sugeriu que se envolvesse na gerência da banda nos Estados Unidos, Browning gostou da ideia. No entanto, havia um problema para Browning. Como se lembra, “eu tinha um bom relacionamento com David. A gente fez uma reunião um ano depois para discutir um acordo no qual Peter Mensch [que se destacaria na CCC] também estava presente, e pelas minhas costas Peter informou ao AC/DC os detalhes do que foi discutido, mostrando-me que não era confiável. Se David não tivesse envolvido Mensch, o acordo provavelmente teria funcionado”. Mensch não comentou, mas, independentemente

dos motivos pelos quais o acordo não saiu, não seria a última vez que Browning se encontraria com Peter Mensch.

No mesmo dia do show no Rainbow, o disco *Let there be rock* foi lançado na Austrália, junto com o último single, "Dog eat dog". Pela apatia com que eram agora tratados por público e mídia, eles filmaram um show resmungando e fazendo mímica de "Dog eat dog" nos estúdios da BBC, em Hertfordshire, para a centésima edição do *Countdown*, apresentado por Leo Sayer, então em primeiro lugar nas paradas australianas com "When I need you". Foi uma apresentação muito diferente. Em vez de aparecer sem camisa, como era comum, Bon se apresentou de jaqueta de pele, por causa do frio de Londres, enquanto Angus trocou o uniforme escolar por uma camiseta azul e branca. Havia sido um longo dia, filmando com muita bebida, e, no final, todo mundo só queria ir embora.

Em abril, eles começaram uma turnê de doze dias abrindo shows do Black Sabbath. Parecia ser mais um degrau na carreira — novos equipamentos tinham sido comprados, mais gente contratada para a equipe —, mas em vez disso acabou sendo outro desastre. No primeiro show em Paris, "todo o equipamento estava explodindo", reclamou Angus. Ele ficou tão frustrado "que tocamos uns vinte minutos, então destruimos o palco". A partir daí as relações entre as duas bandas ficaram estremecidas, para dizer o mínimo — apesar de Bon ser um visitante frequente do camarim do Sabbath, onde tinha retomado a amizade com Ozzy Osbourne, que dividia o mesmo gosto por sapatos creeper — usados no palco — e cerveja — "uma garrafa grande, por favor". A turnê terminou prematuramente, quando o AC/DC foi mandado embora depois de uma discussão entre Malcolm Young e Geezer Butler. Durante anos a história, sempre repetida, foi a de que Geezer tinha puxado uma faca para Malcolm no bar do hotel em que estavam hospedados na Suécia, e de que Malcolm tinha reagido mandando o infeliz baixista

do Sabbath para o chão. Na verdade, era só uma navalha de brinquedo. O resultado, no entanto, foi o mesmo: o AC/DC pegou o primeiro avião para casa.

De volta a Londres, em maio, Mark Evans foi o próximo a sentir o vento frio das mudanças quando Michael Browning o chamou para uma reunião da banda, na qual foi dito que seus serviços não eram mais necessários. Evans diz que acredita que foi “uma questão de compromisso”, acrescentando: “Ninguém podia estar tão comprometido com aquela banda quanto os irmãos Young. Eu tinha um lado social saudável, e acho que era visto como se estivesse... estivesse prestando mais atenção ao lado social do que comprometido com os shows”. Comportamento que dificilmente seria bem-visto pelos irmãos. Angus nunca o “reconheceu” como baixista, de qualquer modo. Malcolm o aceitara porque Evans calava a boca e fazia o que ele mandava, e George tocava todas as partes mais complicadas do baixo nos discos. Mas, assim como Dave Evans e Colin Burgess antes dele, seus dias estavam contados quando Malcolm concluiu que ele estava ganhando sem fazer nada, com todos os benefícios e sem contribuir com nada notável. Evans concorda que “a bebida e as garotas” não ajudaram. Ele ri. “Não acontecia antes do show, mas depois, se eu tivesse algo para fazer, eu saía do camarim cinco ou dez minutos após o show e falava pra eles: ‘Caras, grande show! A gente se vê depois!’” Ele acha que a coisa mudou depois do show no Rainbow. “Enfrentamos alguns problemas de som no palco. A gente tocou bem, mas não foi como no Marquee, quando as pessoas ficavam doidas. De volta ao camarim, havia um bar VIP ao lado, e eu estava ali, com duas assistentes de pesquisa [groupies] me esquentando. Então troquei de roupa e falei: ‘A gente se vê no bar, caras!’. Ninguém disse nada. [Mas] depois, pensei, realmente devia ter ficado um pouco mais. Se não quer ser o bode expiatório de um show de merda, não seja o

primeiro a sair da sala, sabe? Só que eu tinha 21 anos e não pensava muito à frente...”

De acordo com Ian Jeffery, no entanto, “podia ser por qualquer motivo. Malcolm ficava puto a qualquer hora”. Assim como bebia demais, “ele gostava de fumar um pouco também, e quando você combina as duas coisas... Eu via a ira dentro da banda, sem falar contra as pessoas de fora. Se ele achava que não estavam avançando ou se estivesse falando com alguém que ele não conhecia... qualquer coisa em qualquer nível”. Para piorar a situação, “Mark estava com saudades de casa. Ele queria sair, porque ainda era uma luta. E Mark era um cara que não aguentava beber, mas bebia porque todos bebiam. Algumas vezes eles discutiam. Não diria que saíam na mão, mas rolavam uns tapas e empurrões. E, no final disso, quando eles decidiram que iam ficar [em Londres], foi o momento perfeito para falarem ‘o.k., é sua deixa’”.

Testes para um novo baixista começaram quase antes de o avião de Evans tocar o chão de Melbourne. As primeiras sugestões incluíam Glenn Matlock, recentemente demitido do Sex Pistols por “gostar dos Beatles” e parceiro ocasional de bebedeira de Malcolm e de Ian no Warrington. Mas isso “nunca ia acontecer”, de acordo com Jeffery. Glenn já era famoso — mais famoso na Grã-Bretanha do que qualquer um dos irmãos Young. Matlock também se considerava compositor. Uma parcela do problema dele nos Pistols tinha sido sua frustração por não receber maior reconhecimento por sua parte na criação das melhores músicas da banda. Malcolm e Angus nunca tolerariam esse tipo de intromissão na música deles. Se Glenn tinha achado difícil trabalhar com Johnny Rotten, teria achado Malcolm muito pior. Havia também a sugestão de que a banda “roubasse” Paul Gray, de dezoito anos, do Eddie and the Hot Rods. Mas os Rods também — como eram conhecidos agora para aumentar sua credibilidade punk e apagar suas raízes em pubs de rock — tinham

alcançado certa fama, pelo menos na Grã-Bretanha, comparável à do AC/DC. Os irmãos pareciam não ver muita vantagem em trazer um cara cuja capacidade musical não era muito melhor que a de Evans, só porque tinha mais atitude. Enquanto isso, a banda trabalhava em uma pequena sala de ensaio em Vitória, testando sem muita vontade um bando de caras que não sabiam tocar, mas que acreditaram que o AC/DC fosse o "antípoda da banda punk", como John Peel dissera, ou caras ultratécnicos, ao estilo de Stanley Clarke, que usavam o baixo como instrumento principal, quando tudo o que Malcolm queria era "alguém confiável que fizesse o que mandassem e que pudesse tocar com ele e Phil", como Ian Jeffery conta. Por um momento, Malcolm pensou em procurar o ex-baixista do Manfred Mann's Earth Band, Colin Pattenden. Quando eles tocaram no Randwick Racecourse, em Sydney, alguns anos antes, os irmãos tinham ficado impressionados ao ver Pattenden quebrar uma corda do baixo mas mesmo assim continuar tocando sem perder uma nota, enquanto um roadie em pânico trocava a corda no meio da música. Michael Browning ficou horrorizado. Para ele, o bem-intencionado Pattenden poderia ser "um bom baixista", porém sua imagem era tão de "tiozão" que tornaria a do AC/DC mais bizarra ainda, numa época em que imagem era tudo.

A resposta veio de um operário inglês chamado Cliff Williams. Nascido em Romford, nas cercanias de Londres, em 14 de dezembro de 1949, Williams passara seus anos de formação musical, na adolescência, em Liverpool, para onde a família se mudara quando ele tinha onze anos. "O que foi tremendo... toda aquela cena de Merseybeat. Todo mundo, até os cachorros, queria entrar numa banda — pelas garotas." Williams tinha começado a tocar semiprofissionalmente aos treze anos, entrando escondido em pubs, fingindo ser mais velho. Ao deixar a escola, trabalhou em uma fábrica de metal por um ano e odiou. Convidado a passar três

semanas em Londres no verão de 1967, tocando em clubes com “alguma banda ruim” — na verdade, Jason Eddie e seu Rock and Roll Show —, quando a curta turnê terminou ele nunca mais voltou para casa. Em vez disso, viveu na pior por um tempo, dormindo em uma caixa de papelão debaixo da ponte de Londres. Conseguiu um emprego de estoquista num supermercado e tocava baixo na Delroy Williams Soul Show. Algumas vezes ele conseguia tocar em gravações para alguém conhecido, como Alexis Korner, músico de blues e jazz que gostava de dar oportunidade a jovens músicos desconhecidos. Na maior parte do tempo, Williams apenas esperava que algo acontecesse, conseguindo trabalhos temporários em fábricas. Por meio de um anúncio na *Melody Maker*, ele conheceu um guitarrista de dezoito anos chamado Laurie Wisefield — mais tarde parte do Wishbone Ash — e formou o grupo Sugar, de curta duração. A banda não deu certo e a dupla se juntou com outros amigos, o vocalista Mick Stubbs e o baterista Mick Cook, e formou o Home. Como Williams contou anos depois: “Lançamos alguns discos na Inglaterra, fizemos algumas coisas. Nunca chegamos muito longe”. Na verdade, o disco de estreia deles, *Pause for a hoarse horse*, lançado em agosto de 1971, levou a shows de abertura para grandes nomes como Led Zeppelin e The Faces. Um segundo disco, intitulado apenas *Home*, foi descrito pela *Melody Maker* no final do ano como um dos melhores de 1972, mas as vendas não corresponderam à crítica. Um terceiro disco — o conceitual *The alchemist* (baseado no romance de Louis Povel, *The dawn of magic*) — foi lançado em 1973 e elogiado pela revista *Disc* como “um trabalho de gênio”, porém novamente não chegou nem perto das paradas. Nesse ponto Stubbs jogou a toalha, e o Home se separou. Cliff e Laurie conseguiram fazer uma turnê pelos Estados Unidos naquele ano como parte da banda de apoio de Al Stewart. “Só chegar aos Estados Unidos e ver aquilo!” Tudo, no entanto, “meio

que desmoronou depois disso, [e] Laurie partiu para entrar no Wishbone Ash". Williams entrou numa nova banda chamada Bandit, mas eles "não fizeram muita coisa" e se separaram depois de um disco epônimo, lançado em janeiro de 1977.

Quando recebeu a ligação do amigo Jamie Litherland, que tocava na banda de jazz-rock Colosseum, para falar sobre os testes para o AC/DC, Cliff Williams "estava pensando que talvez fosse a hora de tentar outra coisa". Ele era um bom músico, que teve suas chances, mas as coisas não tinham funcionado. Agora ele tinha 27 anos — considerava-se velho para tentar recomeçar, ainda mais com um bando de zés-ninguém da colônia, como o AC/DC ainda era visto pela maioria das pessoas de Londres. Encorajado por Litherland e sem nada mais em vista, Williams apareceu para fazer um teste em maio de 1977. Browning queria tanto que a banda escolhesse Williams, de visual mais jovem, em vez do talentoso mas sem graça Colin Pattenden, que passou os dias anteriores ao teste de Cliff treinando-o pessoalmente. Williams nunca tinha ouvido nada do AC/DC, nunca tinha visto um show deles, nunca tinha visto a banda — exceto uma vez na TV, de que ele se lembrava vagamente (talvez no show para Marc Bolan no verão anterior). Quando Cliff deixou a sala de ensaio em Vitória naquele primeiro dia, Browning ficou aliviado ao ouvir: "Ah, cara, ele é exatamente o que estamos procurando!". Mesmo assim, ele foi chamado para um segundo teste, fazendo jams com standards de blues e algumas músicas do AC/DC, como "Live wire". Novamente, Malcolm e Angus deram sua opinião a Browning de que Cliff parecia ser "o que estamos procurando". Houve ainda duas jams para trabalhar mais material do AC/DC e também sua presença de palco, dirigida por Malcolm. Ian Jeffery suspira: "Quando Cliff entrou, Malcolm falou para ele: "Você fica aí, e eu fico aqui. Quando você tiver de cantar, dá uns passos para a frente, depois anda para trás, não se vira. É só isso que precisa

fazer'. Sabe, os dois iam juntos para o microfone, e às vezes Malcolm dava a volta e caminhava para trás. Mas Cliff nunca tinha permissão para fazer isso. Malcolm dizia: 'Você nunca fica de costas para a plateia, entendeu?'. Cliff entendeu, e Michael Browning finalmente recebeu autorização para fazer uma oferta formal ao baixista, ligando para a casa dele na noite de sexta-feira, 27 de maio. Depois disso, o AC/DC finalmente teria um baixista que fazia o que eles queriam: tocar bem, cantar bem e o que mandassem. Malcolm comemorou grunhindo sua aprovação. Angus acendeu outro cigarro. Não se sabe qual foi a reação de Bon, se houve alguma. Ele não tinha poder de decisão. Além disso, é provável que estivesse chapado em Gloucester Road, com Silver...

A primeira coisa que Cliff Williams teve de fazer ao entrar no AC/DC foi conseguir um visto de trabalho que permitisse que viajasse com eles para a Austrália, onde estariam em junho de 1977 preparando-se — finalmente — para o começo da primeira turnê norte-americana, em julho. Quando a embaixada australiana em Londres se recusou a dar o visto, o AC/DC embarcou com ele assim mesmo, sem papéis.

Por um tempo, em 1977, o AC/DC parecia estar desmoronando. Apesar de estarem longe de um sucesso espetacular, o lançamento internacional de *Let there be rock* começaria a transformar as coisas para a banda. Um fracasso relativo na Austrália, onde vendeu menos de 25 mil cópias, mal chegando ao Top 20, transformando-o no disco menos vendido em casa, por outro lado tinha se tornado o primeiro do AC/DC a entrar nas paradas britânicas, mesmo sendo no 17o lugar. Foi lançado na Grã-Bretanha com uma nova capa. Enquanto a original australiana e norte-americana tinha sido uma imagem simples em preto e branco de uma mão esquerda — com dupla exposição — segurando o braço de uma guitarra (a mão na

verdade não era nem de Angus nem de Malcolm, mas de um guitarrista chamado Chris Turner, da banda australiana Buffalo), a versão do Reino Unido era uma foto colorida de toda a banda, tirada da lateral do palco. (Apesar de não ser grande coisa, a foto ao vivo colorida mais tarde substituiu a capa original em todas as edições do disco.)

Phil Carson sabia que ainda estavam patinando nos Estados Unidos, mas que a sorte estava com ele dessa vez, contando agora com um novo recrutado no escritório de Nova York: John David Kalodner. Um executivo em ascensão cujo ouvido infalível para rock já tinha sido responsável por notáveis sucessos na Atlantic, como a banda anglo-americana Foreigner, cujo disco de estreia, lançado em março daquele ano, já tinha vendido 1 milhão de cópias; Kalodner estava a caminho de se tornar a força mais importante por trás do desenvolvimento do rock nos Estados Unidos nos anos 1980. Melhor que isso, ele era um executivo de gravadora “das antigas”, no sentido mais puro, pois deixava que a música o informasse. Como ele me contou em 1984: “Acredito que, se a banda é boa e está preparada para trabalhar duro, isso acabará levando ao sucesso. Nos anos 1970, muitos grupos tinham talento, mas não tinham ética de trabalho. Ou estavam preparados para trabalhar, porém perdiam tudo por causa das drogas. O AC/DC foi uma dessas bandas que pareciam ter tudo: talento, trabalho e nenhum impedimento forte. Mesmo Bon, apesar de beber, sempre aparecia na hora, pronto para trabalhar. E eles eram ótimos ao vivo. Gostei deles assim que os vi”.

A fama de Kalodner era tanta, conta Phil Carson agora, “que a única razão pela qual *Let there be rock* saiu nos Estados Unidos foi porque, na época, John Kalodner tinha entrado na Atlantic. John não era músico, mas tinha uma capacidade única de entender a conexão entre o que uma banda estava tocando, o que podia tocar no rádio e o que o público ia comprar. John sabia que o AC/DC não ia tocar

muito no rádio, mas ele disse: 'É, acho que esse grupo é ótimo. A gente deve lançar o disco'. Foi assim que o segundo disco norte-americano acabou sendo *Let there be rock*. Foi aí que começou e fez muito barulho. Ainda não eram grandes, especialmente nos Estados Unidos. Mas a coisa foi crescendo aos poucos”.

Apesar de *Let there be rock* só começar a ser vendido na Grã-Bretanha no outono, foi lançado nos Estados Unidos em 15 de junho — para alívio de todos, exceto Malcolm, que se recusava, pelo menos em público, a “se preocupar com o que os porras dos Estados Unidos estavam pensando”. Com os planos de ficar longe de casa de novo por algum tempo considerável, George Young mandou que voltassem ao estúdio para produzir mais e garantir reserva de material. A ideia era fazer outro disco rápido, depois colocar a banda na estrada pelos Estados Unidos, em seguida Grã-Bretanha e Europa, aí voltar aos Estados Unidos, onde ficariam na maior parte do ano. Com Cliff impedido legalmente de trabalhar na Austrália, George voltou a pegar no baixo. Mas eles só chegaram a rascunhar mais dois rocks no estilo AC/DC: “Up to my neck in you”, com uma letra de duplo sentido típica de Bon impulsionada por um riff típico dos irmãos Young, e “Kicked in the teeth”, que tinha um som parecido com o de “Let there be rock”, além dos restos de uma música superior que só ficaria pronta dois anos depois, mas que seria outro ponto alto da banda, chamada “Touch too much”. O disco posterior — que se chamaria *Powerage* — só ficaria pronto no começo do ano seguinte. Enquanto isso, a banda teria de pensar na sua primeira turnê norte-americana. Não que eles parecessem preocupados. “Bon estava fora, como sempre, fazendo suas coisas, enquanto os irmãos agiam como se não fosse nada de mais”, lembra-se Michael Browning. “Só eu estava em pânico...”

Houve dois shows não oficiais para esquentar no Lifesaver, que deu a Cliff Williams a oportunidade de tocar com a banda pela

primeira vez diante de uma plateia — divulgado como The Seedies, como precaução para não atrair a atenção da imigração australiana, que ainda não havia liberado o visto de trabalho para Williams, e também porque o AC/DC não era mais grande o suficiente em Sydney para encher o Hordern Pavilion. Mesmo assim, com o equipamento empilhado no bar e cabos saindo da porta até uma caminhonete que continha uma unidade de gravação móvel, o primeiro show no Lifesaver foi “como uma bomba explodindo”, de acordo com Ian Jeffery. O segundo show, na noite seguinte, foi ainda mais alto. Espalhou-se a notícia, e centenas de fãs que não conseguiram entrar permaneceram do lado de fora, ouvindo a música escapar por portas e janelas. No meio do show, uma fã enlouquecida pulou no palco, agarrou o microfone de Bon e o enfiou debaixo da saia. “Eu ri muito”, Fess Parker, da banda de abertura Big Swifty, contou a Murray Engleheart. “Ela o enfiou dentro dela!” Enquanto isso, um roadie estava “atendendo bem” outra garota em uma das mesas atrás, com as pessoas “em cima das mesas batendo palmas”.

Browning também conseguiu espaço na agenda deles para a gravação de um vídeo para o lançamento naquele ano de “Let there be rock” como single. Filmado em uma igreja em Surry Hills, Sydney, com Bon no papel de padre fazendo o sermão de um púlpito — apesar de usar uma bata branca ao contrário e uma coleira de cachorro — e Angus usando uma bata verde de menino de coral, substituindo o boné escolar por uma auréola, o seu simbolismo era cômico, ainda que condizente. Era o AC/DC como pregadores fundamentalistas, enviados pelo Senhor para juntar convertidos e direcioná-los aos êxtases iluminados do rock ‘n’ roll pesado. “Let there be light!”, Bon gritava, agitando as mãos e imitando o estilo de Al Jolson, antes de pular do altar como um morcego. O que o vídeo

não mostrava era sua verdadeira queda nos bancos da frente, onde ele caiu tão mal que rompeu os ligamentos do tornozelo direito.

Três semanas depois, em 27 de julho, com Bon ainda “tomando remédios” para a dor no tornozelo, o AC/DC fez o primeiro show nos Estados Unidos, no World Armadillo Headquarters, um depósito grande em Austin, Texas, onde eles tocaram na abertura dos shows da banda peso-pesado canadense Moxy. “Eles invadiram todo o Texas”, explica Ian Jeffery sobre os shows em Armadillo. “A cervejaria, a banda do lugar, a boca que vendia drogas... A gente ia a algum lugar novo no Texas todo dia.” Os cinco membros da banda e Ian viajaram na mesma perua, “com tantos instrumentos e equipamentos que a gente tinha de ficar espremido com uma guitarra cada um. Keith e Evo, os dois caras da equipe, seguiram numa van. Eu ficava no telefone com o agente americano, Doug Thaler: ‘Aonde a gente vai hoje, Doug?’”. Doug Thaler, nascido em Nova York, era ainda um rebelde aos 29 anos, que tinha começado a tocar teclado oito anos antes no The Electric Elves (que mais tarde mudou para The Elves, depois só Elf) com o futuro vocalista do Rainbow e do Black Sabbath, Ronnie James Dio. Típico da época, o single de estreia deles em 1967, “Hey, look me over”, composto por Thaler, era algo entre surf-rock, com baterias furiosas e vocais harmônicos ecoando, e um tipo de pós-beat, pop psicodélico, que ficou famoso nos Estados Unidos com as músicas do Lovin’ Spoonful — e na Austrália, com The Easybeats, que tinham chegado ao Top 20 dos Estados Unidos naquele verão com “Friday on my mind”. Naquele mesmo verão, as duas bandas se encontraram em um festival que reunia sete bandas, cuja atração principal era Gene Pitney — foi onde Thaler “conheceu George e Harry muito bem. Havia uns bons guitarristas naquela turnê, mas eu me lembro de George dizendo: ‘Tenho um irmão de onze anos em casa que é melhor que qualquer um desses caras’. Falava de Angus, claro”.

Oito anos depois, Thaler havia se tornado agente, trabalhando para a Thames Talent, em Connecticut, cujo principal cliente, Deep Purple, Thaler colocou no festival de Sunbury em 1975, em Melbourne, onde eles brigaram com o AC/DC. "Nunca liguei o nome da banda a George e Harry. Quando o primeiro disco deles chegou aos Estados Unidos em 1976 — apesar de não ter feito muito sucesso, tinha alguns hits —, eu recebia ligações de promotores de lugares como Columbus, em Ohio, e Jacksonville, na Flórida, perguntando se eu sabia algo sobre a banda. Eu era o cara que trazia bandas britânicas como Be Bop Deluxe e The Strawbs, por isso acho que eles pensavam que eu podia saber alguma coisa. Acho que ninguém sabia que eles eram da Austrália."

Quando Thaler foi contratado no começo de 1977 pela American Talent International (ATI), ele planejou levar The Strawbs e Be Bop com ele, então voou para Londres em março para resolver isso e também fazer uma busca de talentos enquanto estivesse ali, contratando a Pat Travers Band e o Judas Priest. Uma noite, ele viu que o AC/DC estava tocando no Rainbow, lembrou do nome e foi vê-los. "Estava lotado, e eles eram ótimos. Era basicamente uma versão do mesmo show que você pode ver hoje." Impressionado, comprou os discos *High voltage* e *Dirty deeds*. Quando descobriu que seus velhos amigos George e Harry tinham produzido os dois discos e que os guitarristas eram, na verdade, os irmãos mais novos de George, Thaler ficou acordado até tarde e ligou para a Albert, em Sydney. "Falei: 'Quero encontrar esses caras'. Eles eram familiares. Eles me conheciam e gostavam de mim, então eu disse que estava num bom lugar e gostaria muito de trabalhar com eles. Não demorou para fecharmos um acordo."

O que Thaler não sabia ainda era quantos problemas o AC/DC tinha com a Atlantic em Nova York. Sem uma grande gravadora apoiando as turnês, quase não havia sentido em contratar uma

banda para sua nova agência. George sabia que ter um agente norte-americano disposto a trabalhar para eles seria uma enorme vantagem para persuadir os escritórios do Rockefeller Plaza a apoiá-los, e deixou que Thaler acreditasse, como ainda acredita, que “Jerry Greenberg estava bem atrás deles”. O que Thaler não tinha imaginado, também, era como seu novo chefe, Bill Elsen, ficaria pouco entusiasmado com a contratação estrangeira. Elsen tinha ganhado fama trabalhando na Premier Talent, do lendário Frank Barsalona, que havia agenciado todo mundo, dos Beatles ao Led Zeppelin. No final, a ATI também se tornaria uma agência importante no mercado norte-americano, trabalhando com Rod Stewart, Neil Young, Kiss e Dire Straits, para citar alguns. Em 1977, no entanto, eles ainda estavam muito atrás da Premier. “Bill perguntou: ‘O que vamos fazer com essas bandas novatas que você contratou?’. Tentei explicar que não podíamos competir com a Premier. Se esperássemos as bandas estourarem, nunca íamos contratá-las. Precisávamos contratar bandas boas antes que elas estourassem.” Com Elsen ainda pouco convencido sobre o AC/DC, Thaler deu um ultimato. “Disse: ‘Olha, posso agenciá-los pela agência ou posso fazer isso de casa; de qualquer forma, vou trabalhar com esses caras’.” Thaler terminou organizando as primeiras cinco turnês do AC/DC nos Estados Unidos — com Elsen e a ATI.

Ian Jeffery: “Estávamos tentando viver com 150 dólares, dirigindo com um guia do Holiday Inn no carro. Nada de agente de viagem. E Doug nos dizia para voltar de onde tínhamos acabado de sair porque eles queriam outra noite nossa”. Eles juntavam todas as moedas, “para ver se tínhamos o suficiente para dividir um Dairy Queen”: uma refeição num fast-food barato de uma rede que está espalhada por todas as estradas do país. Determinação era a chave; determinação e foco total. Qualidades que os irmãos Young tinham

de sobra. “Era Malcolm total”, conta Jeffery. “Se havia argumentos ou discussões acontecendo, Angus deixava com Malcolm. Bon era como o estadista mais velho, de quem todo mundo gostava, mas Malcolm era quem tomava as decisões sobre tudo. Mesmo que Angus tivesse bons argumentos, Malcolm era quem dizia: ‘Vai se foder, meu chapa, não vamos fazer isso.’”

Bon Scott quase perdeu o primeiro show quando “saiu por aí”, como conta Jeffery, “com uns mexicanos que conheceu num bar. Na tarde do show, estávamos todos nos preparando e Bon não era encontrado em lugar nenhum, e os irmãos estavam ficando putos. Eles me mandaram ao hotel para procurar por ele, mas eu sabia que não estava ali. Bem, dez minutos antes de a banda entrar no palco, com as portas do lugar já abertas e a plateia reunida, estou parado do lado de fora esperando e torcendo para que Bon aparecesse. Logo depois, surge um caminhão com a música do AC/DC tocando muito alto! É Bon com dez novos amigos, todos com garrafa de uísque numa mão e baseado na outra. O caminhão para, Bon salta e me diz, ecoando: ‘Ian, este é o Pedro e este é o Poncho’ etc., dá para colocá-los na lista de convidados?’. Enquanto isso, os irmãos estão a ponto de explodir. Mas o show acontece sem nenhum problema”.

Muito do comportamento de Bon na primeira turnê norte-americana, pensa Jeffery, refletia a sua maneira de lidar com a tarefa de recomeçar tudo — de novo e de novo. “Não era como tinha sido na Grã-Bretanha, onde a questão era chegar aos jornais de música e aparecer na estrada. Eram os Estados Unidos, onde havia estados maiores do que toda a Grã-Bretanha. Dava para fazer um bom show em Jacksonville ou em qualquer outro lugar, e no seguinte tocar para um homem e um cachorro em Bumfuck, Arizona — esperando Bon aparecer. Estávamos suando algumas noites em lugares que não sabíamos se podíamos suar.” Angus Young lembraria

uma ocasião em que eles aceitaram abrir de última hora um show de Johnny Winter: na teoria, seria um complemento; os roqueiros atrevidos abrindo para o guitarrista de blues cheio de energia. Em vez disso, a plateia, que “estava toda ali por ele”, só ficou interessada no AC/DC quando Angus tomou um choque feio por causa de algum problema no equipamento. “Eles gostaram disso”, ele se lembra. “Ei, o carinha está aceso!” Quando a plateia se abria para ouvir o que a banda podia fazer, “a reação era brilhante”, conta Browning. “Não me lembro de um show que eu possa dizer que não funcionou. Havia uma conexão imediata com a plateia. Angus fazia sua parte no final de cada show. E, mesmo onde a plateia não conhecia as músicas, no final havia sempre uma grande reação.” Ainda que nem sempre entendessem, diz Angus, “eles nunca esqueciam aquele moleque de bermuda e mochila que se sacudia como um lunático”. “Alguns deles achavam que Angus era meio bicha”, Malcolm acrescentou com um sorriso. “Aí quando ele mostrava a bunda...”

Abrindo para REO Speedwagon em Jacksonville, na Flórida, Bon ficou amigo dos velhos camaradas do Lynyrd Skynyrd, cujo *frontman*, Ronnie van Zant, tinha muito a ver com ele. A equipe do Skynyrd gostou dos seus novos amigos australianos e levou Bon, Malcolm, Angus e Cliff para o complexo da banda — uma cabana de madeira nas montanhas —, onde eles passaram os dois dias seguintes bebendo, fumando e fazendo muitas jams, de “Sweet home Alabama” a “Whole lotta Rosie”. Quando o Skynyrd ofereceu à banda que voasse com eles no avião particular até o show seguinte, Bon aceitou. Mas Angus, cuja abstinência o deixava totalmente fora das loucuras da dupla Scott e Van Zant, descartou a ideia. Malcolm também foi forçado a recusar, pois sua namorada (depois esposa), Linda, bateu o pé, reclamando que ela não tinha voado da Austrália para os Estados Unidos para ser deixada sozinha enquanto ele saía

com "os rapazes". Bon então, relutante, também recusou a oferta. Quando, apenas dois meses depois, Van Zant e mais cinco pessoas, incluindo o guitarrista do Skynyrd, Steve Gaines, e sua irmã e backing vocal, Cassie, morreram na queda daquele mesmo avião depois de ficar sem combustível numa rota da Carolina do Sul a Louisiana, Bon e Malcolm se sentiram melhor pela decisão. Mas por pouco tempo. Eles estavam fazendo novos amigos por todos os lados em que passavam. No segundo dos três shows que fizeram no Whisky a Go Go em Los Angeles, no final de agosto, Bon recebeu a visita nos bastidores do líder do Kiss, Gene Simmons. "Ele disse: 'Olha, vamos fazer uma turnê em dezembro e gostaríamos que vocês fossem conosco'. Eles tocavam para milhares de pessoas a cada noite." Era uma oferta que daria certo na segunda turnê do AC/DC naquele ano. Por enquanto, porém, era como se toda grande banda nos Estados Unidos quisesse que os novatos abrissem seus shows. As notícias sobre o AC/DC estavam começando a se espalhar.

"Dava para ver a coisa crescendo", diz Browning. "Jerry Greenberg tinha contratado dois novos executivos da Arista Records. Um era Michael Kleffner, e o outro, Perry Cooper. E uma das primeiras tarefas da dupla na Atlantic era fazer alguma coisa com esse grupo. E foi isso que nos salvou, o fato de que agora tínhamos dois caras nos defendendo, trabalhando conosco todo dia. Eles foram aos primeiros shows, na Flórida, em Jacksonville, e em Columbus, Ohio, onde tínhamos tocado razoavelmente na rádio FM e as plateias tinham sido boas. E eles nos entenderam e realmente nos defenderam. Não há palavras para agradecer a Michael Kleffner, já falecido. Mas ele foi muito, muito importante para conseguir o apoio da Atlantic nos Estados Unidos. Os outros, Ahmet Ertegun e Jerry, não acho que chegassem a nos entender, para ser honesto, até os royalties começarem a entrar. Sei que Ahmet na verdade achava que eles eram secundários e pouco inovadores. Acho que

pensava que eram uma banda de rock feijão com arroz e nada mais. Se ganharem dinheiro, legal. Mas não gostava deles.”

Browning diz também que foi Kleffner quem conseguiu colocar o influente promotor norte-americano Bill Graham atrás do AC/DC. “Michael costumava trabalhar para Bill como segurança, leão de chácara, acho, na Fillmore, em Nova York. E então tinha um bom relacionamento com ele, e foi assim que nos colocou no início do festival Day On The Green [em San Francisco, no verão seguinte]. Michael nos apoiou muito. Ele conhecia algumas pessoas-chave nos Estados Unidos.” Tinha tudo a ver com construir relacionamentos, sendo legal com Joe, de Idaho. Como os irmãos, com seu característico distanciamento, lidavam com isso? “Havia no mercado pessoas que eles suportavam e outras de que gostavam. E havia aquelas de quem eles não gostavam nem um pouco ou não se relacionavam bem. Mas eles sabiam que era bom ter um RP para tudo aquilo. Acho que a banda gostava especialmente de Perry Cooper e Kleffner. E havia outras pessoas que encontraram pelo caminho, como Doug Thaler, da agência. Ele também foi importante no processo.”

Ian Jeffery lembra-se de como Cooper “costumava aparecer, e a primeira coisa que a gente via quando ele entrava no hotel era o serviço de quarto com dois daqueles carrinhos grandes com cervejas, sanduíches e outras coisas. E a gente sempre ia atrás dele porque sabia que ia ter algo para comer e beber de graça. Esse tipo de coisa é importante quando a gente está no meio do nada, viajando de perua ou van. Perry ficava no mesmo hotel da banda, num quarto maior, mas era possível entrar e se servir do que quisesse. E ele sempre perguntava se a gente precisava de mais alguma coisa. E esse era o nosso conforto na época, ter alguém da gravadora com quem a gente conseguisse se relacionar. Um cara muito legal”.

Outro contato crucial em Nova York foi Barry Bergman, da EB Marks, a editora da banda nos Estados Unidos, que trabalhava com a Albert havia muito tempo. Bergman, de 32 anos, um amante da música muito ambicioso, era parte da cena, “desfrutando vários sucessos menores” antes de entrar na EB Marks, onde chegou a vice-presidente ajudando a lançar a carreira, no mesmo ano, de Meat Loaf e de outro contratado australiano de Vanda e Young, John Paul Young. “Barry se tornou um aliado muito forte do grupo e meu também”, conta Browning. “Ele terminou me dando um espaço em seu escritório. Por causa de Barry Bergman, Michael Kleffner e Perry Cooper, de repente começamos a ter uma base sólida de apoio nos Estados Unidos, algo que foi fundamental. Sem isso, nada teria acontecido.” Bergman declarou recentemente: “Eu estava convencido de que o AC/DC tinha futuro nos Estados Unidos, porque achava que o show deles era magnífico e, se eles estavam dispostos a dar o sangue, o suor e as lágrimas para fazer o que fosse necessário — fazer o chão balançar —, então eu sentia que algo realmente ia acontecer. No começo eu não estava convencido quanto a todas as canções. Achava que eles precisavam de um grande sucesso, que ainda não tinha chegado. Mas sentia que iam encontrar sua plateia na estrada. Nem estava pensando em rádio naquele momento, porque não era o tipo de banda para rádio. Era uma banda para se ver e ouvir ao vivo. Era uma banda que tinha a ver com fãs, tinha a ver com trabalho”.

Bergman se lembra de receber uma ligação de Angus logo no começo. “Ele disse: ‘Barry, ninguém gosta da nossa música. A rádio não quer tocar, e não sei como vai ser’. Isso foi depois de uns dois discos, e eu disse: ‘Angus, continue fazendo o que vocês fazem, e o pêndulo vai girar. Algo muito bom é algo muito bom, e o creme vai aparecer no alto.’” Mesmo assim, Bergman sabia que seria uma luta. O fato de serem grandes na Austrália e terem ido bem na Grã-

Bretanha e na Europa, ele diz, “não significava muito aqui. Ninguém nos Estados Unidos estava olhando para os outros mercados”. Mesmo depois de *Let there be rock* finalmente ter sido lançado nos Estados Unidos, “pouquíssimas pessoas acreditaram nele”. Jerry Greenberg, ele diz, “nunca realmente entendeu. Você precisa se lembrar de outra coisa. Não tinham sido eles que contrataram a banda, sabe? Estamos num mercado onde as pessoas só se preocupavam com o que fizeram, não com o que poderia ser ótimo. Eu ia até lá [na Atlantic] e dizia: ‘Ei, estamos tocando aqui na cidade, precisamos levar muita gente’, e eles diziam: ‘Ah, quem quer ver isso?’. Era a velha história. Todo mundo gosta de estar associado a um vencedor, mas poucas pessoas estão dispostas a trabalhar para criar um — e defendê-lo quando o mundo todo está dizendo que você enlouqueceu”.

Também foi por Barry que o AC/DC deu um importante golpe de RP naquela primeira turnê norte-americana, quando a banda recebeu a Chave da Cidade de North Miami, na Flórida, do prefeito Michael Colodny, um dia antes de uma apresentação no teatro local, o Spartatorium, tocando com a Charley Daniels Band em um evento beneficente em prol dos portadores de distrofia muscular, chamado Day For the Kids. “Aquilo foi algo que criei para eles”, conta Bergman com algum orgulho, “outra história que nunca foi contada. Eles ainda não eram famosos; isso foi antes do estouro. Mas o prefeito era meu primo! Então liguei e pedi: ‘Precisamos fazer algo’, e ele disse que tudo bem. Nunca contamos ao mundo o que realmente estava acontecendo. [Colodney] disse: ‘Vou entregar a Chave da Cidade na prefeitura. Aí você paga o almoço, e tudo vira algo importante’. Foi exatamente o que fizemos.”

## Dez

### Lobo em pele de lobo

Apesar de *Let there be rock* ter só raspado o Top 200 dos Estados Unidos (alcançando a posição 154), foi o começo de uma viagem que terminaria, nos três anos seguintes, com o AC/DC se tornando uma das maiores bandas de rock no país. No entanto, tiveram de percorrer quilômetros difíceis. Chegando em Nova York na última semana de agosto para dois shows — junto com os velhos punks The Dictators, no Palladium, com capacidade para 3.400 pessoas, e depois em um lugar muito menor, mas que parecia bastante importante para a mídia, chamado CBGB, abrindo para uma das bandas de new wave mais relevantes da época, os Marbles —, o AC/DC geralmente era colocado para tocar junto com as novas bandas punk e new wave que estavam surgindo nos Estados Unidos, assim como havia sido na Grã-Bretanha um ano antes. “Eu agendei o show no Palladium”, admite Doug Thaler. “Não porque achava que o AC/DC fosse punk. Para mim, eles não eram os Ramones. Eram outra coisa com um lado mais pesado. Eu só queria que eles aparecessem na frente do máximo de pessoas possível em seu primeiro show em Nova York, e por isso armamos o show com os Dictators e a Michael Stanley Band, que também estava agendada, conseguindo que diferentes selos musicais nos apoiassem. Michael Kleffner era quem marcava os shows no CBGB. Querendo acrescentar um pouco de credibilidade, Kleffner achou que estava fazendo um favor à banda. Mas o AC/DC deixou a plateia dos Marbles bastante perplexa, e isso levou a uma entrevista com Bon no dia seguinte para um fanzine de Nova York chamado *Punk*, que

perguntou qual era o sentido da vida. Bon deu de ombros e respondeu: "Aproveitá-la ao máximo e que seja o mais curta possível".

Conta Phil Carson: "O AC/DC não era um grupo punk. Porém de alguma forma, nos Estados Unidos, eles acharam que era por causa da maneira como Bon e Angus se vestiam... Jerry Greenberg achou que eram um sucesso quase que por engano. Porque os fãs norte-americanos pensavam: 'É melhor gostar do punk porque está na moda do que não gostar de punk porque é uma merda. Mas gostamos disso, vamos comprar'. E foi assim que o AC/DC realmente começou nos Estados Unidos, por causa do visual deles. E, claro, assim que os caras chegavam ao show para vê-los eram fisgados, e a notícia começou a se espalhar...".

O importante era manter a banda trabalhando, manter a máquina funcionando, não importava como. Nesse sentido, pelo menos, a Atlantic não podia reclamar. "Eles vieram aqui determinados a conquistar o país", conta Barry Bergman, que assumiu a tarefa de reforçar a posição dos rapazes para a gravadora. "Eles eram os músicos mais dedicados que já conheci. Tocavam para cinco pessoas, vinte pessoas, nunca se importavam. Tocavam em qualquer lugar e buraco que existia e nunca reclamavam de nada. Não havia show que não pudessem fazer — nenhum." Fora da estrada, "Malcolm era quem mandava. Na verdade, George Young era quem mandava, mas por meio de Malcolm... A banda não tomava decisões nos negócios, George tomava".

Fazer turnês, na verdade, era a única maneira como o AC/DC sabia trabalhar; bombardear todo território a que chegasse, com shows e mais shows. Três dias depois da última apresentação na primeira turnê nos Estados Unidos — em uma convenção da Atlantic Records em Fort Lauderdale, Flórida, no dia 7 de setembro —, o AC/DC estava na Bélgica, em Poperinghe, para o começo de uma

turnê europeia de 22 dias por sete países. Quarenta e oito horas depois, eles começaram uma turnê de dezessete datas no Polytechnic, em Sheffield. *Let there be rock* tinha acabado de ser lançado na Grã-Bretanha, e, apesar de as críticas continuarem dentro dos parâmetros já estabelecidos — mais do mesmo = bom o suficiente, da *Sounds*; mais do mesmo = a gente avisou que era ruim, da *NME*, sem que ninguém fosse capaz de perceber como o disco representava um avanço —, os ingressos para todos os shows desapareciam assim que eram colocados à venda. A banda ficava aliviada ao saber disso. Enquanto estiveram viajando, Bon contou a Molly Meldrum em uma entrevista filmada em Londres para o *Countdown*: “Sinceramente achamos que a coisa do punk e do new wave podia estragar as coisas para gente, porém não foi assim. Foi um modismo por um tempo e ainda há alguns que continuam, mas o principal foi que deu um chute no saco do rock, sabe? Tocamos aqui muito antes de o Sex Pistols pensar em existir, e agora as pessoas estão começando a perceber que querem algo mais do que alguns caras cantando [ele imita uma voz punk brava] anarquia e estupro...”.

Como antes, o ponto alto da turnê em termos de prestígio foi um show como atração principal no Hammersmith Odeon de Londres, em 25 de outubro. Houve uma festa depois, que Coral Browning organizou para alguns poucos seletos jornalistas de rock. “Eles nunca tiveram muito espaço na mídia britânica”, lembra-se Malcolm Dome, que estava lá. “Uma vez que certos jornalistas, como Dave Lewis, da *Sounds*, se tornassem conhecidos deles, não queriam falar com mais ninguém.” Havia também um contingente significativo de outros músicos no show e na festa, demonstrando que o apelo do AC/DC ultrapassava a nova divisão cultural criada pelo punk. Mas, apesar de toda a popularidade deles com membros do The Damned e Eddie and the Hot Rods, era com os gigantes do

rock pesado da época que os membros da banda se sentiam mais em casa: Pete Way, do UFO, Brian Robertson, do Thin Lizzy, o australiano Bob Daisley, do Rainbow. “Malcolm e Angus não confiavam em ninguém que estivesse entrando no mundo deles”, conta Dome, “muito menos nos punks, que eles realmente não respeitavam, enquanto a posição de Bon era: ‘Até que se prove o contrário, por que eu não deveria confiar em alguém?’”

Bernie Marsden — que já tinha tocado no UFO e no Babe Ruth e estava no Whitesnake, a banda formada pelo vocalista David Coverdale depois de sua saída do Deep Purple no ano anterior — era outro que tinha se aproximado da banda. “Eu conhecia todos eles, mas foi com o Bon que me dei melhor”, diz Marsden agora. “Saíamos para beber. Bem, digo isso, mas eu não conseguia acompanhá-lo nem por alguns minutos, muito menos por uma ou duas horas. Era engraçado, porque éramos todos mais jovens na época, claro. Mas eu me lembro de pensar: ‘Hummm, não sei se consigo aguentar isso’. Também era caro, especialmente em lugares como o Marquee, aonde costumávamos ir muito. Mas eles sempre pareciam ter grana no bolso. Ou tinham uma boa conta aonde fossem, então eu desfrutava da companhia, porém não me envolvia na atividade extracurricular. Sempre tive medo das drogas.” Bernie tinha só 25 e ainda estava começando na música. Bon já passara dos trinta e tinha feito de tudo. Ou era o que parecia. “Ele era um *frontman* muito, muito bom. Dava um pouco de medo. Quero dizer, nunca ouvi falar de alguém com coragem para provocá-lo. É sério, você sempre ouve histórias de que esse ou aquele cara é durão, mas acho que Bon realmente era um cara durão. Já vi alguns caras em bares começar a provocá-lo e logo desistir. Ele só dava uma olhada para eles. O que posso dizer é que quando eu saía com Bon sempre me sentia bem seguro.”

O AC/DC deveria ir até Great Yarmouth no dia seguinte, contudo o show foi adiado quando a BBC ligou no último minuto perguntando se eles queriam ir ao programa *Sight and Sound*, um sucesso da emissora, transmitido ao mesmo tempo pela Radio One e pela TV BBC2. The Sensational Alex Harvey Band — a banda escocesa que Bon tanto admirava — tinha sido agendada, entretanto havia cancelado apenas 48 horas antes porque o vocalista Alex Harvey abandonou os ensaios, anunciando sua “aposentadoria do rock ‘n’ roll”. Tinha sido uma semana estranha. Poucos dias antes, eles haviam recebido a notícia da queda do avião do Lynyrd Skynyrd. Mas não houve tempo para refletir muito. No dia seguinte ao show final da turnê inglesa, no Cambridge Corn Exchange, em 12 de novembro, Bon voou com Silver para Paris para conhecer o velho amigo dela, Ronnie Wood, que estava lá gravando o disco *Some girls*, dos Rolling Stones, nos estúdios Pathé Marconi. Com Wood e seu comparsa, Keith Richards, na época totalmente envolvidos com drogas pesadas como cocaína e heroína, a óbvia suposição era de que Silver estaria na verdade entregando “um pacote” aos guitarristas. Qualquer que tenha sido a razão, Bon acompanhou e passou as 48 horas seguintes com Wood e seus amigos. Quer dizer, até encontrar outra banda trabalhando em um estúdio menor no Pathé Marconi: uma banda francesa nova chamada Trust, que por uma estranha coincidência estava ali gravando seu primeiro single — uma versão mais punk consciente de “Love at first feel”, com letras reescritas em francês pelo vocalista Bernard Bonvoisin e com o título novo de “Paris by night”. O vocalista francês ficou encantado por Bon estar ali no estúdio enquanto eles gravavam, e Bon e Bernie imediatamente se tornaram amigos, saindo para beber nos cafés parisienses da Rive Gauche enquanto se divertiam até altas horas no sétimo *arrondissement*. Quando Bon partiu em 15 de novembro, ele e Bernie eram “irmãos de sangue”, ele contou.

Bon dormiu a maior parte do voo de oito horas que tomou para Nova York e chegou detonado para subir o próximo degrau na escada do AC/DC para o sucesso nos Estados Unidos: começando no Civic Center, em Poughkeepsie, o primeiro dos quatro shows de abertura para as estrelas canadenses do Rush. Dali foram direto para a turnê do UFO, dando uma volta pelo sul, incluindo quatro shows em auditórios com a banda e cinco sozinhos em teatros e clubes pequenos. Sozinhos ou abrindo, eles agora tinham um show com uma paulada atrás da outra: "Let there be rock" era a nova abertura, seguida de "Problem child", "Hell ain't a bad place to be", "Whole lotta Rosie", "High voltage"... Nas aberturas eles raramente tinham tempo para um bis, então transformavam o final de cada show em um poderoso bis: normalmente "Rocker", expandido por até mais de dez minutos, dependendo de como a plateia reagisse, geralmente de maneira positiva.

O baixista do UFO, Pete Way, lembra-se de pensar que os integrantes do AC/DC — os irmãos em especial — "entravam no palco para nos matar toda noite. Sabe, bandas de abertura geralmente não admitem que estão tentando detonar a atração principal fora do palco, mas Malcolm, especialmente, não se preocupava em esconder isso. Ele nem olhava para ninguém antes de entrar. Até Bon, que ia ao nosso camarim na maioria das noites, era todo amigo, porém dava pra ver que, assim que entrava no palco, não estava nem aí para a gente. Eles queriam puxar o tapete na primeira oportunidade que tivessem".

Fora do palco, Pete e Bon — almas parecidas que só queriam, como conta Way agora, "dar o fora dessa porra toda sempre que pudessem" — se tornariam "bons camaradas". Naquela primeira turnê juntos, no entanto, conta Way, "foi de Angus que eu realmente fiquei próximo. Depois do show, o resto da banda saía para beber ou fazer outra coisa. Mas Angus não estava interessado em nada

daquilo, então só ficava sentado comigo no camarim. Aí voltávamos para o hotel e ficávamos conversando. Geralmente no meu quarto, porque os nossos eram melhores que os deles. Mas não importava. A gente só gostava de rir. O mais engraçado era que eu estava passando pela fase da loucura das carreiras brancas, contudo Angus parecia não se importar. Eu cheirava coca. Ele bebia Coca. E a gente ficava acordado a noite toda conversando besteira, porque ele tinha tanta energia natural que parecia que tinha cheirado. Então, pela manhã ele me dizia: 'Não sei por que você precisa dessa merda. Por que não toma um bom café da manhã em vez de usar essa coisa?'

Três semanas em sua segunda turnê pelos Estados Unidos, e Perry Cooper apareceu com a ideia de levar a banda para os estúdios da Atlantic em Nova York, na Broadway 1841, esquina com a 60th Street, e gravar um disco ao vivo — não para ser lançado, mas para as estações de rádio do país, com a esperança de que a natureza única do projeto tivesse algum apelo e que tocassem algumas faixas. Os estúdios de Nova York da Atlantic eram famosos, tendo sido o berço de vários clássicos do rock, incluindo dois álbuns do Cream (*Disraeli gears* e *Wheels of fire*), o álbum *Allman Brothers Band*, o *Loaded*, do Velvet Underground, e muitos outros notáveis da história do rock. Nas entrelinhas, o objetivo era colocar um disco do AC/DC entre esses grandes nomes: isso era algo especial. Claro, as rádios FM gostaram da ideia, e pela primeira vez músicas do AC/DC como "Live wire", "Hell ain't a bad place to be" e "Whole lotta Rosie" apareceram na rádio. "Funcionou tão bem que eles terminaram fazendo isso com outros artistas também", lembra-se Barry Bergman. "Eles prensavam umas mil cópias e enviavam para as rádios com o objetivo de manter vivo o nome da banda entre os discos. Só gravavam três ou quatro músicas, mas o AC/DC foi o primeiro." Gravado diante de uma audiência convidada da Atlantic e gente ligada ao AC/DC, Bergman ficou especialmente satisfeito

quando Bon cruzou o público para enfiar o microfone debaixo do nariz dele, forçando-o a cantar junto o refrão de "The Jack".

Quarenta e oito horas depois, o AC/DC iniciou uma série de quatro shows abrindo para o Kiss em arenas realmente grandes, começando por Memphis, para 12 mil pessoas no Mid-South Coliseum. No mesmo fim de semana, em Indianapolis, eles tocaram para 18.500 na Market Square Arena. Dois dias depois do show final com o Kiss em Fort Wayne, eles se uniram à turnê do Aerosmith, abrindo para 9 mil no Coliseum, em Charleston. Na noite seguinte, abriram para o Cheap Trick no Coliseum, em Greensboro. Mais de 5 mil estavam ali, o palco no meio do lugar, metade das pessoas sentadas, metade em pé. Como o Aerosmith estava em uma drástica espiral descendente, resultado de tantas drogas que até precisavam de ajuda para subir e descer do palco na maioria das noites, eles eram presas fáceis do AC/DC, cujas atuações energéticas, principalmente do sempre sóbrio Angus, que corria por todo o palco e até para o meio da plateia, muitas vezes em cima dos ombros de Bon, faziam com que a atração principal parecesse ainda pior. Joe Perry, guitarrista do Aerosmith, lembra-se: "Se você fechasse os olhos, pensaria que [Angus] estava ali, batendo o pé. Mas ele estava correndo por todo o palco, por cima dos amplificadores — ele nunca errava uma nota". Perry conta que a equipe do Aerosmith até tinha um nome para as contorções de Angus, deitado de costas, girando em círculo no palco: "bacon frito".

Acompanhando a forte reputação como atração ao vivo estavam as infinitas histórias de loucuras fora do palco. Às vezes, era uma loucura autoinfligida, quase sempre envolvendo Bon — como a vez em que saiu com um bando de Hell's Angels que tinha acabado de conhecer, indo até uma cabana na floresta onde eles destilavam uísque ilegal. Malcolm, que tinha sido arrastado com ele, lembra-se de que eles só foram embora na tarde seguinte, "jogando bilhar,

contando piadas, bebendo o mesmo veneno que aqueles caras". Como Joe Perry contou à *Rolling Stone* em 2008, "Bon tinha muitos quilômetros nas costas. Dava pra ver quando cantava... ele estava ali [na música], cara". Ou como o próprio Bon contou ao jornalista norte-americano David Fricke em 1978: "A gente só quer fazer as paredes caírem e o teto ruir... Música deve ser tocada o mais alto possível, realmente crua e pauleira, e eu vou dar um soco em qualquer um que não goste do mesmo jeito que eu". Às vezes bastava estar no AC/DC, os eternos forasteiros, para fazer essa febre pela estrada queimar. Mais de uma vez, porque eles não se portavam como estrelas de rock — nada de seda extravagante, guarda-costas para os irmãos Young, como havia para o Aerosmith, nada de parasitas estranhos e doidos caindo das limusines, como no caso do UFO. A própria segurança dos lugares questionava a presença deles, incapaz de acreditar que aqueles estranhos com forte sotaque, meio agressivos, realmente fizessem parte do show. "A gente costumava ir ao show num carro", lembra-se Malcolm nos anos 1980. "A gente dizia: 'Vamos tocar aqui esta noite'. Mas metade dos caras não acreditava. No final, a gente entrava. Tivemos de empurrar muitos caras para entrar."

Barry Bergman, que geralmente viajava com eles no ônibus da turnê, lembra-se de como os irmãos sempre mostraram resistência. "Devo ter visto mais de duzentos shows durante aqueles anos", ele conta, "e preciso dizer uma coisa: esses caras não conversam entre si quando não estão trabalhando. Não são amigos quando não estão trabalhando, mas, quando estão juntos, estão juntos. Eles brigam e discutem muito, porém tem sempre a ver com a qualidade do show, se foi bom ou não. Pensavam sempre nos fãs. Nunca pensaram na indústria ou no negócio. Sempre senti que eram uma banda popular. Não gostavam da indústria nem da maioria das pessoas nela."

Pensavam que a maioria das pessoas na indústria era um bando de merdas. E estavam certos.”

No show deles em Allentown, Pensilvânia, em 17 de setembro — um show como atração principal na Community College local, com a abertura de The Dictators, a banda para quem tinham aberto em Nova York um ano antes —, o promotor Tom Makoul contou a Doug Thaler no dia seguinte que Malcolm e Angus tinham brigado pouco antes do final do show, discutindo sobre o que tocar como bis. “Um irmão acertou o outro na boca!”, o promotor disse a Thaler. O único com quem os irmãos nunca brigavam fisicamente era Bon: Angus porque gostava muito dele, Malcolm porque, ele disse, “Bon teria respondido com outro soco, e eu não esqueceria isso”.

Janeiro de 1978. King Street, Sydney. Não haveria outra turnê durante o verão australiano naquele ano, apesar de já ter se passado um ano desde o último show e de algumas datas terem sido anunciadas para março. Os shows foram cancelados — continuava a história oficial — porque Cliff Williams ainda não tinha o visto de trabalho. Mas não era verdade. Cliff estava no estúdio trabalhando com a banda no que eles esperavam que seria o melhor e mais avançado disco do AC/DC. O fato era que “a turnê [australiana anterior] tinha sido uma experiência dolorosa para eles”, conta Michael Browning. “A questão de um retorno ainda não estava em pauta. Houve um entendimento entre todos de que estávamos numa missão para conseguir sucesso internacional e que os Estados Unidos eram o foco importante naquele momento.”

O importante eram os Estados Unidos e fazer um disco que finalmente “resolvesse a questão por lá”. Mesmo com todas as reclamações por trás dos bastidores sobre os estúpidos norte-americanos, para Malcolm Young os últimos meses passados em turnê pelos Estados Unidos tinham sido uma experiência que lhe

abrir os olhos. Não só em relação às pessoas e aos lugares — a escala incrível de toda a história do que era estar ali, tentando ser bem-sucedido nos Estados Unidos —, como também ao respeito que o AC/DC estava começando a obter. Não só dos novos fãs, mas de outras bandas e músicos e de outras pessoas no insano mercado musical norte-americano: agentes, promotores, editores e produtores; executivos de gravadoras e radialistas, que um ano antes nem tinham ouvido falar neles ou, se tinham, não quiseram dar nenhuma chance, nem mesmo consideraram que o disco deveria ser lançado nos Estados Unidos. Para uma banda que sempre tinha, intrinsecamente, rejeitado a ideia de se levar muito a sério, Malcolm agora apreciava o brilho que sentia quando os Estados Unidos, o país que mais comprava discos no planeta, passaram a levar o AC/DC a sério. Fazer sucesso na Austrália nunca tinha sido mais do que um passo, na cabeça de Malcolm, em direção a coisas maiores e melhores. Até a Grã-Bretanha tinha sido fácil em comparação — os punks tinham sido fáceis. Nos Estados Unidos, no entanto, estavam competindo com Aerosmith e Kiss, com Alice Cooper e Ted Nugent. Grandes nomes, nada de besteira. E pela primeira vez Malcolm Young sabia que o AC/DC teria de jogar pesado se quisesse ser visto no mesmo nível que eles. Para um homem que havia passado a maior parte da vida falando que não importava o que os outros pensavam, agora, em janeiro de 1978, com o AC/DC de volta ao estúdio, com o irmão mais velho George e seu sócio Harry para terminar o quinto disco, Malcolm se preocupava bem mais com o que as pessoas iam achar do trabalho final.

Em algum lugar da estrada entre as primeiras sessões de seis meses antes e o final da turnê norte-americana, abrindo para o Blue Oyster Cult, em Pittsburgh, quatro dias antes do Natal de 1977, Malcolm havia decidido que *Powerage* não seria como os outros discos do AC/DC. Viajando milhares de quilômetros a cada dia no

fundo de uma van ferrada, com nada para pensar exceto no que tocava nas rádios, pela primeira vez desde que eram crianças os irmãos Young ouviram todo um espectro do rock que nunca teriam se sentado para ouvir se não fossem obrigados. Isso significou horas e horas de Boston e "More than a feeling", "Fly like an eagle", de Steve Miller, e "Feels like the first time", do Foreigner, dia após dia ouvindo Rod Stewart, ELO, Alice Cooper, Kiss, Bob Seger, Peter Frampton, Heart, Aerosmith e Queen, todos os que tinham chegado ao Top 40 daquele ano nos Estados Unidos. Acima de tudo, significava ouvir *Hotel California*, do Eagles, e *Rumours*, do Fleetwood Mac, não só os dois discos mais vendidos do ano, mas de todos os anos daquela década.

Quando estavam prontos para voltar ao estúdio em Sydney, em janeiro de 1978, Malcolm e Angus sabiam melhor do que nunca exatamente o que era necessário fazer para que o AC/DC estourasse nos Estados Unidos; que dessa vez eles teriam de fazer mais do que entrar no estúdio sem nada, misturar tudo da melhor maneira que pudessem junto com muito álcool, cigarros e seguir em frente, liderados por George. *Powerage* tinha de ser um projeto ainda maior — e também o mais musical. O disco precisaria mostrar o que o AC/DC poderia fazer, que seria capaz de fazer o que os críticos já tinham se habituado a dizer que não conseguiriam — crescer. Dessa vez os cachorrinhos estavam determinados a encher o saco dos cachorros grandes.

"Com Cliff na banda e os Estados Unidos finalmente invadidos, eles tinham a confiança para fazer isso", diz Michael Browning. "Quero dizer, eles nunca foram tímidos, mas com *Powerage* Malcolm, em especial, realmente queria mostrar que eram bons músicos também." Por isso, *Powerage* demoraria mais tempo para ser gravado do que os discos anteriores da banda, com sessões esparsas ao longo de várias semanas no começo do ano.

Experimentando mais a intensidade do AC/DC no estúdio, Cliff Williams estava convencido de que *Powerage* era especial. Continua sendo seu disco preferido do AC/DC. Há claramente “muita química ali”, ele falou. “Era um ambiente de trabalho cheio de energia.” Mesmo com as sessões dispersas, quando trabalhavam no estúdio, “chegávamos ali, nos preparávamos e trabalhávamos por muitas horas... Foi uma experiência tremenda — e o disco acabou ficando muito bom”. Uma visão compartilhada por Jerry Ewing: “Para mim, *Powerage* é o testamento definitivo de Bon Scott. Parece que eles entraram no estúdio e se soltaram. E dá para ouvir isso. Há muita energia no disco”.

Energia e segurança. Concebido como uma vitrine que colocaria o AC/DC ao lado das superestrelas norte-americanas com quem estavam dividindo os palcos, *Powerage* estava dividido entre clássicos do AC/DC, como a poderosa abertura “Down payment blues” e a mais elíptica “What’s next to the moon”. Na primeira, a diferença no humor está caracterizada pela mudança de perspectiva nas letras de Bon, que ainda escrevia sobre o longo caminho para chegar ao topo, mas não mais criava um automito, falando em vez disso de “Feeling like a paper cup / Floating down a storm drain” [Sentindo-me como um copo de papel / Flutuando como o esgoto na chuva]; a segunda, com sua formação de guitarra circular substituindo os vibrantes blocos de acordes de antes, era o momento mais transcendente de qualquer disco do AC/DC até então, as letras deixando para trás o amor e a dor, focando naquela coisa que está fora de alcance. Intencional ou não, foi a mesma dinâmica de ioiô por todas as novas faixas: num momento, um rock perfeito como “Riff raff”, o riff louco em espiral em torno de um verso solitário sobre estar perdido no México e o verso final sobre como quase morrer de rir. No momento seguinte, outra música sedutora com um ritmo médio, construída em torno de um desenho

de guitarra mais pop: "Gone shootin". Dessa vez, no entanto, o assunto é realmente obscuro. Mais a ver com a escuridão que cai sobre você quando menos espera, quando menos pode aguentar. Uma música sobre uma garota que está sempre tão carregada que diz adeus, mostrando a predileção de Bon por letras inspiradas em sua própria vida, é impossível não ver pelo menos parte das músicas sendo sobre seu próprio relacionamento com Silver, a mulher chapada e viajante que está sempre em algum ponto dentro da própria cabeça. Certamente não há nada a comemorar no timbre da música, apesar de alguns bons jogos suaves entre os dois guitarristas; não era tanto um duelo ou o apoio de um ao outro numa briga, era mais... uma dança em dupla, como verdadeiros parceiros, com pouco a provar, mas muito para mostrar. Na verdade, é uma faixa que não estaria fora do lugar — tanto pela letra amarga quanto pela música — tanto em *Hotel California* quanto em *Rumours*.

Das faixas restantes, as linhas entre as velhas histórias "vamos pegá-los" e as novas, mais comedidas, "vamos ver o que dá para fazer" estão agradavelmente borradas. "Sin City" começa como um clássico AC/DC — uma introdução poderosa, um riff cheio de força —, porém novamente a história é muito mais profunda do que os épicos "cidade à noite" do começo, como "Bad boy boogie". Na superfície, fala de um apostador a caminho de Las Vegas, mas também é uma metáfora para o assalto que o AC/DC estava agora tentando fazer nas paradas norte-americanas. Com suas guitarras penduradas e a bateria fumegante, "Gimme a bullet" parece muito mais com a música do Lynyrd Skynyrd, da qual quase rouba o título, do que tudo o que o AC/DC havia gravado. A música — sobre uma garota que conta a seu cara: "Now you go your way and I'll go mine" [Agora você segue seu caminho e eu sigo o meu] —

novamente parece se referir a Silver, com Bon pedindo uma “bullet to bite on” [bala para morder] para ajudá-lo com sua dor.

As duas faixas que fecham o disco, “Up to my neck in you” e “Kicked in the teeth”, também exemplificam a nova dinâmica. Apesar de as duas serem das sessões anteriores de *Powerage*, de seis meses antes, só a segunda parece vir de uma era anterior, embora fosse uma na qual a banda estava no auge de sua postura de *bad boy*. Bon literalmente grita na introdução. “Up to my neck” soa muito mais moderna; Bon mais uma vez grita sobre uísques-mulheres e bons-maus momentos, mas as guitarras e a bateria se movem com uma graça muito mais escalonada, que tem mais a ver com os Rolling Stones em seu auge de uso de drogas nos anos 1970 do que com a parede de acordes que o AC/DC tinha usado antes.

Havia outra faixa também, “Cold hearted man”, mas só apareceu nas primeiras edições do vinil lançado na Grã-Bretanha — e até hoje excluída de qualquer CD ou edição digital. Na verdade, não é nenhuma perda. Uma música de segunda mão com melodia e letras tiradas do fundo de um barril coletivo, apesar de essa não ser a razão pela qual acabou sendo cortada do disco. *Powerage* estava destinado a se tornar um disco ainda mais polarizante para o AC/DC do que *Dirty deeds*. Para os três irmãos Young, representava o melhor trabalho deles até o momento; um passo para outro nível em termos musicais que deixou a todos orgulhosos. Para Bon foi um marco também, já que ele não se sentia mais obrigado a criar letras que mantivessem a imagem de “alguém procurando problemas” de antes, apesar de continuarem saindo quase sempre da vida real, substituídas por letras com um apelo menos imediato, talvez, porém muito mais próximas do coração sombrio que ele tinha agora. Assim, *Powerage* foi o primeiro disco do AC/DC que mostrou sinais reais de que tinham se tornado mais que uma banda de rock “cerveja e tripas”. Mais inspirada do que o Zeppelin, mais divertida que o

Aerosmith e mais esperta, com certeza, do que qualquer uma das bandas de metal com as quais seriam agrupados nos anos 1980; eles não poderiam ter imaginado a reação de perplexidade dos chefes da Atlantic em Nova York. Dessa vez, no entanto, as repercussões durariam não só durante a vida útil do disco, mas por toda a vida do grupo.

Convidado a ir a Sydney para ouvir o que a banda estava fazendo, Doug Thaler chegou em fevereiro e encontrou todo mundo feliz. "Parecia um momento excitante para eles. Os irmãos Young eram caras legais, e eu pude rever George e Harry e ver a banda trabalhando e ensaiando." Antes do AC/DC, Thaler tinha representado a Sensational Alex Harvey Band e o Thin Lizzy, e Bon adorava ouvir histórias sobre Harvey e o exótico cantor-poeta do Lizzy, Phil Lynott. Tendo sido um visitante frequente do apartamento de Thaler na 10th Street, em Nova York, Bon agora devolvia a gentileza e mostrava a ele o melhor de Sydney. Thaler se lembra: "Bon estava vivendo num motel em Bondi com sua namorada [Silver]. Uma noite, ele e eu fomos até o Bondi Lifesaver. Rose Tattoo estava tocando. Eram cinco caras, e quatro tinham cabelos de cor diferente, e um deles, o vocalista Angry Anderson, não tinha cabelo. Angry estava cantando uma música e vomitou num canto do palco. Aí cantou outra e vomitou do outro lado do palco. Eu entrei lá com Bon e havia uma grande janela de vidro na entrada, e estava claro que um ser humano tinha sido jogado por ali não fazia muito tempo...".

Thaler, no entanto, detectou uma diferença na atitude de Bon na próxima vez que o veria, alguns poucos meses depois, no começo da turnê seguinte nos Estados Unidos, quando parecia "estar mais doido que o normal". Como diz Thaler, ninguém do AC/DC "era muito drogado. Angus, eu nunca vi fazer nada mais do que fumar cigarros

e tomar chá. Malcolm gostava de beber e fumar um pouco de maconha, assim como Bon. Mas “foi depois que sua namorada o deixou, em 1978, que começou o declínio” [de Bon].

Os últimos problemas de Bon com Silver haviam começado no final das gravações de *Powerage*. Em vez de relaxar na praia com ele e pensar em como o futuro parecia brilhante com um novo disco e mais shows na Europa e nos Estados Unidos, Silver parecia mais interessada em sair com um novo “amigo” chamado Joe Furey, que trabalhava como roadie do Rose Tattoo. Ao contrário de Bon ou dos caras do Tattoo, Joe não era um “bêbado”, preferindo se dedicar ao passatempo favorito de Silver: ficar chapado com heroína. Silver sempre afirmou que ela e Joe nunca foram amantes, mas não negou como eles rapidamente ficaram íntimos. Eu conheci os dois, por um tempo, no final dos anos 1970, quando viviam em Londres e certamente eram vistos como um casal. Apesar de viverem juntos, no entanto, nunca ficou claro se transavam. Pareciam mais como irmãos; facilitadores, talvez.

De acordo com quem estava lá, Bon afirmou gostar de Joe; sua única preocupação era a de que Silver gostasse mais de Joe do que dele. Sabendo que sua bebedeira era provavelmente o maior motivo pelo qual ela preferia passar mais tempo com Joe do que com ele, Bon foi ver um hipnotizador para tentar parar de beber. Sentado na praia todo dia, sofrendo, Bon logo desistiu de tudo e voltou ao Lifesaver, certo de que não estaria bebendo sozinho por muito tempo. Seu irmão Graeme, que tinha ido visitá-lo na época, mais tarde disse a Clinton Walker que em fevereiro de 1978 Bon estaria no Lifesaver “bêbado na maioria das noites e ainda voltando para casa de moto”. Quando Silver de repente anunciou que estava indo para Bancoc com Joe, Bon ficou devastado. Com o AC/DC indo à Grã-Bretanha para sua próxima turnê em abril, não havia muito que fazer para impedi-la. Silver contou a Walker: “Tomei a decisão de me

separar quando deixamos a Austrália. Bon não conseguiu aceitar, ainda era muito dependente de mim emocionalmente, então concordamos em nos separar por doze meses". Na verdade, eles nunca mais voltariam a ser um casal.

De acordo com Doug Thaler, a separação dos dois não foi nada fácil. "Pelo que entendi, e isso aconteceu há muito tempo, não consigo lembrar o que Bon me contou e o que os outros caras me contaram, mas parece que eles estavam vivendo juntos num motel em Bondi e o dinheiro que tinham era dele, que não era muito, mas eles tinham uma conta conjunta, e ela, acho, puxou o carro, limpou a conta e não falou nada para ele. Começou a decadência depois disso."

Para piorar ainda mais as coisas, Michael Browning recebeu mais um telefonema terrível da Atlantic em Nova York: eles não tinham gostado do novo disco. "Aquele disco não foi recebido com muito entusiasmo", ele admite. "Não foram só os Estados Unidos dessa vez. Estou falando de todos." O problema, como Michael via, era que *Powerage* era "mais uma declaração sobre eles mesmos e credibilidade e, sabe, ter algo de que eles estavam mesmo orgulhosos como músicos, ao contrário do que realmente era necessário para subir ao próximo nível". Tendo investido pesado na banda até o momento, no entanto, a Atlantic não bloqueou seu lançamento nem ameaçou cortar a banda do selo. A gravadora fez algo quase tão ruim, pelo menos aos olhos dos três irmãos Young. Insistiu que eles "consertassem", suspira Browning. "Muita coisa não foi dita. Não houve ninguém aparecendo e dizendo que ele não era bom o suficiente ou comercial o suficiente ou algo assim. Não houve nenhuma declaração direta. Era só uma vibração geral que se sentia." Ele soube que de fato teriam problemas quando até Michael Kleffner, que mais os defendia, "sugeriu" que gravassem outra faixa,

algo mais comercial que o selo pudesse levar às rádios — e que estas quisessem tocar.

“Foi uma das únicas vezes, pelo que me lembro, que eles cederam à Atlantic”, Ian Jeffery diz. Retornando aos estúdios da King Street em março, eles gravaram exatamente a faixa feliz bidimensional e consciente que tinham trabalhado tanto para evitar no disco: uma faixa de duas partes de besteiras chamada — aparentemente com duplo sentido intencional — “Rock ‘n’ roll damnation”. “Tinha a chance de ser uma grande música”, diz Jeffery, “mas quando você acrescenta tamborins, maracas e mistura tudo, sabe... não foi exatamente o que deveria ter sido.” Mesmo assim, “Rock ‘n’ roll damnation” fez o que deveria fazer, pelo menos na Grã-Bretanha, onde deu ao AC/DC seu primeiro sucesso legítimo, apesar de ainda relativamente menor, chegando à posição 24 em junho de 1978, ocasionando um verdadeiro símbolo do sucesso britânico: a primeira aparição da banda no *Top of the Pops*, então o maior programa semanal na TV do país. “Era como voltar aos dias do *Countdown*”, conta Jeffery, “só dentes e bundas fazendo mímica. Eles odiaram aquilo! Mas acabou sendo um disco medíocre, e, no fim, eles se viraram para a Atlantic e disseram: ‘Veja, vocês não sabem que merda estão falando, percebem?’”

Michael Browning, no entanto, era o que estava mais puto com aquela situação. Como ele conta: “Conheço muitos fãs que acham que [*Powerage*] é o melhor disco da banda. Mas, vendo pelo lado comercial, não deu certo”. Quanto ao single, “foi uma mudança para eles. Tiveram de fazer. [Mas] foi a primeira vez que participaram do *Top of the Pops*, e isso era o que a Atlantic queria para sair da estagnação comercial. Era onde precisávamos estar naquele momento, e não havia outra coisa em *Powerage* que nos colocaria ali, então...”

No papel, tudo parecia muito sensato. Com “Rock ‘n’ roll damnation” acrescentada no último minuto ao novo disco como faixa de abertura, as expectativas eram altas para seu lançamento entre a equipe de vendas da Atlantic — ou maiores, certamente, do que tinham sido até então. Na verdade, o resultado inicial de *Powerage* — apesar das vendas suficientes no Reino Unido para dar à banda seu primeiro disco de ouro (por mais de 100 mil cópias vendidas) no final do ano — foi menor em comparação com *Let there be rock*. Quase não chegou ao Top 30 do Reino Unido, enquanto *LTBR* chegou ao 17o lugar e as críticas na imprensa musical, apesar de positivas em sua maioria, novamente falavam da similaridade com os discos anteriores — algo que parecia ter se tornado um tema recorrente em qualquer discussão impressa sobre os méritos ou a música do AC/DC. Os irmãos, que tinham investido tanto no disco, estavam muito chateados. Sua frustração só aumentou quando ficaram sabendo que a própria gravadora não tinha gostado do disco.

Cada vez mais, o único lugar onde a vida fazia sentido era na estrada. Em 28 de abril, eles começaram a mais longa turnê pelo Reino Unido: 27 shows que enfatizavam a transição de iniciantes para atração principal. O terceiro show da turnê, no teatro Apollo, em Glasgow, foi gravado, assim como outros shows tinham sido esporadicamente no passado. Nos Estados Unidos, a Atlantic tinha notado o sucesso incrível do Kiss em dois discos ao vivo: *Alive*, lançado em setembro de 1975, que dera ao Kiss o primeiro Top 10 nas paradas; e o seguinte, *Alive II*, lançado em outubro de 1977, que tinha sido ainda melhor, dando ao Kiss o primeiro disco multiplatina nos Estados Unidos e, além disso, arrastando os discos anteriores para as paradas também. Como o AC/DC, o Kiss não era uma banda reconhecida por sua originalidade. Sua reputação estava na ferocidade incomparável de seus shows ao vivo. Com as séries

*Alive* (haveria mais dois *Alive* depois desses), o Kiss tinha transformado a ideia de lançar um disco ao vivo — visto até então, no melhor dos casos, como um tapa-buraco — em um sucesso comercial. Com *Alive II* ainda nas paradas norte-americanas, enquanto *Powerage* lutava para chegar à posição 133 (o single “Rock ‘n’ roll damnation” nem entrou nos Estados Unidos), a ideia de “fazer um Kiss” e lançar um disco ao vivo do AC/DC começou a ser discutida abertamente nos escritórios do Rockefeller Plaza.

Nem todo mundo estava convencido, no entanto. Na Austrália, onde *Powerage* tinha sido o pior disco do AC/DC em vendas, chegando somente ao 22o lugar antes de desaparecer rapidamente, Ted Albert estava procurando tirar um pouco mais de suco do catálogo de uma coleção de sucessos. Ostensivamente chamado de *12 of the best* e concebido especificamente com o mercado australiano em mente — apesar de a Albert ter a intenção de vender a ideia para a Atlantic —, conteria duas faixas do *High voltage* original — “Baby, please don’t go” e “She’s got balls”; quatro de *TNT* (até o momento, o disco australiano mais vendido) — “It’s a long way to the top”, “The Jack”, “TNT” e “High voltage”; três de *Dirty deeds done dirt cheap* — a faixa-título, “Problem child” e “Jailbreak”; e três de *Let there be rock* — a faixa-título, “Dog eat dog” e “Whole lotta Rosie”. Não haveria nenhuma de *Powerage*. A Atlantic pensou em lançá-lo internacionalmente, atraída pelo fato de que não custaria nada produzir, mas preocupada com o fato de ter apenas três discos do AC/DC lançados até então nos Estados Unidos, quatro no Reino Unido e nenhum deles ter sido um sucesso nas paradas. A ideia de um “melhores sucessos” de uma banda da qual a maioria dos fãs ainda não tinha comprado nenhum disco parecia prematura, até absurda. Eles vetaram a ideia, preferindo um disco ao vivo. Mas a Albert achou que não faria nenhum mal lançar *12 of the best* na Austrália, pelo menos. Na verdade, poderia dar algum retorno

financeiro num momento em que a Albert estava mais gastando do que ganhando dinheiro com o AC/DC. Não havia mais o dinheiro fácil dos shows na Austrália. Enquanto isso, os custos de manter a banda na estrada nos Estados Unidos, onde os poucos shows como atração principal quase nem pagavam o aluguel e os melhores shows de abertura custavam uma fortuna como “contribuição”, só estavam sendo cobertos parcialmente pela Atlantic. Todo o resto — dos salários da equipe àquela garrafa de uísque que Bon insistia que deveria estar esperando por ele depois de cada show — saía da conta bancária da Albert, em Sydney. A única área em que a renda do AC/DC tinha começado a aumentar bastante em 1978 foi a da nova e expandida linha de produtos que eles vendiam nos shows: de simples camisetas e programas de turnê marcadas com o logotipo do raio do AC/DC a uma nova linha de *patches* que podiam ser costurados em jaquetas de jeans e brim, vários tipos de munhequeiras, pôsteres e outros objetos de recordação. Com uma década desde que os Beatles foram pioneiros, o comércio de produtos com o nome do grupo — porém a banda vendia a ideia por tão pouco a qualquer franquia que surgisse que terminou ganhando só uma fração dos lucros — no mercado musical tinha crescido e se transformado em uma operação mais sofisticada. Em 1978, a ideia de colocar um logotipo da banda — na verdade, sua grife — em produtos vinculados ao grupo tinha começado a crescer. O AC/DC se tornou uma das primeiras bandas de rock de nível médio a usar isso como forma de renda importante para manter suas operações fluindo. Outros logo a seguiram, e, no começo dos anos 1980, bandas como Iron Maiden, Rush e Motörhead estavam ganhando mais dinheiro com as vendas de produtos do que com as de discos e ingressos. O AC/DC foi uma das primeiras a perceber quanto dinheiro as plateias, principalmente masculinas, loucas por colecionar objetos, podem dispor para possuir esses produtos. Dessa

perspectiva, é fácil ver por que a Albert estava ansiosa para lançar um disco de maior sucesso do AC/DC. Chegou a desenhar uma capa para o disco e enviar um *press release* anunciando seu iminente lançamento, mas — sob pressão da banda, principalmente de George, apoiado pela Atlantic, que temia que isso interferisse em seus planos de um disco ao vivo naquele outono — a Albert foi forçada a retirar o disco de sua grade de lançamentos.

Com George e Harry de volta ao estúdio, trabalhando nas fitas do recente show no Glasgow Apollo e em várias gravações ao vivo da última turnê norte-americana e da australiana Giant Dose, em preparação para o disco ao vivo que a Atlantic tinha decidido lançar naquele ano, em julho o AC/DC estava de volta aos palcos dos Estados Unidos. Ainda colocando seus próprios shows como atração principal em clubes e pequenos teatros sempre que era possível, a turnê estava mais concentrada em apresentá-los para as maiores plateias possíveis, abrindo para várias bandas, de Rainbow a Alice Cooper, de Journey a Aerosmith, com a ajuda de Doug Thaler usando todo contato que tivesse para divulgar a banda. “O fato de que eles eram tão bons e detonavam a banda principal a cada noite tornou as coisas mais fáceis e difíceis”, lembra-se Thaler. “Significava que você se sentia bem confiante de que, não importava onde fossem agendados, eles sempre detonariam.” No entanto as notícias estavam se espalhando. “Uma coisa de que as grandes bandas não gostam nem um pouco é que a banda de abertura ganhe toda a atenção.” Foi o relacionamento de longa data de Michael Kleffner com o promotor Bill Graham, porém, que colocou a banda no maior evento ao ar livre no calendário do rock daquele ano, o festival Day On The Green, então na sua terceira temporada. Realizado no gigantesco Oakland Stadium, nos arredores de San Francisco, em 22 de julho, as atrações principais eram Aerosmith, Foreigner, Pat Travers e Van Halen. Mas, de acordo com uma crítica publicada no

dia seguinte no *Pasadena Star-News*, “foi o pouco conhecido grupo australiano AC/DC que fez os 70 mil fãs se levantar... O show do quinteto às dez e meia da manhã excitou a plateia com um repertório animado de puro rock ‘n’ roll”. Até a *Rolling Stone*, ainda distante do grupo, foi forçada a reconhecer ao escrever sobre o show de abertura deles para o Rainbow no Palladium, em Nova York, em agosto: “Não há nada de novo musicalmente, mas o AC/DC ataca os velhos clichês do rock com uma exuberância incrível”.

Em duas semanas durante a turnê, eles fizeram alguns shows como atração principal acompanhados por uma banda de San Francisco chamada Yesterday and Today — mais conhecida nos anos 1980 como Y&T. O vocalista, Dave Meniketti, conta que a coisa mais memorável sobre as três noites em que tocaram juntos foi que Bon passou o tempo todo viajando no ônibus deles. “A gente não pensou muito nisso, a não ser, ah, há uma banda legal com quem estamos tocando, e o vocalista está tão puto porque os caras da sua banda não querem festejar no ônibus que pensou: ‘Merda, vou ficar com esses caras mais jovens! Eles querem fazer uma festa!’. E a gente fez. Lembro que a gente parou num posto de gasolina e ele, junto com o Leonard [Haze, o louco baterista do Y&T], entrou na pequena loja de conveniência do lugar para comprar Jack Daniels e coisas assim, depois voltou para o ônibus. Quero dizer, não era um ônibus, era mais uma caminhonete grande com um fundo acolchoado onde nos sentávamos. Mas era louco. Foi muito divertido. Também me lembro que eles não conseguiam encontrar o Cliff [Williams] depois de um show. Ele tinha saído com uma garota e não deixou nenhum número onde pudesse ser encontrado ou algo assim. O ônibus estava pronto para partir, e já estavam atrasados. Estavam falando: ‘Meu Deus! O que vamos fazer? Não sabemos onde ele está?’”

Sair e ficar com a banda de abertura estava se tornando um hábito para Bon. “Tornou-se algo normal”, conta Jeffery, “meia hora

para entrar, e todo mundo começa a perguntar onde está o Bon. Em seguida ele aparece com um bando de estranhos, todos com garrafas de uísque e fumando baseado.” Jeffery lembra-se de uma ocasião memorável em que a banda tocou com Cheap Trick e Molly Hatchet em Jacksonville — o lugar que foi um dos primeiros a notar o AC/DC. “Estávamos fazendo uma turnê patrocinada por uma rádio com o Cheap Trick. E a gente revezava: numa noite eles fechavam o show, na outra éramos nós. PA e luzes para os dois, divididos independentemente da ordem. Não havia compressão no PA, só dava para ter luzes roxas, esse tipo de coisa. Em Jacksonville, o Cheap Trick tinha de fechar. Estava lotado, sabe, 11 mil pessoas. Era muita gente, pois estávamos acostumados a tocar para 2 mil. O Cheap Trick disse: ‘Nem fodendo que a gente vai fechar. Vocês é que vão fechar’. E foi fantástico! Eles tocaram ‘Whole lotta Rosie’, e foi a primeira vez que ouvimos a plateia cantando ‘Angus!’ na introdução. Isso tinha acontecido algumas vezes antes, mas era a primeira vez que ouvíamos isso num lugar tão cheio de gente bêbada se divertindo!”

“Nós voltamos ao hotel e havia uma festa de casamento, e ficamos lá bebendo e nos divertindo.” Como sempre, Bon ficou até o bar do hotel fechar, e, como sempre, Ian ficou para cuidar dele. “O resto dos caras já tinha ido dormir, mas estávamos eu e Bon e, como de costume, ele estava com os amigos que tinha acabado de conhecer. Mas no final subimos a escada, e acontece que estávamos no mesmo andar da suíte de lua de mel. O cara está com a noiva ali e está meio travado, e ela também está meio bêbada. Eu abri nossa porta, mas o cara não consegue colocar a chave na porta dele. Bon diz: ‘Aí, meu chapa, deixa eu ajudar com isso’. Então coloco minha mochila no quarto, saio e Bon está com a noiva nos braços, entrando no nosso quarto! Ele bate a porta e eu fico ali parado, sem poder entrar, trancado do lado de fora, pensando: ‘Bon está fodendo

com a noiva. É melhor descer e conseguir uma chave, voltar, salvar a mulher e evitar que Bon seja preso!'. Foi um clássico..."

Nem todo mundo achava o comportamento de Bon tão divertido. Conta Barry Bergman: "Falei a Bon que ele ia morrer jovem se não parasse de beber. Mas Bon me disse: 'Eu vivo o hoje'. Era um ser humano absolutamente sensacional. Era um ser humano muito doce e carinhoso. Mas vou dizer uma coisa: ele não conseguia se controlar. Era alcoólatra". Bergman agora estava mais próximo de Angus. "Depois de muitos shows, a banda voltava ao camarim, se encontrava com fãs ou saía com groupies, ou seja lá o que quisessem fazer. [Mas] Angus não bebia. Gostava de chá e Coca-Cola. Eu tampouco bebia. Nunca bebi nem usei drogas. Então nós dois costumávamos sair para comer algo e conversar. Angus é um excelente ser humano. Ele é muito inteligente. Transar e tudo o mais nunca foi realmente o que lhe interessava. Ele queria fazer seu trabalho... Bon era o festeiro."

Abrindo para o Thin Lizzy no Royal Oak Theater, em Michigan, em 13 de setembro, a mentalidade de gangue do AC/DC voltou a aparecer no meio do show quando eles foram atacados por seguranças da casa uniformizados, que invadiram o palco em uma tentativa de parar o show. Quando o primeiro segurança a chegar cometeu o erro de agarrar o braço de Bon, recebeu uma cabeçada na cara que o mandou direto para o chão. A essa altura, o resto da banda tinha jogado seus instrumentos e, com os roadies, se juntou em uma briga no palco. Como sempre, Bon tinha se tornado "grande amigo" do Thin Lizzy e de sua equipe ("Ele costumava vir ao nosso camarim e fingia que gostava da gente para beber nossa cerveja", me contou o guitarrista do Lizzy, Gary Moore), e a ordem só foi restaurada com a intervenção do empresário e da equipe da gravadora do Lizzy. O problema tinha começado quando Ian Jeffery, que ainda fazia o papel de engenheiro de som, levou um soco e foi

arrastado da mesa de mixagem depois de se “recusar” a abaixar o som. De acordo com a equipe de segurança, o show tinha desrespeitado uma lei local que afirmava que qualquer som que excedesse cem decibéis era considerado “barulho” e não poderia continuar. O “delegado do decibel”, como era chamado, aparentemente tinha registrado o nível de som da mesa de mixagem do AC/DC acima dos 125 decibéis e exigiu que Ian diminuísse o volume. Entendendo errado a palavra “alto” que estava sendo gritada em seu ouvido por um estranho, Ian tinha respondido: “É, e estamos apenas esquentando!”. O “delegado” deu um soco nas costas dele, que foi devolvido com um chute no peito, lançando-o para fora do pódio. Resultado: pandemônio. “Eu estava sendo arrastado para a porta! Livrei-me deles, corri para a lateral do prédio, entrei por trás, e Malcolm me olhou, tipo: ‘Que porra você está fazendo aqui? Por que não está na mesa?’. Eu gritei: ‘Eles me expulsaram, muito alto!’. Então Malcolm largou sua guitarra e começou a jogar todos os monitores para fora do palco! Todos os caras que estavam cuidando dos monitores ficaram doidos, e estourou uma grande briga entre eles e nossa equipe.”

Ian conseguiu puxar Malcolm e os outros do caos e levá-los de volta ao camarim. Mas Malcolm ainda não estava satisfeito. Exigia que Ian voltasse. “‘Mostre quem é o veado!’, e partiu para cima do promotor — que não tinha nada a ver com aquilo”, conta Jeffery — e deu um soco na cara dele. Foi quando a polícia foi chamada. No final, o promotor concordou em retirar a queixa de agressão em troca de 20 mil dólares que a banda pagaria pelo custo do equipamento. Detalhes resolvidos, a banda voltou ao palco debaixo de muitos aplausos, apesar da perplexidade da plateia de 1.700 pessoas.

“Para caras tão pequenos, os Young eram duros”, diz Jeffery. “Duros como pregos; Malcolm muito mais do que Angus. E digo

mais: Angus tem uma personalidade difícil. Eu não mexeria com ele, com certeza. O tamanho não quer dizer nada. Se houve algo que os levou até aquele nível, não foi o tamanho. Fazem o que precisam fazer. Não pensam nas consequências. E eles eram assim." O único que realmente chegava ao nível de Malcolm, ele diz, era Bon. "Mas de um jeito muito diferente. Bon tinha aquela personalidade que demonstrava autoridade, mas era uma pessoa agradável. Quando ele falava para fazer uma coisa, você sabia que precisava ser feita e que tinha de ser na hora. Ele tinha suas cenas com Malcolm e Angus, porém se Malcolm queria ser mandão, Bon deixava, mas então dizia: 'Para que isso? Não é necessário'. Ele falava isso o tempo todo. E nunca levantava a mão contra um membro da banda. Se um deles quisesse dar uma porrada nele, só olhava e dizia: 'Não precisa disso, sabia?'" Por isso, apesar de terem chegado perto, Bon e Malcolm nunca brigaram. "Algumas vezes foi realmente assustador, sabe, mas parava antes de chegar às vias de fato."

Quando não estavam brigando entre si, o AC/DC assustava as bandas para as quais abria. O falecido Ronnie James Dio, na época o *frontman* do Rainbow, lembrou como foi pego desprevenido por Malcolm Young quando as duas bandas fizeram uma turnê juntas. "A primeira vez que conheci Malcolm ele veio ao nosso camarim procurando cerveja, pois tinham perdido a carona. Ele não falou um olá, só 'Onde está a cerveja?'. Eu lembro que Jimmy Bain [baixista do Rainbow e famoso por ser encrenqueiro] resmungou algo. Logo depois, sabe, Jimmy tinha ido se sentar e Mal puxou a cadeira dele. Mas eles eram assim. Jovens e atrevidos. Tinham de brigar por tudo..." Ou, como me conta Gary Moore: "Eram surreais. As pessoas costumavam falar sobre o Thin Lizzy ser uma gangue, mas não tinha nada disso! Esses caras não estavam brincando. Os irmãos especialmente podiam ser bem assustadores. Angus não olhava na sua cara antes do show. Estavam lá para ganhar da gente, para nos

detonar. E conseguiram, na verdade. O único com quem não passei muito tempo foi Bon. Ele parecia um cara decente, porém estava sempre bêbado. Certa vez, ele quase não conseguia falar, mas entrou no palco e cantou de maneira brilhante. Muito estranho...”.

Foi nessa época que Phil Rudd começou a mostrar sérios problemas de cansaço da estrada. Como Bon e Malcolm, Phil não só gostava de beber, mas também de fumar baseados. Acrescente a grande quantidade de cocaína que então era a língua franca de qualquer turnê importante pelos Estados Unidos nos anos 1970 — e continua até os dias de hoje —, e Rudd, que sempre tinha sido uma bola de energia nervosa, estava começando a quebrar. Em setembro, quando o AC/DC abriu seu caminho pelo meio-oeste norte-americano com cinquenta shows em 66 dias — num momento tocando dez noites direto sem parar, uma agenda bastante puxada que nenhum artista de estatura similar sonharia em empreender hoje em dia —, o bem-estar mental e físico de Phil estava num estado tão perigoso que ele precisou ser levado ao hospital entre os shows, onde era sedado para conseguir algum “descanso”. Silver mais tarde contaria a Clinton Walker como Bon, em especial, “estava bastante preocupado com a maneira como exigiam de Phil e o obrigavam a tocar... Não havia nenhuma preocupação com o bem-estar de Phil. E basicamente essa era a atitude deles com Bon também em relação ao seu problema com a bebida. Ninguém parecia se importar que ele estivesse se matando, desde que subisse ao palco e cantasse”.

Outros não concordariam com essa visão, mas uma pessoa que se importava muito com o estado de seu velho amigo era Vince Lovegrove, que se juntou à turnê em Atlanta, em agosto, como convidado de Bon e mais tarde escreveria um artigo sobre isso para a *RAM*. Vendo a banda tocar no Atlanta Symphony Hall, dividindo a noite com o Cheap Trick, “fiquei muito impressionado”, escreveu

Vince. "Motorista particular, hotel elegante, as melhores groupies que já tinha visto. Quero dizer, era tudo de verdade. Pensei: 'Se alguém merece, é Bon...'. Ele falou que tinha conseguido, e com estilo." Lovegrove disse que viu Bon com um olhar renovado depois do show, quando ele tirou seu velho jeans e vestiu um casaco caro de pele de leopardo, depois agarrou uma garrafa de scotch que estava sempre esperando por ele no camarim. Isso, explicou Bon meio brincando, era seu modo "lobo em pele de lobo". Fazendo o papel de estrela de rock da única maneira que sabia, "indo fundo", "puxando o carro", dizendo "foda-se". Dividindo um táxi de volta ao hotel "chique", o Plum Tree Inn, Vince lembrou-se de estar sentado com Bon em seu quarto de hotel "luxuoso": "Bon e eu, um fotógrafo australiano, umas poucas groupies e o velho andando de um lado para o outro procurando alguma ação". A única coisa aquela noite, no entanto, escreveu Lovegrove, ocorreu depois que as groupies tinham ficado de saco cheio e o fotógrafo ido embora, e os dois amigos "ficaram lembrando os velhos tempos".

Foi nesse ponto que Vince arrancou uma confissão inesperada, quando Bon começou a contar como estava "cansado de tudo isso". "Eu adoro", continuou Bon. "Mas quero ter uma base. São as pressões constantes de fazer turnê que estão fodendo tudo. Estou na estrada há treze anos. Aviões, hotéis, groupies, cerveja, pessoas, cidades. Todos arrancam algo de você. Estamos indo e vamos chegar lá, mas eu gostaria que não tivéssemos de aguentar tudo isso dia após dia." Para Bon, a vida no rock 'n' roll era "a única que existia", ele contou a Lovegrove. Mas não conseguia mais "aguentar o resto da merda que a acompanha". Lembrando-se daquela noite mais de 25 anos depois, Vince se recordou de ter dito a Bon que tinha "feito o melhor negócio porque eu tinha me estabelecido e não estava mais na estrada" e como Bon estava "cansado disso" e falando em voltar a se mudar para algum lugar no campo. "Ele

falou: 'Gostaria de me assentar, viver uma vida comum como qualquer pessoa e só tocar guitarra'."

As palavras do velho showman bêbado e cansado da estrada. Mas havia um grau de ansiedade ali, pensou Vince, que também alimentava as bebedeiras. Bon tinha dado tudo para aqueles moleques — o AC/DC —, porém ele não era mais nenhum moleque e estava bastante consciente de que a cada quilômetro andado ia cada vez mais para a "highway to hell", como Angus tinha chamado a turnê norte-americana de 1978. Algo, certamente, teria de sair disso...

## Onze

### Sangue nas rochas

Bon Scott e Phil Rudd podiam ter começado a quebrar, contudo, no que dizia respeito à agenda do AC/DC, isso era problema deles. Com o disco ao vivo — não era uma ironia, mas mesmo assim apropriadamente chamado *If you want blood... you've got it* — previsto para ser lançado em 15 de outubro, o AC/DC teve apenas quatro dias entre a data final da sua maratona norte-americana, abrindo para o Aerosmith na frente de 9 mil pessoas no Coliseum em Fort Wayne, Indiana, em 3 de outubro, e o começo de sua próxima turnê europeia e britânica: 32 shows em apenas 37 dias, cruzando oito países, culminando em duas noites lotadas no Hammersmith Odeon de Londres, em 15 e 16 de novembro.

Com o disco ao vivo de dez faixas servindo tanto como uma prova do crescente status do AC/DC como uma banda de rock de primeiro nível e contendo, de fato, os maiores sucessos, George Young e Harry Vanda tinham feito um trabalho bastante bom de produção para consumo generalizado, misturando faixas óbvias, escolhendo as melhores gravações, limpando os vocais e dando qualidade a todo o pacote, como era comum para discos ao vivo oficiais. Um dos truques mais simples que usaram no estúdio e acrescentava muito à atmosfera do disco foi a adição de barulho de multidão e ondas pré-gravadas de aplausos entre as faixas, assim a característica de música ao vivo era incrementada, porque, na realidade, durante os shows, havia calma entre as músicas quando Bon parava para conversar com a multidão, anunciando o

título da próxima canção de maneira improvisada, e isso tirava pouca reação da plateia.

Eram ajustes a um prato que precisava de poucos adornos. O AC/DC ao vivo era uma proposta impressionante. Lançado numa sexta-feira 13, *If you want blood...* incluiria todas as músicas preferidas do público, como "The Jack" (suas letras ao vivo, mais "sujas", incluídas em disco pela primeira vez); "Whole lotta Rosie" (com a plateia cantando "Angus! Angus!" sobre a introdução gravada pela primeira vez, registrando isso para todas as futuras gerações de fãs do AC/DC); longos bis de "Let there be rock" (distinto pelo rugido verdadeiro de aprovação da plateia de Glasgow ao ver a banda retornar ao palco usando camisetas de times de futebol escoceses); e "Rocker", espertamente editada dos seus mais de doze minutos para uns três minutos, mais adequados para o rádio. Como resultado, *If you want blood...* finalmente abriu as portas do Top 20 britânico ao AC/DC, chegando ao 13o lugar. Para marcar a ocasião, Phil Carson deu uma festa nos bastidores depois do primeiro show no Hammersmith, na qual Bon ficou tão bêbado, de acordo com o jornalista da *Melody Maker* Steve Gett, que "precisou passar por uma lavagem estomacal para voltar ao normal". Gett estava brincando — mas não muito. Bon estava tão mal que, nos bastidores antes da segunda noite no Odeon, ele disse a Phil Lynott, que estava ali, para esperar "algo mais parecido com um show em clube esta noite, estou muito fodido". Falando pelo telefone aquela tarde com o jornal *Herald*, em Melbourne, Bon admitiu que o único efeito notável do sucesso nas paradas britânicas tinha sido no "meu consumo de álcool. Agora eu consigo beber o dobro".

O plano depois disso era voltar para casa em Sydney, para o Natal, prontos para gravar um novo disco no Ano-Novo antes de partirem para a primeira turnê pelo Japão, em março. Por trás dos cenários, no entanto, estava se formando uma nova tempestade.

Apesar de serem agora mais conhecidos, o que ficava evidente no crescimento de convites para shows como atração principal e no aumento das vendas de produtos com sua marca — o indicador mais forte da popularidade de uma banda —, nos Estados Unidos o disco ao vivo do AC/DC não repetiu o sucesso que o Kiss tinha tido com seus dois discos *Alive*, chegando a um reles 113o lugar. Isso, mesmo depois de terem reunido as maiores plateias do país durante a turnê que haviam feito lá nos dois anos anteriores. Muito pouco, na verdade, para uma banda que a Atlantic em Nova York esperava que rendesse muito dinheiro com a turnê de lançamento e o marketing.

Foi então que “as discussões”, como Michael Browning chama, começaram de verdade no Rockefeller Plaza. Todo mundo concordava que o AC/DC tinha algo. Boa banda ao vivo, trabalhavam muito; boas músicas, a produção dos discos relativamente barata. O que eles ainda não tinham eram sucessos. Não nos Estados Unidos. E era para onde o foco de todo mundo — incluindo os irmãos — estava voltado. Talvez fosse o vocalista, pensou Jerry Greenberg, não pela primeira vez. Talvez ele não tivesse a voz certa para a rádio norte-americana? Talvez eles se saíssem melhor com outra pessoa? Browning começou a ouvir esse tipo de conversa muito mais em Nova York. Na verdade, o final dos anos 1970 e o começo dos 1980 foram uma época em que imperaram reclamações de gravadoras contra cantores — especialmente vocalistas estrangeiros — que tinham a “voz errada” para o rádio norte-americano. Numa época em que o rock que estava tocando nessas emissoras tendia a ser o de bandas mais suaves como Eagles, Fleetwood Mac, Steve Miller Band e Boston, cujos vocalistas tinham registros mais altos, mais adocicados que Bon Scott, é fácil ver por que a Atlantic lutava para resolver aquele “problema”. Mas o mercado musical tem memória curta, e só haviam passado poucos anos desde que Rod Stewart, Robert Plant e Paul Rodgers tinham sido considerados as vozes

“corretas” para as rádios de rock dos Estados Unidos. O que não viam era como a voz de Bon Scott era única e com tanto caráter. A ironia era que, em menos de dois anos, o AC/DC venderia mais discos nos Estados Unidos do que qualquer banda de rock cujo vocalista faria Bon parecer Doris Day.

O predecessor de Bon no AC/DC, Dave Evans, especula: “Não sei se é verdade ou não, porque eu não estava lá, mas ouvi de várias pessoas que, por um tempo, antes de fazerem sucesso nos Estados Unidos, algumas pessoas ali não estavam felizes com os vocais do Bon, e havia discussões sobre substituí-lo. Agora, Bon sempre soube, desde que entrou na banda, que o AC/DC já era um sucesso. Tínhamos um disco de sucesso. Tocávamos em todos os lugares na Austrália — e eles ainda ficaram felizes por me mandar embora. Ele sabia que, não importava o tamanho da banda, tinha de ficar de olhos bem abertos”.

Diz Browning: “Sim, veja, houve esse tipo de discussão. Nada que fosse ‘façam isso, ou a gente demite vocês’. Mas a voz do Bon não era acessível, e eles de fato nunca tinham conseguido repercussão nas rádios dos Estados Unidos com aquela voz. Havia mesmo esse tipo de conversa”. No entanto, Browning não disse nada sobre aquilo aos três irmãos, julgando que ele conseguiria lidar com o problema sozinho. “Tentei evitar que fossem influenciados por esse tipo de conversa. Sabia quanto eles adoravam Bon, e tirá-lo nunca tinha sido uma opção. Então não havia por que dar bola a essas coisas. Era só algo que havia sido discutido na Atlantic, conversamos a respeito, mas não foi adiante.”

Como Michael se recusou a ceder na questão sobre Bon, as discussões tomaram uma nova direção. Talvez a banda precisasse de um novo produtor. “Isso era sensato. Seriam Bon e um novo produtor que dariam a eles um som que fizesse sentido nos Estados Unidos, para as rádios norte-americanas. Ou alguém que pudesse

fazer Bon soar um pouco mais acessível, essa era a ideia. Havia muita pressão sobre mim a partir daí. A sensação geral era de que eles precisavam de novos produtores que entendessem mais o que estava acontecendo na música, principalmente nos Estados Unidos.”

Dirigindo as conversas estava Michael Kleffner, apoiado por Jerry Greenberg. Lembra-se Barry Bergman: “Eu não estava naquelas reuniões, mas conversava muito com Michael Kleffner e sei que ele acreditava que precisavam de um novo produtor”. Em janeiro de 1979, Kleffner voou para Sydney para dar a notícia pessoalmente. “Ele viajou para a Austrália para se sentar com George e Harry e contar a eles: ‘Ei, se você gosta mesmo de seus irmãos, precisa ceder’.” Isso foi algo que George, em especial, nunca aceitou muito bem. Mesmo assim, Kleffner foi categórico: para a carreira do AC/DC decolar nos Estados Unidos e para a Atlantic em Nova York continuar a investir em seu futuro, George teria de ceder e deixar outra pessoa dominar o estúdio. Mais ainda, Kleffner tinha o cara certo na cabeça. Uma semana depois, havia um novo rosto nos estúdios na King Street: Edwin H. Kramer — Eddie, para os amigos, que logo ele descobriria não ter nenhum em Sydney.

Nascido na Cidade do Cabo, África do Sul, em 1942, Kramer tinha ganhado fama em Londres nos anos 1960, trabalhando como engenheiro de vários estúdios de gravação. Seu sucesso veio em 1966, quando conseguiu um emprego no Olympic Sound, em Barnes, onde foi engenheiro de discos para muitas bandas de sucesso, incluindo os Beatles e os Rolling Stones. Quando um jovem guitarrista norte-americano desconhecido chamado Jimi Hendrix chegou ao Olympic pouco antes do Natal de 1966, foi Kramer quem o ajudou, com o produtor e empresário, o ex-baixista do Animals, Chas Chandler, a gravar seu disco de estreia, *Are you experienced*. Kramer continuaria sendo o engenheiro de som de todos os discos que Hendrix gravou até sua morte, em 1970. Kramer então

coproduziu uma sucessão de discos oficiais póstumos de Hendrix, principalmente *The cry of love* e *Rainbow bridge*, que continham todo o material que o guitarrista pretendia incluir naquele que teria sido seu próximo álbum duplo. Com a força de suas impecáveis credenciais, Kramer tinha gravado com muitos outros artistas de alto nível, incluindo Joe Cocker, Derek & The Dominoes e, o mais famoso, Led Zeppelin, trabalhando junto com o guitarrista e produtor Jimmy Page em cinco discos do Zep entre 1969 e 1975. Agora vivendo em Miami quando Michael Kleffner o procurou para trabalhar com o AC/DC, Eddie Kramer também tinha se tornado o produtor dos discos mais vendidos do Kiss, incluindo os dois *Alive* e, em 1977, o que tinha chegado mais alto nas paradas, *Love gun*.

Mesmo para um cara que pode incluir Brian Jones e Jimi Hendrix na conversa, Kramer admite que em janeiro de 1979, quando conheceu o AC/DC, “eu estava um pouco impressionado comigo mesmo, vamos dizer”. Essa não era uma boa forma de aproximação para caras durões como Malcolm e Angus. Na verdade, com os três irmãos Young ainda enfurecidos com a indicação unilateral de Kramer pelos engravatados de Nova York, eles estavam prontos para a guerra. George estava especialmente irritado — Harry também, apesar de um pouco menos —, pois sentia que tinha sido a chave para todo o sucesso que o AC/DC havia conseguido. Ele e Harry também estavam passando por um dos períodos mais prolíficos de sucesso. Tinham transformado a Albert no selo de rock da Austrália, que depois do AC/DC lançou outras bandas de sucesso no país, como Rose Tattoo e The Angels, e mais recentemente tinham apresentado sucessos internacionais como John Paul Young, outro expatriado de Glasgow que tinha crescido em Sydney, cujo single — escrito por Vanda e Young — “Love is in the air” chegou ao Top 10 no mundo todo em 1978, incluindo os Estados Unidos, onde

a Atlantic agora afirmava que George e Harry não entendiam o funcionamento do rádio atual.

“George tinha sido fabuloso para eles”, disse Browning, “mas ele vivia a 20 mil quilômetros e fazia anos que não ia aos Estados Unidos. As rádios FM norte-americanas tinham um som que era necessário conhecer para entender o que se esperava de uma banda que quisesse estourar nos Estados Unidos por meio do rádio.” No final, acrescenta Browning, “apesar de agora todos dizerem que os melhores discos [do AC/DC] foram os feitos com George e Harry, a ideia de encontrar um produtor que quebrasse a resistência norte-americana era adequada. A Atlantic só escolheu o cara errado. Pensou como uma típica gravadora norte-americana: ‘Esse cara trabalhou com Jimi Hendrix e Led Zeppelin, portanto vai ser o que o AC/DC precisa’. Nesse ponto, acho que a Atlantic não tinha nenhuma ideia de como George e Harry eram influentes — George, em especial. E, claro, tampouco funcionou com Malcolm e Angus. Eles se sentiram mal com o que tinha acontecido. Foi um período muito difícil. Dava para ver que não estavam felizes. Mas eles foram ver o que acontecia, porque, se fosse a única maneira de continuar a progredir internacionalmente, então eles aceitariam”.

Trabalhar com Kramer no mesmo estúdio onde tinham sido produzidos seus cinco primeiros discos com George e Harry foi uma tarefa difícil para o novo produtor, que se lembra: “Kleffner era meu amigo e tinha visto o sucesso do Kiss”. Quando mostrou a Kramer um vídeo do AC/DC tocando ao vivo, “ele disse: ‘Esta banda é incrível!’. E acho que foi assim que começou toda a conversa”. O Kiss era uma tremenda banda ao vivo cuja essência Eddie tinha conseguido capturar num disco. Se ele pudesse fazer o mesmo pelo AC/DC... No entanto, como Kramer afirma agora: “A gravadora achou que eu era a escolha perfeita, sem pensar que, para algo assim funcionar, a banda precisava concordar. Mas a banda na

Austrália era dona de seu próprio destino e tinha muita opinião sobre o que queria e como queria. Quando cheguei, já estava muito evidente que aquilo não ia funcionar”.

Uma situação piorada pelo alcoolismo de Bon: sempre exagerado, tinha chegado a níveis excessivos até para os padrões dele. “Cheguei lá”, conta Kramer, “encontrei com eles, tentei fazer algumas demos e percebi que havia uma óbvia dificuldade com o vocalista também. Ele tinha uma voz incrível, mas tentar trabalhar com seu alcoolismo era difícil. E eu não percebi isso na época. Mas acho que mais do que tudo a banda estava ressentida comigo porque minha presença tinha sido imposta. Era como enfiar um alfinete neles. Além disso, não acho que eu era o cara certo para o trabalho. Minha atitude estava errada. Não acho que era objetivo o suficiente ou firme o suficiente... Eles precisavam de alguém como o seu irmão mais velho, e eu não era assim. Eu era a antítese disso.”

Depois de apenas dois dias eles desistiram, e Kramer pediu que Kleffner levasse a banda para Miami, a fim de trabalhar de maneira apropriada no disco. “Começamos a ensaiar na Flórida, e foi quando a merda chegou ao ventilador.” Lembra-se Malcolm: “Eu me lembro que ele olhou para o Bon e perguntou: ‘Esse cara consegue cantar?’. Ele pode ter se sentado atrás da mesa para o Hendrix, mas ele não era o Hendrix, pode ter certeza”. Em uma carta que enviou para casa, Bon reclamou que Miami era chata: “um enorme cemitério para judeus velhos”. Sobre Eddie Kramer, ele simplesmente disse: “O cara é um monte de bosta que não consegue produzir nem um bom peido”. Para Michael Browning, era simples: “Kramer não tinha nenhuma ideia sobre composição, o que era e o que não era legal. Todo o seu foco estava apenas em como melhorar o som. Era uma situação insolúvel”. Que só piorava, conta Kramer, porque “Bon estava bebendo como um louco e não tinha nenhuma letra pronta”. Até então, eles sempre tinham George para ajudar no estúdio;

ajudar os irmãos a escrever e organizar o material. Kramer: “Era o irmão mais velho, e estavam acostumados com ele, que também estava acostumado com toda a banda. Eu não estava. Podia falar o que o Kiss tinha de fazer. Entendia muito bem. Não entendia o AC/DC. [Era necessário] um pouco de reconhecimento e descobrir quem eles eram e as personalidades envolvidas. Eu não estava lá desde o começo. Não era um deles”. Você não era parte do clã? “Ah, meu Deus! Você usou a palavra certa — clã. Porque eles eram tão unidos, isso era parte da magia da banda. Eram tão instintivos... Um sabia o que estava acontecendo com o outro. Me levar para lá foi como [jogar] uma chave-inglesa no meio da engrenagem.”

As sessões com Kramer foram cambaleando por três semanas, no final das quais a banda tinha gravado vários cassetes com “pedaços” que incluíam o vacilante riff de um trabalho em progresso que chamavam de “Highway to hell” — por causa da descrição de Angus sobre a última turnê norte-americana — e os restos de outra música que acabaria entrando no próximo disco, uma tentativa fraca de um sucesso nas rádios norte-americanas chamada “Love hungry man”. No geral, de acordo com Malcolm, “a gente não tinha nada”. O ponto mais baixo, diz Browning, foi atingido quando Kramer tentou convencê-los a gravar “Gimme some loving”, um sucesso de 1966 do Spencer Davis Group.

Haveria um preço a pagar pelo desastre da experiência com Kramer — e dessa vez seria Michael Browning quem pagaria. Com os irmãos, ele fala, sempre havia “um grau no qual o mensageiro também era detonado. Foi sem dúvida parte do meu fracasso com o grupo”. Mas então, como ele admite, “não foi um ótimo período, eu era o empresário, e de repente o grupo estava em Miami com um produtor com quem eles não queriam trabalhar. Eu estava em Nova York, e a banda estava muito frustrada, então é claro que eu fazia

parte do grupo de pessoas com quem eles não estavam muito felizes na época”.

Em seu esforço para fazer a banda estourar nos Estados Unidos, Brown-ing pretendia alugar um apartamento na 48th Street, em Nova York, com dois sul-africanos expatriados que ele tinha conhecido recentemente chamados Cedric Kushner e Clive Calder. Kushner tinha trinta anos. Filho de um verdureiro, chegara aos Estados Unidos aos 21 anos, como boxeador. Pesando 180 quilos, Cedric derrubaria qualquer um com uma direita, mas seu tamanho o deixava lento e fácil de acertar, por isso, em 1974, ele foi trabalhar como operador no porto de Jersey e limpador de piscina num hotel de Miami. Depois, de volta a Nova York, começou a trabalhar com promoção de concertos de rock, com gente um pouco ultrapassada no início, como Steppenwolf, até ganhar na loteria apoiando uma banda pouco conhecida chamada Fleetwood Mac, que de repente estourou em 1977 com o disco *Rumours*, um enorme sucesso de vendas. A partir daí, Kushner ganhou espaço promovendo shows de artistas como Bob Seger e Doobie Brothers em lugares prestigiados de Nova York: Madison Square Garden, Boston Garden e Nassau Coliseum. Era um cara simples e tranquilo que gostava de rock 'n' roll e amava o AC/DC. Michael Browning o considerava um forte aliado em potencial. Clive Calder, por sua vez, era um ex-músico que havia se tornado empreendedor, cuja empresa, Zomba — nome emprestado da primeira capital do Maláui — tinha começado em Londres no início dos anos 1970, mas depois se expandiu para gravadora, distribuidora, produtora e editora, abrindo um escritório em Nova York em 1978. O principal cliente de Calder era um jovem sul-africano chamado Robert John Lange — “Mutt”, para os amigos —, que havia trabalhado com Calder e seu sócio, Ralph Simon, por anos, produzindo sucessos na África do Sul, antes de os três, todos mais ou menos da mesma idade, juntarem seus recursos e se

mudarem para Londres em 1974, onde a carreira de Lange começou a decolar. “Estávamos politicamente contra o velho regime do apartheid”, Simon teria dito. Estavam também atraídos pela ideia de aplicar as habilidades aprendidas no minúsculo mercado musical sul-africano — no qual apenas 10 mil cópias vendidas bastavam para um disco chegar ao primeiro lugar nas paradas — no mercado muito mais lucrativo da Grã-Bretanha e, em certo momento, nos Estados Unidos. Por coincidência, como um forasteiro no mercado musical norte-americano procurando amigos com ideias parecidas, Clive Calder também viu em Michael Browning um poderoso aliado em potencial.

Quando Michael recebeu uma ligação de Malcolm em janeiro de 1979, dizendo, bravo, que se recusava a trabalhar mais um dia com Eddie Kramer, Michael estava no apartamento com Clive e Mutt Lange.

“Desliguei o telefone, olhei para Mutt e falei: ‘Você *precisa* fazer esse disco’. Ele estava sentado perto de mim quando conversei com Malcolm ao telefone, e fiquei enchendo o saco dele para fazer o disco. Clive dizia: ‘Não, não. Ele gravou o Boomtown Rats, gravou o City Boy. O AC/DC não tem uma base muito grande. Mutt não vai trabalhar com ninguém que venda menos de 500 mil unidades... etc.’. Mas eu não desisti. Fiquei enchendo o saco e, no final da noite, tinha convencido Clive e Mutt. Liguei de volta para Malcolm e disse que estava tudo bem, que tinha conseguido Mutt Lange. E ele disse: ‘Quem? Quem é ele?’. Dei alguns nomes com quem Mutt tinha trabalhado, mas ele nunca ouvira falar de nenhum deles. Só me lembro de Malcolm dizendo: ‘Não me importa porra nenhuma. Precisamos conseguir qualquer um — qualquer um! —, menos Eddie Kramer!’. Eles não se importavam, desde que não fosse Eddie Kramer. Então foi assim que a coisa com Mutt começou.”

Embora nem Browning nem Lange — e nenhum dos irmãos Young — pudessem saber ainda, aquela seria uma decisão que mudaria a vida de todos eles. “Não tive muita escolha”, fala Browning agora. “Eu sabia que Mutt tinha feito um bom trabalho com City Boy e Boomtown Rats. Mas não era nisso que eu me baseava para avaliar sua habilidade como produtor. Mutt e Clive tinham me mostrado algumas coisas nas quais ele estava trabalhando com sua ex-mulher, Stevie, que estava num grupo chamado Night, e aquilo me pareceu incrível. Era mais do que isso, na verdade, me deu a confiança para dizer a Malcolm que ele seria fabuloso.”

Nascido em Mufulira, Rodésia do Norte, atual Zâmbia, em novembro de 1948, Lange tinha uma base privilegiada: a mãe alemã era de uma família próspera, e o pai sul-africano era engenheiro de minas. Apelidado de “Mutt” na escola — um nome que ele pode ter gostado porque escondia suas origens de classe média alta —, Lange cresceu ouvindo os discos de música country do pai, preferindo os artistas que cantavam em falsete, como Slim Whitman e Hank Williams. Como o também sul-africano e produtor Kevin Shirley explica: “A natureza do governo sul-africano naquele momento era tão conservadora-cristã que o rock era malvisto. Woodstock era malvisto, LSD e qualquer coisa a ver com drogas eram considerados parte do mal. Claro que em casa não ouvíamos nenhum rock ‘n’ roll. A única coisa que havia era Simon and Garfunkel, nada de Elvis Presley ou Beatles, nada disso”.

Somente após ter sido enviado à Belfast High School, no Transvaal, foi que Lange realmente se conectou com a música pop. Começando com sua própria banda tocando guitarra rítmica e usando harmonias de canto, Mutt se tornou um grande nome no pequeno cenário musical da África do Sul. Trevor Rabin, parte do grupo sul-africano Rabbit de meados dos anos 1970, e o vocalista e

guitarrista que praticamente relançou o Yes sozinho nos anos 1980 com a inovadora produção do hit "Owner of a lonely heart", lembre-se de ver Lange tocar no final dos anos 1960. "Ele fazia uma versão de Joe Cocker de 'With a little help from my friends' que se parecia mesmo com Joe. Era extraordinário. Mutt era um cantor incrível. Fazia qualquer coisa com a voz."

Rabin também era um bom cantor e músico. Antes do Rabbit ele havia participado por um tempo da banda de Clive Calder, Freedom's Children — que já era uma mistura pesada de rock progressivo e psicodélico antes de esses termos terem sido inventados —, e quando Calder passou para a parte de produção, Rabin foi com ele, como músico de estúdio. Foi por Clive que Rabin conheceu Lange, que também estava passando para a produção. "Eu costumava fazer todas as sessões de Mutt na África do Sul, como guitarrista. Fiz muitas coisas com ele." Naquele momento, Rabin aprendeu o que todo músico que trabalhasse depois com o produtor aprenderia. Nas palavras de Bob Geldof, Mutt Lange era "um sargento, um perfeccionista que dirigia os outros da mesma forma como dirigia a si mesmo". Trevor Rabin ri da descrição. "Lembro que Mutt e eu tivemos um momento estranho no estúdio. Eu estava dobrando uma parte [do som] da guitarra, e ele parou e disse: 'Está só um pouquinho fora'. E eu fiz isso e fiz aquilo, e finalmente falei: 'Ah, Deus, Mutt. Estamos procurando pelo em ovo aqui?'. Ele respondeu: 'Bom, são os *meus* pelos'." Ele ri. "Fora isso, acho que era o melhor produtor da África do Sul."

Muito das habilidades de Lange, acredita Rabin, veio das pesadas restrições impostas a ele como músico na África do Sul na era do apartheid. "O rock ocidental estava banido, não tínhamos nenhum artista de renome vindo tocar; a cena ao vivo, como estava, era muito pequena e fechada." Trabalharam em vários discos que acabaram conhecidos como *Springbok Hits* — discos de compilação

de hits pop ocidentais regravados e cantados de forma perfeita por Lange e sua equipe de estúdio, liderados por Rabin. Como Kevin Shirley, que começou sua carreira como músico e produtor nos mesmos estúdios de Lange e Rabin e trabalharia com Led Zeppelin e Iron Maiden, só para citar dois, explica: “Como tínhamos o boicote por causa do apartheid, não recebíamos nenhuma música nova. Mutt pegava os sete melhores singles, quaisquer que fossem, a cada semana, e os copiava no estúdio. E ele fazia essas coisas chamadas Spring- bok Hits, que tinham seis sucessos de um lado e seis do outro. Ele copiava a produção, copiava todo o vocal e a música — e eram incrivelmente bem-feitos. Não tínhamos como ouvir os originais, mas depois eu ouvi e comparei; o trabalho dele era incrível. Então Mutt não era só um músico e produtor excepcional, ele podia trabalhar praticamente com qualquer estilo, sem problema”.

Rabin conta: “Ali estava um cara que conseguia compor, tocar, e ele tinha talento. E agora ele tinha a melhor vocalista para suas canções, Stevie, que tinha uma voz maravilhosa. Mas Mutt chegou a um ponto em que ninguém [na África do Sul] podia entender o que ele estava fazendo, e acho que foi por isso que ele partiu. Antes disso, houve um disco no qual toquei guitarra para Mutt, que foi importante para ele na África do Sul” — um disco do cantor de funk da Cidade do Cabo chamado Richard Jon Smith. “Foi uma das primeiras vezes que Mutt trabalhou com um cara de muita credibilidade como músico e artista que estava indo bem. Mutt o levou a outro nível bem diferente. Mas nunca tentou se promover. Era o mesmo de sempre, muito quieto e muito introspectivo. Muito despretensioso, sem nenhuma arrogância, era extraordinário...”

No começo dos anos 1970, Mutt casou-se com Stevie van Kerken — conhecida profissionalmente como Stevie Vann e já uma estrela adolescente na África do Sul — e começou uma banda

chamada Hocus. Mas com quase nenhum lugar para tocar — “pelo menos não por uma segunda vez”, conta Rabin —, tanto talento logo se sentiu confinado, e os recém-casados partiram para Londres, sob a égide de Clive Calder e Ralph Simon, e formaram um novo grupo, chamado Stephen, que foi contratado quase imediatamente por Dave Dee — outro expatriado sul-africano e *ex-pop star* dos anos 1960, agora trabalhando para a Warner. Mas quando o single de estreia deles, o animado e bastante polido “Right on running man” — um estilo à frente do seu tempo, que surgiria cinco anos depois com o Fleetwood Mac, da era de Stevie Nicks — não conseguiu chegar às paradas, o casal Lange sentiu que sua sorte estava terminando. O estresse provou ser muito forte para a sobrevivência do casamento, e em 1976 Mutt encontrou um novo amor em Oonagh O’Reilly, de Belfast, e estava de volta à produção de outros artistas.

Seu primeiro sucesso notável veio com um sexteto de Birmingham chamado City Boy, cujas guitarras intensas, teclados estridentes e complexos arranjos vocais ajudaram a superar uma imagem que ficava no meio do caminho entre ratos de biblioteca e tiozões *disco*, mas cujas necessidades musicais se encaixaram perfeitamente nos talentos eficientes de Lange. Ele era capaz de cantar ou tocar melhor do que qualquer um deles, então a banda estava feliz por seu ainda desconhecido jovem produtor guiá-los por cinco discos, finalmente chegando ao Top 10 do Reino Unido em 1978, com o sucesso “5.7.0.5”, que também chegou ao Top 30 dos Estados Unidos. O nome de Lange tornou-se conhecido no mercado musical de Londres como o de um produtor que poderia tirar o máximo de materiais, geralmente sem muitos atrativos, de artistas que, como Graham Parker, eram ótimos ao vivo, mas quase nunca conseguiam capturar a mesma energia no disco. Lange produziu o segundo disco de Parker, *Heat treatment*, um sucesso, em 1978 —

apesar de o cantor baixo e calvo, sempre de óculos escuros, nunca ter lhe agradecido por isso, reclamando que a produção tinha sido “muito dura” para seu gosto. Outros, como o Clover, com o jovem Huey Lewis, entenderam melhor e não entravam no estúdio sem que Mutt estivesse ali para guiá-los. Albie Donnelly, cuja banda de soul Supercharge era outra das recém-contratadas que se beneficiaram da escola de rock de Lange, lembra-se da vez que ele ficou na casa comunitária da banda em Liverpool durante a gravação de seu primeiro disco pelo selo, *Local lads make good*, dormindo no sofá e tomando banho frio pela manhã porque não havia aquecimento. “Mutt não bebia, não fumava e era vegetariano. Ele trabalhava muito e era determinado, estava escrito nas estrelas que seria bem-sucedido.” Donnelly se tornou o saxofonista preferido de Mutt, convidando-o a tocar em sucessos dos Boomtown Rats e de Graham Parker. Já o guitarrista canadense de blues-rock Pat Travers, na época contratado pela Phonogram, lembra-se de passar 23 horas em um estúdio de Londres com Lange para “sair com absolutamente nada”. Lange, ele diz, “passou quatro horas só no bumbo da bateria”.

O mais próximo que Lange tinha chegado de uma banda com um som parecido com o AC/DC foi em 1977, quando produziu o disco de estreia do The Motors, notavelmente a faixa de abertura e primeiro single — e um sucesso menor nas paradas — “Dancing the night away”, com sua introdução longa e imponente explodindo com guitarras em multicamadas aceleradas e o grande refrão. Mas The Motors não tinha um *frontman* reconhecível, nenhum guitarrista solo identificável e, salvo a excepcional “Dancing the night away”, nenhuma outra canção tão boa. Mutt os levou até onde podia no espaço de um disco. O AC/DC, com seu vasto catálogo, uma plateia já grande e a atitude nata de “beligerante desde o nascimento” elevada ao máximo pelos recentes problemas com o irmão George e

um Eddie sem noção, seria algo muito diferente para o produtor de cabelo enrolado e uma mente musical mais enrolada ainda.

Na época em que o AC/DC foi conhecer Mutt Lange, em um ensaio de pré-produção nos estúdios E. Zee Hire, em março de 1979, nenhum dos dois lados conhecia muito bem um ao outro, e, francamente, pouco importava. Se Lange sabia da situação *vis-à-vis* de George Young, ele certamente não deu nenhum sinal. Apesar de Malcolm mais tarde brincar que, se soubesse que o novo produtor tinha trabalhado no grande sucesso do Boomtown Rats no Reino Unido, "a gente nunca teria deixado que ele passasse pela porta". Mas tinha sido a qualidade artística que o produtor afinado havia conseguido tirar dos esfarrapados punks irlandeses que encorajara Phil Carson na Atlantic, por um lado, a pensar que ele poderia ser o cara certo para levar o brilho polido do AC/DC às tão queridas rádios. "Rat Trap", o primeiro número um dos Rats, apenas quatro meses antes, tinha sido produzido por Mutt e quase soava como um encontro de The Easybeats com AC/DC: pop inteligente com refrões de um hino do rock. Esse tipo de música não era, no entanto, algo que se conseguia facilmente. Geldof lembrou-se de como os Rats tinham feito sua demo para o primeiro disco em um pequeno estúdio de Dublin em questão de horas. "Com Mutt a gravação durou oito semanas. A gente fez 78 takes só para 'Lookin' after number one'." Como Geldof descobriu e os Young estavam a ponto de descobrir também, "o som tinha de ser quebrado em suas partes componentes para dar a [Lange] maior controle nos estágios finais de mixagem dos instrumentos juntos". Vivendo em um apartamento ao lado do estúdio, eles começavam o dia de trabalho às dez da manhã e geralmente terminavam às duas da madrugada. "Nos sentíamos inadequados, mais ainda porque Mutt era um músico brilhante e ficava impaciente com nossas trapalhadas."

Tudo o que os irmãos Young sabiam de Mutt Lange na primeira vez em que o encontraram era o que Michael Browning tinha contado sobre ele: que era “um gênio”, o tipo de apresentação que Malcolm e Angus desprezavam. Ian Jeffery ri quando se lembra da primeira reunião. “Mutt Lange apareceu com seu cabelo enrolado e galochas verdes, e todos se voltaram para mim: ‘Que merda é essa?’” Trevor Rabin imagina a cena de maneira muito clara. “Ele entrou muito quieto, amigável, mas muito confiante. Ele rapidamente ganhava seu respeito. E quando você mostra seu trabalho e vê que ele não reage com arrogância, continua fazendo um excelente trabalho, as pessoas respeitam isso e o seguem, confiam nisso.”

De acordo com o diário mantido pelo engenheiro Mark Dearnley, a gravação básica do novo disco do AC/DC começou no Roundhouse Studios, na Chalk Farm de Londres, em 24 de março, sábado, com o disco concluído exatamente três semanas depois, em 14 de abril, sábado. A primeira faixa em que trabalharam foi a faixa-título, “Highway to hell”. A introdução guitarra-bateria tinha sido pensada em Miami, no dia em que expulsaram Eddie Kramer para trabalhar sozinhos, com Angus na guitarra enquanto Malcolm se sentava na bateria. Tudo quase foi perdido, no entanto, quando o engenheiro de gravação levou o único cassete para casa e seu pequeno filho desenrolou a fita, brincando. Felizmente, Bon, que sempre rebobinava seus cassetes usados, cuidadosamente o arrumou no dia seguinte, e a faixa que estava a ponto de transformar toda a vida deles foi restaurada.

O fato de a introdução ser muito parecida com “All right now”, do Free — um primo próximo de “Honky tonk woman”, dos Stones, com “Boogie Chillun”, de John Lee Hooker —, não passou despercebido ao novo produtor, que rapidamente contratou Tony Platt para ajudá-lo a mixar as edições finais. Lange, Platt conta

agora, estava procurando “alguém que daria aquela coisa de rock seca e dura, e ele sabia que eu tinha trabalhado na Island Records nos velhos tempos com aquele tipo de banda, incluindo o Free”. Era, como Platt coloca, “aquela sensação de espaço e tempo” que caracterizou todo o disco. Faixas como o óbvio single “Touch too much” — recuperado de sua encarnação anterior e refeito de maneira quase cirúrgica — e a pulsante “Get it hot” eram, à primeira impressão, rocks pesados centrais, ainda que, como Platt aponta, “elas sejam ambas mais lentas ou médias. Uma das coisas que Mutt trouxe ao AC/DC era como trabalhar um groove. Eles podem ser uma banda de rock, mas agora dava para dançar com suas faixas. Ou com a maioria delas, pelo menos...”.

Até músicas novas como “If you want blood (You’ve got it)” — uma das favoritas de Mutt, que gostava da ideia de fazer uma faixa com o título de um disco anterior —, com sua introdução estilo “Brown sugar” e refrão rápido, eram impossíveis de ouvir e ficar parado. Enquanto George Young sempre os encorajara a dar o máximo de si sem se preocupar com detalhes (como afinação e tempo), Mutt insistia que tudo estivesse perfeitamente equilibrado — melodia, ritmo e harmonia — para que, quando cada canção explodisse, isso acontecesse contra um cenário que mais contrasta do que compete por atenção.

Dessa forma, ele até persuadiu a banda a tirar um pouco o pé do acelerador em músicas que quase poderiam ser chamadas de baladas. Era o caso de “Love hungry man”, cuja batida não era muito diferente de “Highway to hell”, mas a ideia era bem menos evidente. Apesar de a banda — Malcolm e Angus, em especial — ter achado que a faixa era muito diferente das outras que Mutt os forçou a gravar no disco, recusando-se até mesmo a tocá-la ao vivo, ainda é, até hoje, uma das músicas preferidas das rádios norte-americanas. Na faixa final, “Night stalker”, Lange até os levou ao tipo

de blues elétrico pelo qual eles só tinham se aventurado uma vez — em “Ride on”. Mas se “Night prowler” excedeu seu descendente elegíaco, as letras de Bon eram outra coisa: a história de um tipo de besta que espera que você “turn out the light” [apague a luz] antes que “makes a mess of you” [detone com você]. Talvez, se a música não tivesse sido tão convincente, a canção tivesse caído em um horror mais do tipo Alice Cooper. Mas a produção de Lange parece descartar qualquer ideia de maquinação ou teatro. Só soava má — e suja.

Em termos de letra, outras faixas como a alegre “Girl’s got rhythm” e “Beating around the bush” — a segunda, bem remodelada a partir da faixa “Backseat confidential” descartada de *Dirty deeds*, com um riff novo e mais duro parecido com o de “Oh well”, do Fleetwood Mac — vieram direto da mesma gaveta de onde saiu o resto das fantasias, da mente suja de Bon. Já no que se refere à música, este era um outro universo totalmente diferente. Ainda blues, todo rock, mas elevado a um nível exaltado que quicava como um raio bifurcado cruzando uma lua branca. A produção feita em “Walk all over you” foi o oposto do que faria George Young. Enquanto “Let there be rock” ou “Sin city” cobriam terrenos similares, Lange foi capaz de introduzir um conjunto mais sofisticado de dinâmicas, que transformou um blues médio em algo grande. Do mesmo modo, “Shot down in flames”, com sua introdução falsamente espontânea e ritmo apertado, era o pop-rock elevado ao máximo.

“Mutt realizou algumas mudanças”, diz Ian Jeffery, que estava lá na maioria das sessões. “Eu me lembro de um dia em que Bon veio com suas letras — esqueci qual era a música, mas pode ter sido ‘Highway to hell’ —, mas ele começou fazendo isso e estávamos todos sentados na sala de controle e Bon estava forçando, sabe? Estava saindo mais ar do que voz. Mutt lhe disse: ‘Ouça, você

precisa controlar sua respiração'. Bon então falou: 'Se você é tão bom, sua bicha, canta você!'. Mutt, de sua cadeira, cantou sem precisar se levantar! Foi quando todos eles pensaram: 'Que porra é essa, cara?'"

De acordo com Malcolm Dome, "Bon me falou que, quando eles trabalharam com Mutt Lange em *Highway to hell*, 'Graças a Deus a gente se livrou daqueles outros dois' — falando de Vanda e Young. Ele sentia que estavam segurando a banda e tinham uma ampla visão de como ela deveria ser. E ele sentia que a entrada de Mutt Lange tinha ampliado a visão deles. E, se você ouvir, dá para ver que ele estava certo. 'Let there be rock' ainda é absolutamente brilhante. Mas eu sabia do que Bon estava falando, porque Vanda e Young pareciam ter aquela 'visão Young', de que eram as guitarras de Angus e de Malcolm que importavam e todo o resto deveria se adequar em torno disso. Acho que Bon se sentia frustrado por não conseguir mostrar tudo o que podia. Então Mutt Lange, de repente, deu a ele a oportunidade de se abrir um pouco mais. Como resultado, *Highway to hell* é um verdadeiro avanço".

Mutt também ensinou a Angus algumas lições úteis, instruindo-o a tocar seus solos enquanto estava sentado ao lado do produtor: "Assim eu posso falar o que você deve tocar", Jeffery lembra de Mutt dizer ao espantado guitarrista. "Angus estava acostumado a tocar no estúdio com seus quatro amplificadores Marshall, mas Mutt queria que ele trabalhasse com um amplificador pequeno no canto da sala de controle. Ele disse: 'Sente-se aqui, que vou falar o que quero que você toque'. Angus parecia pensar: 'Você acha que vai, não acha?'. Mas ele se sentou ao lado de Mutt, que não forçou nada, ficava apenas apontando para o braço da guitarra, dizendo 'Aqui, isso' e 'Para lá' e 'Agora faça aqui' etc. Era o solo de 'Highway to hell'; você sabe quando ele vai direto para aquele inesquecível primeiro solo" — uma explosão que começa aos 2min12s e continua direto para o

clímax 26 segundos mais tarde. “Aquela nota vibrante que é segurada e depois sobe até lá, sabe? Foi fantástico! E isso realmente deu destaque a Mutt, e eles sabiam que tinham algo real acontecendo. Porque ele nunca forçou nada, apenas dava sugestões para tudo, que estavam 99% certas. Não pedia que fizessem algo que ele mesmo não pudesse fazer, nem discutia, falando que algo estava errado no passado, nada assim. Ele realmente foi construindo o que se tornou o disco.”

Por trás da inspiração havia muito suor também. Geralmente, quando a banda aparecia no estúdio a cada manhã, Mutt já estava lá havia horas. Sempre o primeiro a chegar e o último a sair, às vezes ele dormia no sofá do estúdio, trabalhando depois que todo mundo tinha ido para casa, repassando as performances do dia, pesando, julgando, descartando. Mas, como Lange seria o primeiro a reconhecer, a interação entre artistas e produtor que criaram a primeira obra-prima verdadeira do AC/DC não foi uma rua de mão única. Em seu segundo dia trabalhando com eles na Roundhouse, Mutt disse a Malcolm: “Vocês são a melhor banda com quem já trabalhei”. Famoso por ser recluso, Lange quase nunca deu entrevistas. Uma vez, no entanto, no final dos anos 1990, ele concordou com uma rápida sessão de perguntas e respostas on-line. Pouco pode ser tirado de suas respostas breves. Mas quando ele fala, num ponto, “às vezes, quando você tem sorte na vida, consegue fazer as coisas acontecer”, parece claro que está se referindo a seu trabalho com o AC/DC. Quando ele acrescenta: “É sempre por acidente e sorte, mas acontece”, isso é mais do que falsa modéstia. Apesar de seus muitos dons, Mutt sabia que sozinho ele não faria o AC/DC, ou nenhuma outra banda, ser bem-sucedido, não mais do que o velho empresário-gângster Don Arden poderia, como ele sempre dizia, “polir um cocô” e transformar clientes seus como Small Faces e ELO em sucessos. Primeiro e principalmente, a

banda tinha de ter talento; então vinha a polida. Ninguém, no entanto, polia melhor uma banda de rock deixando-a tão brilhante e delicada como Mutt Lange estava fazendo agora com o AC/DC. Como um mestre encontrando sua musa, o AC/DC tinha fornecido a melhor tela para o produtor pintar. Ao contrário das bandas punks com que tinha trabalhado antes em Londres, que não conseguiam tocar o mínimo e estavam cheias de ideias intrincadas sobre o que era ou não aceitável para a imprensa de rock pseudointelectual, o AC/DC não só sabia tocar — forjado em milhares de shows em todo tipo de lugares, pequenos e grandes, nos últimos cinco anos —, como não se importava nem um pouco com o que os outros pensavam. Seus amigos gostavam de golpes amplos, inclusivos, rock que não foi feito para pensar, porém podia fazer dançar a noite toda. Livre pela primeira vez de artifícios autoconscientes e parafusados, Lange foi capaz de aplicar todos os seus imensos talentos ao disco do AC/DC. Mais ainda, ele conseguia realmente se identificar. Não eram como as músicas dos artistas de country music que ele adorava tanto enquanto crescia? Canções de sangue e serragem cheias de ousadia, emoção irrequieta e humor maldoso, trabalhando com pecado e redenção, o desejo insaciável da banda de tocar e agradar, deslumbrar e demolir, como uma respiração de ar fresco depois do excesso de sentimentos e das danças espasmódicas de Deaf School, Graham Parker, Boomtown Rats e de todas as outras bandas universitárias cheias de ideias com quem tinha trabalhado em Londres.

Lange tinha acrescentado naquele questionário on-line que, “quando se está buscando fama e fortuna, precisa evitar notoriedade. Não há nenhuma vantagem em ser muito conhecido. Precisa sempre estar por baixo do radar como uma sombra escondida. Aprendi isso cedo na minha carreira. Sempre fui uma pessoa privada. Não valorizo estar na mídia. Sou feliz por conseguir

escapar dela". Dessa forma, aquelas três semanas em Londres com o AC/DC, na primavera de 1979, iriam mudar a vida de todos os envolvidos, para sempre.

A primeira vez que Michael Browning ouviu *Highway to hell* foi em seu apartamento em Nova York, onde Malcolm tinha ido mostrá-lo a ele. "Ficou óbvio desde o começo que era algo especial. A diferença entre *Highway* e *Powerage* era total. Achei que a faixa-título era a música que poderia ser o que eles precisavam nos Estados Unidos, e depois começamos a trabalhar na capa e em todo o resto." Mais importante, os poderosos de Nova York concordaram. "Todos gostamos do que Mutt Lange fez", diz Barry Bergman. Nos Estados Unidos, "passamos de 50 mil para 75 mil [com *High voltage* e *Let there be rock*], para 125 mil e depois subimos para 175 mil [com *Powerage*] até chegar a 250 mil com o disco ao vivo. Mas precisávamos de um grande sucesso, e seria esse disco. *Highway to hell* significou o estouro do AC/DC e de Mutt Lange nos Estados Unidos".

Mas se tudo estava começando a parecer um mar de rosas, como sempre acontece com o AC/DC, havia movimentos abaixo da superfície que poucos viram chegar. A Atlantic decidiu que não tinha gostado do nome e tentou obrigar a banda a mudar. "Eles ficaram doidos", lembrou Malcolm. "Não queriam aquele título." O medo era de que a banda fosse confundida com adoradores do demônio. Um quarto de século depois, Phil Rudd ainda se sente perplexo. "Se você estivesse na estrada com a gente até aquele momento, saberia exatamente do que estávamos falando." Os irmãos insistiram: o título era esse. Sem discussão. Havia também questões sobre a capa do disco: uma foto da formação da banda, com o único destaque de que Angus estava usando chifres de diabo na cabeça. Uma foto anterior da mesma sessão tinha Angus sozinho na capa, não só com

chifres, como também com um pequeno rabo de demônio enrolado, mas ela tinha sido rejeitada pela banda, diz Jeffery, "porque era uma merda". Eles não abririam mão da mais simples que foi finalmente usada. "Quem aqueles merdas acham que são?", Malcolm perguntou a Ian.

Enquanto isso, em Nova York, houve mais consequências da indicação de Lange quando Michael Kleffner, que tinha defendido o AC/DC nos Estados Unidos por tanto tempo, mas que havia sido quem recomendara a contratação de Eddie Kramer, acabou na geladeira depois de uma séria discussão com Clive Calder. "Michael Kleffner ficou muito puto comigo por demitir Eddie e trazer Mutt", explica Browning. "Ele encontrou Clive Calder depois em um clube de Nova York e começou a falar merda sobre Mutt Lange. E Clive ligou para Jerry Greenberg na manhã seguinte, e em poucas horas Michael Kleffner foi demitido da Atlantic Records. Foi só o desdobramento de um drama. Toda essa merda aconteceu por causa da mudança do produtor."

Infelizmente para Browning, a agitação não terminou aí. Animado por um lado porque as coisas estavam finalmente começando a dar certo para a banda nos Estados Unidos, Browning decidiu que sua própria posição poderia melhorar, antecipando o grande crescimento que ele tinha certeza de que aconteceria, e entrou em um acordo de parceria com seu outro amigo em Nova York, Cedric Kushner. "Eu precisava de uma grande injeção de capital, e Cedric tinha o dinheiro", conta Browning. "Foi um fator importante. Eles não acharam que ele fosse a pessoa certa, no entanto, e, vendo hoje, era verdade." De acordo com Ian Jeffery, e só temos sua opinião sobre a reunião, a indicação unilateral de Kushner por Browning estava predestinada a dar errado desde a apresentação à banda. "A gente tinha voltado para Londres, e Michael apareceu com Cedric Kushner, esse norte-americano de uns

180 quilos. Isso aconteceu na porra de um estacionamento. O cara apareceu e disse: 'Oi, Malcolm. Oi, Angus'. Malcolm virou para mim: 'Quem é esse cara?'. Eu não tinha ideia. Então puxei o Browning de lado e perguntei: 'Michael, quem é esse cara?'. 'Ah, sim, sim, sim, ele é meu novo sócio.' E foi isso. O cara era história antes mesmo de ter uma chance. Não só ele se fodeu ao ir até eles e se apresentar antes de deixar que decidissem se queriam conhecê-lo, mas porque se apresentou como sócio do Michael! Ninguém tinha contado a eles. Não tinha sido discutido. Então foi isso. Não havia nenhuma chance de sobrevivência com os irmãos depois disso."

Houve outros problemas também. Uma turnê japonesa de quatro shows tinha sido agendada para o começo de março, quando se esperava que a banda já tivesse terminado de trabalhar no novo disco com Eddie Kramer. Como esses planos tinham sido engavetados e eles tiveram que reorganizar a agenda em Londres com Mutt Lange, a primeira turnê da banda no Japão virou história. De acordo com Browning, no entanto, "houve problemas com a imigração", e as datas foram canceladas no último minuto, causando muita consternação à banda. "O equipamento já tinha sido enviado para lá quando cancelamos", explica Browning, "e isso significou que tivemos de pagar tudo mesmo não indo."

A banda também havia deixado de tocar, depois de Aerosmith, Van Halen e UFO, em um estádio para mais de 100 mil pessoas, no Los Angeles Memorial Coliseum, em 8 de abril — e de ganhar o dinheiro tão necessário — porque estava no estúdio com Mutt. Por isso Malcolm Young estava muito hostil quando o AC/DC finalmente voltou à estrada, em 8 de maio, em Madison, Wisconsin, para o primeiro de onze shows junto com o UFO. Foi no show seguinte — sozinhos, para 2 mil pessoas no Tennessee Theater, em Nashville — que a merda foi jogada no ventilador.

“Eu voei para lá à noite”, lembra-se Browning, “e estava na sala da banda depois que eles terminaram o show, e uma discussão inacreditável aconteceu entre mim e o grupo. Do nada, eu, Malcolm e Angus começamos a discutir. Havia já uma hostilidade, e foi isso. Fui demitido.” Depois, voltando no ônibus da turnê: “Foi a viagem mais solene que você pode imaginar. [Depois disso] eu falei com Malcolm acho que umas duas vezes por telefone, porque foi preciso um período de transição. Eles tinham uma turnê pela Inglaterra que eu tinha organizado e coisas assim. E foi isso. O resto foram só os advogados”.

Browning agora insiste que sua demissão teve mais a ver com o fato de que “Mensch estava minando meu relacionamento com eles de um jeito inacreditável, porque estava desesperado para trabalhar com eles. Mensch estava rondando já fazia algum tempo”.

De acordo com Ian Jeffery, no entanto, a decisão não teve nada a ver com Peter Mensch, mas tudo a ver com a ira dos irmãos pelo que viam como mau gerenciamento de seus negócios — começando com a remoção do irmão George da produção e incluindo a indicação de Cedric Kushner sem a aprovação deles.

“Todo mundo estava num beco sem saída. Eles odiavam a porra do mundo e todo mundo nele. Quando chegamos a Nashville, Kushner estava organizando esses shows de merda, que foram horríveis. A banda deu um basta, o demitiu e foi para casa. ‘Browning, estamos demitindo esse cara. Vamos para Nova York falar com John Clarke’ — advogado da Marks Music, que era a gravadora deles na época. Eles disseram: ‘Vamos voltar e pedir que nos apresentem empresários e vamos encontrar alguém para poder continuar’. Era meia-noite no camarim. Eles me falaram: ‘Ian, organize essa merda toda. Chega de shows’.”

Enquanto Browning passou uma noite terrível no quarto de hotel, sem conseguir dormir, Jeffery estava ao telefone, primeiro

com Doug Thaler, da ATI, informando que haveria “uma pausa”, como ele conta rindo agora. Depois com John Clarke, George Young, Perry Cooper e qualquer outro que eles achassem que precisava saber da situação. “Eu disse: ‘Vamos para Nova York. Eles querem conhecer empresários.’” Quando chegaram lá, “vários empresários tinham sido chamados para que eles entrevistassem. Todos foram, mas eram descartados logo que entravam. A única que não foi até eles foi a Leber-Krebs, a maior agência da época, que disse que a banda teria de ir até ela.”

Falando hoje de seu escritório em Nova York, David Krebs ri de tal afirmação. “É ridículo. Eu era fã deles desde 1977. Queria muito ser o empresário, porque sabia que eles combinavam com o tipo de grupo que estávamos querendo.” As empresas mais bem-sucedidas nos anos 1970 eram dirigidas por equipes yin-yang: equipes de dois homens, em que cada um representava o lado “música” ou “de negócios” da operação. Nesse caso, Steve Leber, de óculos, sério, careca, era o homem das letras pequenas; seu sócio, David Krebs, o que via o escritório como uma cela, fumava maconha, usava jeans, bebia na hora do almoço e falava sobre o quadro geral. Na época, seus clientes principais eram Ted Nugent e o Aerosmith, as duas maiores atrações em arenas do final dos anos 1970, apesar de já não estarem no auge. O AC/DC tinha feito shows de abertura para os dois por causa do bom relacionamento que Doug Thaler tinha com a dupla, mas também porque em 1977 David Krebs tinha oferecido a Browning um acordo para cuidar dos negócios da banda nos Estados Unidos. Apesar de Browning ter recusado, “David manteve contato e sempre foi muito correto nos acordos”, diz Browning.

“Houve uma certa rejeição no começo”, lembra-se Jeffery, “porque os irmãos não gostaram de terem falado que eles é que tinham de ir até a empresa. No final, eles disseram: ‘Certo, essas

bichas acham que são grandões, vamos vê-los'. A gente foi até lá, e Leber e Krebs tinham um escritório grande, com umas gostosas sentadas às mesas — piranhas muito bem vestidas com peitões, e dava pra ver até a calcinha. E saiu um cara da sala com terno, gravata e uma careca brilhando — era o Leber. Pensamos: 'Ah meu Deus, por que entramos aqui?'. O escritório de David Krebs estava trancado, mas ele tinha um escritório totalmente rock 'n' roll — luz escura às nove da manhã, aquários, luzes roxas. Dava pra sentir o cheiro de maconha. Angus entrou, e perguntaram: 'Querem beber algo?'. E ele respondeu: 'Sim, uma xícara de chá...'" Ele ri. "Confundi os caras totalmente..."

Jeffery diz que Krebs perguntou a eles: "Quanto vocês estão ganhando no momento, 500, 1.500?". Malcolm respondeu: "Depende, sabe? Ian pode saber mais sobre isso". Ian fez uma cara séria e disse: "Sim, mais ou menos isso". Na verdade, como *Highway to hell* ainda demoraria dois meses para ser lançado, eles só cobriam os custos. "Krebs falou: 'Bem, tenho o Aerosmith, Ted Nugent e vamos fazer uma série do World Music Festival no Texas, Day On The Green, na costa oeste. Grandes shows em Cleveland, 80 mil pessoas por noite. São todas minhas bandas, todos meus festivais. E se eu colocá-los nesses shows e conseguir 1 milhão de dólares até o final do ano?'. Olhamos um para o outro, pensando: 'O que essa bicha está falando?'. Então Malcolm disse: 'Certo, esperto, vamos fazer isso. Mas não vamos assinar com vocês agora. Você nos coloca nesses shows, e, se nossa conta-corrente chegar perto disso, então talvez a gente feche com vocês'."

Falando agora, David Krebs ri e nega que a conversa tenha sido essa. Mesmo assim, no dia seguinte o AC/DC tinha de retomar sua modesta turnê com o UFO, incluindo um show quase lotado no Palladium, bem perto do escritório da Leber-Krebs, em Nova York. Cumprindo sua palavra, quando eles passaram a ser representados

pela LK, a banda começou a fazer shows próprios com joias, como abrir para o Boston no Tangerine Bowl, para 55 mil pessoas, e no festival Mississippi River Jam II, abrindo para o Heart, em junho. Krebs tirou a banda de teatros com o UFO e começou a colocá-los em arenas abrindo shows de qualquer atração, começando com o Journey; por mais incompatível que pudesse ser, o AC/DC conseguiu roubar o show — de novo. E novamente. Claro, ainda haviam os problemas de Bon na estrada. Abrindo para as estrelas canadenses do Triumph, no Kiel Auditorium, em St. Louis, no dia 1o de julho, Bon confrontou o cantor do Triumph, Rik Emmet, por causa de um “mal-entendido” que tinha a ver com a “amiga” de Bon que, por sua vez, tinha anteriormente sido uma boa amiga de Emmet. Em uma versão dos eventos, ao saber dos comentários pouco educados que haviam sido atribuídos a Emmet, Bon se intrometeu. O caso resultou em Bon subindo ao palco naquela noite com o dedo do pé enfaixado por ter acertado um chute em uma luminária em vez de em Emmet, que recuou a tempo.

Os irmãos nem notaram. Estavam mais focados no show especial de 4 de junho que Leber e Krebs tinham agendado no Winnebago County Fairgrounds, em Illinois, com capacidade para 50 mil, onde abririam para o Cheap Trick. O primeiro de vários shows em arenas abrindo para seus velhos amigos, também foi o primeiro em que o AC/DC adicionou “Highway to hell”. No final de julho, estavam abrindo em arenas para outra banda da LK, Mahogany Rush, e em 21 de julho tocaram para cerca de 60 mil pessoas no Oakland Stadium, em San Francisco, antes dos grandes astros de Krebs, Ted Nugent e Aerosmith. Uma semana depois, tocaram com as mesmas atrações principais para 82 mil, no Lakefront Stadium, em Cleveland.

“Todo dia que estávamos fazendo esses shows”, lembra-se Ian Jeffery, “o contador do Aerosmith, Peter Mensch, vinha ao camarim

e dizia: 'Se vocês não tocarem "Dog eat dog", Ian não vai receber o pagamento!'. E eles respondiam: 'Certo, vamos tocar só por você, tá bom, Peter?'. Era como uma piada deles, mas dava pra ver que Mensch realmente gostava daquela música. Que ele realmente gostava da banda." Os irmãos notaram isso.

Quando a turnê terminou, em 4 de agosto, com o primeiro show para cerca de 20 mil pessoas no Madison Square Garden, mais uma vez abrindo para Ted Nugent, eles ainda não tinham o milhão de dólares no banco que, segundo Jeffery, havia sido uma promessa de Krebs. Mas com *Highway to hell* agora nas lojas e outros 47 shows em arenas marcados para setembro e outubro, os irmãos sentiam que estavam no caminho certo. O AC/DC assinou o contrato com a Leber-Krebs em 6 de agosto, antes de voltar a Londres para uns dias de descanso até os próximos shows, que começariam na semana seguinte. Só havia uma condição.

Ian Jeffery: "No final, quando Leber e Krebs e todos os outros estavam se dando tapinhas nas costas, os irmãos falaram: 'Não, não, não. Queremos falar uma coisa, queremos Mensch. Não queremos ter vinte pessoas diferentes cuidando das nossas coisas. Quando ligarmos, queremos alguém que seja *nosso*, e queremos Peter Mensch'. Krebs falou comigo: 'Mas ele é um dos nossos contadores'. Respondi: 'É quem eles querem. Consigam o cara, ou não serão os empresários deles'. E foi o que aconteceu. Então foi fantástico para Peter também. Exceto que eles disseram: 'E por falar nisso, ele precisa se mudar para a Europa. A gente mora em Londres'".

Novamente, Krebs nega se lembrar dessa conversa. Ao contrário, ele diz: "Ter alguém como contador de turnês era uma experiência de aprendizado incrível. O equivalente a um MBA em rock 'n' roll. Fizemos isso com Louis Levin, que terminou trabalhando com Michael Bolton". Foi de fato um alívio que a banda tivesse escolhido Mensch como seu ponto de contato no dia a dia. "Eu

realmente estava muito ocupado. Cuidava pessoalmente do Aerosmith e trabalhava bastante com o Ted Nugent. Não dava para colocar mais coisa no prato.”

No verão de 1979, Peter Mensch era um judeu nova-iorquino de 26 anos. Não muito confiante, sempre em dúvida, mantendo a boca fechada, nenhuma dessas coisas o perturbava. Elas não o atrapalhavam nos próximos anos, e ele se tornou um dos empresários do rock mais poderosos do mundo, quando sua própria empresa, a Q Prime, se tornaria nos anos 1980 o que a Leber-Krebs tinha sido nos anos 1970: a maior e a melhor. Por enquanto, porém, viver em Londres pela primeira vez, dirigir os negócios das estrelas internacionais que estavam crescendo rápido no rock, o AC/DC, seria apenas provar que podia fazer aquilo. Felizmente, ele tinha uma fonte de sabedoria quando precisava, chamada Cliff Burnstein, outro nova-iorquino e ex-executivo da Mercury Records que também tinha aprendido muita coisa na Leber-Krebs. “Peter levou Cliff com ele para o AC/DC”, conta Jeffery, “porque Cliff era parte da coisa toda, sabe, um cara muito, muito, muito inteligente. Peter era a boca, e Cliff era o cérebro.”

Enquanto Burnstein permaneceu em Nova York, Mensch poderia confiar em Ian Jeffery para “dar as dicas”, como Ian coloca, sobre como sobreviver no mercado musical em Londres, e os dois, tão diferentes — o nova-iorquino contido com o londrino relaxado que usava seu conhecimento e bolso cheio de segredos —, ficaram amigos. “Quando Peter chegou, tivemos de ensiná-lo como devia se comportar”, conta Jeffery afetuosamente. “Nas gravadoras, todo mundo o odiava. Quem era esse cara arrogante que vinha aqui e nos dizia como fazer as coisas?”

Burnstein era o oposto, indo a reuniões com seus papéis em uma sacola plástica. “Ele aparecia com uma sacola, onde estavam suas compras de mercado e seu *New York Times*. As pessoas

olhavam para ele como se fosse um cara qualquer.” Anos depois, quando foi chamado para ser o presidente da Columbia Records, com a condição de que cortasse o cabelo e raspasse a barba, Burnstein recusou. Como piada, Ian uma vez fez com que a empresa de merchandising do AC/DC, a Brockum, fizesse para Cliff uma sacola de compras de couro. “A gente copiou completamente a Safeway [supermercado], mas fizemos a sacola preta em vez de branca. Cliff adorou e agradeceu. Depois a guardou e continuou usando a porra da sacola da Safeway!”

Mas era essa combinação de aparente despreocupação e inegável atrevimento que interessou ao AC/DC, principalmente aos irmãos, que reconheciam indivíduos que pensavam como eles; lutadores como eles que sentiam um prazer perverso em minar as convenções do jogo, não importava quão altas fossem as apostas ou grande a recompensa.

“É preciso dizer”, conta Ian, “que eles nunca foram próximos de nenhum dos outros caras, Steve Leber ou David Krebs. O maior erro de Steve foi pensar que Angus era quem mandava na banda. Lembro que ele enviou duas limusines para nos levar a uma festa em sua casa, em Long Island. Demorou duas horas para chegar, e, quando chegamos, estava rolando uma festa de *swingers*. Era louco, todas aquelas pessoas vestidas e, de repente, todo mundo pelado. Tudo o que queríamos era comer uns hambúrgueres com batata frita e tomar uma caneca de cerveja. A gente viu o que estava acontecendo e pensou: ‘Que merda estamos fazendo aqui?’. E a outra coisa foi que Steve Leber achou que Angus era quem decidia as coisas. Ele não tinha nem feito a lição de casa, sabe? Ele não tinha nem ideia de que era Malcolm quem dirigia o show. E, sempre que havia uma discussão, Angus sempre ficava do lado de Malcolm. Eles nunca se aproximaram de Leber e Krebs. Peter e Cliff, no entanto, eram simplesmente... diferentes.”

Com *Highway to hell* lançado na Grã-Bretanha em 27 de julho — uma semana antes que nos Estados Unidos —, o AC/DC voltou a fazer shows no Reino Unido e na Europa durante agosto. A turnê que habitualmente “detonava o chão” aconteceria mais tarde. Por enquanto, eram grandes apresentações em uma série seleta de eventos de alto nível como parte da promoção do novo disco. Duas semanas antes, eles tinham voado dos Estados Unidos para um show único em Arnhem, na Holanda, para o que seria uma versão da TV holandesa do *Countdown*. Eles começaram o show com “Highway to hell”, que seria o primeiro single, para garantir que a faixa receberia a atenção merecida, e terminaram com “If you want blood...” (o lado B), novamente para garantir que todo mundo receberia a mensagem sobre o próximo disco.

Foi uma ocasião boa também para Angus, que conheceu sua futura mulher, Ellen, que fazia parte da equipe de produção da TV holandesa. Ian Jeffery lembra que eles se encontraram no hotel depois do show. Ele conta: “Ela estava ali no lobby, esperando encontrar o Bon. Claro que Bon já estava se divertindo, tinha ido para a cama etc. Então Phil se aproximou, conversaram, mas ela não estava interessada. Depois Angus chegou, eram três ou quatro da manhã, e ficamos sentados tomando chá. Logo ela estava num avião para Londres conosco e até hoje é parte da equipe”.

Foi numa situação parecida com a da mulher de Cliff, Georgiana, conta Jeffery, que o baixista conheceu quando a banda estava no Kensington Hilton, em Londres. Eles tinham feito o check-in ao mesmo tempo que um grupo de aeromoças da TWA. “Cliff veio me ver mais tarde e falou: ‘Lembra daquela gata com quem eu estava conversando na recepção? Ela me ligou assim que entrei no quarto’. Não demorou para todos irmos ao casamento.”

Em 17 de agosto eles tocaram no festival Jazz Bilzen, na Bélgica, onde “Walk all over you” e “Shot down in flames” também

foram transmitidos pela TV. No sábado seguinte eles tocaram antes de The Stranglers e The Who no Estádio de Wembley, em Londres. Phil Carson tinha tentado colocar o AC/DC para tocar nos dois shows que o Led Zeppelin havia feito naquele mesmo mês em Knebworth. De acordo com o editor da revista *Sounds*, Alan Lewis, que fizera tanto para ajudar a promover o AC/DC na Grã-Bretanha quando nenhuma revista de música apoiava a banda, “teria sido um grande duo, tipo um encontro entre a velha guarda do rock e a nova. Naquele momento, a posição do Zeppelin na Grã-Bretanha não era a mesma, e estávamos recebendo muito mais cartas de leitores citando o AC/DC. Não dá para deixar de pensar que talvez eles tenham se sentido ameaçados de alguma forma por aqueles iniciantes?”. De acordo com Carson, no entanto, a razão pela qual o Zeppelin rejeitou a sugestão de ter o AC/DC em Knebworth foi muito mais prosaica. “Robert Plant não gostava deles, simples assim. Ele achava que não eram originais — o que, vamos encarar, era difícil de contra-argumentar.”

Isso não era problema para Pete Townshend, do The Who, que tinha no passado recente elogiado *Let there be rock*, enquanto ao mesmo tempo não via no AC/DC nenhuma ameaça para seu frágil ego. Tocar para quase 90 mil pessoas no estádio de Wembley deve ter sido outro salto tangível, na imaginação pública, para o AC/DC, com um acréscimo de credibilidade por estar no mesmo palco que os senhores dourados do rock como The Who e os chefões da nova geração de punks como The Stranglers. Em vez disso, como acontecera com o festival de Reading três anos antes, as expectativas não alcançaram a realidade. As coisas começaram mal quando Angus teve de segurar Bon para que não “resolvesse” as coisas com The Stranglers. Apesar de serem mais velhos do que os irmãos no AC/DC — no caso do baterista Jet Black, até oito anos mais velho do que Bon — e principalmente fazendo pose de uma

banda "punk" hipotética, mas cuja estrutura musical de referência era bastante parecida com a do AC/DC, The Stranglers, conhecido por sua insolência, achou divertido provocar Bon e os outros por serem "hippies fumadores de maconha". Angus mais tarde contou a Phil Alexander, da *Mojo*, que ele aconselhou Bon a mostrar a eles no palco, canalizando sua fúria em uma apresentação agressiva que o arrogante Stranglers teria de lutar para superar. "Foi o que aconteceu", disse Angus. "A gente subiu, deu o máximo e virou o lugar de cabeça para baixo. Voltamos ao camarim, a sala cheia de maconha, e Bon disse: 'Quem são os porras dos hippies, agora, suas bichas?'"

A banda estava tão cheia de energia que, quando o som falhou de repente no meio de "Whole lotta Rosie" e só voltou quando já tinham começado a próxima música, "Rocker", nenhum deles pareceu notar, simplesmente tocando enquanto a multidão olhava desconfiada. "Sem dúvida alguém estava fodendo com o equipamento", conta Ian Jeffery. "O AC/DC estava detonando. Se foi o The Who ou a equipe deles, eu não sei, mas alguma coisa aconteceu."

Haveria momentos melhores. Nas semanas seguintes, o AC/DC fez seus primeiros shows na Irlanda — duas noites em Dublin como atração principal no Olympic Ballroom, um antigo teatro sem cadeiras famoso por suas plateias furiosas, seguidas por duas noites ao norte da fronteira no Ulster Hall, em Belfast, onde suas mil cadeiras foram retiradas para que cerca de 2 mil fãs pudessem aproveitar o show. Numa época em que os "problemas" na Irlanda do Norte estavam no auge, o hotel da banda foi cercado por arame farpado, e eles foram avisados para nem pensar em sair pela cidade sozinhos. Bon mais tarde, no entanto, lembrou-se dos shows irlandeses como "os melhores que fizemos fora da Escócia. As multidões são bem loucas lá. Em parte porque não recebem muitas

bandas, acho, mas principalmente porque são irlandeses — e totalmente loucos!”.

Quando eles voltaram a fazer um festival ao ar livre com o Who, diante de 75 mil no Zeppelin Field, em Nuremberg, onde Hitler tinha realizado suas infames reuniões partidárias nos anos 1930, temendo uma repetição do “corte de energia” de Wembley, Ian Jeffery e sua equipe revisaram todo o equipamento antes do início do show. “Lembro de subir na porra do andaime até o alto do PA, checando tudo; metade dos alto-falantes não estava funcionando, eles tinham desligado. Terminei subindo na porra dos alto-falantes também porque eu sabia que eles tinham desligado metade deles.”

Mais tarde, de volta ao hotel onde todas as bandas estavam hospedadas, Townshend foi até o bar, e Angus se lembrou e falou para eles: “Vocês fizeram de novo, seus bostas! Roubaram o show!”. Bon, no entanto, não estava com vontade de ser amigável, independentemente de Townshend saber ou não o que sua equipe fazia no show. Ele o provocou: “Vamos, Pete, me paga uma bebida?”, sabendo que Townshend tinha lutado com problemas de alcoolismo durante anos. “Bon”, disse Angus, “estava mexendo na ferida.”

Atitude típica de uma pessoa em negação de seus problemas com bebida ou drogas ao ser confrontada por outra que sofre do mesmo mal, mas que, diferentemente dela, está tentando fazer algo a respeito.

## Doze

### O lugar lá embaixo

Foi mais ou menos nessa época, no final do verão de 1979, que eu conheci Bon Scott. Foi no apartamento de Silver, em Gloucester Road, aonde tinha ido comprar heroína. Eu não era um adicto. Quer dizer, eu certamente não me definiria assim na época. Era apenas sócio de uma empresa de RP chamada Heavy Publicity, especializada em bandas de rock, e raramente, se alguma vez o fizemos, viajávamos sem drogas. Entre nossos clientes estavam bandas como Black Sabbath, Pat Travers e UFO. Foi por estes últimos que conheci Silver. Seu "melhor amigo", Joe Furey (agora conhecido nos círculos de usuários de heroína como Joe Silver), trabalhava às vezes como roadie, pelo que me lembro, para o UFO e alguns outros clientes como Wild Horses — a banda formada pelo amigo de Bon, o guitarrista Brian Robertson, depois de ele ter sido demitido do Thin Lizzy por ser incontrolável até para Phil Lynott, que também estava envolvido com heroína já fazia algum tempo. Silver tinha sido apresentada como "uma boa traficante". E provou ser. A queda do xá do Irã no começo do ano tinha levado a uma onda de imigrantes iranianos ao Reino Unido, junto com um carregamento de heroína bastante diferente da variedade cor de creme chinesa que tinha, até então, sido a norma. Ao contrário da branca chinesa, como era conhecida, a nova heroína iraniana era marrom e muito mais "encaroçada", dificultando a dissolução em uma colher pronta para injetar e mais apropriada para colocar em uma lâmina aquecida por baixo para fumar — para caçar o dragão, na gíria da época. Silver, fui informado por alguém de confiança, tinha muita "marrom" — que

também vinha com a reputação de ser mais forte e mais barata do que a chinesa.

Como jovem RP no final dos anos 1970, eu fazia muitos contatos com bandas e jornalistas através de um espelho de pó com várias carreiras de cocaína e, depois, quando era hora de “esfriar”, heroína. Às vezes, misturavam-se as duas fazendo um “speedball” — o favorito de todo mundo: as bolhas e os prazeres da preparação da droga. Na verdade, quando achávamos que já tínhamos gastado demais para seduzir vários jornalistas musicais a escrever favoravelmente sobre nossos artistas — ou quando já tínhamos entretido nossos clientes roqueiros —, a gente cobrava deles a despesa a título de “Champanhe e flores para a banda”. Um código útil que a maioria dos empresários de rock entendia muito bem.

Drogas, na época, eram a língua franca do mercado musical, especialmente para os artistas. Chegar a uma reunião com um deles sem nenhum “Charlie” ou “Henry” era ir de mãos vazias e ser malvisto. Ninguém discutia vícios. Havia agora muitos médicos particulares na Harley Street prontos para um resgate se houvesse alguma eventualidade. Não se dava muita importância a overdoses, exceto no sentido de que era algo ruim de acontecer debaixo do teto de outra pessoa — ou “ficar azul no banheiro dos outros”, como Keith Richards, o decano da etiqueta das drogas, afirmou de maneira memorável. Encontrar Bon Scott no pequeno apartamento de Silver poderia não ser nenhuma surpresa. Na verdade, Silver costumava falar dele nas minhas visitas anteriores, sua voz rouca de drogada cada vez mais lenta enquanto contava como cuidava dele, descontava seus cheques e várias outras “ajudas”. Eu não sabia que eles tinham sido amantes. Pensava que ela fosse outra aproveitadora querendo justificar seu papel na vida dele, além de simples fornecedora de drogas. Encontrá-lo finalmente no apartamento dela não foi nada de mais. Pelo que me lembro, ele estava dobrado sobre

um espelho cheio de carreiras quando cheguei. Silver tinha acabado de nos apresentar quando ele entregou o espelho para que eu o inspecionasse.

Ele não era exatamente como eu esperava que fosse. Tendo trabalhado com vários “roqueiros selvagens”, me acostumei com suas tentativas de manter a reputação, especialmente nos primeiros encontros. Bon era diferente, no entanto. Quietos, quase introspectivos, muito educados, oferecendo uma carreira e um baseado do mesmo jeito que um vigário poderia oferecer chá e bolo. Confesso, não me lembro agora, mais de trinta anos depois, se foi heroína ou cocaína que cheiramos juntos, apenas que eu só tinha visto ou cheirado heroína antes na presença de Silver. De qualquer forma, não foi nada de mais. Em 1979, os roqueiros mais descolados usavam os dois, como quisessem. Não havia nada a explicar, nada de que se arrepender depois. Eu gostei dele; foi tudo. Ele parecia legal, até mesmo um pouco tímido. Quando Silver começou a falar sobre como a banda estava indo bem nos Estados Unidos e que estava se preparando para partir para outra longa turnê lá, ele começou a se inquietar, sem dizer nada para interromper, mas sentindo-se claramente desconfortável com a nota de orgulho em sua voz. Como se o sucesso dele fosse, de algum modo, também dela em alguma parte significativa. Não que ela parecesse notar. Ela não percebia. Para mim, tinha ficado claro. Comprei a droga e fui embora.

“Eles eram muito diferentes”, conta Ian Jeffery agora. “Não deveriam ser compatíveis, mas de algum jeito eram. Eram perfeitos.”

Agora *Highway to hell* estava a ponto de se tornar o disco mais vendido do AC/DC até o momento. Por um lado, as resenhas na imprensa musical britânica foram todas boas, apesar de existir ainda alguma reclamação, como se tivessem vergonha de desfrutar uma banda anti-intelectual, claramente populista. A manchete na *NME*

afirmava em letras garrafais: "O MAIOR DISCO JÁ GRAVADO". Então, em letras muito menores: "(Na Austrália)", descrevendo o AC/DC como "uma banda que praticava a ciência do exagero a um ponto lúdico e era bem-sucedida". Até o maior aliado deles, Dave Lewis, da *Sounds*, apesar de dar uma nota positiva para o disco no geral, sentiu-se obrigado a apontar que "*Highway to hell* não marca nenhuma mudança aventureira do AC/DC". Ninguém reclamou da guinada extravagante, do som intrincado que o novo produtor, Mutt Lange, tinha criado. Ninguém falou do avanço em termos de som que eles tinham feito. Certamente ninguém previu um grande sucesso. Somente acharam que mais do mesmo parecia, em si, uma carta forte o suficiente para jogar em uma época na qual a new wave estava forçando impacientemente, às vezes para seu próprio detrimento, novidades musicais toda semana.

A diferença no novo disco foi mais sentida quando começaram a ver quanto — e com que rapidez — ele começou a vender. No final de agosto, *Highway to hell* tinha chegado ao oitavo lugar no ranking de discos do Reino Unido. Também já estava no Top 40 dos Estados Unidos, algo que levou a uma grande comemoração no Rockefeller Plaza, mas não no apartamento da 48th Street, para onde Mutt Lange tinha recentemente voltado. Ele não tinha suado sangue para fazer um disco que chegasse ao Top 40. Tão sedento quanto a banda por um gostinho do sucesso norte-americano, só foi em setembro, com a banda de volta às turnês ali e o disco subindo até a posição 17 na parada norte-americana, que Mutt — e Phil Carson, Jerry Greenberg e Peter Mensch — finalmente se sentiu capaz de voltar a respirar. No final do ano, *Highway to hell* também levaria o AC/DC de volta às paradas australianas, chegando a um contido, mas agradável, número 24, o lugar mais alto em casa nos últimos três anos.

Maior encorajamento chegou quando o single "Highway to hell" foi lançado nos Estados Unidos no mesmo mês. Não atrapalhou que a primeira onda de estações de "rock clássico", que se tornariam ubíquas nos Estados Unidos durante o começo dos anos 1980, tivesse começado com o novo rock esperto do AC/DC, louco para ser incluído na lista delas. Também ajudava a situação da banda, que agora atingia seu ponto máximo com o início da primeira turnê como atração principal em arenas; nem, claro, que o disco simplesmente fosse muito bom. Mas, pela primeira vez, o AC/DC — e o seu novo single — se tornou uma banda que tocava com frequência na rádio norte-americana. "Highway to hell" chegaria à posição 47 nas paradas pop, tornando-se o single mais tocado de rock por uma banda não americana desde que o Bad Company explodira cinco anos antes.

"Eles conseguiram", conta Ian Jeffery. "Não que estivessem vendo algum dinheiro de verdade, mas sabiam que ia vir, e já começava a fazer diferença." Evitando shows como atração de abertura para dedicar-se aos próprios, eles melhoraram o transporte trocando o ônibus por um mais luxuoso, com dezoito lugares, cama e beliche para doze pessoas. Havia TV colorida, vídeo e equipamento estéreo de última geração para os irmãos. Phil Rudd começou a exigir — e conseguir — dos hotéis uma pista de autorama completa em seu quarto. Não tinha sido uma vitória completa ainda. Tocando apenas três ou quatro músicas do novo disco nos shows, no começo da turnê, como atração principal na Long Beach Arena, em Los Angeles, onde eles tocaram pela primeira vez em 10 de setembro, só conseguiram encher metade do lugar. Em Nova York, em outubro, eles não conseguiram lotar o Buffalo Theater de Shea, com capacidade para 3 mil pessoas. No meio dos Estados Unidos, entretanto, onde se chuta merda e num bom dia as paredes pingam sangue, eles eram monstros: lotaram o James White Civic Coliseum,

para 12 mil pessoas, em Knoxville; enfiaram mais de 13 mil pessoas no Charlotte Coliseum (capacidade de 12 mil), na Carolina do Norte, cortando todo o Texas com os caipiras do sul do Molly Hatchet como banda de apoio.

A única pessoa do AC/DC para quem as coisas pareciam não mudar muito era Bon Scott. Ele estava bebendo mais do que nunca, e suas palhaçadas — perder um voo de Phoenix porque ficou num bar tentando transar com uma garota; viajar no ônibus quebrado do Molly Hatchet, chapar de uísque em vez de levar a sério a que seria a mais importante turnê da banda — estavam começando a parecer menos engraçadas e mais desesperadas a cada dia. Ele também estava fumando maconha sem parar e cheirando cocaína quase todo dia. Outros contam que o viam “engolindo muitas pílulas”. Pela primeira vez Angus, que sempre gostou de Bon, mesmo quando era insuportável, começou a manifestar inquietação. Malcolm, sem saber o que fazer, preferia ignorar por enquanto, tendo já decidido que seria melhor esperar que a turnê acabasse e o futuro deles nos Estados Unidos, algo pelo qual já tinha sacrificado seu irmão mais velho, estivesse mais assegurado. Doug Thaler, a ponto de partir para coisas maiores e cuidando da sua última turnê como agente norte-americano do AC/DC, lembra-se: “Na época em que estávamos na turnê de *Highway to hell*, Bon estava muito mal. Ele estava bêbado a maior parte do tempo ou dormindo para poder ficar sóbrio e voltar a beber. Começava a ser um problema de verdade. A última vez que o vi foi no último dia daquela turnê, em Chicago. Eu o vi no hotel naquela tarde. Estava tão bêbado que quase não conseguia ficar de pé. Não me reconheceu. Tinha umas duas garotas com ele, e iam em direção ao elevador, mas estava muito mal e ainda era dia. E sei que os caras estavam começando a ter problemas com ele nessa época por causa disso”. Anos depois, como empresário do Mötley Crüe, uma das bandas mais baderneiras de

sua época, Thaler pôs todos os integrantes em uma clínica de reabilitação. Em 1979, no entanto, "a ideia de estrelas de rock passando por um processo de reabilitação não tinha ocorrido a ninguém ainda. Se você estivesse mal, tomava uma bebida e se sentia melhor. Acho que ninguém percebia os perigos duradouros de beber ou cheirar cocaína".

Foi a mesma história quando, apenas quatro dias após o fim da turnê norte-americana, a banda voltou à Grã-Bretanha para a próxima turnê pelo Reino Unido: treze datas que incluíam várias noites nos maiores teatros: duas no Apollo, em Glasgow; duas no Apollo, em Manchester; quatro no Hammersmith Odeon, em Londres; duas no Empire, em Liverpool; uma no Bingley Hall, para 10 mil pessoas, em Stafford. Na ocasião, diz Bernie Marsden, cuja banda Whitesnake estava a ponto de lançar seu primeiro disco de sucesso com *Love hunter*, as bebedeiras de Bon o tornaram "famoso na cidade... lendário. Acho que todo mundo sempre soube que Bon estava nesse... não caminho autodestrutivo, mas que se ele não parasse em algum momento ia acabar mal, sabe? Era meio óbvio, pela quantidade de bebida. Aqueles scotchs quádruplos que ele tomava só para começar". Quanto às drogas, "naqueles dias, era social. Quero dizer, tudo o que vi Bon fazer foi beber. Mas sempre havia o resto envolvido".

Abrindo para o AC/DC estava uma jovem banda de Sheffield chamada Def Leppard, agenciada por seu novo empresário, Peter Mensch. O vocalista do Leppard, Joe Elliott, lembra da turnê como "uma puta lição de vida! Estávamos num excelente momento na época, muito apoio da imprensa, nova banda contratada por uma grande gravadora, e então aquela turnê. Sabíamos que estávamos crescendo. Depois do primeiro show ficamos para ver o AC/DC, e foi quando percebemos: 'Caralho, estamos com problema!'. Eles foram tão legais com a gente, especialmente o Bon, que tirava dinheiro do

próprio bolso para pagar uma bebida ou algo de comer. Mas também Malcolm e Angus, que não falavam muito, mas meio que grunhiam se você tivesse feito um bom show. Então, a cada noite eles nos matavam! Eram inacreditáveis! Lembro de ter pensado: 'Certo, o.k., estamos lidando com caras sérios aqui. Precisamos melhorar o nosso show''.

Nos bastidores do show em Bingley Hall, outro rosto familiar podia ser visto. Mutt Lange estava lá, no entanto, não para ver o AC/DC, mas a convite de Peter Mensch, para assistir à abertura do show, aos garotos do Def Leppard. Os críticos podem não ter entendido, Malcolm e Angus podiam não se sentir obrigados a reconhecer, Bon podia estar muito bêbado para se preocupar, mas Mensch sabia muito bem onde e como a história do AC/DC tinha sido transformada de maneira tão drástica. Agora, com a contratação dos aspirantes adolescentes de Sheffield pela Leber-Krebs, novamente nomeando Mensch como o homem central da operação, ele estava determinado a ir direto ao ponto e trazer Mutt a bordo. Quer dizer, assim que Mutt tivesse terminado de gravar o próximo disco do AC/DC...

Depois da turnê pelo Reino Unido, eles fizeram 29 shows pela Europa, focando na Alemanha Ocidental, onde apresentaram dezesseis shows, com a abertura do Judas Priest, e na França, dez shows, onde *Highway to hell* tinha chegado ao segundo lugar. Mais um show na Bélgica, na Holanda e na Suíça. Quando o AC/DC fez o show final do ano no Birmingham Odeon, em 21 de dezembro — o fim de um retorno de cinco shows "por causa da exigência popular" —, eles tinham passado quase nove meses na estrada sem mais do que uns poucos dias de descanso de vez em quando.

Dá para notar como Bon Scott está cansado no filme gravado em Paris pelos cineastas franceses Eric Dionysius e Eric Mistler,

lançado um ano depois como o filme-concerto *AC/DC: Let there be rock*. Originalmente contratado para fazer um vídeo promocional, um mal-entendido entre a dupla e Mensch, que achou que queriam um documentário completo, levou os dois Erics a acabar juntando as gravações, incluindo tomadas de bastidores e breves entrevistas, durante três dias em Metz, Reims e Lille, antes de filmar todo o show no Pavillon de Paris em 9 de dezembro. Nele, Bon aparece em seus 33 anos, o rosto abatido e marcado por mais pelos, como ele usava nos dias do Fraternity, que agora pareciam tão distantes, como se ele realmente não se importasse mais com o que os outros pensassem, incluindo, em especial talvez, Malcolm. E, apesar de sorrir para a câmera e parecer fazer um bom show para a audiência francesa, as poses não são nem irônicas, meramente rotina, a inevitável caneca de plástico com uísque na mão, seus movimentos duros, como se estivesse sentindo dor.

Uma coisa que as câmeras não capturaram foi quanto tempo Bon passava longe da banda fora dos palcos. Com seu amigo do Trust, o vocalista Bernie Bonvoisin, ele viajava não no ônibus da turnê, mas de trem a cada show. Os dois tinham muito em comum: começaram a carreira como bateristas, mas ganharam muito mais fama à frente de poderosas bandas de rock e se consideravam rebeldes por natureza. "A gente falava em fazer algo juntos", lembrou-se Bonvoisin mais tarde. "Eu estava animado." Mesmo assim, ele admitiu que ficou chocado quando viu Bon tomar três uísques duplos, um atrás do outro, numa manhã. Quando chegaram a Paris, onde o show seria filmado, Bon tinha perdido a voz. "Eles tiveram de chamar um médico para ele", conta Bonvoisin. Quando o médico foi embora, Bon se serviu de uma dose grande de uísque com Coca-Cola e fez um brinde ao "Doutor Uísque!".

Quando a turnê terminou duas semanas depois em Birmingham, Bon estava tão detonado que dormiu a maior parte das

26 horas de voo para casa, acordando só para comer e tomar garrafinhas de scotch e bourbon, quantas conseguisse. De volta a Sydney, exausto e ainda bebendo muito, mas separado por fim do resto do grupo, que tinha se espalhado com suas namoradas e mulheres, Bon podia desfrutar três semanas livres antes de voltar à Europa para nove shows finais em janeiro. Ele tinha a intenção de aproveitar esses dias e, enquanto os irmãos faziam planos de gastar parte do dinheiro que tinham ganhado para comprar sua casa própria, Bon o gastou em uma nova moto: uma Kawasaki Z 900 vermelha, com velocidade máxima de 220 quilômetros por hora. Ele andava sem capacete e com o tanque cheio para as noites de bebedeira, fazendo barulho por toda a praia de Bondi, como se não se importasse com o mundo. Ou certamente agindo como alguém que não se importava com nada. Também alugou um apartamento em O'Brien Street, em Bondi, a primeira vez que foi capaz de pagar pelo privilégio de morar sozinho. Não que ele ficasse muito tempo sozinho. O single "Highway to hell" tinha dado ao AC/DC seu primeiro sucesso entre os Top 30 na Austrália em três anos, enquanto o disco tinha chegado ao 13o lugar — dificilmente perto dos primeiros dias na Austrália, mas ainda assim seu sucesso mais importante desde então. O AC/DC era notícia ao voltar para casa de novo, e Bon se divertia com a atenção renovada, dando entrevistas para os jornais e aproveitando cada gota de adulação em todo pub e clube em que entrasse. Uma das maiores noites que ele teve foi com seu velho amigo dos dias de Adelaide, Peter Head. "A gente saiu, comprou um pouco de cerveja, conseguiu um pouco de maconha e foi para uma festa", Head mais tarde contaria a Murray Engleheart. Na manhã seguinte, eles acordaram em quartos contíguos no apartamento de Head, "com mulheres cujos nomes não conseguíamos lembrar". Bon tampouco ficou muito tempo para descobrir. "Ele se levantou de repente, saiu, e nunca mais o vi." Na

noite anterior, entretanto, Bon tinha começado a falar a Peter como estava cansado daquele estilo de vida de estrela do rock. Head continua: “O que ele realmente queria era se estabelecer e ter filhos”.

A visita mais importante de Bon foi a que ele fez no fim de semana de Natal a seus pais, em Perth; era a primeira vez em três anos que ele ia para a casa da família. Como o resto dos amigos, Isa e Chick não puderam deixar de notar como o filho estava bebendo muito mais. Mas era o feriado de Natal e do Ano-Novo — o Hogmanay escocês —, sempre uma época para se beber muito à noite e na manhã seguinte. E Isa depois afirmaria: “Não dava para falar ao Ron o que fazer. Nunca cheguei a esse ponto. Só falava que não gostava que ele bebesse tanto, mas chega uma hora que os filhos não escutam”. O que eles não viram, também, era o que acontecia atrás da porta do banheiro, onde Bon dava uma cheirada de vez em quando antes de continuar a beber.

De volta a Londres, em janeiro, Bon não se sentia descansado, estava mais separado de sua realidade, como se Sydney já parecesse mais um sonho. A moto e o novo apartamento, no entanto, tinham dado uma visão de como a vida poderia ser. A primeira coisa que ele fez ao voltar à fria Inglaterra foi conseguir seu próprio espaço em Londres também. Com ajuda de Silver, encontrou um pequeno mas “elegante” apartamento em uma região chamada Ashley Court, em Morpeth Terrace, a pouca distância do palácio de Buckingham. Silver emprestou alguns móveis e utensílios de cozinha para que se mudasse sem muitos problemas. Quarenta e oito horas depois, ele tinha deixado o apartamento para voar a Cannes, no sul da França, para o Midem, a feira anual da indústria musical, onde o AC/DC receberia o disco de ouro francês pelas vendas de *If you want blood...* e *Highway to hell*, e um disco de ouro e outro de prata por *Highway to hell* — depois faria mais sete shows pelo país. Bon

voltou a seu novo apartamento no final do mês, depois de um show no Mayfair de Newcastle — reagendado da turnê pelo Reino Unido em novembro.

Houve outro show final no domingo, 27 de janeiro, no teatro Gaumont, em Southampton, outra “sobra” da turnê. Essa, no entanto, foi uma ocasião importante para Bon: a noite em que ele começou um curto, mas importante, caso com uma atraente jovem japonesa chamada Anna “Baba”, a quem Bon tinha sido apresentado naquele mesmo dia, num almoço no apartamento de Ian Jeffery, em Maida Vale. Anna era uma velha amiga da mulher de Ian, Suzie, também japonesa. Quando ele e Ian saíram para ir até Southampton naquela tarde, Suzie e Anna foram com eles. Voltando para Londres nas primeiras horas, Anna passou sua primeira noite com Bon em Ashley Court. Na manhã seguinte, ele a colocou em um táxi para casa, em Finsbury Park, e pediu que ela pegasse suas coisas e voltasse para a casa dele. Anos depois, Anna contou a Clinton Walker que Bon “era o cavalheiro mais gentil”. Ela certamente recebeu muita atenção dele nas três semanas seguintes. Em 6 de fevereiro, o AC/DC foi filmado no Elstree Studios dublando seu novo single, “Touch too much”, para ser transmitido na noite seguinte no *Top of the Pops*, e Anna foi com Bon. O resto da banda achou estranho, mas gostou. Angus ia se casar com sua namorada, Ellen, em poucas semanas, e Malcolm já tinha até entrado na fase da paternidade com a mulher Linda, uma antiga protegida de Fifa Riccobono na Albert, em Sydney, que Malcolm tinha namorado de forma intermitente desde os primeiros dias da banda. “Angus se casou porque Malcolm se casou”, conta Jeffery, meio brincando. Mas se o amor não estava necessariamente no ar, a banda estava grata ao menos pela estabilidade que Anna parecia dar ao vocalista, que afirmava ter trocado o uísque pelo saquê, pequenos frascos quentes que Anna servia para ele em casa, enquanto Bon enrolava baseados

deitado em travesseiros. Não era exatamente verdade — Bon estava bebendo e se drogando mais do que nunca, o saquê somente tinha sido acrescentado à sua lista de consumo —, mas mostrava que Bon sentia a necessidade de projetar essa ideia para os outros.

Ele e Anna também tinham se tornado visitantes regulares da casa de Jeffery, em Maida Vale. “Bon vinha com Anna todo domingo”, conta Ian, “e a gente ia ao pub, e Suzie e Anna faziam o almoço de domingo. A gente tomava umas cervejas, assistia ao futebol na TV, comia, tirava um cochilo. Então, lá pelas seis ou sete a gente voltava ao Warrington, e elas iam com a gente”. Jeffery se lembra de como Bon adorava sua filha, Emma. “Ele sempre trazia presentes e brincava com ela. Emma *adorava* ele. Minha esposa adorava ele. *Eu* adorava ele.”

Um evento ao qual Bon não levou Anna com ele, no entanto, foi o show do UFO no Hammersmith Odeon, algumas noites antes da gravação do *Top of the Pops*. Em vez disso, Bon apareceu nos bastidores com Joe Furey. De acordo com o baixista do UFO, Pete Way, Furey tinha sido convidado por ser sócio de Silver. “Joe Silver [Furey] trouxe a heroína. Bon estava nos bastidores quando a recebemos. Joe tinha a heroína, e Bon deve ter cheirado um pouco, não tenho certeza. Estávamos só bebendo normalmente. Mas naqueles dias tudo parecia normal. Dava para usar um pouco da droga, e ninguém nem notaria a diferença”, acrescenta Way, que era cinco anos mais jovem do que Bon. “Fisicamente, éramos mais jovens, e seu corpo consegue aguentar mais.” Seu corpo, talvez, mas não seu rosto, e o olhar de Bon estava decididamente marcado no *Top of the Pops*. Apesar da experiência em aparições na TV desde os dias de *Countdown*, foi uma performance sem muito esplendor, Angus fazendo seus movimentos enquanto Malcolm e Cliff mal apareciam no fundo. O single, que o engenheiro de Mutt, Tony

Platt, tinha achado que seria “um grande sucesso”, chegou na semana seguinte ao 29o lugar, depois desapareceu novamente.

O AC/DC nunca tinha ligado para singles, no entanto, e na semana seguinte Bon visitaria Malcolm e Angus de volta no E.Zee Hire, onde eles já estavam juntando ideias para o próximo disco, que deveria ser gravado com Mutt e Tony em abril. Não no Roundhouse Studios dessa vez, mas no lindo Compass Point Studios, propriedade de Chris Blackwell, em Nassau, capital das Bahamas. “Era por causa dos impostos”, diz Ian Jeffery. Com a taxa do imposto de renda no Reino Unido chegando a 83%, “os contadores basicamente os advertiram a fazer seu próximo disco em qualquer lugar, menos na Grã-Bretanha”.

Chegando ao E.Zee para encontrar os irmãos na sexta-feira, 15 de fevereiro, Bon viu que estavam trabalhando na estrutura de duas novas músicas: “Have a drink on me” e “Let me put my love into you”. Ele já tinha começado a juntar suas notas espalhadas para possíveis letras em seus vários cadernos e pedaços de papel, mas não estava com vontade de cantar. Em vez disso, pulou atrás da bateria e disse a eles: “Vou descer um pouco a mão”. Os irmãos ficaram felizes com isso, pois permitia que trabalhassem as guitarras enquanto Bon — imitando o estilo aparentemente simples de Phil Rudd — criava a batida para a entrada de “Let me put my love into you”. O clima estava bom. No dia anterior, eles tinham ouvido de Peter Mensch que as vendas norte-americanas de *Highway to hell* tinham chegado a 1 milhão e que eles receberiam o primeiro disco de platina da Atlantic em breve. Sozinhos, naquela tarde até o começo da noite, com Malcolm e Angus Young fazendo jams em suas guitarras, fumando Bensons e soltando ideias e insultos em igual medida, o velho se sentou na bateria, como tinha falado que podia fazer na primeira vez em que os conheceu, mais de cinco anos antes, seus sonhos de ser vocalista em segundo plano, enquanto os

deles de serem estrelas de rock estavam começando a se materializar, pareceu a Plug, o roadie, e a quem mais enfiasse a cabeça pela porta, que o clima dentro do Studio One era feliz, até otimista. Quando Bon voltou para casa naquela noite e encontrou Anna ele estava exultante, dizendo que o próximo disco “ia ser ótimo”. Algo em que ele realmente acreditava, a ponto de ligar para Isa na Austrália e falar a mesma coisa.

“Estávamos na sala de ensaio, e ele apareceu para nos ver, dizendo que estava pronto para começar”, Malcolm Young lembraria trinta anos depois. “Ele estava começando a recarregar sua bateria. Parecia realmente bem...”

Domingo, 17 de fevereiro, não foi um domingo normal. Acelerado por sua visita com os irmãos ao estúdio de ensaio, no dia anterior Bon dissera a Anna que ela teria de sair — por um tempo, queria dizer, até ele terminar de escrever as letras para o novo disco. Tê-la por lá era muita “distração”, disse. Talvez ela pudesse ficar com Suzie e Ian por um tempo. Mas em vez de ir almoçar com eles naquele domingo, Bon pediu que Anna ficasse lá mais uma noite e preparasse um jantar típico japonês para seus amigos do Trust, que ele tinha convidado junto com o guitarrista Mick Cocks, do Rose Tattoo, que havia acabado de chegar em Londres. O Trust estava na cidade gravando o disco *Repression*. Na quarta-feira anterior, Bon tinha aparecido no estúdio, onde ele e Bernie Bonvoisin tinham feito uma gravação espontânea de um dueto para “Ride on”, Bernie fazendo a parte principal, enquanto um bêbado e chapado Bon uivava e acompanhava, com a banda tocando atrás deles. Bon também tinha trabalhado na tradução para o inglês de sete ou oito músicas do Trust, como dissera que faria em dezembro. Ele não estava com elas ali, disse, mas mostraria no jantar no domingo.

Anos depois, Anna descreveria a ocasião para Clinton Walker como uma “última ceia”. Naquela manhã, antes de Bon chegar, Anna deixou o apartamento e pegou um ônibus até a casa de Suzie. Era uma segunda-feira fria, e ela esperava que Bon ligasse mais tarde para saber como ela estava, pelo menos. Naquela noite, entretanto, quando Ian e Plug voltaram do E.Zee Hire, disseram que não tinham visto Bon o dia inteiro. Anna começou a se preocupar. Ela tinha visto maus presságios ao redor de Bon, como moscas, durante dias. Certo “olhar triste” que tinha notado quando o observava sem que percebesse. A firmeza com que apertara a mão dela, como se estivesse tentando dizer algo, “não por nosso brilhante futuro, mas algo mais desesperançado, talvez um inferno atormentado”, como ela expôs em seu inglês precário. E, como todo mundo, ela não deixava de notar quanto ele estava bebendo, começando o dia com um copo grande de uísque, enquanto ouvia discos, misturando *Slowhand*, de Eric Clapton, com *Imagine*, de John Lennon. Quando o telefone tocou em Maida Vale logo depois das onze da noite, ela pulou de surpresa. Era Bon. Quando Anna perguntou o que estava fazendo, Bon disse que estava em casa sozinho, “bebendo e escrevendo letras”. Ele estava planejando ir ao estúdio no dia seguinte, então ia dormir logo, descansar, falou. Anna entendeu que essa era a maneira de Bon dizer que ela não estava convidada a voltar agora. Suzie lhe deu um cobertor, e ela passou a noite no sofá.

Só que Bon não estava planejando dormir cedo. Na verdade, ele já tinha ligado para Silver, perguntando se ela não queria sair com ele. Não importava para onde; só queria vê-la. Ficando mais tranquilo naquelas últimas semanas depois de nove meses na estrada, conseguindo um apartamento próprio em Londres pela primeira vez, finalmente com dinheiro de verdade no bolso, Bon tinha começado a refletir muito sobre o passado — onde esteve, o

que tinha aprendido, o que tinha deixado para trás. O que tinha certeza de que havia perdido no caminho. Foi em parte esse sentimento que trouxera de casa em Perth naquele Natal. Agora, nos últimos dias, tinha começado a ligar para velhos amigos e conhecidos, em alguns casos até para pessoas que não via fazia anos: Coral Browning, Doug Thaler, David Krebs, até Irene...

Mas Silver não estava a fim. Aonde poderiam ir em uma deprimente noite de segunda-feira em Londres? Especialmente quando poderia ficar em casa, confortável, sozinha com um saco grande de "marrom"? Bon disse: "Vamos sair para tomar algo". Silver, no entanto, não estava bebendo. Adictos bebem com a mesma frequência com que tomam banho. Cerveja não vai bem com drogas. Ou, como diz Pete Way, um dos melhores clientes de Silver na época: "Não é normal ter uma garrafa de champanhe com você enquanto está tentando se injetar [a heroína]". Em vez disso, Silver sugeriu que Bon poderia sair com Alistair Kinnear — outro adicto amigo de Silver com quem tinha dividido por pouco tempo um apartamento em Kensington dois anos antes. Foi quando Bon o conheceu. Aspirante a baixista, como muitos músicos à margem da indústria musical de Londres, Kinnear não tinha conseguido nem arranhar a consciência de ninguém. A não ser dos traficantes e de seus amigos, claro. Ele estava, porém, na lista de convidados de um show no Music Machine, em Camden Town, naquela noite, disse Silver. E assim Bon, desesperado para sair e se perder na multidão — qualquer uma —, concordou pedindo que ele passasse lá para pegá-lo, então desligou e tomou mais uma bebida, pensou em fazer mais algumas ligações, a última para Ian Jeffery, quando Anna atendeu e ele foi forçado a inventar uma das suas histórias... outra vez.

Como atração principal no Music Machine naquela noite estava tocando uma banda de new wave chamada Lonesome No More, com

a vocalista Koulla Kakoulli e o futuro guitarrista do Cult, Billy Duffy. Kakoulli era mais conhecida por suas contribuições vocais aos recentes discos do The Only Ones e Johnny Thunders, famosos por gostarem de músicas sobre heroína, além da experiência direta com a droga. Na verdade, foi a irmã mais velha de Koulla, Zena Kakoulli, esposa e empresária do vocalista Peter Perrett, que tinha organizado a lista de convidados no Music Machine aquela noite. Zena e Peter, que junto com o The Only Ones conseguiram ficar limpos nos últimos anos, tinham sido viciados bem conhecidos na Londres da época. Apesar de nunca haver nenhuma sugestão de que alguém presente no Music Machine naquela noite tenha oferecido heroína a Bon Scott, só o lugar em que Kinnear e Bon estavam entrando já leva a conclusões de todo tipo. É quase inconcebível para mim que pelo menos alguns não estivessem carregando heroína — especificamente Alistair Kinnear, filho de um médico, alto, mas com uma constituição frágil, que, de acordo com Silver, tinha ido até o apartamento dela naquela mesma noite, onde ainda estava “de visita” quando Bon ligou. Da casa de Kinnear, em East Dulwich, até a casa de Silver eram 45 minutos de carro; uma viagem, considerando que ele estava planejando ir a outro lugar — Camden Town — na direção oposta. A menos, claro, que Kinnear tivesse uma boa razão para querer parar na casa de Silver. Como um frequente “visitante” daquele apartamento na época, a resposta é muito óbvia para mim, mas o leitor pode preferir chegar a uma conclusão diferente, como fizeram outras pessoas. O interessante, também, é que Kinnear, quebrando um silêncio de 25 anos sobre o assunto em 2005, insistiria que não estava lá; que apenas tinha ligado para Silver, “para ver se queria ir comigo, mas ela tinha outros planos para aquela noite”. E é possível, claro, que, se Kinnear tinha drogas com ele naquela noite, tivesse obtido de outras fontes.

Independentemente da rota que tomou para ir à casa de Bon às onze da noite, Kinnear mais tarde se lembraria de que o vocalista já estava “bem travado” quando ele o pegou e, em uma entrevista para o *Evening Standard* de Londres dois dias depois, disse que no Music Machine “[Bon] estava bebendo quatro doses de uísque num só copo”. Falando a respeito 25 anos depois, no entanto, ele sustentou que “Bon e eu bebemos muito” naquela noite, “tanto no bar grátis dos bastidores como no bar do andar de cima”. Novamente, uma afirmação estranha para ser feita por alguém que Silver agora insiste que “não bebia muito” — presume-se que, como ela, preferia se drogar a beber. Kinnear acrescentou: “Não vi [Bon] usar nenhuma droga naquela noite”. O quê? O velho Road Test Ronnie? Por que ele iria querer usar drogas em uma noite chata de segunda no Music Machine, cercado de pessoas já chapadas? Um Bon entediado, deprimido, sofrendo por amor e bêbado, de repente é convidado a dar uma cheirada, uma fumada, uma picada? Passa pra cá, meu chapa...

Como Ian Jeffery conta agora: “Ninguém pensava diferente na época. Você bebia vinte canecas de cerveja porque todo o resto que estava acontecendo *permitia* que você bebesse vinte canecas. Era rock ‘n’ roll! Era o mesmo com aquele pequeno bar no Hammersmith Odeon. Você descia uma escadinha até o banheiro das mulheres porque ninguém nunca usava, ninguém sabia que estava lá, fazia umas [carreiras de cocaína e/ou heroína] e voltava ao bar. Quero dizer, eles cheiravam qualquer coisa, você está certo. Mas no geral todo mundo bebia, se divertia. O resto teria sido: ‘Oh, está bem...’. Não era o contrário. Era como se nos oferecessem um saco de batatas fritas ou algo assim. Tipo, ah, claro, aceito uma, e enfiava na boca, sabe? Porque era divertido. Ninguém queria ficar de fora”.

“No final da festa [depois do show] eu me ofereci para levá-lo para casa”, explicou Kinnear na mesma entrevista de 2005. Quando

eles entraram na Euston Road no Renault 5 de Kinnear, “percebi que Bon tinha ficado inconsciente. Eu o deixei no meu carro e toquei sua campainha, mas a namorada dele não atendeu. Peguei as chaves dele e entrei em seu apartamento, mas não tinha ninguém. Não conseguia acordá-lo, então liguei para Silver pedindo ajuda. Ela contou que ele desmaiava com frequência e que era melhor deixá-lo ali para dormir.”

“Percebi que Bon tinha ficado inconsciente...” Novamente não sei como Silver agora se lembra disso. De acordo com Silver, “recebi uma ligação mais ou menos à uma da manhã de Alistair, bastante preocupado, dizendo: ‘Ele desmaiou! Ele desmaiou! O que eu faço?’”. Em outras palavras, uma ligação em pânico para uma traficante de heroína. Mas se Kinnear estivesse mesmo preocupado, por que o filho de um médico não o levou a um hospital? Será que foi porque ele também estava bêbado e temia se envolver com a polícia, talvez ser obrigado a fazer algum teste do bafômetro e perder a carteira de habilitação? Motoristas bêbados já fizeram coisas piores tentando fugir de algo assim. Ou seria porque estivesse com um pouco da heroína que tinha comprado e ficou com medo de que a dose, ou duas, que ele provavelmente oferecera a Bon naquela noite tivesse causado o desmaio? Como diz um médico de Harley Street que conhece bem a cena musical dos anos 1970, mas que prefere não ser citado aqui: “Álcool e até mesmo uma pequena quantidade de heroína podem ser uma combinação letal”.

De volta a Alistair: “Então dirigi até meu apartamento em Overhill Road e tentei tirá-lo do carro, mas ele era muito pesado, ainda mais com meu estado também bastante intoxicado”. Àquela altura, ele ligou de novo para Silver. Para ser justo com Silver, os alarmes podem ter demorado mais para tocar para ela, porque já tinha visto Bon desmaiar muitas vezes. Falando em 2010, Silver soltou uma risada seca quando se lembrou das muitas ocasiões em

que Bon tinha desmaiado com ela. “Uma vez, tenho de admitir, o abandonei na Victoria Station”, ela falou, como se fosse a coisa mais natural do mundo. “Foi durante o dia, mas, sim, eu o deixei ali e fui para casa, esperando o melhor. Ele conseguiu ir para casa sozinho ou alguém o levou.” Então, quando Kinnear, tomado pelo pânico, ligou de novo para ela de seu apartamento em Dulwich, reclamando “Ele está no carro, não consigo trazê-lo para cá!”, ela respondeu: “Bom, leve uns cobertores”.

Kinnear: “Então, baixei o banco do passageiro, assim ele poderia deitar, o cobri com um cobertor, deixei um bilhete com meu endereço e o número de telefone e subi para dormir. Deviam ser umas quatro ou cinco da manhã e dormi até as onze, quando fui acordado por um amigo, Leslie Loads. Estava com uma tremenda ressaca e pedi que Leslie fizesse o favor de dar uma olhada em Bon. Ele fez isso e voltou para me contar que meu carro estava vazio, então voltei a dormir, acreditando que Bon tinha acordado e ido para casa de táxi”.

Kinnear então dormiu por mais oito horas. Quando ele acordou de seu estado de coma alcoólico, já estava escuro do lado de fora, era inverno e estava frio. Demorou um pouco até se preparar para sair de novo. Ia visitar a namorada que estava no hospital, ele afirmou mais tarde. Mas quando chegou ao seu carro, por volta das 19h45, Bon ainda estava ali, deitado de costas, onde Kinnear o havia deixado umas catorze horas antes. Nenhum sinal de vômito, como mais tarde foi constatado, mas totalmente frio. Dessa vez, Kinnear não perdeu tempo ligando para Silver. Talvez algum conselho de uma traficante só fosse útil quando a pessoa com overdose ainda estivesse respirando e houvesse a chance de a polícia não se envolver. Alistair sabia que ele estava morto. Já tinham se passado umas catorze horas. Em vez disso, levou o carro direto para o King’s College Hospital, onde finalmente conseguiu ajuda para tirar Bon do

carro. Sai Bon e entra Alistair; o destino deles agora ligados para sempre.

Quando Kinnear, totalmente descontrolado, ouviu que Bon tinha sido declarado "morto ao chegar", deu a eles o nome e o telefone de Silver e fugiu, não querendo ter nada mais a ver com aquilo. Dessa vez, ele não se importou em ligar para Silver. Quando o hospital ligou para ela, não contaram que Bon estava morto, só que tinha sido levado ao hospital e era algo sério e ela precisava ir até lá. Inquieta, Silver concordou, levando Joe com ela. Menos de 24 horas desde as ligações de pânico de Alistair Kinnear contando que Bon tinha desmaiado e não podia ser acordado, é difícil imaginar que a ex-namorada e traficante de heroína já não estivesse com medo do que poderia encontrar quando chegasse lá. Medo que não foi aliviado quando ela e Joe foram levados a uma pequena sala, serviram chá e disseram que o médico já viria falar com eles. Quando o médico finalmente chegou e deu a notícia, "eu simplesmente fiquei doida", Silver contou a Clinton Walker. "Eu só me calei." Precisando informar o parente mais próximo, Silver explicou que não tinha o número da família de Bon, então deu a eles o número do escritório de Peter Mensch. Quando voltou a seu apartamento, ela ligou para Angus Young, que se lembra de que ela estava "histérica". Ela deu o telefone do hospital, e Angus ligou para o King's College, mas não conseguiu que ninguém confirmasse ou negasse nada, pois ele não era da família. Então Angus fez o que sempre fazia em situações complicadas: ligou para Malcolm. Apesar de ser Malcolm quem acabaria ligando para Chick e Isa com a terrível notícia, a primeira pessoa para quem ele ligou foi Ian Jeffery.

"Recebi uma ligação às duas e meia da manhã de Malcolm", conta Jeffery. "Só isso: 'Ele está morto'. Perguntei: 'Quem está morto? Do que você está falando?'. Ele respondeu: 'Bon está morto, caralho'. Falei: 'Não está, não'. Ele gritou: 'Você acha que estou

*brincando, porra? Acha que estou brincando com uma coisa assim?'. Ele continuou, e eu disse algo como: 'Não, claro que não, Malcolm'. Ele falou: 'Então, ele está! Ele morreu, porra!'"*

Anna Baba, ainda dormindo no sofá do apartamento de Jeffery, foi acordada pelos gritos no quarto ao lado. Quando ela foi verificar, encontrou Suzie chorando nos braços de Ian. Ela caiu de joelhos e perguntou se era algo com Bon. "Ela pegou minha mão e assentiu. Seu rosto se cobriu de lágrimas. 'Bon morreu?', perguntei de novo."

Jeffery ligou para Jake Berry, outro membro da equipe do AC/DC que morava perto, e ele veio imediatamente. Eles se sentaram e tomaram chá, "em total choque e descrença". Então Mensch ligou. "Ele disse: 'Temos de ir identificar o corpo, acho que você deveria ir até lá.'" Jeffery não queria ir, ele conta, mas concordou. Jake o levou até a casa de Mensch, então os dois foram juntos até o hospital, em Vitória. "Estávamos no hospital, e era uma porra de um caos às seis e meia da manhã, gente esfaqueada, machucada, gente chegando da noite anterior. É onde as pessoas terminam quando se machucam." Eles foram levados até uma sala. Ian ainda não estava acreditando muito, ainda estava meio que esperando que Bon tivesse sobrevivido — mais uma vez.

"A gente virou num corredor, e de repente era como se estivéssemos num vácuo. Nenhum barulho. Agarrei o braço de Peter e falei: 'Ele está ali, Peter'. E chegamos até a porta, e eu disse: 'Não vou entrar. Não quero vê-lo'. Peter falou: 'Pelo amor de Deus, você vai entrar'. Eu disse: 'Peter, é ele, e eu realmente não quero vê-lo assim'. Então Mensch disse: 'Certo, eu entro'. Aí ele voltou e disse: 'Sim, é ele'. E foi o silêncio. Estava um *caos* ali, mas quando eu virei no corredor havia todo aquele vácuo, tudo parou. Vi a porta e tive certeza."

O *Evening Standard* deu a notícia no mesmo dia. Na manhã seguinte a maioria dos grandes jornais britânicos tinha uma notícia sobre a morte. A história foi apresentada da mesma maneira em todos eles: deixado num carro para dormir depois de uma noite de muita bebedeira por um amigo músico, Bon Scott foi encontrado inconsciente na noite seguinte; declarado morto ao chegar ao hospital. A polícia disse que não havia circunstâncias suspeitas. O repórter do *Standard*, John Stevens, entrevistou Kinnear em seu apartamento, citando-o: "Eu peguei o Bon para irmos ao Music Machine, mas ele já estava bastante bêbado quando o encontrei". Ele o deixara em seu carro, falou, porque "não conseguia movê-lo, então eu o cobri com um cobertor e deixei um bilhete que mostrava como chegar ao meu apartamento, caso ele acordasse. Fui dormir e mais tarde, quando fui até o carro, soube imediatamente que tinha algo errado". Foi essa história, junto com as citações pouco sinceras de Kinnear, que formaram a base de toda a história impressa em todo o mundo. E que é basicamente a versão oficial da morte de Bon Scott quatro décadas depois. Não foi uma overdose comum do rock. Esse pobre-diabo morreu por acidente, divertindo-se depois de uma noite de bebedeira com os amigos.

Uma história que parece ser apoiada pelo relatório oficial do médico-legista, que se seguiu à autópsia em 22 de fevereiro: o veredicto, "Morte por Desventura", a causa, "Intoxicação Alcoólica Aguda". O médico-legista, Sir Montague Levine, teria dito que Scott tinha sido "o capitão de seu próprio destino", acrescentando: "Esse jovem de grande talento era um alcoólatra consistente que morreu de intoxicação alcoólica aguda depois de consumir uma grande quantidade de álcool".

E parece que foi isso. Só que, claro, não foi. Poucos dias depois, as teorias conspiratórias estavam indo de um lado a outro entre Londres e Sydney, incluindo a estranha versão de que o novo

empresário da banda teria organizado o assassinato do vocalista, tanto para receber o seguro quanto para substituí-lo por alguém mais estável e sóbrio, pronto para o auge comercial planejado para aquele ano. Um argumento absurdo que contrariava os interesses da banda no momento, à beira do sucesso internacional e, portanto, precisando mais do que nunca de seu extraordinário *frontman* e letrista. Além do que, se quisessem se livrar dele, bastaria demiti-lo, como tinham feito com todos os outros que não se adaptaram; como continuariam a fazer.

Mais consistentes foram as sugestões feitas a portas fechadas de que tinha sido mais do que apenas álcool que fez Bon Scott dormir e não acordar. Quando perguntei a Ian Jeffery se ele achava possível que Bon tivesse usado heroína na noite em que morreu, ele respondeu: "Isso poderia ter acontecido... quem sabe se isso aconteceu foi quem o levou lá depois, porque eu não estava no Music Machine naquela noite".

O mais próximo que os irmãos iriam chegar dessa sugestão de que poderia haver heroína envolvida foi em uma citação publicada na *Sounds* em março de 1980, poucas semanas depois de sua morte, em que Angus contou a Dave Lewis sobre a vez em que Bon "estava em algum lugar uma noite e as pessoas com ele davam maconha e outras coisas para ele, e Bon ficou muito travado também. Mas felizmente eles o levaram ao hospital, ele ficou ali por um dia e ficou bem". No entanto, na *Mojo*, em 2006, Malcolm Young aludiu aos segredos mais obscuros quando contou a Phil Alexander que ele acreditava que a polícia seguiu a banda por semanas depois da morte de Bon. "Todos os nossos telefones foram grampeados naquela época", contou. "Dava para perceber. Eu tentava fazer uma ligação e não conseguia. Obviamente os policiais estavam ouvindo, mas foi tudo normal. Se havia um lado sinistro [na morte do Bon], eles queriam ouvir os caras da banda para saber o que estavam

falando.” Ele acrescentou, enigmático: “Não estávamos lá, mas sabíamos exatamente o que aconteceu. Ainda não contamos o que sabemos porque é algo muito pessoal de Bon”. Antes de concluir, “Bon estava muito deprimido e bebia demais, então naquela noite ele foi um pouco além. Mas não bebeu até a morte, isso não, com certeza. Ele tinha muitas coisas pelas quais viver”.

Falando no trigésimo aniversário da morte de Scott, Silver afirmou: “Ele morreu de falência múltipla de órgãos, e o relatório da autópsia diz que seus órgãos estavam como os de um velho de sessenta anos — seu coração, seu fígado etc.”. Mais ninguém com quem falei que estava lá consegue se lembrar de tal “relatório médico”. No entanto, Kinnear mais tarde lembrou que, no dia seguinte à morte de Scott, “Silver veio me ver. Ela me contou pela primeira vez que Bon tinha recebido tratamento para problemas no fígado, mas tinha deixado de ir a várias consultas com o médico”. Ian Jeffery ri com escárnio quando menciona isso a ele. “Se Bon tivesse ido ver um médico, eu teria sabido, e nunca vi nenhum bilhete, nenhuma receita, nunca o levei a nenhuma consulta.” Na verdade, de acordo com alguns relatórios, a autópsia mostrava que o fígado e a saúde geral de Bon estavam em boas condições.

O fato de que há relatórios conflitantes não é algo conclusivo em si mesmo. Silver não tinha sido a única que havia notado a deterioração no estado geral de Bon. E sobre o relatório do legista? Será que se houvesse alguma droga envolvida ele teria mencionado? Talvez não, de acordo com dois médicos que entrevistei para este livro, que não me permitiram usar seus nomes porque, como o mais famoso dos dois colocou, “não foi um caso meu”, mas que foram bastante enfáticos em relação ao grau de “discrição” que todos os legistas usam. “Certamente, em casos de suicídio, um legista quase sempre vai chegar a alguma outra conclusão, por causa do seguro e por causa do sofrimento da família”, explicou o primeiro, um médico

experiente de um hospital fora de Londres. “Nesse caso, ele pode ter escolhido com acerto ignorar a heroína, sendo um assunto tão tabu, especialmente na época. Ou eles podem não ter feito um teste específico para procurar outra coisa, apenas ter notado o nível extremamente alto de álcool na corrente sanguínea e deduzido que foi isso, portanto, dando o veredicto como morte por desventura.”

Essa versão é apoiada pelo segundo profissional com quem falei, um eminente médico de Harley Street com décadas de experiência tratando de músicos, entre eles figuras públicas muito conhecidas. Pergunto: se o legista não colocou em seu relatório, isso significa que não havia heroína no corpo? “Não significa isso. Sim, poderia haver heroína.” Então o legista não necessariamente teria procurado ou encontrado heroína? “Não necessariamente.”

O que se sabe é que Alistair Kinnear desapareceu de seu endereço em Overhill Road 67 logo depois e continuou desaparecido pelos 25 anos seguintes. Em 1983, ele se mudou para Costa del Sol [Espanha], onde parece ter vivido em um barco de pesca até desaparecer, provavelmente morto sob circunstâncias misteriosas em 2010. Em sua única entrevista durante todos esses anos, dada em 2005 para a falecida Maggie Montalbano, Kinnear falou: “Eu realmente fiquei triste pela morte de Bon. Olhando agora, com uma visão mais sóbria, eu deveria tê-lo levado ao hospital quando ele desmaiou, mas, naqueles dias de excesso, ficar inconsciente era algo comum e parecia não causar nenhum grande alarme”. Por que, então, as ligações em pânico no meio da noite para Silver? Kinnear estava certo: desmaiar era algo normal naqueles dias pré-Aids, quando as drogas ainda eram consideradas uma forma de expandir a consciência e beber demais, considerado algo macho, até heroico. Exceto, quer dizer, no caso da heroína, que mesmo então era um grande tabu.

É interessante notar, também, como Kinnear ainda se sentiu obrigado a citar o relatório do legista, como se quisesse se defender. “O relatório do legista de Lambeth cita intoxicação alcoólica aguda e morte por desventura”, ele repetiu não pela primeira nem pela última vez, como se estivesse falando sozinho. Mas, como ele disse, “desde então se especulou que Bon tivesse se asfixiado com o próprio vômito, mas não posso nem confirmar nem negar isso”, acrescentando: “Não havia vômito no carro, e, ao contrário dos outros informes que li, ele não estava enrolado no câmbio quando o encontrei”. Na verdade, não há nenhuma sugestão oficial de asfixia ou hipotermia, de falência do coração ou derrame ou quaisquer outros terríveis efeitos secundários atribuídos à intoxicação por álcool. Os usuários de heroína — quer dizer, viciados de longa data, ao contrário dos eventuais como Bon Scott — conhecem muito bem o que se pode e não se pode fazer com suas drogas. Sempre que possível, você usa agulhas limpas, porém não em público. Vai a médicos pedir ajuda quando precisa, mas sob nenhuma circunstância procura a polícia. Gosta de ficar chapado, sempre. Mas nunca — de jeito nenhum — a mistura com álcool. É uma crença muito comum que mais usuários de drogas morreram por essa mistura do que qualquer outra. Foi isso que aconteceu com Bon Scott? Eu acredito que sim. Nenhum mistério aqui na minha opinião, só muita ofuscação deliberada — certamente pelo homem que estava lá e que deveria ter pensado melhor.

Em 5 de fevereiro de 2010, quase exatamente trinta anos depois de sua participação na morte de Bon Scott, Alistair Kinnear apareceu no *Herald Sun*, de Sydney, como o assunto de “sua própria história de mistério depois de desaparecer em um iate a caminho da Espanha”. De acordo com a notícia, ele e dois outros homens tinham saído em um iate de treze metros chamado *Danara*, partindo de Marselha, na França, em julho de 2006. Iam para o sul da Espanha

quando aparentemente desapareceram. “Tentamos que a guarda costeira procurasse, mas ninguém encontrou nada”, seu filho Daniel contou aos repórteres. “Então ele está desaparecido, não legalmente morto. Precisamos esperar sete anos para que isso aconteça.” A matéria conclui, no entanto, dizendo: “Logo depois que Kinnear desapareceu, uma pessoa afirmando ser o capitão do *Danara* contactou as autoridades para dizer que Kinnear estava seguro, mas que não queria nenhum contato com a família. A mensagem passada foi: ‘Por favor, esqueçam-me’. No entanto, seu filho tem certeza de que ele está morto e se pergunta se alguém não está querendo brincar com eles”.

Quanto a Silver, ela também ficou desaparecida por um tempo. Sua explicação: “Claro, havia muita publicidade e gente demais. Para ser honesta, nós dois realmente nos escondemos da imprensa na época, porque era muito difícil... sabe... ter aparecido na imprensa seria uma intromissão em um momento como aquele. Mas aquilo afetou muito [a Kinnear], de uma forma muito profunda”. Intromissão para quem?, é preciso perguntar. Se é verdade o que Malcolm Young diz agora sobre seus telefones estarem grampeados pela polícia nas semanas seguintes à morte de Scott, pode ser apenas coincidência que Silver tenha sido finalmente presa por tráfico de heroína naquele mesmo ano? Ela tinha perdido o passaporte, por isso não conseguiu fugir e “caiu fundo”, como Clinton Walker conta agora: “Parece não haver nenhuma dúvida de que Bon a amava, mas eles nunca se estabeleceram da maneira como Bon sonhava. Ela era a mulher errada para ele, naquele momento pelo menos”. A “alma gêmea” de Silver, Joe Furey, escapou da prisão, tendo deixado Londres de vez poucas semanas depois da morte de Scott. Silver acabou reaparecendo em Adelaide, onde supostamente deixou de vez as drogas em 1986. Ela se recusou a ser entrevistada para este livro.

A primeira vez que Isa e Chick Scott ouviram falar da morte do filho foi quando Malcolm Young ligou para eles. Tinha sido o aniversário de Isa apenas dois dias antes. Eles haviam acabado de voltar de uma festa no clube de aposentados quando o telefone tocou. "Espero nunca mais ter de fazer algo assim de novo", falou Malcolm. "Eu apenas gritei", lembra-se Isa. "Quase arranquei meu cabelo." Isa então ligou para Irene, que contou que tinha falado com Bon pelo telefone havia poucos dias. Ainda em choque, Irene ligou para Mary, depois para Vince Lovegrove, que, apesar de muito abalado pela notícia, não ficou muito surpreso. "Irene me ligou tarde da noite, e eu fiquei completamente devastado", ele se lembrou mais adiante. "Era um cara que merecia o sucesso, que merecia ser feliz na vida [mas] não acho que ele morreu feliz." No dia seguinte, o *Sydney Telegraph* informava: "Quando Bon Scott morreu ontem em Londres, terminou um pequeno pedaço da história do rock australiano".

Outros "mistérios" que continuaram a rondar a morte de Bon incluem a história de "dois homens grandes" que, segundo a *Rolling Stone* australiana, supostamente entraram em seu apartamento em Ashley Court e "mexeram em tudo". A implicação: limpavam qualquer prova incriminadora, incluindo drogas e/ou qualquer letra terminada que Bon poderia ter deixado para trás e que pudesse ainda ser usada no próximo disco do AC/DC. Anna Baba mais tarde afirmaria que ela tinha sido enganada por Ian Jeffery, acreditando que ele tinha empacotado todos os cadernos de Bon, colocado numa mala junto com seus outros pertences e enviado para seus pais na Austrália, mas descobriu que isso não era verdade quando visitou Chick e Isa alguns meses depois. Silver também afirmou que quando ligou para Peter Mensch perguntando se poderia ir recuperar as coisas que tinha emprestado a Bon somente semanas antes, ele a impediu. Mensch antes a tratava bem, sabendo do importante lugar

que ela ainda parecia ocupar na vida privada de Bon. Depois de sua morte, no entanto, ela simplesmente “não era mais importante”. Ela também afirmava que o desejo de Bon de ser enterrado em Kirriemuir não foi respeitado.

Tudo isso pode ser esclarecido de maneira muito simples. Os dois “homens grandes” que entraram no apartamento foram Ian Jeffery e Jake Berry. “Se fossem minhas coisas, eu gostaria que alguém viesse e limpasse tudo também”, como Jeffery diz agora. Como gerente de turnê, ele também estava acostumado a lidar com coisas que eram “bem mais loucas do que tudo. Basicamente, era só colocar suas coisas em um saco plástico. Mas era ‘caso tivesse algo’, sabe? Uma limpada rápida, antes que qualquer um pensasse: ‘Estrela de rock. Não é qualquer um, é uma estrela de rock, vamos lá agora mesmo’, sabe?”.

Havia também outra razão pela qual Ian e Jake foram lá. “Tínhamos de fazer o processo mecânico, a coisa da imprensa etc.”, explica Jeffery. “Sabe, Phil Carson [e] todo aquele monte de coisas envolvidas. Mas, antes disso, decidimos mover Bon para uma funerária em Paddington. E tínhamos um caixão aberto — não totalmente, mas parte dele, assim quem quisesse poderia lhe prestar alguma homenagem. Então falei a Mensch: ‘Sabe de uma coisa, Peter? Não podemos ter pessoas entrando ali e vendo aquela mortalha ou seja lá como se chama aquilo’. Disse: ‘Vamos até seu apartamento e pegar suas camisetas e alguns jeans’. Sabe, Bon sempre gostou de sua camiseta branca com as mangas enroladas e seu jeans com o cinto. Então fomos, pegamos e levamos ao lugar do legista e perguntamos se ele podia colocar nele. Naquele momento, eu entrei e o vi ali, e... não há palavras para descrever. Ele estava de jeans e camiseta, lá estava ele, pronto para subir ao palco e cantar ‘Whole lotta Rosie’, sabe?”

Ian também empacotou as coisas de Bon, pronto para voltar à Austrália. Apesar de não falar isso, dá para ver pela maneira como encolhe os ombros e suspira por que ele não permitiu que Anna voltasse lá também. Como gerente de turnê do AC/DC, companheiro e amigo de Bon, Ian tinha visto dezenas de garotas entrar e sair da vida de Bon. Poucas semanas antes de Anna estar ali, estava uma garota linda com quem ele terminou na cama em Sydney; antes dela, um caso "meio sério" que trabalhava para a ATI em Los Angeles. "A única que ele amou foi provavelmente Silver. E ele a odiava também." Anna, com todo seu carinho e amor, só conhecia Bon havia três semanas. Praticamente, seu último ato foi pedir que ela saísse do apartamento dele. No final, Ian Jeffery só estava fazendo o que sempre tinha feito: cuidando dos interesses de Bon primeiro, independentemente de quem fosse a garota. Ou quem ela achava que era na vida do vocalista.

Mesmo assim, como ele agora concorda: "Sua namorada [Anna] ficou sentada do lado de fora [da funerária] por três dias e não se moveu. Minha esposa ia levar sopa e chá para ela. Ela não se moveu do lugar. Minha mulher não entrou, no entanto, porque estava muito consternada".

Ele também se ocupou em limpar as drogas do apartamento. Quem não teria feito isso para um amigo naqueles dias? O cara estava morto. A última coisa que alguém precisava era de mais manchas em seu nome com investigações criminais póstumas. Novamente, tudo isso era parte do emprego de gerente de turnê de grandes bandas, na época e agora.

Quanto a Silver não ter permissão de entrar no lugar, Peter Mensch não é nenhum tolo; nem os irmãos. Todos tinham o número de Silver, sabiam onde ela estava. Como Michael Browning colocou, "ela era vista como uma influência negativa". Se era verdade que Malcolm e os outros "sabiam exatamente o que aconteceu ali" e já

estavam convencidos de que Bon “não bebeu até morrer, com certeza”, Silver teria sido a última pessoa que deixariam chegar perto do negócio deles agora. Mesmo que ela dificilmente pudesse ser considerada responsável direta por sua morte, não importando as circunstâncias. Silver vendia heroína; ela não forçava as pessoas a se embriagar e tomar overdoses fatais.

Uma pessoa que Ian não se importou em visitar foi Alistair Kinnear. “Não conhecia Alistair. Nunca o tinha visto”, ele conta, “mas falei com ele. Fui até o cara imediatamente e acredito que sua história é verdadeira. Pude ver que sim. Ele voltou para Vitória porque está no caminho para a casa dele. E se alguém está dormindo no carro e não dá para movê-lo, você não consegue acordá-lo, certamente não vai conseguir carregá-lo dois lances de escada, sabe?”

Ninguém discute isso. A única pergunta que ninguém que esteve ali naquela noite me respondeu, sem se esconder detrás do relatório do legista, é: o que exatamente causou o desmaio de Bon naquela noite?

Michael Browning faz outra importante pergunta que nunca foi respondida de maneira apropriada. Quando ele ouviu que Bon tinha morrido, conta, pensou em Silver e na heroína, mas principalmente pensou em sua irmã, Coral. “Sabe, minha irmã era muito, muito boa cuidando do Bon quando trabalhava para mim. E acho que o que cruzou minha mente foi: por que ele estava naquela posição, tão vulnerável, a ponto de morrer num carro, sozinho, no meio da rua em um lugar qualquer? Ficou evidente que era uma situação na qual ele não estava sendo bem supervisionado como deveria. Coral era sua babá, de certa forma. Quero dizer, ela tinha aquele relacionamento com ele onde há confiança, e ele podia ligar para ela se estivesse com algum problema. Ela saberia onde ele estava. Pensamos: ‘Bom, o que ele está fazendo naquela situação? Quem

está cuidando dele?'. Havia dinheiro suficiente para ter alguém cuidando dele. Todos sabíamos que ele era capaz de excessos e de terminar em situações como essa, então por que não havia ninguém com ele, cuidando dele, de olho nele?

Escrevendo sobre aquela noite 25 anos depois, Vince Lovegrove ecoou os pensamentos iniciais de Michael Browning. "Aqueles, aqui na Austrália, que conheciam bem o Bon, aqueles que o conheciam desde os anos 1960, não conseguiram entender como, no auge do sucesso internacional, ele podia morrer sozinho num carro, estacionado numa rua solitária de Londres, no meio do inverno, sem nenhum amigo por perto." Falando agora, no entanto, o cara que Bon substituiu no AC/DC, Dave Evans, diz que não ficou nem um pouco surpreso. "Tive uma conversa pessoal com Bon, que vai permanecer privada, por falar nisso. Mas não fiquei surpreso quando ele morreu sozinho e sem amigos... Não culpo ninguém em especial, porém não fiquei surpreso por ele ter morrido dessa forma."

Pete Way, cujo próprio vício em heroína ofuscaria toda a sua vida, fazendo com que perdesse primeiro sua carreira, depois não uma, mas duas mulheres por overdose nos anos seguintes, conta: "Mais do que as pessoas que investigaram seu corpo, sei muito bem o que pode ter acontecido. Foi o que quase aconteceu comigo algumas vezes". Então conta uma história, a partir da perspectiva de muitos anos que ele agora tem sobre o assunto de tumbas jovens provenientes de "problemas do rock 'n' roll", como ele coloca, brincando, mas não muito. "Eu estava falando com um amigo sobre Michael Jackson quando ele morreu, dizendo como tinha sido incrível, sabe? E ele perguntou: 'Bom, como você *esperava* que ele morresse?'. Assim, de certa forma, sem tirar o desejo espontâneo de Bon de chegar ao céu, na verdade poderia ter acontecido com qualquer um de nós. Como diz a música dos Stones: 'It's just a shot away' [Está a uma picada de distância]..."

Pete diz que a última vez que viu um dos Silver — Joe (que, para reforçar, não estava com Bon naquela noite) — foi nos bastidores de um show do UFO, em Los Angeles, em abril, apenas poucas semanas depois da morte de Bon. “Estávamos tocando numa arena em Long Beach, e ele estava lá. Foi como se nada tivesse acontecido, mas tampouco havia sido culpa dele. Ele não foi [até o Bon]: ‘Tome isso e aquilo’. Se você pedir outra carreira ou quiser comprar um pouco mais disso e daquilo, ele não vai falar ‘não’. Está com amigos, e Bon *era* amigo dele. Ao mesmo tempo, ele não vai falar ‘não’ porque não quer brigar com você. Assim, de certa forma, somos todos culpados. Mas no final, eu fui para casa. Bon não foi. As coisas são assim. As pessoas morrem de overdoses de álcool ou drogas. Nosso camarim era assim, você entrava por sua conta e risco...”

Ele dá uma risada que termina com uma tosse seca.

## Treze

### O que você fez por dinheiro, querida?

A cremação aconteceu em Fremantle, em 29 de fevereiro de 1980, onde no dia seguinte as cinzas de Ronald Belford Scott foram enterradas no Memorial Gardens, sob a sombra de um eucalipto.

Isa e Chick tinham recebido uma carta de Ted Albert que falava sobre ter perdido “um verdadeiro amigo. Não há muitas pessoas no mundo do entretenimento, infelizmente, às quais se pode chamar de amigas, apesar de o público geralmente ser levado a pensar diferente, mas Bon era uma verdadeira exceção — uma pessoa genuína com natureza generosa e um desejo real de fazer os outros felizes”. Isso era certamente verdade. Quando, no entanto, Albert acrescentou que Bon “não era alguém, como muitos de nós somos, que está sempre sonhando com dias melhores e esperando coisas melhores. Ele era um realista, que vivia para o presente e estava feliz por viver cada dia e estava contente com o que tinha”, ele estava apenas sendo gentil. Bon Scott era um sonhador nato, que tinha passado toda a sua vida procurando algo melhor do que “o que tinha”. Um adolescente briguento com passagens pela prisão, alcoólatra que tomava indiscriminadamente todas as drogas desde que ficou adulto, ele também era um mulherengo inveterado, um vagabundo, poeta e cantor. Lia muito — tudo o que conseguisse, na estrada, de livros de história e biografia a revistas como *Penthouse* e *Mayfair* — e escrevia muito. Não só letras, mas poesia, cartas, cartões-postais ou apenas pensamentos rabiscados nos cadernos que sempre levava para todo lado. Era também muito engraçado, generoso com seu tempo e dinheiro, trabalhador e, no momento de

sua morte, muito despreocupado. Quando as pessoas perguntam como ele poderia ter morrido sozinho, no carro de outra pessoa, em frente a um prédio onde nunca tinha estado, cheio de bebida e provavelmente de drogas, a resposta é: como podia não ser assim? Sir Montague certamente acertou quando descreveu Bon como o capitão de seu próprio destino; algo de que poucos que participaram de seu funeral teriam discordado.

Foi um velório simples, sem frescuras, só a banda e sua equipe, mais Fifa Riccobono da Albert junto com o grupo infeliz de amigos e familiares. Nenhum fotógrafo, nenhuma equipe de rádio ou TV. Não foi nem coberto pela mídia local. “Havia muitos jovens do lado de fora”, comentou Angus. “[Mas] ficaram em silêncio, porque poderia ter sido muito ruim se muita gente tivesse ido até lá.” Algumas semanas depois, Ted Albert pagou para Chick e Isa voarem até Cingapura para umas férias. Também tinham ouvido dos seus contadores que, como herdeiros, poderiam esperar por royalties significativos, mais do que suficientes para viverem bem pelos próximos anos. Na verdade, os royalties nunca cessaram, já que *Highway to hell* e todos os outros discos do AC/DC que Bon Scott ajudou a deixar tão bons venderiam milhões de cópias com o passar dos anos e o status de seu filho como ícone e lenda do rock só cresceria.

Ian Jeffery lembra-se de que, quando estavam organizando o traslado do corpo à Austrália, Angus veio falar com ele, “*determinado, muito determinado*”, que “nosso companheiro não vai debaixo de nós. Não vamos no mesmo avião que Bon. Não quero que o caixão esteja abaixo de nós enquanto estamos na parte de cima”. Ian garantiu: “Não se preocupe. Eu cuido disso’. Então organizei tudo. A Atlantic nos colocou na primeira classe, a banda, eu, Mensch... Pegamos todo o pessoal da Albert — Fifa, George e Harry — e voamos para Perth, foi perfeito. Pegamos o voo, fomos

até lá, paramos em Sydney, descemos em Perth. E, ao nos prepararmos para descer, olhei pela janela e vi um caixão sendo retirado...". Houve uma confusão quando o voo original do traslado foi agendado, depois cancelado, e a equipe de terra tinha tomado como seu dever levar o caixão para casa o mais rápido possível, reorganizando para que fosse carregado no que acabou sendo o mesmo voo da banda. Ian balança a cabeça, triste. "Havia tanta coisa acontecendo que eu espero nunca mais ter de passar por isso. Em todo caso, eu conseguia ver o caixão na pista, então deixei o Angus sentado em algum lugar e falei: 'Eu pego sua mala, cara, não se preocupe'. Quando vi que eles tinham levado aquela coisa embora, deixei Angus se levantar. Ainda bem que estava escuro, assim ele não notou nada."

Eles se registraram num hotel em Perth. Era muito tarde para ir até a casa dos pais de Bon. Mas logo pela manhã todos foram dar suas condolências a Isa e Chick. Ian continua: "Àquela altura, seus pobres pais já tinham sido fustigados pela imprensa — Overdose de Estrela do Rock! Então fomos até lá, e a mãe dele saiu para nos receber. Ela estava exatamente como alguém imaginaria: muito consternada. Mas ficou grata por todo mundo aparecer, sabe? Ela ficou muito feliz por ver a todos nós. Fomos até a casa deles e foi a coisa típica — sanduíches, bolo e chá. E ela tinha colocado cinco cadeiras para a banda — e só quatro foram se sentar. Ela se deu conta então de que o filho estava morto e que tínhamos ido contar isso. Porque ela tinha ficado em casa por dois dias, se escondendo. Foi um gesto natural trazer cinco cadeiras, mas, quando ela colocou a quinta cadeira, começou a chorar. Eu fiquei muito triste. Senti muita pena daquela mulher...".

Mark Evans, que viu os membros da banda em Sydney antes de irem para o funeral em Perth, diz: "Foi tão ruim quanto se pode imaginar". Mas então, como disse Angus: "Ninguém sabia o que

fazer. Eu tinha acabado de me casar — foi difícil aceitar. Ficamos muito deprimidos”. No dia seguinte ao funeral, Phil voou para casa em Melbourne para um descanso; Cliff foi com ele. Os irmãos voaram de volta a Londres com Ian Jeffery e Peter Mensch. Foi então que Mensch tentou passar uma lista de possíveis substitutos para Malcolm, que a rechaçou. Não porque estivesse pensando em parar, apesar de ele e Angus terem até conversado sobre mudar de nome, ideia que rejeitaram logo, mas porque não estava pronto para lidar com isso ainda. Não era como substituir Dave Evans ou qualquer um dos outros que a banda tinha deixado para trás na estrada. Depois do funeral, de acordo com Malcolm, foi Chick que lhe disse: “Vocês precisam encontrar outra pessoa, sabem disso. Não importa o que aconteça, não parem”. Mas não havia nenhuma chance de parar. Os Young tinham chegado muito longe para parar. Principalmente porque sabiam que estavam muito próximos de transformar os sonhos de George em realidade. Em uma entrevista à *Rolling Stone*, publicada naquele mesmo ano, Angus disse: “Fiquei triste por Bon. Nem pensei na banda. A gente estava com Bon todo esse tempo; a gente o via mais do que sua família”. Na frase seguinte, Malcolm admitiu que, 48 horas depois de voltar a Londres, “pensei: ‘Bom, foda-se, não vou ficar sentado aqui me lastimando o ano todo’. Então liguei para Angus e perguntei: ‘Você quer vir aqui e ensaiar?’”. Angus acrescentou: “Tenho certeza de que, se tivesse sido um de nós, Bon teria feito o mesmo”.

Não era mais uma questão de o AC/DC ter ou não que substituir Bon Scott, mas por quem. Finalmente, Malcolm e Angus olharam a lista de Mensch. Então começaram a compilar a sua própria. Molly Meldrum parecia tentar influenciá-los quando começou a sugerir abertamente no *Countdown* que Stevie Wright deveria substituir Bon. Mas era uma ideia absurda. Com Wright tomado por seu vício em heroína, ele não estava nem na lista de possibilidades. Os

rumores começaram a se espalhar sobre outros notáveis australianos, como Jimmy Barnes, o vocalista de 24 anos do Cold Chisel, que certamente tinha voz e visual — e, por coincidência, era um expatriado escocês, além de um dos companheiros de bebedeira de Bon na cidade —, mas que já tinha sua cota de sucessos na parada e, portanto, era improvável que se encaixasse no principal critério de Malcolm, que era encontrar alguém que não tivesse muita bagagem. O próprio Barnes agora afirma que nem foi convidado. “Tudo isso foi um completo mito — nunca nem falei com os caras a respeito.” Ele já tinha, na verdade, substituído Bon uma vez — no Fraternity, em 1973. A história, no entanto, não iria se repetir.

Também havia o cantor australiano Allan Fryer, que estava na lista. “Ele era meu preferido, na verdade”, lembra-se David Krebs. Mas Fryer era quase perfeito demais — tanto que formou um mini-AC/DC com Mark Evans chamado Heaven. Mas, como diz Malcolm Dome, “você conhece o Allan, e é quase como encontrar Bon. É exatamente o mesmo caráter, a mesmo *joie de vivre*, o mesmo impulso. Quer dizer, uau, não me espanta que tenham recusado. Eles não *queriam* outro Bon. Não dá para censurá-los por não quererem outro Bon”. Havia também os suspeitos de sempre: Angry Anderson, John Swann, “todos os caras que estavam na Austrália — eles nunca estiveram na equação”, conta Ian Jeffery. “Eles nunca dariam um passo atrás como vocalistas.” Outros futuros Bons incluíam o ex-vocalista do Moxy, do Buzz Shearman, mas sua voz já estava prejudicada por anos de turnê com a banda canadense, então a ideia nunca saiu do papel.

Quando os testes finalmente começaram em março, no Vanilla Studios, em Pimlico, uma garagem convertida perto de Vauxhall Bridge (o mesmo lugar em que o Clash havia composto a maior parte do disco *London calling* seis meses antes), o AC/DC encontrou-se no meio do que Ian Jeffery agora chama de “aspirantes a David

Coverdales mais do que substitutos de Bon Scott". Ele ri da lembrança. "Todos pegavam o microfone, colocavam-no entre as pernas e queriam cantar 'Smoke on the water'... Não tinham nenhuma chance."

Tony Platt estava trabalhando no estúdio com Mutt Lange na tarde em que recebeu a notícia da morte de Bon Scott. "Mutt saiu para atender o telefone e quando voltou estava branco como uma folha de papel: 'Você não vai acreditar nisso. Bon morreu'. Ficamos sentados, olhando um para o outro por quinze ou vinte minutos. O que se pode dizer? Todo mundo achava que ele era invencível. Era meio como Keith Richards. Você só pensa: 'Bom, ele é um desses caras; os anjos cuidavam dele'." Já agendado para fazer o próximo disco do AC/DC, Platt admite ter pensado: "Ah, merda, lá se vai o disco". "Claro, estaria mentindo se dissesse que isso não me passou pela cabeça. Acho que precisávamos considerar as opções. Não demorou muito para Malcolm e Angus falarem: 'Vamos continuar. Encontrar um vocalista e continuar'. Não sou psicólogo, mas imagino que talvez seja uma boa forma de superar algo assim."

Enquanto os testes eram feitos em Pimlico, cassetes das sessões consideradas mais promissoras eram enviados para que Mutt ouvisse. "Ouvíamos no carro [quando íamos trabalhar] todo dia as fitas dos testes. Às vezes era hilário. Eles tinham uma espécie de lista, mas havia todo tipo de gente cantando. E pensamos em algumas pessoas para testar. Compilamos uma lista para eles..."

Um dos nomes na lista que Mutt sugeriu era o do vocalista pouco conhecido de Newcastle, da banda Geordie. Angus, que se lembrou de Bon falando sobre o vocalista do Geordie anos antes, ficou intrigado. "Bon tinha dito que era um vocalista de rock 'n' roll ao estilo de Little Richard. E este era o grande ídolo de Bon, Little Richard." Malcolm, no entanto, que também se lembrava de Bon

falando sobre o Geordie, foi desdenhoso. Ian Jeffery lembra-se de ele ter dito a Lange: “Ele é um porra de um gordo veado. Como vamos ter um veado gordo cantando com a gente?”. E Mutt respondeu: ‘Acho que você está confundindo com o guitarrista’. ‘Não estou! Eu já vi a porra do Geordie. Ele é um veado gordo!’ Então deixamos o assunto de lado e repassamos todos aqueles outros vocalistas, ali em Vitória, nos estúdios, e todo mundo esqueceu o tal de Brian Johnson por um tempo”.

Em vez disso, a atenção se voltou para Gary Holton, que já tinha sido do Heavy Metal Kids, com quem a banda tinha tocado anos antes. Holton tinha o jeito de um cara da classe trabalhadora e um carisma malicioso, porém seu vocal era limitado. Mutt não gostou. Gary Pickford-Hopkins, que tinha feito turnês com Rick Wakeman quando Ian trabalhava com ele e também havia participado do Wild Turkey, tinha a voz certa, meio blues, meio soul, mas menos charme. Tony Platt sugeriu Snips (nome verdadeiro: Steve Parsons), que já tinha sido da Baker Gurvitz Army e, antes disso, da Sharks, a banda de Andy Fraser depois do Free, muito elogiada apesar do pouco sucesso comercial. “O cara tinha uma voz extraordinária”, conta Platt.

Bon tinha deixado um monte de caixas para que qualquer substituto pudesse aprender. Até o momento, no entanto, o único que tinha chegado perto era outro fugitivo de uma banda que havia feito turnês com eles nos primeiros dias de Londres — o vocalista Terry Slesser, do Back Street Crawler. Malcolm e Angus ainda se lembravam de Slesser, natural de Newcastle, como “o cara legal” dos shows de quatro anos antes. “Eles tinham acabado de voltar da Austrália e do funeral de Bon”, lembra-se Slesser em 2009. “Era uma ocasião bastante triste. Quebrei o gelo quando sugeri tocarmos ‘Rocky mountain way’, uma ‘música não Bon’, para começar. Todos relaxamos um pouco depois disso. Tomei umas taças de Mateus

[Rosé], e Angus, uma xícara de chá. Passamos 'Whole lotta Rosie', 'Highway to hell' e 'The Jack'. Foi tudo muito agradável. Malcolm achou que estava gravando o ensaio no Revox (gravador de bobina), mas descobriu que não tinha ligado. Não quis fazer tudo de novo. Havia sido muito exaustivo e desgastante." Foi uma atitude que não traria a simpatia dos irmãos. "Ele entrou, e eles meio que gostaram dele", diz Jeffery. "Eu teria achado que tinha uma boa chance de conseguir o lugar, contudo ele os decepcionou depois, sabe? Realmente não se encaixou. Achei que Gary Pickford-Hopkins, que estava na lista de espera, poderia ser o melhor. Mas Malcolm queria tentar com mais gente, ver quem mais ia aparecer."

Eles estavam começando a ficar desesperados. "Uma vez, estavam falando sobre Noddy Holder", revela Jeffery. "Mas eles não achavam que pudessem consegui-lo. E Malcolm disse: 'As pessoas vão sempre dizer que é o vocalista do Slade. Não podemos chamá-lo, apesar de que seria brilhante pra caralho.'" Finalmente, "houve um dia em que não havia ninguém para testar e ficamos sentados ali, sem ideia, pensando no que íamos fazer". Mais por frustração do que esperança, Malcolm pediu que Ian tentasse localizar o cara de que Mutt tinha falado tanto: o veado gordo do Geordie. "Então consegui encontrar o Brian em Newcastle e perguntei se ele poderia vir. Ele falou: 'Porra, cara. Estou trabalhando na empresa do meu irmão. Não posso ir. Além do mais, não tenho dinheiro para a passagem'. Eu falei: 'Pegue um trem ou um avião, eu pago'. Ele falou: 'Você vai pagar? Quem é você, porra?'. Respondi: 'Não posso contar nada, mas eu vou mesmo pagar tudo.'" Johnson falou que ia pegar o trem, Jeffery mandou que viesse de avião porque era mais rápido. Então comprou uma passagem pelo telefone e ligou de volta para passar os detalhes. "Assim, ele veio. Mandamos um carro para pegá-lo no aeroporto e esperamos. E esperamos..."

No andar de baixo, na sala de ensaio, havia uma "sala verde", com uma mesa de bilhar. "Uns caras da equipe, Barry e Evo, estavam ali jogando. Eu estava no andar de cima, esperando por esse cara que deveria ter chegado às duas horas. Eram duas e quinze, depois duas e meia..." Ao descer para fazer uma ligação para o aeroporto e ver se o voo tinha se atrasado, Ian encontrou Barry "parado ali com um cara que usava uma porra de um chapéu. Então Barry falou: 'E aí, tudo bem?'. Falei: 'Ainda estamos esperando esse Brian chegar'. O outro cara disse: 'Brian? Eu sou Brian'. Ele pensou que Barry e Evo eram os caras da banda para quem ele ia fazer o teste. Barry e Evo nem pensaram em dizer nada. Eles acharam que era só um dos caras do estúdio que tinha vindo jogar bilhar".

Contando até dez antes de falar, Ian subiu com Brian para conhecer a banda. "Ele estava fumando quando entrou, o que caiu bem com os irmãos, que se apresentaram. E foi então que soube quem eles eram. Todos se sentaram para conversar, e dava para ver o nervosismo, pois Angus queria muito tocar." Perguntado se gostaria de tocar uma das músicas deles ou algo que gostaria de escolher, Johnson falou: "Nutbush city limits". Ian: "Eles se entreolharam, como quem pensa 'o quê?'. Nem mesmo a gente pensaria nessa! Mas eles começaram a tocar e ele agarrou o microfone, tirou-o do pedestal, enrolou o fio ao redor da mão... Foi quase como um *déjà-vu* do Bon, exceto que ele agarrava como Daltrey costumava fazer, sabe? Bon pegava o fio e enrolava na outra mão. Então eles começaram, e, porra, foi bem cru, e dava pra ver Angus se levantar da cadeira e começar a bater o pé. Malcolm ficou lá sentado observando, mas dava pra ver as pequenas faíscas se acendendo nos olhos de todo mundo. Então eles tocaram um blues. Depois tentaram algumas músicas deles. A partir desse momento, foi história". Depois que Johnson partiu, no entanto, "Malcolm falou: 'Temos alguns caras que virão amanhã e depois. Nunca se sabe.

Vamos ouvi-los'. Mas ninguém que entrou por aquela porta, mesmo que fosse bom, tinha chance alguma. Eles já haviam decidido”.

Uns dias depois eles trouxeram Johnson de novo de Newcastle. Como antes, ele chegou atrasado. “Umás três horas depois, quando estávamos pensando em ir tomar chá, ele apareceu. Não nos contou que tinha recebido um convite para fazer um comercial de TV. Lembra-se dos antigos anúncios do aspirador Hoover? *It beats as it sweeps as it cleans* [Ele bate como varre enquanto limpa]... Ele foi fazer isso no mesmo dia! Usou nossa passagem para vir a Londres, ir até lá e gravar, pegar o dinheiro, aí nos encontrar.” Ele ri alto. “Mas assim que entrou eles começaram a tocar um blues, fazendo uma jam. Já estava decidido. Passaram todo um show para ele cantar. Sem problema. Ele era o melhor cara para o posto, sem dúvida nenhuma.”

Tony Platt lembra-se dele e de Mutt ouvindo a fita de Brian: “Era óbvio. Tem tanto a ver com o espírito do que você faz, e do AC/DC... Não acho que seja injusto dizer que nenhum deles é virtuoso... mas você junta aquilo, e a soma das partes é outra coisa completamente diferente, e funciona. É por isso que a decisão de levar o Brian foi inspirada, porque eles obviamente sabiam como as coisas deviam funcionar e, portanto, estavam trazendo alguém que cimentaria bem a fundação”.

De sangue anglo-italiano, Brian Johnson nasceu em 5 de outubro de 1947, em Dunston, Gateshead, na margem sul do rio Tyne; ele é só um ano mais novo que Bon. O pai de Johnson, Alan, tinha sido sargento na Durham Light Infantry e, mais tarde, minerador. Sua mãe, Esther, tinha nascido em Frascati, na Itália. Tocar e cantar — “Querer aparecer!” — tinha estado no sangue dele desde sempre. Entrando no coro da escola aos nove anos, ele havia participado também de pequenos shows com os escoteiros, até mesmo feito um papel modesto em uma novela da TV local. Sua

primeira banda foi a Gobi Desert Canoe Club, que se conhece pouco além dessas quatro palavras. Depois disso, ele se juntou a uma banda de rock pesado chamada Fresh, que durou pouco. Seu primeiro show remunerado, no entanto, foi numa banda de cabaré chamada The Jasper Hard Band, apimentando os covers do Top 30 com canções do musical hippie *Hair*. Foi dessa improvável mistura que Johnson e outros membros da banda acabaram formando o Geordie.

Contratado pela Regal Zonophone da EMI (onde então estavam Procol Harum, The Move e T. Rex, entre outros), Geordie chegou ao Top 40 em dezembro de 1972 com o primeiro single, a frenética "Don't do that". Direcionado para algum ponto entre as linhas de glam do Sweet, para quem eles abriram, e Slade, que era a principal inspiração, o single seguinte, "All because of you", em março de 1973, acabou chegando ao Top 10. Mas com apenas uma fórmula musical — rock travestido de pop, tocado por ursos grisalhos de botas até o joelho —, o declínio comercial começou quase imediatamente. Eles eram bons ao vivo e lançaram um disco razoável com a estreia em 1973, *Hope you like it*, contudo o sucesso final foi o terceiro single que chegou ao Top 20, "Can you do it". O segundo disco, *Don't be fooled by the name*, lançado em 1974, mostrou a banda sem a absurda indumentária glam, mas com roupas de gângster, toda de charutos e metralhadoras de brinquedo. No entanto a mudança de imagem não salvou o disco de ser um fracasso, e a brincadeira acabou. Johnson saiu depois do terceiro disco, *Save the world*, em 1976. Porém, a promessa de uma carreira solo durou só um single, a espantosa balada "I can't forget you now", repleta de arranjo de cordas xaropadas e uma melodia melosa demais. Quando Ian Jeffery ligou para ele em março de 1980, Brian Johnson tinha se separado da primeira mulher, Carol, e estava morando na casa da mãe. Recentemente, ele tinha começado a

tocar em uma nova versão do Geordie, na qual era o único membro original, concentrando-se mais em rocks pesados que agradavam à plateia, como "Rock and roll", do Led Zeppelin, e "Nutbush city limits", de Ike e Tina Turner. "Era uma graninha boa toda semana", ele lembrou em 2011. "Não muita, mas boa. A gente tocava 'Whole lotta Rosie' para fechar o show, que tínhamos começado a tocar uns meses antes." Entre os shows, ele trabalhava no que aparecesse: consertava telhados, fazia narrações em off, trabalhava numa garagem, qualquer coisa que pagasse — Brian Johnson não tinha mais idade para ficar escolhendo.

Ele se lembra da ligação de Jeffery, mas disse a ele: "Não, já passei por isso. Tive três sucessos que chegaram ao Top 10 com uma banda chamada Geordie. E depois de três anos estávamos tão duros como quando começamos. Fomos muito explorados. Só falei que não ia fazer aquilo de novo. Eu estava longe de casa o tempo todo, não vi minhas filhas crescer...".

Foi só depois que Jeffery ofereceu uma passagem de avião e um carro para pegá-lo no aeroporto que ele pensou que poderia ser diferente — "E, bum!". Quando descobriu que estava fazendo um teste para o AC/DC, nunca imaginou que poderia conseguir o posto. Só queria voltar a Newcastle para dizer aos caras do Geordie que tinha cantado umas músicas com o AC/DC. "Tinha certeza de que eles iam escolher algum figurão." Perguntado por que acha que o escolheram, ele fica pensativo. "É, não sei, estavam procurando algum tipo de vocalista. Os caras tinham muito claro o que queriam e mais ninguém sabia, por isso tenho certeza de que muita gente achou ruim." Ao lhe pedirem que voltasse a Londres para um segundo teste, ele lembra de ter dito para os caras: "Bom, não posso ficar indo e vindo de Londres, é caro pra caralho. Tenho um show aqui. Vou tocar com minha bandinha no fim de semana...". Quando perguntaram se ele poderia folgar na segunda-feira, só para

outro teste, com todas as despesas de viagem pagas como antes, finalmente ele concordou. "Vamos fazer o seguinte: vou folgar segunda e terça e eu vou aí."

Foi nesse segundo encontro na sala de ensaios de Pimlico que os irmãos finalmente apresentaram uma nova ideia de música na qual tinham começado a trabalhar. "Eles disseram: 'A gente tem uma música, um riff, e vamos chamá-la de 'Back in black', mas é tudo o que temos, só um título, e é para o Bon. É um tributo ao Bon. Mas não temos nenhuma letra, e tudo o que temos é...', ele murmura o famoso riff pesado. 'É só isso.' Eu falei: 'Só isso?'. E eles responderam: 'Sim, bom, você poderia cantar [as palavras *back in black*]?'." Agarrando o microfone, ele esperou que contassem e começassem a tocar o riff de novo, aí passou a gritar: "Back in black!". Os irmãos se entreolharam, então pediram: "Faça isso de novo". Ele fez de novo, só que mais alto dessa vez: "Back in black!". E, só para manter a vibração e porque foi a primeira rima que lhe veio à cabeça, ele acrescentou: "I hit the sack!". Os irmãos deixaram as guitarras, e, como Johnson se lembra, Malcolm disse: "'Certo, ouça, vamos nos sentar e conversar um pouco'. E eu respondi: 'Não, não posso ficar muito tempo'. Então eles perguntaram: 'Você consegue cantar "Highway to hell" pra gente?'" Mas ele não sabia a letra, então Angus se sentou e escreveu para ele. Eles passaram a música algumas vezes, porque Johnson nunca a tinha ouvido, "aí eu cantei para eles, que só disseram: 'Certo'. Então eu falei: 'Bom, legal, a gente se fala'. Fui para casa, e o telefone tocou; era Mal. Ele disse: 'Ouça, você quer ir para as Bahamas com a gente e gravar o novo disco?'. Eu perguntei: 'Você quer dizer que estou na banda?'. Então ele disse: 'Bom, sim'".

Espantado, Johnson não soube muito como reagir. Ele precisava de um tempo para processar. Por isso, respondeu: "Vamos fazer o seguinte: vou desligar o telefone, e você me liga de novo daqui a

dez minutos, só para eu ter certeza de que isso não é um trote". Ian Jeffery lembra que Malcolm estava pensando se não era ao contrário, e era Johnson que estava "tirando um sarro". Ele aconselhou Malcolm a "ligar de novo. Eu sabia que o cara era ingênuo. Mas sabia também que era tudo muito repentino para ele. Acho que ele não estava acreditando em sua sorte". Malcolm deu cinco minutos e voltou a ligar para Johnson, confirmando a oferta. O dinheiro ainda não tinha sido discutido. Por enquanto era suficiente saber que ele tinha aceitado a oferta. "[Malcolm] me ligou de novo e foi definitivo, eu tinha uma garrafa de uísque, porque era aniversário do meu pai e havia comprado uma garrafa para ele, [mas] o velho não estava lá. Não tinha ninguém em casa. Pensei: 'Uau! Ah, foda-se!'. E meu pai chegou, encontrou-me com meia garrafa de uísque, e eu estava sentado [ali, falando]: 'Eu vou...'"

A oferta formal chegou no dia seguinte: um período de experiência de seis meses com um salário de 170 libras por semana, mais despesas. "Os caras só falaram: 'Olha, vamos contratá-lo com um salário por seis meses, e, se não funcionar, ninguém se ferra'. Pensei comigo: 'Esses caras são gente honesta, nada de sacanagem'."

O anúncio oficial de que Brian Johnson, pouco lembrado por sua passagem pelo Geordie, seria o novo vocalista do AC/DC foi feito em 1o de abril de 1980. Ninguém pulou de alegria. Muito menos David Krebs, que contou a Mensch que ele realmente não entendeu nada. Como diz agora: "Eu achava Bon Scott incrível. Acho que Brian é ótimo, mas não é meu estilo de vocalista. É como o cara do Slade. Ele cansa — para mim, pelo menos, depois de um tempo". De fora, parecia uma escolha desapontadora. O cara do *Geordie*? Vocês estão *brincando*? Ninguém nem lembrava como era a voz dele, muito menos como ele era. Talvez fosse melhor acabar com a banda...

Foram duas semanas de ensaio em Londres, com a presença de Mutt para avaliar a situação. Então eles foram até o aeroporto de Heathrow para voar para as Bahamas. "Sempre vou me lembrar de chegar a Londres para aquelas duas semanas de ensaio e todo mundo aparecendo para nos ver." Johnson se lembra: "Eu estava sentado ali, levantei a cabeça e dei de cara com Ozzy Osbourne parado lá, olhando para mim. Entendo isso, todos adoravam Bon. Mas eu me lembro de pensar: 'Ah, Brian, em que merda você se meteu?'".

Foi logo em seu primeiro disco com o AC/DC, *Back in black*, lançado apenas alguns meses depois da morte de Bon, que críticos e fãs reconheceram que Brian Johnson seria capaz de substituir Bon. Contra praticamente todas as apostas, de algum modo o AC/DC tinha feito um disco tão bom, apesar de muito mais sombrio, quanto qualquer coisa que havia feito antes. Com o passar do tempo e a magnitude da conquista da banda, e seu sucesso proporcional, tudo ficou evidente. Muitos considerariam *Back in black* o melhor disco do AC/DC de todos os tempos. O produtor Kevin Shirley diz que está "entre meus discos preferidos, perto de Miles Davis e talvez um concerto para violino de Beethoven. É certamente o melhor disco de rock já feito".

Ele pode parecer um cruzamento entre Albert Steptoe e Andy Capp, com seu boné de tweed, mas Jonno, como rapidamente ficou conhecido, tem uma voz que parece um imenso gargarejo com pregos e uma presença tão carinhosa e convidativa como uma lareira em um pub. Ele também tem uma propensão a letras de duplo sentido parecida com a de Bon. Na maioria delas, no entanto, ele teve a inestimável ajuda, o apoio e a orientação de Mutt Lange. O que foi ótimo, pois Johnson chegou ao estúdio pela primeira vez como vocalista do AC/DC muito nervoso e com medo de que não fosse capaz. Até falar com a equipe o deixava tenso, pois a maioria

tinha trabalhado para outras grandes bandas também. “Eu era um peixe fora d’água”, ele lembra em 2011. “Nunca tinha estado em um lugar assim.” Para aumentar a tensão, o orçamento para o disco era ainda relativamente pequeno, e, com shows já marcados para o final de junho, o tempo era muito curto. E ainda se esperava que eles fizessem um disco que fosse tão bom quanto os gravados com Bon Scott e que fosse capaz de seguir o estouro que tinha sido *Highway to hell*. A viagem de Johnson de Newcastle para Nassau seria um teste — para todos eles.

Como se estivessem ecoando seus piores medos, chegaram a Nassau e descobriram que a ilha tinha passado por uma das piores tormentas já vistas em anos. Chegando à noite, até os funcionários da alfândega foram hostis, confiscando todas as suas guitarras. A banda protestou, alegando que estava ali para trabalhar, “mas eles simplesmente não tinham gostado da gente”, contou Johnson. Esperando mar azul e praias de areia branca, “quando chegamos lá, estava tudo detonado, havia uma enchente, e nada de eletricidade, nem TV. A gente ficou sentado no hotel por três dias até o clima melhorar e as guitarras serem liberadas... Acho que era um caso de suborno, porque, de repente, num passe de mágica as guitarras apareceram”.

A banda, que tinha ouvido falar tanto dos “glamorosos” estúdios, ficou desapontada ao descobrir que seus quartos não eram nada mais do que pequenas celas cinza, só cabendo uma cama e uma mesinha. A primeira coisa que ouviram da zeladora era que deveriam trancar as portas toda noite, por causa dos bandidos haitianos que desciam das colinas à noite procurando turistas ricos para roubar. Johnson se diverte ao lembrar como “ela nos comprou aquelas lanças de pesca para manter perto da porra da porta! Não era muito diferente de Newcastle, pelo menos”. Eles começaram a levar a ameaça mais a sério quando souberam dos problemas do

cantor Robert Palmer, que vivia ali perto. “Dois caras entraram em sua casa e mantiveram o pai e a mãe dele como reféns, também atiraram no seu cachorro. Mataram o cachorro dele com um tiro! Havia bandidos perigosos, e tínhamos de caminhar uns 150 metros em estradas escuras para ir da casa ao estúdio. Era terrível.”

As sessões finalmente começaram, com Tony Platt encontrando o “ponto certo” no estúdio onde a caixa da bateria tinha um som perfeito. “Montamos a bateria ao redor desse ponto. Então construí grandes cabines para as guitarras. O baixo foi para uma cabine diferente. Mas não era uma separação completa, portanto um pouco do som vazava para outros microfones. E montei como se estivessem no palco — Angus à direita, Malcolm à esquerda; Phil atrás, e Cliff de um lado atrás de Angus. Eu sabia, quando fizemos a mixagem, que ia ser bom assim e então pensei em deixá-los o mais próximo de como se ouviria ao vivo.” Os vocais foram gravados com Brian trabalhando sozinho com Mutt, começando com vocais guiados que ele gravou sentado ao lado do produtor na sala de controle, seguindo o que a banda tocava na sala ao vivo.

A primeira faixa na qual trabalharam era outro título incompleto com um riff que os irmãos tinham feito chamado “You shook me all night long”. Johnson: “Por ser louco por carro [cantei], ‘She was a fast machine, she kept the motor clean...’ [Ela era uma máquina rápida, deixava seu motor limpo...]. Escrevi aquilo em uma noite. ‘Aqui, caras, o que vocês acham?’”. Eles gostaram o suficiente para encorajá-lo a começar a gravar com uma voz áspera. “Os caras não entravam [na sala de controle] porque Mutt não queria que estivessem ali enquanto eu cantava, pois sabia que eu ficaria nervoso, então ele ouviu e disse: ‘Humm, não acho que isso vá funcionar, Brian’.” Lange achou que “havia muitas palavras”. De acordo com Johnson, “na verdade não foi Mutt, foi sua mulher, a nova mulher, que falou: ‘Acho que tem muitas palavras’. Bom, sabe

como são os homens. Ela tinha uns peitões e tudo”. Mais sério, Lange também sentiu que o ritmo não estava funcionando e decidiu diminuir um pouco. “Ele falou: ‘Tente desse meu jeito’”, e começou a cantar com a metade do tempo. “Foi quando percebi que Malcolm é realmente o capitão do barco do AC/DC.” Quando Mutt tocou a versão mais lenta com menos palavras para a banda, “Mal entrou, ouviu aquilo e ficou doido. Ele falou: ‘Que merda você está fazendo? Tirou todo o rock ‘n’ roll!’”.

Trabalhar nas letras de “You shook me...” foi outra experiência central para o novo vocalista. “Lembro de estar sentado no meu quarto escrevendo isso, com uma folha de papel em branco com esse título, e pensando: ‘Ah, por onde começo?’. E vou dizer uma coisa, não tenho medo de parecer um fracote e não acredito em espíritos e coisas assim, mas algo aconteceu comigo naquela noite, naquele quarto. Algo passou por nós, e me senti muito bem. Não me importo porra nenhuma se as pessoas acreditam em mim ou não, mas algo passou por mim e foi embora, ‘tudo bem, meu filho, tudo bem’ — esse tipo de calma. Gosto de pensar que foi Bon, mas não posso, porque sou muito cético e não quero que ninguém se deixe levar por isso. Mas algo aconteceu, e eu simplesmente comecei a escrever a letra.”

Para Malcolm, depois de ter mostrado a Mutt o que achava de “You shook me...”, foi uma das faixas mais fáceis de gravar; a outra foi o rock direto chamado “Shoot to thrill”. Para Johnson, foi “Rock and roll ain’t noise pollution”. “Eu não sabia o que fazer no começo, então você pode me ouvir ali fumando. Mal disse para eu cantar, então coloquei o fone de ouvido, pus o cigarro na boca e fumei. Por alguma razão, a classe média aparecia no noticiário na época, os caras ricos não estavam levando a culpa, nem os trabalhadores; era a classe média que estava nessa zona cinzenta. Devo ter partido daí e seguido.”

A letra mais difícil que Brian teve de escrever, no entanto, foi para "Hells bells", o tributo dos irmãos a Bon. "[Já tínhamos] umas seis músicas e eu estava de cabeça baixa, um pouco cansado. Mutt chegou perto e perguntou: 'Você está bem, Brian?'. E eu respondi: 'Acho que não tenho nada para essa música... Já fiz "Back in black", e foi meio diabólica'. Tinha sido bem pesada, e eu não conseguia mais pensar. E foi bem aí que a mãe das tempestades começou — o vento antes da tempestade. Parecia muito feia, porque estávamos bem ao lado do mar. 'Jesus', falei. 'Está chegando o relincho da tempestade.' E [Mutt] falou: 'Aí está, esse é um começo, Brian. O trovão...'" Olhando pela janela, Brian começou a murmurar em voz alta: "'Está chovendo pra caralho, olhe para o vento que está chegando como um furacão e veja aquele raio...'. Honestamente, parecia um repórter". De repente, as palavras começaram a sair. "'Across the sky... You're only young but you're gonna die...'" [Cruzando o céu... Você é bastante jovem, mas vai morrer...]. E eu olhava aquilo como se fosse um animal. 'Won't take no prisoners, won't spare no lives, nobody putting up a fight, I got my bell...' [Não vai levar nenhum prisioneiro, não vai poupar nenhuma vida, ninguém vai lutar, tenho meu sino...]. Porque havia um sino tocando, um sino de alarme... 'Get my bell, gonna take you hell, gonna get ya, Satan gonna get ya...' [Pegue meu sino, vou levá-lo ao inferno, vou levá-lo, Satã vai levá-lo...]. Demorou dez minutos. Eu disse: '*Mutt, obrigado...*'"

Como era a faixa que abriria o disco, "Hells bells" começava com um agourento sino. Mutt relutou em usar sons de sino pré-gravados, assim, quando voltaram à Inglaterra, ele mandou que Tony Platt procurasse um verdadeiro sino de igreja, que acabou encontrando em uma igreja de Midlands. Na verdade, o sino e as guitarras que estão na introdução como uma neblina úmida em cima de um pântano serviam como um modo um pouco respeitoso de

começar o primeiro disco do AC/DC desde a morte de Bon Scott, algumas semanas antes. Quando decidiram continuar, junto com o outro grande tributo a Bon que havia no disco, que era também o nome do álbum, "Back in black", eles tinham encontrado um jeito de continuar a própria história sem ofender amigos ou família — ou a maioria dos fãs que poderiam se sentir chateados por quererem continuar sem o adorado Bonnie *bad boy*.

Havia também a rígida regra de não beber no estúdio. Ficaram no passado os dias em que Bon ia gravar seus vocais com uma garrafa de Jack Daniel's em uma mão e um baseado na outra. A única exceção foi o dia em que Malcolm recebeu uma ligação contando que Linda tinha dado à luz o seu primeiro filho, uma menina que recebeu o nome de Cara. "Malcolm veio até nós e disse: 'É uma menina', e foi a primeira vez que vi Angus tomar álcool. Ele pegou a garrafa de Jack Daniel's e falou: 'Ah, do caralho, meu chapa', e bebeu." Cinco minutos depois "ele estava nos ombros de alguém e foi levado para a cama. Nunca mais o vi bebendo — pobre cara. Mas ele tinha ficado tão feliz pelo irmão, sabe? Foi uma noite maravilhosa, e continuamos comemorando e bebendo até ficarmos chumbados".

Como fazia com Bon, Mutt passou muito tempo com Brian, acertando seus vocais. "Eu chegava e ele trabalhava comigo até que minhas orelhas pareciam estar sangrando. Ele falava 'tente assim' ou 'faça dessa forma' e, é claro, ele não tinha visto as letras, eu estava escrevendo as letras no meu quartinho enquanto gravavam as músicas. Chegou a um estágio ridículo na faixa 'Shake a leg'. Era a porra da música mais aguda que já cantei na porra da minha vida. E acho que nunca poderia fazer isso de novo, tem uma nota ali aguda pra caralho, e digo isso mesmo depois de tê-la cantado. 'Putá merda, caralho', ele falou. 'Achei que não ia conseguir.' 'Bom, por que

pediu então, seu bosta?’ ‘Só queria ver até onde conseguiria chegar.’”

Angus Young mais tarde observaria que a principal diferença entre Johnson e seu predecessor era que “Bon se baseava muito no ritmo quando cantava. Seu outro grande dom eram as letras”. Indo bem direto ao ponto, ele acrescentou: “Bon e Brian tinham um senso de humor diferente. Bon era mais sutil. Você se questionava sobre o que ele estava falando e, meia hora depois, começava a gargalhar quando finalmente entendia. Brian é tão inteligente quanto, mas seu humor é mais direto. Você entende na hora”. No entanto em *Back in black* essa diferença ainda não iria se tornar o abismo escancarado que haveria com os discos seguintes do AC/DC. Por que isso? Teorias conspiratórias sobreviveram durante anos. A mais louca era de que não só Bon na verdade tinha escrito a maioria das letras de *Back in black* antes de morrer, mas ele na verdade tinha gravado várias demos das canções que mais tarde apareceram no disco, incluindo a faixa-título e, mais especialmente, “Have a drink on me” e “Let me put my love into you”, que os irmãos admitiram que ele já tinha ensaiado antes em versões instrumentais poucos dias antes de sua morte. Em uma entrevista em 2000 para a *Classic Rock* ao jornalista Philip Wilding, para uma matéria especial sobre o vigésimo aniversário do lançamento do disco, Malcolm disse que isso era besteira. “Isso é um absurdo completo. Queria que tivéssemos lançado o disco com Bon. Pense: se tivéssemos um disco com Bon, claro que o teríamos lançado. Seria um desastre completo tê-lo guardado, entende o que estou falando?” Ele acrescentou: “Gostaria que ele tivesse escrito algumas das letras. Não dá para competir com as letras do Bon; ele nasceu com um verdadeiro talento para a coisa”.

No entanto, Malcolm Dome afirma que, pouco antes de morrer, Bon “me mostrou seu caderno de letras. Ele tinha muitas páginas de

letras que mantinha num arquivo e carregava para todo lado. Ele me mostrou algumas das ideias em que estava trabalhando para *Back in black*. Não a música 'Back in black', mas outras que comporiam o disco. Havia alguns versos, como: 'She told me to come but I was already there' [Ela me mandou vir, mas eu já está ali], e terminava em 'You shook me all night long', que é uma letra de Bon. E eu vi. Eu a vi escrita. Havia letras, versos usados em *Back in black* que Bon escreveu. [Mas] ele não foi creditado, e até hoje ninguém sabe exatamente o que aconteceu. Não acho que ele escreveu nenhuma música inteira, não acho que chegou nem perto de completar músicas inteiras. Mas há versos ali que eu conheço".

A hipótese é de que, quando Ian Jeffery foi até o apartamento de Bon no dia seguinte à sua morte para limpar, ele tenha pegado as letras de Bon. Na mesma entrevista com Wilding, Malcolm concordou que Jeffery passou para ele "um bilhete com alguns rascunhos de Bon poucos dias depois da morte dele. Havia um monte de letras curtas ali, mas não havia nenhum título ou algo que pudesse dar qualquer noção de onde estava a cabeça dele na época... Não havia nem o suficiente para montar algo que fosse digno de Bon".

De acordo com Tony Platt, "todo mundo fez uma parte. Brian trabalhou no núcleo da coisa, mas sempre havia umas letras que se perdiam ou algo que não funcionava com o ritmo ou a métrica, então as coisas mudavam. Posso me lembrar bem de 'You shook me all night long', todo mundo sentado dando ideias. 'Double time on the seduction line' [Tempo duplo na linha de sedução] foi uma ideia minha, sempre digo isso", ele sorri. Certamente uma faixa como "Given the dog a bone", apesar de ser uma usina de força musical, parece o tipo de título da era de Bon que os irmãos podem ter sugerido, enquanto as letras grosseiras definitivamente parecem ter sido escritas por um comitê. Algumas eram "muito obscenas e

exageradas”, outras “simplesmente muito estúpidas”. Outras faixas, como “What do you do for money honey”, eram, contou Malcolm, das sessões originais do *Powerage* de três anos antes. George Young tinha criado o título, e “todos contribuímos” com as letras.

Bon escreveu alguma das letras? “Pode ser que alguns versos fossem dele”, conta Tony Platt agora. Ele faz uma pausa enquanto pensa direito. “Quero dizer, não teria sido incomum que ele... ele... O processo como ele escrevia é, hum... Malcolm e Angus vinham com os refrões, assim, se [Bon] estivesse por ali, ele podia aparecer com alguma coisa...” Bon deveria ter sido creditado então? “Todo o disco foi um crédito a Bon”, Platt diz um pouco irritado. “O disco foi feito em sua memória. É tão óbvio que não sei por que as pessoas não entendem, sabe? Se as pessoas acham que [Bon] foi varrido para debaixo do tapete ou algo assim, não foi o caso. Você ouviu Brian falando que sentia que Bon estava no estúdio enquanto ele gravava seus vocais. Fez referência a isso várias vezes quando estávamos trabalhando no disco. Você sentia que o espírito de Bon estava ali, porque é o tipo de banda que sempre será influenciada por ele.”

Ian Jeffery fica menos defensivo com o assunto. “Você teria de dar a Mutt Lange muito crédito por escrever a maior parte das letras”, ele insiste. “Ele foi o responsável pela maioria das coisas em Compass Point. Malcolm e Angus obviamente contribuíram com muitas coisas, mas ouvi de Evo e Barry que a maior parte veio de Mutt.” É verdade, no entanto, que algumas das letras vieram de alguns dos cadernos que você guardou? “É, bem, não diria que era um caderno. Eram uns papéis soltos.” Com algumas das letras que Bon tinha escrito? “É, é. Claro que não tinha ‘Back in black’ nem nada disso. Não havia nada combinando com os riffs. Eram somente algumas coisas que Bon estava anotando na época, com o que recebia de fitas de Malcolm e Angus. Tipo, ‘veja o que você pode

fazer com isso, toque com aquilo'. Não acho que ele tinha avançado muito. Bon sempre tinha pedaços de papel por todo lado. Ele ouvia algo, alguma coisa que tinha saído no noticiário ou no rádio, e anotava." E algumas delas terminaram em *Back in black*? "É, sabe, algumas linhas aqui e ali. Mas [não] títulos ou nada assim. Não havia chegado tão longe."

Lançado mundialmente em 25 de julho de 1980, exatamente um ano depois de *Highway to hell*, o novo disco com Brian Johnson, *Back in black*, quebrou o molde do AC/DC e serviu para reavivar a fé que seus fãs de longa data tinham neles. Com a produção estilo catedral de Mutt Lange, suas músicas de alta qualidade que ainda continham DNA suficiente de Bon para garantir a grandeza delas e, mais do que tudo, com um novo vocalista que tinha assumido sua tarefa com o tipo de apreciação que o próprio Bon teria aplaudido, *Back in black* acabou sendo um disco melhor até do que os irmãos Young, difíceis de agradar, poderiam imaginar; tão desafiador às circunstâncias sombrias de suas origens sangrentas, ele rapidamente ganharia vida própria, além das esperanças e aspirações da banda ou até de seus fãs, chegando à estratosfera onde só vivem os gigantes do rock. Mais de trinta anos e 40 milhões de cópias depois, tornou-se o segundo disco mais vendido de toda a história, só superado por *Thriller*, de Michael Jackson. Significa que a vasta maioria das pessoas que o compraram — e continuam a comprá-lo a cada ano — não se consideraria fã do AC/DC, mas fã de boa música, qualquer que seja o gênero. Uma conquista espantosa, comparável ao quarto disco do Led Zeppelin ou *Greatest hits*, do The Eagles, mas ainda mais inesperado, porque a banda que produziu o disco não era tão famosa quando ele foi lançado. E ainda mais incrível pelo fato de que não havia nenhum single de sucesso do disco; nenhum vídeo na MTV para ajudar; nada, exceto a normal rodada de shows e mais

shows — pegar a estrada estava começando a ser visto como algo da velha escola.

*Back in black* também foi um disco transformador para os fãs de rock. No mesmo ano em que discos importantes de Iron Maiden e Def Leppard, além de outros de sucesso de Judas Priest (*British steel*) e Motörhead (*No sleep 'til hammersmith*), ele foi logo absorvido pela geração seguinte de bandas de heavy metal que estavam a ponto de estourar na década posterior. O AC/DC nunca tinha se visto como heavy metal, assim como não eram antípodas do punk. No final das contas, porém, eles não davam a mínima para como eram chamados pelos outros, desde que comprassem seus discos. Nos anos 1980, mais pessoas comprariam discos do AC/DC do que em qualquer outro momento. A grandeza — o peso total — de *Back in black* e a riqueza do catálogo anterior ajudavam. Mas havia outro fator. Fãs de metal sempre foram facilmente seduzidos por símbolos de sacrifício, mártires da causa. Nesse contexto, Bon Scott não era visto como o menestrel perambulador que realmente era, com sua fraqueza por bebida e drogas, além de uma atitude descuidada, alguns poderiam dizer egoísta com relação à própria segurança, que terminou traindo o amor de sua família e seus amigos. Ele era visto como um herói do heavy metal. Do tipo mais formidável: o herói *caído*, perdido na batalha, lutando pelo rock e pelo metal, dirigindo pela “Highway to hell”, cuja memória envolvida em “Back in black” sempre seria celebrada pela glória dos “Hells bells”.

Paradoxalmente, ou talvez de um modo muito compreensível, Ian Jeffery foi um dos últimos fãs do AC/DC a entender a situação. “Eu me lembro que Mutt ligou de Nassau depois de umas seis semanas e disse: ‘Prepare as salas de ensaio, Ian, estamos indo para casa’. Pensei: ‘Seis semanas?’. Você tem um cara novo aí, colocou os caras numa ilha, que eles odiaram, ensopado de

conchinhas, eles não aguentam isso, quando vamos conseguir alguma comida de verdade, sabe? E terminaram tudo em seis semanas? De jeito nenhum!” Mesmo assim, ele agendou horários de ensaio no E.Zee Hire e confirmou com Mensch e Leber-Krebs que eles estariam prontos para começar a turnê no final de junho. Mas ele não pediu para ouvir o novo disco sem Bon. Ainda não. “Foi só quando estávamos carregando o sino no primeiro show que Malcolm veio e me deu uma fita. Estávamos ali numa sacada, e Malcolm veio com Angus e falou: ‘Aqui está o disco, Ian, o que você acha?’. A gente colocou para tocar, e eu ia falando: ‘É, bem legal, sim’. Foi uma dessas coisas meio transicionais, meio diferentes do que você espera. Mas depois de ter tocado algumas vezes e ter ficado com algumas dúvidas na cabeça, logo em seguida percebi que estava cantando as músicas. Não lembrava as palavras, mas estava cantarolando. Ah, meu chapa, todo mundo na equipe estava andando por aí cantarolando os riffs. Grudavam em você, não dava pra não mexer o pé. Quando ouvi os caras tocando, então — puta merda! Foi algo absolutamente clássico, porque, para mim, como um cara do som, havia espaço. Malcolm é um músico incrível. A porra do metrônomo. Ele fica ali e a perna direita começa, e é só — bum! E você está fora. A imensidão completa daquilo é como o efeito de uma onda, que ainda o arrasta quando as músicas começam a crescer. Não havia nada no caminho quando chegava o solo. Aquela parede ainda se movia com todas as músicas.”

Houve mais reclamações da Atlantic, que novamente considerou o título — sim — muito sombrio. Mas não tão sombrio quanto a capa toda negra, que quase fez com que jogassem fora o bebê com a água da banheira. “Eles não gostaram, mas a banda mandou que se fodessem”, diz Ian Jeffery. “Eles tinham o apoio de Leber-Krebs e tinham um disco que todo mundo em Nova York sabia que seria um sucesso, com ou sem capa.”

Até Malcolm Young teve uma reação um pouco atrasada, sem entender direito o que a banda tinha nas mãos até estar com Mutt na sala de mixagem em Nova York. "Putá merda", ele anunciou, "isso é um monstro." Ou como o companheiro de Mutt, o produtor Kevin Shirley, conta: "Há uma arquitetura incrível no disco. O disco é a referência em termos de som. A produção daquele disco é tão melódica, tem um som tão bom. E é tão bem estruturado que cruza diversos gêneros".

Realmente. Na Grã-Bretanha, onde as vendas cresceram desde a morte de Bon, a construção do lançamento do novo disco levou a que quatro singles do AC/DC entrassem no Top 75 do Reino Unido: "Whole lotta Rosie" (no 38), "High voltage" (no 48), "Dirty deeds done dirt cheap" (no 54) e "It's a long way to the top" (no 55). Quando o disco *Back in black* foi lançado na Grã-Bretanha no final de julho, foi direto para o primeiro lugar no Reino Unido. Também levou o AC/DC de volta ao topo das paradas australianas pela primeira vez desde *TNT*, em 1975, só não chegando à posição número um por causa do novo disco do Police, *Zenyattà Mondatta*. Também chegou ao primeiro lugar na Áustria, no Canadá e na França e ao Top 10 na Noruega. No final de 1980 o AC/DC tinha ganhado 27 discos de platina ou ouro em oito países diferentes.

O único lugar onde *Back in black* não se tornou um sucesso imediato foi, ironicamente, aquele, como todos os discos de Mutt Lange, para o qual tinha sido especificamente construído para conquistar: Estados Unidos. Na verdade, o disco quase fez a Atlantic chutar o balde quando entrou nas paradas norte-americanas no 189º lugar. Nesse momento, eles também começaram a primeira turnê norte-americana com Brian Johnson no comando, como atração principal em arenas de nível médio e grandes teatros, onde a reação da plateia era forte como sempre, mas os críticos olhavam com ceticismo para o novo membro. O vocalista Joe Elliott, do Def

Leppard, cuja banda tinha sido novamente convidada por Peter Mensch para abrir para o AC/DC, estava terminando a primeira turnê bem-sucedida da banda quando abriu para o AC/DC no Palladium, em Nova York, em 1o de agosto. "Foi um dos primeiros shows de Brian Johnson na turnê norte-americana de *Back in black*", lembra-se Joe. "Foi também meu 21o aniversário, e eu me lembro muito bem. As críticas foram brilhantes para nós: 'Esta é a nova grande banda de rock'. Mas para o AC/DC não diria que estavam a favor de Jonno, com todos os olhares dizendo para ele: 'Você não é Bon Scott'."

Foi um problema temporário, no entanto; a calma antes da tempestade. Quando a banda tinha começado sua primeira turnê pela Austrália depois de quatro anos, em fevereiro de 1981, *Back in black* subiu rapidamente até o quarto lugar nos Estados Unidos, começando uma estadia no Top 10 que duraria os próximos seis meses.

Apesar de celebrarem a volta para "casa" na Austrália, com um enorme show ao ar livre para 30 mil pessoas no Showgrounds, em Sydney, com a abertura de The Angels, também do selo Albert, e os amigos de Bon do Swanee, pouca coisa tinha mudado no camarim do AC/DC. O grafite BON VIVE! podia ter se espalhado por toda a Austrália nos doze meses anteriores, mas a festa que aconteceu nos bastidores depois foi toda para reforçar como o AC/DC estava indo bem sem o velho. Ali a banda recebeu quarenta discos de ouro, platina e prata de várias partes do mundo, com muitos rostos do passado e do presente: todo o clã Young, chefiado por George e Harry Vanda; Peter Mensch; Ian Jeffery; Ted Albert; muitos membros do Rose Tattoo, The Angels, Swanee e a Ted Mulry Gang. Até Mark Evans apareceu. "Foi a primeira vez que vi a banda tocar desde que saí. E lá estava a introdução, com Brian cantando; foi realmente bizarro! Mas muito comovente vê-los sem Bon. Eu estava na área VIP com dois amigos que me deram um espaço. Fiquei

muito abalado por uns tempos. Se era difícil para mim, aqueles caras estavam passando por aquilo, tocando as músicas a cada noite, superando a perda. O que eles fizeram e a maneira como lidaram com aquela transição, cara, só posso ter o maior respeito por aqueles caras. Foi muito corajoso.”

Sem dúvida. Uma das únicas pessoas que não participaram da festa foi Angus, que escapou antes que a multidão pudesse entrar na área dos bastidores. Como sempre, ele só queria sair, pegar algo para comer, tomar uma Coca e fumar outro cigarro. Agora, no entanto, ele estava com a mulher Ellen. A outra pessoa que faltava na foto era um dos que mais tinham trabalhado pelo AC/DC e que não era do clã Young: Michael Browning. Ele não tinha sido convidado. Quando você está fora do AC/DC, não há como voltar. Browning nunca mais falou com nenhum deles. Como ele conta: “Assim são os Young. Eles reescrevem a história de acordo com o gosto deles. Não acho que fazem isso por maldade. É assim que eles são, assim que aprenderam”.

O que Brian Johnson estava sentindo até o momento sobre essa viagem — quatro shows do final de sua primeira turnê mundial como vocalista do AC/DC — nunca foi registrado de maneira apropriada. Em parte porque Jonno é muito esperto para lavar roupa suja em público. Em outra, talvez, porque ele simplesmente não saberia como expressar o que deve ter sido, muitas vezes, sentimentos muito conflitantes. No momento ele já era, definitivamente, “um dos caras”. Três meses depois do início da turnê, com *Back in black* já em primeiro lugar, Mensch foi falar com ele. Brian se lembra: “Acho que precisamos conversar”. Ofereceu um contrato muito lucrativo, “assinei, e todo mundo ficou feliz”. Agora ele estava desfrutando o tipo de fama e fortuna com o qual tinha sonhado e lutado toda a sua vida, tendo tido a sensação de que havia perdido seu momento quando, inesperadamente, conseguiu chegar onde mais queria: no

alto da montanha, olhando para baixo. Mas Malcolm deixara bem claro desde o começo, desde o primeiro show no início da turnê, no Palais des Expositions, em Namur, Bélgica, oito meses antes, onde Brian Johnson estava no esquema do AC/DC.

“Era o primeiro show e, obviamente, muito importante”, diz Ian Jeffery. “Havia faixas na plateia com o rosto de Bon, e as pessoas estavam esperando para ver como era o cara novo. Pensei que seria um bom gesto, para recebê-lo bem, tocar ‘Fog on the tyne’ no PA pouco antes de eles entrarem. A multidão estava cantando. Achei que foi um bom toque. Mas Malcolm falou comigo depois: ‘Que merda você acha que está fazendo?’. Ele ficou bravo.”

Talvez tenha sido isso que deixou Malcolm puto antes de entrar, mas o guitarrista já estressado estava de mau humor quando a banda mandou a primeira música, “Hells bells”. “Lembro que conversei com Brian antes do show”, conta Jeffery. “Falei: ‘Não importa o que fizer, só não fale muito’. Porque Bon nunca falava muito, ele só falava o que tinha de falar: ‘Certo, caras!’. Então, ele dava uns passos para trás e deixava a banda tomar conta. Mas Brian foi levado pela situação. Era seu primeiro show, ele agradecia às pessoas por recebê-lo, e isso porque a plateia estava sendo ótima. Era como se estivessem falando: ‘Obrigado por continuar. Bon teria adorado isso, que a banda não parasse’.”

“E eu me lembro que depois da segunda música Malcolm foi até ele e disse: ‘Cala a porra da sua boca!’. Aí começou a música seguinte.”

No final, Malcolm leu as regras para Johnson. Jeffery: “Ele as ouviu: ‘Quando você sobe ao palco, diz olá, depois diz adeus e cala a boca. Nada entre essas duas coisas’. Então ele recebeu essas ordens bem ali. Era muito difícil sair disso, sabe? Que decisão complicada. Cara, eu senti pena dele”.

Bon era seu próprio dono. Jeffery acha que os irmãos criariam as regras para o cara novo independentemente de quem fosse, porque eles não tinham o mesmo respeito por alguém que entrou bem quando as coisas estavam começando a dar certo? Que eles usaram a ausência de Bon, na verdade, para deixar as coisas mais de acordo com o que queriam? Ele balança a cabeça. “Eles teriam feito isso com quem quer que fosse. Era parte do jogo. Aqui é assim, leia essa porra uma vez, a gente vai fazer um teste com você, entendeu?”

Jeffery admite que demorou um tempo para se aproximar do novo vocalista. “Não que ele fosse um cara ruim. E *Back in black* era fantástico, mas demorou muito, muito tempo para me acostumar com sua voz. Não parece ser a coisa certa a dizer, mas era quase como se a magia tivesse desaparecido. Demorou muito tempo para eu poder dizer: ‘Bom, ele não está aqui — o Bon. Este é o Brian, vamos ficar com ele. Vamos seguir em frente’. Brian era um cara legal, mas era muito difícil para mim ser amigo dele. Além do mais, ele era parte de algo muito grande que estava começando a surgir também. Estava tentando encontrar seu espaço, mas estava muito nervoso. Tinha muito medo de ser cortado ou algo assim...”

Depois que o disco começou a vender, lembra-se Jeffery, “eles disseram a ele: ‘Compre uma casa’. E Brian queria comprar um casarão que ficava no meio de um trevo em Newcastle. Tinha sido de algum empresário da cidade. Era uma casa enorme, e Brian falava assim [sotaque de Geordie — de Newcastle]: ‘Vocês têm certeza, caras? Não quero exagerar’. E eles responderam: ‘Ouça, se falamos para você comprar essa porra, você vai lá e compra essa porra’. Então, as primeiras vezes que fomos visitá-lo, era típico do Brian, ele não usava quinze dos dezesseis quartos: estava vivendo na cozinha com uma pequena TV na sala de jantar ao lado, porque não queria gastar eletricidade. Ele tinha tirado todas as lâmpadas

para que ninguém pudesse deixá-las acesas. Você subia e via a mala nova dele aberta na beira da cama. Ele nem tinha desarrumado a mala depois de voltar da estrada. A gente o convenceu a pôr as lâmpadas, assim poderíamos jogar bilhar. Na geladeira havia uns pedaços de queijo, um pouco de presunto e talvez um pouco de manteiga, ao lado de um balde cheio de latas de cerveja”.

Todo mundo demorou para finalmente acreditar na ideia de ter Brian Johnson, e não Bon Scott, como *frontman* do AC/DC; nunca pensaram que ele poderia também estar tendo dificuldade para acreditar nisso.

## Catorze

### Saudação com dois dedos

Quando os provocantes anos 1980 chegaram como um penetra bêbado na festa, decadentes como tinham sido os anos 1970, já não era a figura do deus dourado agarrando o microfone com seus longos cabelos emoldurando um lindo rosto que personificava a cara do rock. Nem era o yang de seu yin, o guitarrista solo, movendo-se como uma cobra, hipnotizado por sua própria elegância. Ao contrário, no verão de 1981, o maior barulho no rock estava sendo feito por um cara de 26 anos vestido de uniforme escolar, com o cabelo mal cortado, um boné retorcido, balançando-se loucamente com uma mochila e uma guitarra no volume máximo; sentado nos ombros de um vocalista de boina mal-encarado, que fazia o som de uma mistura de concreto destruindo bebês.

Adeus ao Led Zeppelin, a dissolução oficialmente confirmada. Olá ao AC/DC, cujo último disco, *Back in black*, tinha chegado ao primeiro lugar na Grã-Bretanha e estava a caminho de vender mais de 20 milhões de cópias nos Estados Unidos. Um disco cujo apelo era tão amplo, apesar da carência de singles, que estava prestes a se tornar um dos mais vendidos de todos os tempos. Contra todas as expectativas, o AC/DC não só tinha sobrevivido ao terrível golpe que fora a morte de Bon Scott, como tinha conseguido crescer. Como disse Angus Young, não só *Back in black* tinha sido bem-sucedido além do que podiam sonhar, "a gente sabia que a nova formação funcionaria e não precisava se preocupar com o passado. Tínhamos chegado ao sucesso com uma nova voz, e aquilo era um

grande alívio”. O futuro do AC/DC de repente parecia “muito tranquilo, eu diria”.

Isso pode ser como eles veem agora, com o benefício de uma perspectiva de trinta anos. Na época, no entanto, se estavam conscientes da situação ou não, o futuro do AC/DC estava a ponto de ser definido de um modo que ninguém dentro da banda poderia ter previsto. Há uma linha tênue entre sentir-se “muito relaxado” com seu futuro e cair vítima da presunção. Se *Back in black* era a história da banda fazendo o maior disco de rock apenas meses depois da morte de seu vocalista, a história seguinte seria de oportunidades perdidas, decisões tomadas no calor da hora que iriam afetar toda a carreira da banda e da consolidação definitiva de uma ideia que foi direto ao coração da história do AC/DC: que era mais um clã do que uma banda; que eles não precisavam de ninguém fora daquele clã para dizer o que fazer ou como deviam fazer as coisas. Ou era nisso que sempre deviam acreditar. Como conta Ian Jeffery agora: “Olho para trás, para aqueles anos até a morte de Bon, como os melhores da minha vida”. Dito isso, daí em diante deveria ter sido como navegar um veleiro, certo? Ian suspira: “A gente não sabia ainda, mas a parte difícil estava apenas começando...”.

Não tinha que ser assim. No verão de 1981, quando o AC/DC chegou a Paris para começar a gravar o sucessor de *Back in black*, os blocos da construção de um sucesso ainda mais estonteante estavam solidamente posicionados. Não só o AC/DC conseguira o que parecia ser impossível — substituir Bon —, como também havia os melhores empresários, um produtor genial e a maior gravadora do mundo apoiando. Eles tinham até um título legal para o disco que representaria o próximo e mais importante passo: *For those about to rock... We salute you*. O que poderia dar errado? Falando de Londres no verão de 2011, Brian Johnson negou sentir qualquer pressão

quando eles começaram a trabalhar em *For those about to rock...* “Claro que o selo queria que vendesse igual a *Back in black*, mas a gente sabia muito bem que isso não ia acontecer porque não dava. Não é possível escrever músicas com a intenção de vender 1 milhão de singles ou discos — a menos que seja alguma banda pop. E a gente não tinha nenhum problema com isso. Quero dizer, tentamos e conseguimos — mas nunca sentimos nenhuma pressão externa, porque não deixávamos que chegasse até nós. Acho que estávamos muito confiantes depois do sucesso de *Back in black*. E tínhamos todo o direito de estar.”

Não era como as outras pessoas envolvidas com a banda naquele momento se lembram da situação. “Tudo estava indo bem até a Atlantic aparecer e foder tudo”, diz Jeffery. Nos Estados Unidos, onde Jerry Greenberg tinha sido substituído por um novo presidente, Doug Morris, aqueles velhos sentimentos de insegurança sobre o que uma banda como o AC/DC poderia de fato oferecer a um selo com um time de primeira como a Atlantic nunca tinham realmente desaparecido, nem mesmo com o incrível sucesso de *Back in black*. Com a chegada de Morris, voltou o sentimento de que, na melhor das hipóteses, o AC/DC poderia ser fogo de palha. A ideia deles era de que a gravadora deveria ganhar o máximo possível enquanto a coisa durasse. Isso explica a decisão de Morris de não esperar o sucessor de *Back in black* e lançar rapidamente o *Dirty deeds done dirt cheap*, de cinco anos antes. Para Malcolm e Angus, que nunca tinham perdoado o absurdo de terem retirado o disco da agenda de lançamentos nos Estados Unidos, aquilo era a gota d’água. De acordo com Phil Carson, ainda dirigindo a Atlantic no resto do mundo, “Doug Morris me ligou e disse: ‘Encontrei um velho disco do AC/DC no catálogo, que nunca foi lançado. Se a gente lançá-lo agora, vamos ter um quarto trimestre bom, e todos ganhamos bônus’. Fiquei furioso e disse: ‘Como você pode pensar

em lançar um disco com o Bon Scott depois de termos feito de tudo para apresentar o Brian Johnson ao público? Acho isso uma *loucura*. É, você vai ter um sucesso, mas não vai ser nada como o de *Back in black*. Ele respondeu: 'Se a gente lançar agora, vamos vender 2 milhões fácil'. Falei: 'Você está certo, vai vender 2 milhões e vai ser isso, você terá criado um patamar de vendas, e eles nunca vão se recuperar'. Ele não estava nem aí. Não acho que ele realmente acreditava que durariam muito tempo. Eu disse: 'Acho que você está louco!''.

Muito puto, Carson pediu demissão — antes de ser “convencido” a sair pelo lendário cofundador da Atlantic, Ahmet Ertegun. “Foi quando começou, acho, a batalha entre mim e Doug, que continuou por um bom tempo. Ah, rapaz, foi uma guerra. Porque ele sabia que eu era à prova de fogo e não gostava disso nem um pouco.” Mesmo assim, ele nunca perdoou Morris por sua decisão. “Não tenho nenhuma dúvida. Se eles esperassem pelo próximo disco [com Johnson], teria sido um disco *ainda maior*. Foi uma das decisões mais estúpidas que uma gravadora poderia ter tomado. Doug Morris pode ser o maior e mais importante executivo de gravadora do mundo, mas para mim ele foi um estúpido naquela decisão. É isso que tenho a dizer.” Ele para, depois acrescenta, ainda furioso, mesmo depois de tantos anos: “[Morris] destruiu o AC/DC naquele ponto, destruiu mesmo. Então isso me incomoda muito”. Ele ri, mas seus olhos estão queimando.

Lançado nos Estados Unidos pela primeira vez em abril de 1981, quase cinco anos depois de seu lançamento original no Reino Unido e desafiando totalmente os desejos da banda, *Dirty deeds* chegou ao terceiro lugar nos Estados Unidos, uma posição mais alta do que a de *Back in black*, mas, assim como Carson tinha previsto, só vendeu 2 milhões de cópias lá, enquanto *Back in black* chegava a 5 milhões. Como resultado, diz Carson, o “patamar de vendas” para todos os

discos subsequentes do AC/DC nos Estados Unidos diminuiria na mesma proporção. Não era a primeira vez na história que a ganância de uma gravadora de visão curta bloqueava o crescimento em longo prazo de um artista. A banda, que ficou louca de raiva, mas não tinha poderes para impedir o lançamento, fez o melhor que pôde para cobrir o erro da gravadora, afirmando que o lançamento de *Dirty deeds* era apenas para evitar as edições piratas do disco. “Havia milhares de fitas piratas, caras e de má qualidade”, Johnson falou à revista *Creem*. “Então, em vez de [os piratas] ganharem o dinheiro, achamos melhor lançá-lo.” Quando o disco “entrou direto nas paradas”, ele acrescentou, sem um traço aparente de ironia, “fiquei mais orgulhoso disso do que os demais caras da banda”. Mais orgulhoso certamente do que Malcolm e Angus Young — especialmente Malcolm, que jurou nunca mais permitir que alguém da Atlantic chegasse perto da banda de novo. Angus estava mais animado. Haveria outros discos, como os que estavam trabalhando agora, o real sucessor do *Back in black*, e os fãs entenderiam. Mas Malcolm pensava diferente. Cabeças iriam rolar. Era uma questão de “quando”, não de “se”. Foi com essa atitude que ele chegou a Paris no verão de 1981. A desgraça atingiria qualquer um que ficasse em seu caminho.

\* \* \*

Paris, segunda-feira, 6 de julho de 1981. Com a banda tendo passado uma semana ensaiando e estabelecida nos apartamentos Arabella em Montmartre — “que eles odiaram”, de acordo com Jeffery —, o AC/DC começou a trabalhar em seu próximo disco nos estúdios Pathé Marconi da EMI. Malcolm ainda estava bufando de raiva com os eventos recentes, e ninguém estava muito feliz. Na estrada até quatro meses antes, mais ricos do que nunca, os cinco membros da banda tinham desfrutado da primeira folga longa de sua carreira; Angus se estabelecia com a mulher na Holanda;

Malcolm e Phil também, em Londres e Melbourne, respectivamente. Cliff tinha comprado um “buraco escondido de estrela de rock” no Havaí, onde Brian ficou hospedado por um tempo até comprar um novo apartamento na Flórida. “Eles estavam fazendo o que costuma ser chamado de ‘dois anos fora’ por causa de impostos”, lembra-se Tony Platt, que recomendou o estúdio para Mutt Lange. “Não consigo me lembrar por que não voltaram para lá [a Nassau]”, diz Platt. “Pode ter algo a ver com Angus e Malcolm preferirem ficar mais perto de casa.” Foi em parte por isso e porque eles queriam ficar no controle. Não dava para sair muito de Compass Point ou levar a família para passar o fim de semana. Era uma ilha mesmo, em todos os sentidos da palavra, e você ficava encalhado ali até alguém vir resgatá-lo quando o trabalho terminasse.

Como sempre, a primeira tarefa de Mutt era capturar o som da bateria que ele usaria como a pedra fundamental sobre a qual construiria todo o disco. Imediatamente, no entanto, surgiu um problema — e não só com a bateria. Enquanto o AC/DC devia tudo ao sistema meticuloso, quase obsessivo-compulsivo de Lange, não se pode negar as tensões que seus métodos incomuns estavam agora criando dentro da banda. Como Mutt mais tarde concordaria: “Alguns deles acreditavam que eu era um tirano sem misericórdia no estúdio e estava obcecado pela perfeição absoluta em cada música”. Uma declaração que seu amigo e também produtor Trevor Rabin atenua ao afirmar que “a questão é que Mutt nunca se interessou muito em ser popular com as pessoas com quem trabalha. Mutt tem a coragem de dizer ‘não me *importa* se vou estourar o orçamento, porque o importante é ter o melhor’, e ele vai perseverar até conseguir o melhor. Mutt tem um ouvido *incrível*, que sempre consegue a perfeição, e não acho que haja ninguém ali como ele. Eu *sei* que não há ninguém como ele”.

A carreira de Lange também tinha “explodido” na época, tanto com os dois discos multiplatinados que tinha feito com o AC/DC como com o Foreigner, a banda anglo-americana que já era grande, mas cujo quarto disco produzido por Lange, intitulado apenas *4*, fora lançado mundialmente quatro dias antes de ele chegar a Paris para começar a trabalhar em seu terceiro disco com o AC/DC. O primeiro single do novo disco do Foreigner, “Urgent”, lançado duas semanas antes, já tinha chegado ao Top 10 dos Estados Unidos. Três meses depois, um novo single, “Waiting for a girl like you”, se tornaria o maior sucesso do ano em todo o mundo, dando ao Foreigner seu primeiro — e único — disco número um norte-americano. Para um produtor com a suprema autoconfiança de Mutt Lange, isso era uma mera afirmação de sua grandeza inata. Não havia dúvida de que o AC/DC ajudou Mutt Lange a chegar a esse ponto, tanto quanto Mutt Lange tinha ajudado o AC/DC. Quando eles começaram a trabalhar juntos novamente em Paris, em 1981, no entanto, os dois lados, por razões diferentes, já não estavam vendo suas últimas colaborações de maneira tão positiva. Mutt sabia que o AC/DC, não importava quanto dominasse o mercado de hard rock naqueles anos 1980, nunca seria capaz de criar uma música tão transcendente quanto “Waiting for a girl like you”, que, para ele, representava a apoteose de seus talentos. O AC/DC estava começando a questionar se realmente precisava de todo o extra que representava a produção de Mutt Lange. Era uma banda construída sobre a única coisa que Mutt Lange não dominava: a espontaneidade. Uma pequena colina que iria crescer e chegar a uma montanha. Em relação a isso, o disco começou pelos absurdos do produtor, que demorou para encontrar um estúdio em Paris que pudesse fornecer o som de bateria preciso que ele queria.

De acordo com o engenheiro de Lange nas sessões de Paris, Mark Dearnley — trazido no último minuto para substituir Tony Platt,

que tivera um problema de agenda que o impediu de estar em Paris —, eles passaram “os três primeiros dias só trabalhando sobre o som da caixa”. Dearnley, que tinha trabalhado com o AC/DC e Lange dois anos antes em *Highway to hell* — e depois com o produtor no disco multiplatinado do Def Leppard, *High n’ dry* —, explica como “cheguei ao ponto em que, no final do segundo dia, Mutt perguntou: ‘O que você acha disso?’. Eu respondi: ‘Não tenho a mínima ideia!’”. Ele ri nervoso.

Demorou quase dez dias para Lange concluir que nunca ia encontrar o som que estava procurando e decidir parar as sessões enquanto outro estúdio era rapidamente encontrado. Nas duas semanas seguintes, conta Dearnley, “testamos vários estúdios”. Montar tudo “por um ou dois dias” em no mínimo três locais diferentes antes de Lange finalmente decidir “que tudo soava melhor na sala de ensaio inicial” — um estúdio frio em Quai de Bercy, onde Lange agora pediu que trouxessem o estúdio portátil de gravação Mobile One de Londres. “No final, até usamos o PA que eles usavam nos ensaios para a bateria”, conta Dearnley. “Então eu misturava os microfones do bumbo e da caixa através de um PA, alimentado separadamente por quatro alto-falantes na sala em frente à bateria. A gente ajustava para estar quase na beira do feedback.” Ele faz uma pausa. “Foi a primeira vez que fiz algo assim. Tudo invenção do Mutt...”

No entanto, os atrasos estavam começando a cansar a banda. Angus acredita que, ao contrário de *Back in black*, dessa vez, “provavelmente a maioria, se não todas”, as músicas tinham sido escritas muito antes de chegarem ao estúdio. “Estamos sempre bem preparados. Entramos no estúdio com músicas completas e sabemos o que queremos. Não ficamos perdendo muito tempo — ao contrário de Mutt Lange. Mas aquele cara sempre foi lento. Muito lento. Ele precisava de séculos para fazer as coisas. Do contrário, tudo teria

sido resolvido em uma semana, eu diria.” Johnson dá de ombros. “Acho que é a maneira como [Mutt] pensa. Ele é um pensador, sabe? Tem seu tempo e faz do seu modo. Enquanto funcionar, tudo bem. Mas, porra, eu preferia não ter de esperar tanto.” Perguntado como era um dia típico no Bercy, Johnson sorri com desânimo. “Angus, Malcolm e eu num grande sofá — esperando!” Angus: “É, acho que não foi nada de mais, na verdade. Só uns caras ali, de saco cheio...”. A outra coisa que podia ser vista era Malcolm com cara de bravo. “Estava demorando muito”, ele reclamou na *Mojo* em 2004. “Ele estava tentando superar *Back in black*, em termos de som, e era o som que ele estava procurando enquanto estávamos pensando em música — e nossas performances começavam a sofrer.”

Puto porque, para ele, Mutt estava “bundando por aí”, de acordo com Ian Jeffery, Malcolm agora questionava todo aspecto da operação da banda. Acrescentados à sua lista negra pessoal, na qual a Atlantic e Lange agora ocupavam o lugar mais alto, também estavam os empresários da banda, em especial Peter Mensch. “Eles sentiam que o trabalho estava sendo comprometido”, conta Jeffery. “Presos em Paris, sentiam-se isolados. Estavam brigando com o disco desde o começo. Estavam começando a entrar em situações contenciosas com Mutt. Não estava fluindo no estúdio. Não estavam compondo como eram acostumados. Todo um lado das coisas não estava funcionando.”

Já era a primeira semana de agosto — só duas semanas antes do primeiro grande show do AC/DC em seis meses: como atração principal no festival Castle Donington Monsters of Rock, na Inglaterra. Apesar de a data ter sido marcada meses antes, a banda não imaginava que estaria se preparando daquele jeito para o que seria o maior show da sua história no Reino Unido. De acordo com Brian Johnson, “estávamos com um grande cagaço — porra, não tocamos isso! Não ensaiamos nada!”. O medo deles não era

infundado. Lembrado agora como um dos dias de chuva mais deprimentes que desfiguram tantos festivais britânicos ao ar livre, Donington 81 também teve um som muito ruim (a BBC, que estava gravando, foi acusada por uma pane elétrica) e uma apresentação bastante fraca da banda. Baseando-se no mesmo show que já tinham apresentado em todo o Reino Unido no ano anterior, apesar de os quase 65 mil fãs naquele dia não terem ficado desapontados, a banda sabia que estava enganando a plateia. "Foi um dia terrível", conta Jeffery. "A BBC fez algo que ferrou o som, e nós aparecemos como os culpados. Choveu, e a banda não estava pronta para tocar, apesar de o show ter sido agendado muito tempo antes. Isso só piorou as coisas que já estavam dando errado em Paris."

Para piorar a situação, Malcolm tinha sido impedido por um segurança precipitado de subir a rampa que levava ao palco por não estar com o passe correto. "Eu sou da porra da banda!", Malcolm gritava com ele até Jeffery intervir. Voltando a Paris no dia seguinte, Malcolm estava querendo vingança. Alguém teria de pagar; nesse caso, Peter Mensch. Foi uma das decisões mais importantes que eles já tomaram, e o primeiro movimento no que se tornaria, em poucos anos, um completo desmantelamento da rede de apoio que tinha levado a banda de teatros pequenos a grandes arenas. E quase custaria a carreira deles.

De seus dias como contador das turnês do Aerosmith, quando era apontado como "homem-chave" do AC/DC depois de impressioná-los em sua primeira turnê nos Estados Unidos, com Leber-Krebs à frente, Mensch tinha trabalhado dia e noite para transformar o AC/DC em uma grande banda internacional. Foi Mensch que supervisionou o lançamento bem-sucedido de *High-way to hell* nos Estados Unidos, conseguindo turnês cruciais para apresentações de aberturas de grandes bandas, depois aumentou a aposta até serem eles a escolher as bandas que abririam seus

shows; Mensch era quem tinha estado lá para juntar os pedaços quando Bon morreu, e foi ele que lançou o barco por águas perigosas, transformando a tragédia pessoal em um triunfo profissional com a campanha de *Back in black*, que mudou tudo. Ian Jeffery lembra-se de Mensch mudando-se para Londres em 1979 para estar perto da banda e de que, nos dois anos seguintes, “Peter estava com eles todo dia — *todo* dia. Sempre pronto a ajudar”.

Mas Mensch não era o tipo de empresário que se pode chamar de amigo pessoal ou companheiro de bebedeira. Ele poderia tomar uma cerveja com Malcolm de vez em quando, só para ser sociável, mas na maior parte do tempo estava trabalhando para construir impérios. Por dois anos, o AC/DC foi um bloco fundamental para aquele império em crescimento. Em 1981, no entanto, Mensch estava abrindo suas asas como empresário, contratando estrelas britânicas em ascensão como Def Leppard, enquanto procurava outras. “Peter pode trabalhar com cinco bandas diferentes em cinco níveis diferentes todo dia, facilmente”, diz Jeffery. “Quando você entende seu sistema, é isso. Ele é um cara que fala alto, é assim que faz as coisas. E na maior parte das vezes convence os outros de suas ideias, que são bons planos. Fazem sentido. É assim que Mensch funciona.” Agora, no entanto, com a frustração crescendo dentro do estúdio, “acho que eles sentiram que Peter estava se tornando parte desse grande sistema em que as coisas personalizadas, o cuidado, não faziam mais parte. [Mas] Peter nunca parou de cuidar do AC/DC, podem acreditar”. Não era assim que a banda — Malcolm e o clã — via as coisas. Cinco dias depois daquela que se tornaria a primeira participação histórica em Donington, o AC/DC demitiu Peter Mensch. Quando lhe perguntei por que ele acha que foi demitido, Mensch se recusou a ser entrevistado para este livro. Ele enviou a seguinte mensagem por e-mail: “Nunca me contaram por que fui demitido. Eles chamaram o advogado deles,

que ligou para David Krebs, que me ligou. Era a quinta-feira depois do primeiro show do Castle Donington Monsters of Rock. E essa, Mick, é a única pergunta que vou responder”.

Conta Krebs: “O AC/DC demitiu Peter. Eu o defendi. Falei que estavam doidos”. De acordo com Jeffery, “eles simplesmente sentiram que Mensch só aparecia quando era hora de render mais dinheiro, falando: ‘Por que ainda não terminaram?’. Ele não era simpático com eles nem pensava como eles. A banda se sentia um pouco isolada e também pressionada quando as coisas estavam dando errado com Mutt. Não estava funcionando no estúdio, e já fazia um tempo. E Peter não via isso...”. Mesmo assim, para Jeffery, que acabaria assumindo como empresário do dia a dia da banda, “foi uma bomba”. Ian disse a eles: “Não acho que nada tenha mudado com Mensch. Malcolm falou: ‘Mudou, sim!’. Nesse caso, o melhor era deixar que ele bebesse outro copo e contasse os motivos, sabe? Já era, estava feito”.

De volta a Paris, o mesmo não poderia ser dito sobre o novo disco. Mutt, que tinha se inquietado com o som desde o primeiro dia, agora insistia que queria ouvir o disco em vinil antes de continuar. “Algo o perturbava”, lembra-se Jeffery. “Ele falou: ‘Quero fazer uma máster na Sterling Sound, em Nova York’. Então Malcolm e eu tomamos um Concorde. A gente não contou nem a Krebs nem à gravadora. Malcolm não queria que ninguém soubesse que estávamos indo. Falei: ‘É melhor avisar alguém que estamos indo, não?’. Ele respondeu: ‘Porra, cara, você parece o Mensch agora!’. E Mutt disse: ‘Independentemente do que você fizer, Ian, não toque o disco, porque o acetato, se for tocado mesmo uma única vez, muda tudo’.”

Quando eles chegaram a Nova York naquele mesmo dia, foram direto a Greenwich Village, onde a Sterling Sound estava localizada,

e começaram a cortar o acetato, com a ajuda de Bob Ludwig, que fazia a masterização naquela época. Por precaução, eles cortaram dois. Depois, Malcolm e Ian foram visitar John Clarke, o advogado da banda. "Só uma visita de cortesia", explica Jeffery. "Ele era um cara mais velho, com uns sessenta anos, mas era parte da família, sabe?" Foi Clarke que insistiu que, como cortesia, antes de voltarem a Paris eles deviam ligar para Krebs para ao menos dar um olá, e a Ahmet e Doug Morris também. "Ele disse: 'Só diga que tudo está indo bem e que vocês estão bem e não precisam de nada'. John falou que isso, só dar um oi para todo mundo, seria bom. Mostraria que tudo estava indo bem. Malcolm diz: 'Acho que podemos fazer isso, não?'"

Nada disso saiu como planejado. Uma vez que, ao chegarem ao Rockefeller Plaza, diz Jeffery, todo mundo tinha sido alertado para o fato de que Malcolm Young tinha um acetato do novo disco, começou "a pressão em cima, sabe? Tome uma bebida. Vamos até a sala de reunião, onde há um grande estéreo. Sussurrei para ele: 'Malcolm, não podemos tocar essa porra de disco para eles. Mutt falou que não podíamos, vai mudar tudo'. Ele disse: 'Temos outro'. Então, no final, ele o tocou para Krebs — e depois o outro, uma vez, pensando que Mutt nunca iria notar uma reprodução de cada um. Enquanto isso, achando que ele ia se ferrar, falei a Malcolm: 'Vamos voltar e prensar outro?'. Ele disse: '[Mutt] nunca vai perceber, caralho! Ele não sabe o que está falando. Uma reprodução não faz nada'. Pegamos o avião de volta naquela noite. Tocamos para Mutt, e a primeira coisa que ele disse foi 'isso já foi tocado, Ian'. Era algo muito sério. Uma operação de 20 mil dólares naqueles dias. Mas Mutt não queria enviá-lo e Malcolm não queria ir a nenhum lugar sem ele. O cara disse: 'Vou com isso e vou levar Ian comigo'".

A banda estava ficando cansada de esperar Mutt colocar os toques finais em todas as faixas, e Dearnley se lembra de como

“eles faziam jams por horas só para se divertir. Eu tenho faixas de Angus cantando ‘Feelings’ e coisas assim”. Ele acrescenta: “Faz parte do processo de Mutt passar muito tempo melhorando o som, e dá para ver que isso é complicado. Eles deviam estar sentindo que havia muito tempo perdido ali. Talvez fosse verdade, especialmente com o uso do PA. Era um desses sons que se moveriam com qualquer pequena mudança na bateria... havia muitas pausas por causa desse tipo de coisa”.

Apesar de Angus agora concordar que Lange “fez um grande trabalho” em *For those about to rock* e que o “disco tinha um som muito bom”, Malcolm, ainda em uma missão depois de demitir Mensch, já havia concluído que ele tinha visto e ouvido o bastante. Anos depois, ele repassaria o assunto de maneira suficiente em sua mente para descrevê-lo mais como uma separação natural. “Era hora de terminar, de verdade”, ele contou a Philip Wilding. “*Highway* sempre será o disco preferido dele.” Quando chegaram a Paris, dois anos depois, “o processo de gravação tinha mudado, e Mutt estava certo sobre tudo. A coisa toda estava demorando demais e *For those about to rock* tinha sido um transtorno, indo de um estúdio a outro; a gente passou por todos”.

De acordo com Ian Jeffery, as razões dos irmãos Young para demitir Mutt Lange eram muito mais prosaicas. Havia de fato todo o “transtorno”. Mas havia também o dinheiro. “Sabe, quando você está pagando por algo em três, quatro ou cinco parcelas de 500 mil dólares, é uma coisa.” Depois de *Back in black*, no entanto, como Jeffery diz, se “você está pagando 10 milhões de dólares a eles, é outra coisa”. Foi por isso, sugere Jeffery, que as atitudes em relação a Lange realmente ficaram mais duras. “Pensavam: ‘Para que merda estamos pagando todo esse dinheiro a esse cara? Nós podemos fazer essa porra!’. Tudo azedou quando eles começaram a olhar o montante que Mutt estava recebendo. Sem perceber o ponto

diferente a que toda essa novidade os havia levado. Azedou quando viram quanto estavam pagando. Sentiram que não precisavam dele. 'Temos a porra do engenheiro, Tony Platt, e isso é tudo de que precisamos. Escrevemos as canções e agora sabemos o que fazer, temos uns discos aqui com ele, sabemos qual é o jogo, ele está andando, não precisamos mais dele.'"

Lange, conhecido por sua reclusão, nunca falou nada sobre o que sentia por ter sido demitido pelo AC/DC. De acordo com Trevor Rabin, "Mutt tem uma pele muito grossa, então não acho que tenha se importado muito. O que Mutt trouxe para o AC/DC, se eu fosse Mutt, pensaria: 'Bom, tenho tanto a ver com esses discos quanto os outros — e ainda estou gerando muito dinheiro pra esses caras'. Em outras palavras, 'tudo o que eu ganhei, vocês também ganharam'. [Três discos produzidos por Mutt] ainda são os melhores discos da banda. Eles deveriam beijar os pés dele". O único comentário registrado de Lange, anos depois, foi: "Angus tem uma certa visão de sua música que funciona para ele". Uma escolha interessante de palavras, considerando que sempre foi Malcolm a quem ele realmente teve de agradar. "Quando completamos o disco", Malcolm refletiu mais tarde, "não acho que ninguém, nem a banda, nem o produtor, poderia dizer que ele estava certo ou errado. Todo mundo estava de saco cheio com todo o disco."

Ouvindo agora, não é difícil ver por quê. Faixas como o primeiro single, "Let's get it up", que se beneficiava de uma típica produção cheia de detalhes de Lange, são tão comuns quanto previsíveis; algo que nunca poderia ser dito das faixas mais medíocres da era de Bon. Pela primeira vez, o AC/DC soava como se tivesse a intenção de aproveitar alguns "patamares de vendas", na frase memorável de Phil Carson, sem se importar com as consequências. Duplos sentidos tinham se tornado singles; riffs não precisavam apenas ser reciclados. Ainda mais desencorajador, em faixas como a chocante

“Inject the venom” e a tremenda “Evil walks”, a banda soava cômica, patética ou, pior ainda, canalha. A única faixa dentre as dez que chegou ao mesmo nível das melhores faixas dos dois discos anteriores de Lange foi a titânica faixa-título. Começando, como sempre, com refrão e riff criados por Malcolm e Angus, o tema das letras de Johnson foi fornecido por um livro que Angus tinha encontrado sobre gladiadores romanos intitulado *For those about to die we salute you*, tomado do juramento que cada gladiador dirigia ao imperador quando entravam em batalha: “Ave Caesar morituri te salutant” [Ave César, nós que estamos a ponto de morrer o saudamos]. Contou Angus: “Nós pensamos: ‘For those about to rock’... Quer dizer, parece melhor do que ‘for those about to die’”.

Uma canção “de viagem”, que começa meio lenta antes de ir acelerando até o final, sua outra característica central foi o efeito sonoro de canhões explodindo como um prelúdio de seu clímax abrasador — inspirado pelos canhões usados no casamento naquele verão entre lady Diana Spencer e o príncipe Charles. A banda estava na sala de ensaio em Bercy quando Angus notou “a coisa do casamento real” na TV, na sala do gerente noturno do estúdio. “Dava para ouvir aqueles canhões explodindo”, ele se lembra. Nesse ponto, uma lâmpada se acendeu sobre sua cabeça. “Eu só queria algo forte”, ele conta. “Algo masculino e rock ‘n’ roll. E o que é mais masculino do que um canhão, sabe? Quero dizer, ele é carregado, explode e destrói.”

Com as sessões de gravação concluídas no final de setembro, a Atlantic correu para lançar o novo disco do AC/DC a tempo para o Natal. Lançado no Reino Unido em 23 de novembro de 1981, *For those about to rock... We salute you* foi bem recebido pelos fãs e críticos ainda deleitados com o megassucesso do predecessor. Não seguiu, entretanto, *Back in black* ao posto número um, chegando ao terceiro lugar atrás de *Dare*, do Human League, e do primeiro,

*Greatest hits*, do Queen. E, apesar de pela primeira vez dar à banda seu primeiro lugar nos Estados Unidos, como Phil Carson tinha previsto, as vendas só alcançaram os mesmos níveis modestos de *Dirty deeds*. Na verdade, mais de trinta anos depois, *For those about to rock* tinha vendido 4 milhões de cópias nos Estados Unidos — quase 20 milhões a menos do que *Back in black* e, incrivelmente, 2 milhões a menos do que *Dirty deeds* acabou vendendo.

Mesmo assim, *For those about to rock* continua sendo o último disco ícone do AC/DC. Tão marcado pela imagem dos canhões que até tinha a ilustração de um na capa do disco. Na subsequente turnê mundial que começou nos Estados Unidos em 14 de novembro, junto com um sino de 2,5 toneladas que tinha aparecido pela primeira vez na turnê *Back in black*, suspenso acima da bateria por um guindaste, havia agora duas dezenas de “canhões” adicionados ao show. “Havia umas caixas pretas, seis de cada lado, que não se pareciam nada com canhões!”, lembra-se rindo Jeffery. “Até serem levantadas do chão atrás do PA e os barris estourarem — aí elas funcionavam. Construídas pela Light and Sound Design. Fogo!”

Os bastidores também tinham mudado significativamente. Enquanto antes a banda nunca ficava sem groupies na Austrália e na Grã-Bretanha — especialmente o insaciável Bon —, agora, pela primeira vez nos Estados Unidos, o AC/DC estava atraindo o tipo de groupies de salto alto, spandex e tubinho, que eram reservadas ao Zeppelin e aos Stones. Com a maioria da banda agora casada, no entanto, como Brian contou a um repórter norte-americano, “você nunca trepava com elas. Dava a mão, e era isso. Era para a equipe. Eles é que conseguiam as garotas, não a gente!”. Era como um véu apropriado sobre o que havia se tornado linhas que não se deviam cruzar. Não eram só as groupies que a banda agora filtrava de sua visão cada vez mais estreita. Mais do que em qualquer outra turnê anterior, o AC/DC agora organizava as coisas do seu jeito. Sem Bon

para que os visitantes dos bastidores tomassem uma bebida e rissem, o dever de manter o fogo aceso agora recaía sobre Brian e eventualmente Cliff. E eles eram bons para quem gostasse de uma caneca de cerveja ou um baseado. No entanto, os dias de desaparecer com qualquer grupo de doidos que surgisse na cidade tinham ficado pra trás. Quando este jornalista se encontrou com a banda nos bastidores de seu segundo festival de Castle Donington, dois anos depois, eles nem se misturaram com o resto das bandas. “Eu gosto de uma boa xícara de chá”, Angus explicaria pacientemente, “e um pouco de silêncio antes do show.” Malcolm, parecia, só gostava de ficar sozinho.

O vocalista Dave Meniketti, cuja banda Y&T abriu para o AC/DC na perna inglesa da turnê de *For those about to rock* em setembro de 1982, lembra-se de como “no primeiro show, o gerente de turnê deles nos disse: ‘Certo, este é o primeiro show de vocês com o AC/DC aqui, a gente só quer falar umas coisas. Talvez joguem coisas em vocês, provavelmente vão jogar moedas em vocês, também vão vaiar. É assim que são os fãs do AC/DC [na Grã-Bretanha]. Eles são realmente loucos e não gostam de ninguém que abre para eles’. Isso nunca tinha acontecido com a gente antes, e acho que nos deu um pouco de medo”. No final, o Y&T se saiu bem com os fãs do AC/DC. Nos bastidores, entretanto, eles ainda estavam pisando em ovos. “Brian Johnson e Cliff William, em especial, eram os caras que costumavam ficar com a gente — em hotéis ou nos bastidores. Quero dizer, esses caras eram sempre legais com a gente. Eles nos convidavam para ir a seu camarim depois do show enquanto os caras estavam comendo. A gente se sentia um pouco desconfortável às vezes, porque, eu me lembro, alguém nos contou, sabe, Malcolm é um cara briguento, então não diga nada que possa deixá-lo puto, ou você vai ser expulso da turnê em cinco minutos. E nosso baterista, Leonard, estava sempre discutindo com alguém por

qualquer coisa. Alguém falou para ele: 'Não diga nada sobre os Estados Unidos para Malcolm, ele odeia o país. E se você tentar meio que defender os Estados Unidos ou algo assim, ele vai ficar louco e vocês vão sair da turnê'. Então, tínhamos receio de que Leonard começasse a discutir com Malcolm. Mas, por sorte, isso não aconteceu. Malcolm estava preocupado com o lado dos negócios a maior parte do tempo. Ele certamente não nos tratou mal nem nada assim. Mas era o tipo de atitude que nos deixava frustrado. Essa de ele ser o cara e então era melhor não encher o saco, sabe? Ele não era do tipo que saía para beber ou vinha conversar, ou algo assim. E Angus era sempre um cara muito legal. Mas, sabe, você está na estrada e está cansado no final de um show. Algumas pessoas gostam de festejar depois, outras, não."

Mais irritante para Malcolm e o AC/DC nos Estados Unidos foram os renovados protestos de vários grupos cristãos de direita, que sempre estavam enchendo o saco do AC/DC desde que Angus tinha ousado usar chifrinhos do diabo na capa de *Highway to hell*. Em certo ponto, os "incomodadores de deus", como Brian os chamava, podiam ser dispensados como completos tontos. Ele se lembra de um panfleto entregue por algum louco de Jesus circulando o Cobo Hall, em Detroit, onde a turnê nos Estados Unidos começou, que afirmava: "A Bíblia diz que a Palavra do Demônio é o Mal e também o é o rock 'n' roll". "Não me lembro de a Bíblia mencionar o rock 'n' roll", ele ria.

A direita cristã era menos simples de esquecer, no entanto, com evangelistas na TV discutindo se AC/DC queria dizer "Anti Christ/Devil's Child" [Anticristo/Filho do Demônio]. De repente, tudo o que eles já tinham feito estava sendo questionado: capas violentas (a capa de *If you want blood...*, na qual Angus está sendo decapitado pela própria guitarra); possessão demoníaca (uma leitura deliberadamente equivocada de uma citação de como Angus ficava

“possuído” no palco); pedofilia (culpa também de Angus por se vestir como um estudante); e infinitas distorções do nome da banda — um dos grandes favoritos, *Ataquem Cristãos/Destruam Cristãos*. Os integrantes do AC/DC não foram apenas acusados publicamente de “degenerados sexuais”, como também foram chamados de “adoradores do demônio”. Foi uma história que continuou seguindo a banda por toda a turnê norte-americana, com a autodeclarada direita cristã citando novas faixas, como “C.O.D.” (um acrônimo não só de Cash On Delivery [Contrarreembolso], mas Care Of The Devil [Cuidado com o Diabo], eles afirmavam) e “Evil walks”, como mais provas das intenções diabólicas da banda. Até instituições mais inteligentes como a *Rolling Stone* aderiram ao coro do “AC/DC é ruim para você”, descrevendo-os em seu Guia de Discos como “uma banda de hard rock australiana cujo principal objetivo na Terra, aparentemente, é ofender qualquer um ao seu redor. E eles conseguem”.

Perguntados em 2011 sobre o que achavam dos grupos cristãos protestando em frente a seus shows, Angus sorriu. “Achávamos aquilo engraçado.” Brian era mais filosófico: “Foi a melhor promoção que tivemos. A gente roubou isso do Black Sabbath, sabe? Eram provavelmente as mesmas pessoas que ficavam chamando Ozzy e Geezer [Butler] de satanistas”. Ele fez uma pausa para dar uma tragada, então acrescentou: “Não sei — talvez fossem fanáticos contratados”. Angus acrescentou: “É isso mesmo — eram pagos por hora de trabalho”.

Quando a turnê mundial de *For those about to rock* chegou à Europa no final de 1982, um ano depois de ter começado, as coisas estavam no mínimo mais tranquilas. Bernie Marsden, então guitarrista do Whitesnake, que abriu para eles e os conhecia desde os dias de festa com Bon em Londres, conta: “As coisas eram diferentes agora.

Eles tinham se tornado uma banda de rock de estádios, com todos os efeitos e apresentações. Não era a banda que eu tinha visto antes, mas internamente ainda eram os mesmos porque estavam tocando algumas das coisas antigas também. Apesar de o show nunca mudar muito, você nunca sabia o que ia acontecer por causa de Angus, da maneira como se apresentava no palco. Ele nunca deixava de ser interessante, digamos assim. Havia noites em que não dava para tirar os olhos dele de tão inspirado. Acho que Brian estava sempre consciente disso e não tentava fazer toda a interação com ele. Sei que o levantava nos ombros como Bon costumava fazer, porque era parte do show. Mas Brian subia ao palco e cantava com aquela voz, sabe? Ele nunca tentou ser Bon”.

Além de Brian, “que você talvez visse no hotel”, os outros membros da banda desapareciam fora dos shows. As lembranças mais carinhosas de Marsden são do que ele chama de “o lendário pub do AC/DC” que era montado nos bastidores toda noite — para evitar que a banda encontrasse pessoas de verdade em um bar de verdade. “Havia uma jukebox lá, um alvo de dardos e uma mesa de bilhar. Tinha até chope, com bomba e um barril”. Depois do primeiro show deles juntos, na Alemanha, Marsden se lembra: “Nós terminamos, fomos para o camarim, tomamos banho e subimos de novo, e eles ainda não tinham entrado. Estavam jogando dardos! Angus me falou: ‘Vamos lá, você vai ser meu parceiro. Estamos tentando um oito duplo para terminar’. Enquanto havia 15 mil alemães gritando: ‘A-C-D-C! A-C-D-C!’. Uma loucura. E eu percebi de repente — poderíamos ter tocado uma hora e meia, e não teria importado nem um pouco. Estavam loucos por sangue. Eles *queriam* tanto o AC/DC que, quanto mais aquecimento fizéssemos, melhor para todo mundo”.

Marsden, que fazia questão de ficar para assistir ao show das laterais toda noite, lembra-se de “nunca ter percebido antes de

assistir daquele ângulo quanto trabalho Angus investe no show. Ele já estava suando antes de entrar. Ele *realmente* pegava fogo. E então você tinha o outro lado, com Malcolm travado, parado ali, tranquilo. E Phil Rudd, a cada três ou quatro músicas, em vez de acertar sua caixa, acertava a coxa. Depois de um show, ele me falou: 'Olha isso'. Ele tinha um corte na coxa que parecia nunca se curar, de tanto acertar com a baqueta tão forte, durante anos”.

Quando a turnê terminou, no gigante Hallenstadion, em Zurique, no dia 12 de dezembro de 1982, o AC/DC tinha confirmado seu status como uma das maiores bandas ao vivo do mundo, grande o suficiente para ter recusado 1 milhão de dólares para abrir um show num estádio nos Estados Unidos para os Rolling Stones. “Malcolm tinha decidido que eles nunca mais iam abrir para ninguém, simples assim”, diz Jeffery. “Qualquer outra banda daria os dentes para abrir para os Stones naquele momento. Não Malcolm. Sua atitude era: 'Foda-se. Somos melhores do que eles'”

Em relação aos discos, no entanto, *For those about to rock* terminaria sendo um divisor de águas para a banda. Sem a velha equipe de Mensch e Mutt para guiá-los, a carreira de gravações do AC/DC estava a ponto de dar um giro inesperado — e nada bom. Para figuras estabelecidas como Mutt Lange e Peter Mensch serem eficientes, a banda precisava ceder elementos de controle, algo que não queria mais fazer. Sempre tinha sido a banda do Malcolm. Mesmo quando George Young estava mandando no estúdio ou Angus estava na frente do palco, girando como um louco, a última palavra era sempre de Malcolm. Agora, em 1982, quando o AC/DC se encontrava no alto do mundo do rock, Malcolm sentia que não havia necessidade de se congratular com ninguém, a não ser ele mesmo. A partir daí, o mundo do AC/DC — a banda que, durante seus anos de formação com Bon Scott à frente, tinha sido um convite aberto para que todos viessem se juntar na diversão, agora,

com Brian Johnson e todo o resto fazendo o que os irmãos, principalmente Malcolm, mandavam — tornara-se um grupo fechado, não se importando mais com ninguém fora de seu círculo interno. Como Ian Jeffery reflete, sempre tinha sido uma questão de “ou você está totalmente dentro ou totalmente fora”. Agora, no entanto, o clã estava ficando cada vez mais unido. Quanto maior a maçã, mais Malcolm agarrava o caroço, procurando pontos soltos, parasitas, pronto para expulsar qualquer um que quisesse atrapalhar sua preciosa banda.

Conta David Krebs: “Nos primeiros seis meses depois que Peter saiu, eu cuidei pessoalmente do AC/DC — e foi um erro. Peter tinha feito um ótimo trabalho, e acho que ele ficou muito chateado com tudo. Mas nunca realmente tive um relacionamento com Malcolm. A pessoa com quem mais conversava era Bon Scott”. Agora, no entanto, Krebs seria colocado em contato direto com os irmãos Young — e não gostou da experiência. “Você conhece o velho ditado, familiaridade traz desprezo?” Ele descreve o relacionamento de trabalho deles a partir desse ponto como “artificial. O jogo estava sendo totalmente dirigido por Malcolm naquele momento”.

Apesar das suas transgressões pessoais, das suas péssimas maneiras e modos piores, da infinita negação de tudo fora de seu próprio futuro, musical e metaforicamente, os deuses do rock tinham sido bons com o AC/DC até então. Tinham permitido que eles surfassem as ondas, de cima a baixo, de trás para a frente, transformando sofrimento em vantagem quando alguém ou algo parecia a ponto de arrancar isso deles. Agora, no entanto, com mais dinheiro, mais sucesso e muito mais coisas para cuidar, sua sorte estava prestes a mudar. Como todos os clãs poderosos, os Young procuravam controlar cada centímetro de seu destino, excluindo quase todo o resto. Como eles poderiam saber que, bem no momento em que finalmente tinham sido capazes de assumir todo o

controle, o seu poder iria abandoná-los, ou que as coisas iriam piorar ainda mais antes de terem uma nova chance de melhorar — se é que melhorariam?

## Quinze

### A troca de mestre

Tendo assumido o papel de empresário por toda a turnê mundial de *For those about to rock*, Ian Jeffery ganhou oficialmente o emprego no dia do último show em Zurique, em dezembro de 1982. Uma reunião de final de turnê foi organizada, presidida por David Krebs, John Clark e o novo contador da banda, Alvin Handwerker, para a qual todos tinham vindo especialmente de Nova York e Jeffery tinha sido convidado a participar.

“Todos estavam falando sobre o que íamos fazer em seguida e quais as repercussões e tudo o mais. Num dado momento, eles me disseram: ‘Você pode nos dar uns minutos aqui?’. Então havia coisas que eles não queriam que eu escutasse. Sem problema, porque eu ainda era o gerente de turnês.” Ian saiu para “tomar meio copo” com a equipe. Ele ainda não tinha terminado sua bebida quando foi chamado de volta. “Eu entrei, e John Clark disse: ‘Bom, eles tomaram a decisão, Ian, e agora você é o empresário’. Eu disse: ‘Sou o quê? Não sei como ser empresário de uma banda! Mas se é algo que vocês acham que eu consigo fazer...!’”

A posição estava clara para ele. Como empresário deles, “eu nunca tomaria as decisões. Sempre consultaria Malcolm e Angus. Nunca Angus e Malcolm, mas Malcolm e Angus. Eu era mais como o guardião deles do que o empresário. Nunca tomei grandes decisões por eles, sempre falei com eles e deixei que decidissem o que queriam fazer. A única questão que sempre coloquei foi que isso não mudaria o que eu já estava fazendo. Não queria, de repente, estar do outro lado do muro com a banda. Não queria ser o Senhor Dez

Por Cento deles, sabe? Mas não havia nada disso nem nenhuma porcentagem em discussão. Era só isso”.

A única melhoria na posição financeira de Ian veio mais tarde, quando Krebs o convidou para uma conversa em seu quarto de hotel. “Malcolm sempre me falou: ‘Não aceite nenhuma merda dele. Se ele disser algo, mande se foder’. Mas é claro que era muito mais fácil para ele falar isso. De todo modo, Krebs enrolou um pouco e depois disse: ‘Estávamos pensando no quadro geral. Você realmente é quem está mais perto da banda, Ian. Estamos felizes por tê-lo nesse posto e gostaríamos de te dar um aumento. Estávamos pensando em talvez uns 2 mil’. Mas eu estava no meio de um trabalho e então disse que responderia dali a pouco. Assim que saí, no entanto, Malcolm me levou para tomar uma cerveja e perguntou: ‘O que o veado queria?’. Conteí a ele a história, que ele tinha me oferecido 2 mil. Malcolm pirou: ‘Ele o quê? Diga a ele que quer cinquenta. E se ele quiser argumentar, diga que foi ideia minha!’.

“E foi o que eu fiz quando voltei. Quando [Krebs] se recuperou, ele disse: ‘Ah, vamos lá, Ian...’. Falei: ‘Certo, vou contar ao Malcolm que você recusou’. Aí o acordo estava fechado. E naquela época era muito dinheiro! Malcolm era brilhante. ‘O que aquele veado queria?’ Falei: ‘Bom, ele é o seu empresário, Malcolm’. ‘Ele é um porra de um pateta!’ Krebs ainda era o empresário, mas eu tinha me transformado *em tudo* para eles. Eles me consultavam antes de falar com o resto.”

Como com os ocupantes anteriores do cargo, no entanto, ser o empresário do AC/DC era uma faca de dois gumes. Essencialmente, Jeffery estava ali para fazer o que mandassem. A estratégia geral não era algo que Malcolm ou Angus pensariam em delegar. Eles não procuravam mais o conselho de ninguém, e dispensavam ordens. Seu trabalho era cumprir as ordens deles — e rápido. Ou então...

Houve uma parada no Ano-Novo, mas os preparativos para o próximo disco do AC/DC — o primeiro sem Mutt Lange ou George Young para guiá-los — já estavam acontecendo em março. Ainda oficialmente exilados fiscais britânicos, eles tinham planejado um mês de ensaios no mesmo estúdio usado pelo Iron Maiden, nas Ilhas do Canal. Mas quando o Maiden decidiu no último minuto que iria usar o local, Jeffery, como empresário, foi procurar na Ilha de Man locais alternativos.

Ian acabou localizando “uma antiga hospedagem domiciliar, que tinha uns onze quartos”. O dono era de Bolton, um embalsamador aposentado. Ian agendou por dois meses: doze quartos, um cozinheiro e total privacidade. Fez um acordo para transformar o bar em um lugar à prova de som, com caixas de ovos e espuma por toda a sala. Ele também comprou TVs, mais antenas, e entregou ao dono para instalar em cada quarto. Ian ficou aliviado quando a banda gostou do lugar. Estava no meio da Ilha de Man: dois minutos de caminhada de qualquer lugar, a cidade e o mar.

Jeffery ligava para Malcolm e Angus todo dia, para se certificar de que estava tudo certo. Ele levava dinheiro para despesas uma vez por semana, conversava com a equipe, garantindo que todo mundo estivesse feliz. “Estavam todos bem. Eles nunca saíam, porque havia um bar no hotel! Só precisavam se servir, e o cara nos cobrava no final de cada semana. Eram como porcos chafurdando na lama.” Até que uma sexta-feira “tudo deu errado, quando Malcolm ficou puto e tivemos de demitir o cozinheiro”. Ele pediu torta *cottage*, mas querendo dizer torta *shepherd*. O cozinheiro fez, e quando todos se sentaram para jantar Malcolm deu uma olhada e disse: “Que porra é essa?”. Uma torta *shepherd* deve ter uma casca grossa. Aquela casca “era toda fina e murcha”. O cozinheiro disse a Malcolm: “É o que você pediu: torta *cottage*”. Malcolm disse: “Eu pedi torta *shepherd*, sua bicha!”. O cozinheiro não deixou por menos: “Bom,

“você falou que queria torta *cottage*, e é assim que ela é feita”. Ian: “Então Malcolm pegou a torta e a jogou nele! O cara começou a chorar... Malcolm disse: ‘Livre-se desse veado do caralho, mande-o embora!’. Eu disse: ‘Certo, isso depende de George, o dono do hotel’. Mas procurei um dos chefs que tínhamos na estrada e trouxe um deles. Era esse o nível da fragilidade de tudo”.

Malcolm estava sempre a ponto de explodir. A única diferença era que ele estava criando as regras agora. Só que em vez de aliviar a pressão, fazer um novo disco e sair na próxima turnê mundial parecia aumentar seu nível de estresse. Jeffery: “Estavam sob uma agenda que eles mesmos tinham criado. Achavam que tinham um grande disco e foram até Nassau, e eu fiquei para trás para me certificar de que não tinham deixado nada no hotel e podiam voltar ao normal. Então fiz reuniões com Carson em Londres sobre a agenda futura; pagar as contas. Todas as coisas que agora eu tinha de fazer”.

Em abril eles voltaram ao Compass Point Studios, em Nassau, com Malcolm assumindo o papel de produtor principal e Tony Platt como o “Mutt que nós gostamos” — engenheiro e mixer do disco. Gravaram treze faixas, dez das quais iriam formar o desastre de baixa fidelidade conhecido como *Flick of the switch*. Platt fez o que pôde para administrar as expectativas. Mas, como ele se lembra, “na época eles estavam mais à mercê da máquina, apesar de sentirem que controlavam tudo. Os empresários e a gravadora diziam: ‘Precisamos entrar em um espaço um pouco diferente. Conseguem fazer algo entre *Back in black* e *For those about to rock?*’. Na minha opinião, essa não parecia ser a melhor coisa a fazer. Mas não tinha autoridade suficiente para decidir isso. Não tinha a mesma autoridade de Mutt”. Oficialmente, Platt estava ali apenas como engenheiro, com os irmãos assumindo o papel de produtores. Na verdade, porém, era ele que estava com as mãos nos controles.

Fazendo o que mandavam. Do jeito que Malcolm queria. “Não tenho a capacidade musical, a compreensão de música e de arranjos que tem o Mutt. Então havia alguns componentes muito importantes que não foram colocados quando eu estava lá. E a respeito disso talvez eles tenham se livrado demais [do som cheio de camadas de Lange]. Ao mesmo tempo, havia muitos atritos internos acontecendo. Eles estavam cansados — realmente muito cansados.”

Em termos musicais, diz Platt, “o ponto de referência para o novo disco foi a gravação de BB King com Johnny Winter de ‘Mannish boy’, aquela em que todo mundo está gritando na sala. Esse era o ponto de referência que Malcolm me deu. Ele queria que a sensação fosse a mesma”. Em outras palavras, o mais distante possível do som característico de Mutt Lange.

E Platt acha que conseguiu fazer isso?

“Não.”

Ele sente que chegou perto?

“Não. Não.”

Ele admite agora que, no final do disco, “eu me sentia um pouco desapontado. Não achava que tínhamos alcançado o objetivo. Acho que havia muitas outras coisas acontecendo”.

Uma delas foi a vulcânica erupção entre Malcolm e Phil que levou o baterista — um dos componentes centrais na quintessência do som do AC/DC — a ser o próximo demitido da banda.

Com o passar dos anos, Malcolm Young, percebendo seu erro, talvez, iria minimizar o que realmente aconteceu em Nassau. “Não foi uma expulsão da banda”, ele contou à *Mojo* em 2004, “só uma briga entre nós”. Logo em seguida, ele conta, ficou sabendo que Phil tinha pegado um avião, “e foi isso, ele tinha ido para casa. Mais tarde é que fiquei sabendo que ele não queria mais estar na banda”. A verdade, no entanto, foi muito mais assustadora.

Ian Jeffery tinha chegado a Nassau apenas cinco dias depois da banda. Era noite de uma sexta quando Evo (Keith Evans) pegou-o no aeroporto. Assim que chegou ao estúdio, Angus quis tocar o disco. Jeffery, exausto de seu voo de dez horas, respondeu que adoraria ouvir algumas músicas. Ao que Angus respondeu: "Não. Você quer ouvir o disco? A gente terminou". Conta Jeffery: "Eu disse: *como é?* Mas estou sentado com Angus na sala de controle e ele começa a bater o pé e está ouvindo todo o resto que ele acha que está tocando. E eu tipo... o que você vai dizer para eles? É, está ótimo. Não vai dizer: que bosta é essa?, vamos resolver essa coisa, sabe? Para eles, tinham terminado. Mas eu estava ali sentado pensando 'Bom, não é um Mutt, sabe?'. Estava de volta a uma produção Albert — mas sem George e Harry. Mesmo com Tony no leme, tinha voltado àquele som. Ainda o AC/DC, mas sem aquela parede de som, com toda a separação, que você tinha com Mutt. Eles achavam que Tony sabia tudo, que era igual ao Mutt".

Quando deitou à noite, tentando dormir, Jeffery pensou se ainda havia como salvar algo, se ele poderia se sentar e conversar com eles; fazer que voltassem e dessem outra olhada em algumas faixas. Os planos foram frustrados antes que ele tivesse a chance de tentar implementá-los, quando começou uma forte discussão. "Foi umas duas noites depois. Lembro de Malcolm chutando minha porta: 'Coloque aquele veado num avião esta noite!'. Estava falando de Phil..."

Sem saber o que estava acontecendo, lutando contra o tempo, Jeffery explicou que não havia aviões saindo de Nassau àquela hora da noite. Malcolm gritou então: "Bom, quero ele fora daqui, encontre um hotel para ele!". A razão por trás da briga e subsequente expulsão de Phil da banda continua envolvida em algum grau de mistério. Inevitavelmente, a internet está cheia de rumores. Do suposto apetite cada vez mais descontrolado do baterista por drogas

e álcool a várias infidelidades envolvendo mulheres de origem norte-americana e holandesa, e até conversas de um filho ilegítimo. Dizem que o abuso de álcool por parte de Rudd chegou a seu ponto mais alto em uma festa da Atlantic Records alguns meses antes, onde ele não só apareceu atrasado, como ficou tão bêbado que não conseguiu terminar o bis. Dito isto, não há nenhuma evidência de qualquer intervenção da banda ou de qualquer tentativa de resolver isso com ele antes da chegada a Nassau.

Pergunto a Ian Jeffery, que estava lá, por que Phil Rudd recebeu essa punição de Malcolm Young. Sua voz chega a um sussurro: "Eu realmente não quero entrar em detalhes porque foi uma situação pessoal, nada a ver com o disco. Algo aconteceu, e Malcolm ficou doido. Ele subiu, chutou a porta [do Phil] e foi pra cima dele. E foi isso. Lábio cortado, olho roxo...".

Jeffery para, depois continua: "Foi algo muito pessoal. Aos olhos de Malcolm e acho que aos da maioria das pessoas, se realmente foi o que aconteceu, eu faria a mesma coisa, acho. De verdade. Não acho que contar o que aconteceu vai mudar alguma coisa. Mas, se acontecesse comigo ou com você, provavelmente teríamos feito a mesma coisa. Não ajudou que tenha sido num momento em que nada estava andando direito. Em outra noite em que terminaram os trabalhos e beberam um pouco, depois voltaram e tocou o telefone, e Malcolm diz: 'Certo, é isso mesmo! Acabaram de me contar alguma coisa, é isso!'. O que estivesse apodrecendo ali, e foi depois de umas boas doses de uísque, ouvindo as faixas a 2 mil decibéis e todo o resto, então uma ligação telefônica... 'Certo, é isso! Chega! Chega!'

"Foi o momento errado, enquanto estavam isolados em uma ilha. Malcolm cheio de álcool na cabeça, e foi isso, sabe? Foi uma porra de uma briga. A gente saiu correndo para lá: 'O que está acontecendo?'. E Phil estava ali com um olho roxo e Malcolm estava parado ao lado como se nada tivesse acontecido, só procurando

outra bebida. Então tentava entender o que Phil falava, e ele só dizia: 'Não sei. Não sei. Não sei do que ele está falando'. Ele ficava negando tudo também, certo? Então Malcolm voltou a entrar. 'Coloca esse merda num avião agora!' A coisa toda foi assim. 'Não quero mais ver a cara dele! Quero ele fora daqui!' Fiquei abalado por tudo isso. E Phil se tornou agressivo. 'Foda-se. Certo, vou embora. Quero ver se eles conseguem sem mim.' Então fui ao hotel com ele e o coloquei num avião logo de manhã. E ele foi embora. Adeus, Phil, a gente se vê, chapa..."

Nada arrependido, pelo menos é o que demonstra, Malcolm mandou que Ian começasse a procurar um novo baterista imediatamente — quase como se ele quisesse encontrar outro cara antes que pudesse mudar de ideia. O que Brian Johnson ou Cliff Williams achavam disso, ninguém pensou em perguntar. Quem se importava com o que eles pensavam? Mesmo Angus tinha de só sorrir e aguentar.

Todo mundo começou a dar sugestões de quem poderia substituir Phil Rudd. Jeffery lembra: "No final, alguém disse: 'O baterista do Procol Harum é bom pra caralho'. B. J. Wilson. Malcolm disse: 'O que esse cara está falando? Eles são mais velhos que meu pai!'" Na verdade, Wilson, um baterista brilhante que tinha sido a primeira escolha de Jimmy Page quando ele formou o Led Zeppelin em 1968, mas que recusou pois o Procol Harum estava indo bem, ia completar 36 anos, a mesma idade de Brian Johnson e apenas seis anos mais velho que Malcolm Young. Quando o guitarrista se acalmou o suficiente para entender isso, ele mandou que Jeffery tentasse encontrar Wilson. Quando Ian o encontrou, no entanto, Wilson estava vivendo em Portland, Oregon, mais ou menos aposentado, trabalhando em sua fazenda e tocando ocasionalmente com Joe Cocker, para quem tinha gravado a bateria de "With a little help from my friends". Não que o músico veterano parecesse

remotamente perturbado por sua nova vida quando Jeffery finalmente conseguiu falar com ele por telefone e o convidou a ir até Nassau.

“E ele disse: ‘Certo, e quem é você?’. Falei que não podia contar o nome da banda. Ele disse: ‘Não vou entrar no avião se você não disser quem são eles’. Respondi: ‘Prometo. É uma banda internacional. Vai valer a pena.’” Na sexta-feira seguinte, à noite, Jeffery dirigiu até o aeroporto para pegá-lo. “Mas não consegui ver ninguém. Achei que ele tivesse perdido o avião. No final, saíram duas aeromoças ajudando o cara a sair do avião — mamado, completamente mamado. Pensei: ‘Era disso que eu precisava!’. Uma sexta à noite, onze horas, a gente o levou ao estúdio porque Malcolm queria vê-lo imediatamente, pois queriam colocar o cara direto no estúdio. Não ia ser fácil com esse cara...” Ele começa a rir.

Jeffery o levou ao estúdio, colocou-o sentado na sala de controle. Malcolm, um pouco encantado, ofereceu um conhaque a Wilson. “Então eles colocaram o disco, e BJ começou a acompanhar com as mãos nos joelhos. O conhaque fluindo, e de repente são como almas gêmeas. A gente não conseguia colocá-lo nem perto de uma bateria, era impossível. Ouvimos até o fim o disco, e Malcolm falou: ‘Ele é brilhante! Gosta de beber também, ele é brilhante!’”

O disco estava mais ou menos terminado, e a turnê estava sendo marcada. Percebendo que BJ não era o cara certo sob a luz fria da manhã, Malcolm mandou que Ian se livrasse dele — algo difícil de fazer em uma ilha remota. Mesmo assim, Jeffery mais uma vez conseguiu o impossível, e ninguém do AC/DC viu B. J. Wilson outra vez. “Depois disso, eles decidiram que iam fazer testes com bateristas em Nova York, onde estariam fazendo a mixagem do disco, pois dessa forma, pelo menos, dava para se livrar dos bateristas que não servissem sem grandes problemas.

“Dos que foram convidados a fazer um teste em Nova York, um dos mais importantes foi Denny Carmassi, que tocou com o influente Montrose, depois no Heart, com quem tinha acabado de gravar o álbum *Passionworks*. “Denny voou de Seattle, e era um baterista fantástico”, Jeffery recorda. “Ele entrou, e eu disse: ‘Quando estiver tocando, não toque os tom-toms, mantenha o ritmo direto. Não fique fazendo viradas, ou não vai conseguir a vaga’. E eles adoraram o cara — mas ele era alto e tinha uma porra de um cabelo estranho. Então foi dispensado.”

O seguinte a ser bem considerado foi o ex-baterista do Roxy Music, Paul Thompson, que também era de Newcastle upon Tyne, como Johnson, do qual Jeffery também se lembra como sendo “Fantástico! Que baterista! A gente ficou com ele por uma semana. Eu o pagava por dia, e então Malcolm se virou e disse: ‘Ótimo. Ele pode ir para casa agora’. Então eu o levei para o JFK e falei: ‘Provavelmente, entro em contato com você daqui a alguns dias’. Ele falou: ‘Certo, tudo pareceu bem, e obrigado pela grana e por pagar o hotel. A gente se divertiu, os caras são ótimos’. Eu falei: ‘Parece que gostaram de você também. Tenho certeza de que vamos voltar a conversar’. Voltei ao hotel, e Malcolm falou: ‘O cara é história’. Nenhuma explicação, nada...”

As coisas estavam começando a ficar complicadas de novo. Apesar de George Young e Harry Vanda terem voado para Nova York para tentar resgatar o disco na mixagem, as primeiras indicações da Atlantic não foram encorajadoras. Havia conversas sobre a capa também — uma linha simples desenhada por Angus. “Porque *For those about to rock* não tinha sido tão grande [quanto *Back in black*], quando a banda quis uma capa em relevo, a Atlantic se recusou a pagar por isso. Eles me disseram: ‘Não podemos gastar doze centavos na capa, Ian. Terá de ser quatro’.”

Com George e Malcolm trabalhando com o bafo da Atlantic na nuca, a banda fugiu para Londres a fim de terminar a mixagem e recomeçar a busca por um baterista. “Naqueles dias, eles gritavam comigo por qualquer coisa”, diz Jeffery. “Começaram a me odiar. Tudo era culpa minha. Havia um estranho sentimento crescendo. Senti que de repente eu era Mensch ou estava na mesma categoria. Então eu estava em Nova York tentando resolver isso. E Malcolm dizia: ‘Você fica aí que, se precisar, a gente liga.’”

Anúncios discretos foram publicados na *Sounds* e na *Melody Maker*: “Procura-se baterista para banda profissional. Se não pegar forte, nem tente”. Duas salas de ensaio foram alugadas no complexo Nomis, em Baron’s Court: uma no andar de cima com apenas uma bateria e alguns aparelhos de gravação montados; a outra, maior, no de baixo com todo o equipamento da banda. O roadie de bateria, Dickie Jones, inspecionava todos os bateristas na pequena sala de cima, pedindo que acompanhassem três músicas: “Shoot to thrill”, “Black dog” do Zeppelin e “Tush” do ZZ Top. Qualquer cara que impressionasse Dickie iria então fazer um teste completo com a banda na sala de baixo.

Um dos poucos que chegou tão longe foi um desconhecido de dezenove anos de Oldham, chamado Simon Wright. Ele tinha começado a “bater nos tambores” aos treze anos, inspirado por Cozy Powell, baterista do Rainbow, John Bonham, do Zeppelin, e, um pouco depois, Tommy Aldridge, baterista do Ozzy Osbourne — todos músicos conhecidos por sua força e habilidade. Como eles, Wright se considerava um pouco mais que um rebatedor. Tinha passado por grupos adolescentes, como todos — principalmente um chamado A II Z, que lançou um disco ao vivo — antes de se mudar para Londres no final de 1982 para entrar na banda da New Wave of British Heavy Metal, Tytan. Formada por ex-membros da Angel Witch e ocasionalmente apresentando ex-membros do Judas Priest e Rock

Goddess, as expectativas eram altas para o disco de estreia da Tytan, *Rough justice*. Mas quando o Kamaflage, o selo independente pelo qual ia ser lançado, faliu, a banda terminou logo depois. E foi por isso que Wright respondeu ao anúncio de “procuram-se músicos” na *Sounds*, no verão de 1983.

“Eles não me disseram qual era a banda, mas imaginei que era grande, porque o teste foi no Nomis. Dickie era um cara legal, eu toquei umas três ou quatro músicas, seguindo uma fita, aí ele me agradeceu e eu saí pensando que seria só isso. Mais tarde, naquele mesmo dia, Dickie me ligou e perguntou se eu poderia voltar.” Quando Dickie mandou Simon pegar um táxi que eles pagavam, “pensei: ‘O quê? Eles devem estar interessados, então’. Mas ele ainda não disse qual é a banda”. Andando pelo corredor de uma sala de ensaio muito maior, ele viu as capas das guitarras com o símbolo do AC/DC. “Dickie meio que sorriu para mim, e pensei: ‘Ah, não! Você está brincando...’”

Quando Wright entrou na sala, os dois irmãos Young já estavam ali esperando por ele com Cliff. Brian não estava. Ele tinha “alguns problemas para resolver”, disseram. Eles não se deram ao trabalho de explicar que Brian não tinha nada a ver com o processo de tomada de decisão. Wright estava “completamente chocado” e nem tinha percebido a ausência. Eles passaram músicas, algumas do AC/DC, algumas de outros e decidiram ali mesmo. A vaga era dele — se quisesse. Ele ri agora, dizendo que não se lembrou de responder que sim, porque ainda estava muito chocado. Só fez o que mandaram. “Quero dizer, era o AC/DC, como não podia gostar? Eu conhecia muita coisa deles — mais ou menos. ‘Back in black’ e as coisas de sempre... Tudo começou a voltar na minha cabeça quando comecei a tocar.”

A única coisa de que ele tinha de ser consciente como baterista, diz, era do estilo único de Phil Rudd — usá-lo como modelo. “Ele

criou seu próprio nicho. Era tão direto, sabe, pesado e sólido. Às vezes era difícil acreditar no quanto ele se continha." Especificamente, ele teria de conter sua inclinação natural como baterista para, como coloca, "tocar fogo" — especialmente quando se tratava do material mais antigo. "Se você começa a colocar viradas em todos os lados onde Phil não fazia, vai soar um pouco tonto, porque a maneira como Phil tocava com o AC/DC é parte integrante do som deles. Então eu tive o bom senso de perceber que, se começasse a acrescentar coisas, não funcionaria. Pode ser uma forma difícil, vigorosa de tocar. Parece simples, mas não é. Porque você quer tocar, quer fazer viradas, mas precisa ficar mais tranquilo. Realmente precisa fazer aquelas músicas terem balanço."

A indicação de Simon Wright no banquinho da bateria significava que não havia mais nenhum membro do AC/DC — os antípodas da banda punk — realmente nascido na Austrália. Como o membro mais novo e mais jovem, Wright admite que se sentiu esgotado por um bom tempo. "Eles são muito diretos, pé no chão. Não ficam se achando. E isso foi muito, muito importante para mim, porque houve momentos em que eu me sentia dentro de uma máquina de lavar. Com toda essa... coisa rolando o tempo todo, algo imenso, palcos enormes para tocar o tempo todo, um monte de fãs. Mas atrás do palco era um ambiente bem familiar. Não havia um monte de loucura acontecendo. Então era uma boa base."

Entrar em um grupo tão fechado tinha seus prós e contras. "Só posso imaginar que isso tem a ver com o modo como foram criados. A família era muito, muito importante para esses caras. E acho que pode também ter vindo da experiência que eles tiveram em diferentes situações, com empresários e pessoas tentando tirar vantagem deles, talvez. Então acho que aprenderam com o passar dos anos que era melhor se unir com seus irmãos e manter as coisas em casa. Parecia que era assim, pelo menos quando eu entrei."

Apesar de ter sido aceito no círculo, havia uma zona na qual somente Malcolm e Angus tinham permissão de entrar. Eram as decisões. "Nunca me fizeram sentir deslocado, porém havia certas situações em que eu simplesmente não me metia. Eles eram os líderes da banda e cuidavam dela, com todo o direito, pois era a banda deles." Em um nível pessoal, ele diz que seu relacionamento com Malcolm e Angus era "bastante fácil. Não tinha nenhum problema. Todos eram bem mais velhos do que eu. Isso criava uma certa distância em alguns momentos. Eu estava sempre por último. Mas eles sempre me trataram bem. Malcolm é, obviamente, o líder de tudo. No final das contas, quando têm de tomar as grandes decisões, ele é o cara que realmente pensa nas coisas e consegue os resultados".

Wright tinha outras distrações para manter sua mente ocupada. "Passei de não ter dinheiro nenhum a ter algum dinheiro. Um pouco para ajudar minha família e coisas assim, ser capaz de fazer algumas coisas que eu não conseguia antes. Então foi algo importante, claro. Havia tantas experiências de aprendizado em tantos níveis que não as percebi imediatamente, mas depois você vê em perspectiva e pensa: 'Ah, sim, eu devia ter feito aquilo'. Foi uma experiência transcendental. Eles me levaram a uma viagem para o centro do furacão e serei grato a eles pelo resto da vida."

Em 5 de agosto de 1983, a Atlantic Records lançou um *press release* anunciando a saída de Phil Rudd e sua substituição por Simon Wright. Qualquer problema relacionado com a inexplicável troca logo seria eclipsado, no entanto, pela fraca recepção de *Flick of the switch* algumas semanas depois. "Foi importante porque eles sabiam que toda a imprensa iria querer conhecer o novo cara", diz Ian Jeffery, "e iriam querer saber por que Phil tinha 'saído por consenso mútuo' e quando o novo disco iria sair etc. Mas eles queriam fazer a coisa rápido, não queriam falar sobre isso. Foi

muito, muito duro, porque tudo estava começando a funcionar mal e sair dos trilhos. Eles sempre foram minha prioridade. Eram meus chefes, mas eram meus amigos, crescemos juntos quase desde o primeiro dia. Passei pela tragédia do Bon, por tudo, sabe? Mas agora as coisas estavam mudando...”

Malcolm, apesar de nunca sonhar admitir isso, sabia que sua decisão unilateral de demitir Phil tinha levado a banda perto da catástrofe. Mas isso poderia ser recuperado enquanto conseguissem tocar. O problema era que *Flick of the switch* não estava na mesma liga que seus três predecessores produzidos por Lange. Havia uma diferença palpável entre novas faixas como “Rising power” e “This house is on fire” — que se destacavam no contexto atual — e verdadeiras obras-primas como “Highway to hell” e “Back in black”. O que já havia começado a soar como datado em *For those about to rock* agora tinha o cheiro de adubo genérico; o tipo de música onde os riffs chegavam como *fast-food*, gratificação instantânea seguida de um sentimento de vazio; músicas em que, em termos líricos, os títulos vinham primeiro e os versos pareciam digitados por chimpanzés procurando ter sorte. Diz algo quando trocadilhos unidimensionais como “Deep in the hole” (entendeu?) na verdade funcionam melhor do que refugos pouco inspirados como “Bedlam in Belgium” — sério isso? — e “Nervous shakedown”. Ocasionalmente, como em partes de “Landslide”, “Brain shake” e da faixa-título, os riffs parecem ter peso, mas é uma esperança infeliz. Em termos de letra, é o disco mais literal da banda, cheio de bravatas clichês e mais metáforas tediosas sobre artilharia; nunca a distância entre Johnson e Scott pareceu maior. A piscada sacana e o sorriso enganador das letras de Bon tinham dado um ar de perigo e mistério ao AC/DC. As letras de Brian refletiam sua presença física, com seus bíceps salientes e boné cobrindo a cara, avançando com força bruta e mau humor. Até suas metáforas pareciam literais. Certamente, não

há nada ali que vale a pena ouvir de novo. Pior ainda do que ser incapaz de chegar ao mesmo nível dos três discos com Lange, é que não há nada no mesmo nível dos discos com os quais conquistaram sua reputação com Bon. Nem mesmo quando estavam gravando dois por ano. Em momentos especialmente desesperados, parece que estavam regurgitando suas próprias canções — até mesmo em “Nervous shakedown” e “Deep in the hole”, que parecem sobras de “Back in black”.

Havia algumas faixas legitimamente agradáveis (“Flick of the switch”, “Guns for hire”, “Brain shake”), mas faltava nelas a grandiosidade das melhores e mais recentes produções da banda. Sem Mutt ali para guiá-los, *Flick of the switch* parecia subdesenvolvido, desfocado e murcho. Uma visão alimentada quando, nas décadas subsequentes, a banda abriu os portões de seus arquivos, lançando um monte de raridades ao vivo e de estúdio, através de muitas compilações. Que as três músicas não usadas das sessões de *Flick of the switch* (um cover de Junior Wells chamado “Messin’ with the kid”, mais duas originais rejeitadas, “Out of bounds” e “Tightrope”, não apareçam em nenhuma delas; falem da avaliação da banda sobre seu trabalho durante esse período). As críticas, que foram unânimes em considerá-lo ruim, refletiram o desapontamento geral entre os fãs também. No entanto, não foram o problema central para Malcolm Young. Foi o fato de que, como Ian Jeffery conta agora, “havia uma energia negativa de todos os lados sobre o disco. Ninguém gostou, ninguém. Nenhuma rádio, nenhum promotor de shows... Estavam no auge, e, de repente, foi um completo desastre. Então, quando fomos a Los Angeles para ensaiar, havia muita raiva dentro deles, até com o pessoal da equipe. Quando a guitarra de Angus não funcionava, ele xingava Plug. Ou se a de Malcolm estivesse desafinada, ele atacava Evo — caras que estavam com eles desde sempre. Dava para sentir a má vibração em

todos os lugares. Malcolm estava contra mim o tempo todo, sem nenhum motivo. Em vez de falar comigo 'O que podemos fazer aqui?', ele dizia: 'Cara, você fez isso; o que vai fazer a respeito?'. Eu sentia tipo, ei, meu chapa, não devíamos ser uma porra de uma equipe aqui, sabe?''.

A Atlantic Records, vendo que o disco não tinha singles, não deu nenhuma prioridade a ele, ofendendo tremendamente a banda. Mas ela tinha colocado tudo em perspectiva: em três anos, o *frontman* do AC/DC tinha bebido até morrer, eles tinham demitido o empresário, largado o produtor que conseguia fazer os sucessos, chutado o baterista, depois gravado uma coleção de músicas que, em um bom dia, poderiam ser consideradas medíocres. Tudo isso serviu como um presságio quando *Flick of the switch*, apesar de entrar nas paradas do Reino Unido e da Austrália com sua velocidade normal até desaparecer novamente sem deixar rastro, tornou-se o primeiro fracasso do AC/DC nos Estados Unidos em cinco anos, nem chegando ao Top 20. As vendas lá inicialmente chegaram a 500 mil cópias, apesar de a Recording Industry Association of America (RIAA) terminar dando um disco de platina a eles. Para a maioria das bandas, eram números importantes, mas para o AC/DC era um desastre. Em comparação, o novo disco do Def Leppard, *Pyromania* — o álbum que Mutt Lange produziu no lugar de *Flick of the switch* —, chegou ao segundo lugar nas paradas norte-americanas, vendendo mais de 10 milhões de cópias.

A malfadada turnê de *Flick of the switch* começou em Vancouver, em 11 de outubro de 1983, e para Malcolm e os rapazes demorou muito para terminar. Primeiro, em várias cidades a banda só tinha uma data agendada quando, nas turnês anteriores, nessas mesmas cidades, tinham tocado muitas noites. Pior, muitos desses shows mal estavam lotados, e, apesar de o AC/DC tocar como se estivesse no palco principal em Donington, eles ferviam de raiva

quando olhavam para lugares meio vazios como o Nassau Coliseum. Alguém, como sempre, teria de levar a culpa. Esse alguém, como sempre, seria o empresário. Ou, nesse caso, o velho amigo deles: Ian Jeffery.

“Aconteceu quando eles estavam de volta à Austrália e eu e Marsha [Vlasic, da ICM] estávamos em Nova York tentando agendar as datas do disco. Porque o disco não estava indo bem. O rádio não queria, e as rádios eram muito regionais na época. Dava para tocar em Cleveland, Columbus e Cincinnati, e em arenas, estádios e clubes. A cem quilômetros de distância, tudo dependia do rádio. E as rádios dos Estados Unidos não queriam [o *Flick of the switch*]. Os promotores não estavam interessados. Eram forçados a aceitá-lo porque era o AC/DC. As entradas não estavam vendendo. Eu estava no telefone ali com a Albert. George e Harry estavam ali, e Malcolm também. E às vezes Fifa [Riccobono] estava ali. E eles estavam me culpando por tudo, e eu só dizia a verdade. Eles: ‘Você só está ouvindo a porra das pessoas [erradas]’. Eu: ‘O disco não está passando no rádio. Os promotores estão dizendo: “Não a esse preço”. Estamos lutando numa guerra. Devíamos adiar ou nem fazer turnê’. Adiamos [a turnê norte-americana]. Não era o momento de fazer turnê. Mas era o primeiro disco deles [sem Mutt ou Mensch], e George dizia: ‘O disco vai se recuperar. Vamos compor um single ou vamos fazer algo. Vamos fazer o que for preciso’. Aí eu falava: ‘O.k., ótimo...’

“Então eles me culpavam por repetir o que a gravadora e todo mundo estavam falando. Era uma verdadeira luta para mim. Lembro de Malcolm batendo o telefone numa noite de sexta. Ele disse: ‘Ouça, queremos 42 shows. Vamos tocar aqui, tocar ali. Segunda de manhã quero que isso esteja marcado, ou você está fora’ — ou palavras assim. Bateu o telefone. Marsha veio até mim, me deu um abraço e disse: ‘Sinto muito por falarem assim com você, Ian. Você

sabe que a culpa não é sua'. Falei: 'Eles acham que é, e isso é o que importa, Marsha. Precisamos fazer isso'. Então passamos todo o fim de semana no escritório, assim poderíamos dar toda a lista de datas. Aí, claro, quando os ingressos começaram a ser vendidos, foi um fracasso! Estamos falando de promotores que queriam cancelar. Mas é claro que isso é algo que não dava para dizer a eles. Não se pode nem sugerir isso. Então eu me tornei o inimigo. Toda a minha vida, toda a minha energia estavam voltadas para esses caras, sabe? Então seguimos com a turnê, e foi um desastre. Alguns [shows] foram bons, outros, não.

"Estávamos chegando perto do final. Eram Hartford, e a Meadowlands e o Madison Square Garden, poucas semanas antes do Natal. Eu estava no meu quarto no Parker Meridien, agendando os carros porque era uma viagem de 130 quilômetros. Estava alugando uns carros extras, assim poderíamos ir separados para não ter seis ou sete caras se apertando num carro só. Alguém bateu na porta..."

Era Malcolm. Ian pediu que esperasse um momento enquanto terminava a ligação. "Eu tinha adiantado a hora de sairmos das quatro para as três, para ter certeza de que teríamos tempo suficiente para viajar. Desliguei o telefone e perguntei: 'O que você acha — três horas?'. Ele falou: 'Não me importa. Não precisamos mais de você'. Foi isso — não precisamos mais de você. Perguntei o que ele queria dizer. Ele falou: 'Não precisamos mais de você. Está terminado' — e foi até a porta. Só isso. Ele me disse: 'Você pode ficar no hotel mais uns dias e fazer todas as merdas que precisa fazer'. Então ele saiu, e eu fiquei ali mais uns dias. Tinha reuniões com Alvin e John Clarke. Foram reuniões muito desconfortáveis para mim, porque eles falaram um monte de coisas... tudo. Era muito surreal para mim, porque o AC/DC era minha vida."

O pior de tudo para Jeffery foi que ninguém da banda veio dizer adeus. Nem mesmo Angus. "Os dois dias que estive no hotel —

ninguém. Nenhum deles. Vi Simon um monte de vezes. Mas ele era novo. Ele disse: 'Fodam-se eles. Foi estranho, Ian'. Mas o dia [em que fui demitido] foi o pior da minha vida. Tudo em mim desmoronou. Liguei para minha mulher, ela chorava, perguntando se eu ia para casa. Eu disse: 'Vou para casa daqui a alguns dias, só preciso resolver umas coisas'."

Ele se lembra de ser chamado no escritório de John Clarke e que ele gritava: "Precisamos fazer isso, Ian!". Ian falou: "John, estou tentando". Houve uma questão sobre um carro que Jeffery tinha comprado para a banda, um Rover de 15 mil libras, "porque Malcolm queria um carro disponível na Inglaterra. Então ele tinha dito: 'Compre um e fique com ele, assim quando estivermos em Londres não precisamos ficar procurando um para alugar'. John Clarke disse: 'Por falar nisso, você pode ficar com o carro, e a gente deduz 7.500 libras do seu salário, ou nos devolve o carro'. Que carro? Era a última coisa em que eu estava pensando, sabe?"

Naquela mesma semana eles também demitiram Marsha Vlasick. Isso significava que nos últimos dois anos o AC/DC tinha se livrado de Peter Mensch, Mutt Lange, Phil Rudd, Ian Jeffery e Marsha Vlasick. "Todos os que tinham construído aquela pirâmide, eles tinham decidido demitir; por qualquer razão, não sei. Poderia ser, novamente, a contribuição dos irmãos na Austrália. George falando: 'Fodam-se eles. Vocês são maiores do que qualquer um deles'. Não sei se foi isso. Pode ter sido qualquer merda. Mas a coisa mais triste para mim foi [perder] a magia criativa de Bon. Sempre seria difícil desde então, tentando garantir que a integridade da música do AC/DC ainda estivesse ali, e encontrar uma forma de manter a magia das letras, algo que eles tentaram fazer." Mas o AC/DC agora parecia ter desistido disso, convencido de que a banda poderia andar sozinha.

Em seus comentários no DVD *Live at donington*, a banda insiste que sente orgulho de *Flick of the switch*, mas a lista de músicas nos shows dos vinte anos seguintes sugere o contrário. Na verdade, ficaram tão desencorajados depois da perna norte-americana da turnê de *Flick of the switch* que, em vez de irem para a Europa, partiram direto para o processo de composição do disco seguinte. Em julho de 1984, aquele processo de composição doloroso estava perto de se completar, com a banda dando uma parada para fazer oito shows como atração principal na turnê Monsters of Rock, incluindo a segunda apresentação em Donington, junto com Van Halen, Ozzy Osbourne e a nova sensação de Los Angeles conhecida como Mötley Crüe. Em vez de redimir a longa parada, no entanto, a miniturnê jogou gasolina no fogo que estava queimando os pés do AC/DC. Tão ruim quanto tinha sido o abuso de substâncias de Bon ou Phil, Malcolm também estava perdendo a batalha para a bebida. Na parada italiana da turnê Monsters of Rock, Malcolm, que tinha brigado tanto com Phil por estar muito bêbado para tocar, estava tão travado que caiu sobre a bateria de Simon; mas ele ainda estava longe do fundo. Enquanto isso, o AC/DC acrescentou algumas datas francesas depois do Monsters of Rock, e na noite final em Paris eles tocaram para uma arena com 18 mil lugares, sendo que uns 12 mil estavam vazios.

Naquele outubro eles lançaram *'74 jailbreak* na América do Norte e no Japão. A EP com cinco canções continha faixas da era Bon Scott que tinham anteriormente aparecido somente nas versões australianas de discos anteriores ("Jailbreak" estava na versão australiana de *Dirty deeds*, e o resto das músicas estava na de *High voltage*). Capturando a banda em seu ápice criativo, o lançamento também lembrou os fãs do declínio do AC/DC, enquanto ao mesmo tempo mostrava como eles eram ótimos com Bon.

Se a definição de insanidade é fazer a mesma coisa e esperar resultados diferentes, então o AC/DC deveria ter sido internado durante as sessões de *Fly on the wall*. A banda começou as sessões em Montreux, Suíça, novamente autoproduzindo o disco e novamente procurando voltar ao básico. Mark Dearnley, que tinha sido o engenheiro em *Highway* e substituto de último minuto de Platt em Paris, estava ali para cumprir o papel de Mutt. Mas, como conta Trevor Rabin, "sei que Mutt usa caras diferentes [Dearnley, Platt], mas o som sempre tem a cara dele porque o som do Mutt é criado por Mutt, não pelos engenheiros".

Gravado perto do céu no Mountain Studios, o primeiro álbum do AC/DC sem Phil Rudd, *Fly on the wall*, provou ser tão efêmero quanto *Flick of the switch*, com uns poucos rocks mais interessantes misturados com um monte de porcarias. Simon Wright, fazendo seu primeiro disco com a banda, inadvertidamente descreve como o processo criativo da banda tinha se tornado negligente na era pós-Mutt, ao se lembrar de como "a gente só começava a fazer umas jams nos ensaios e as músicas começavam a aparecer. A gente só começava a tocar. Não pensávamos muito.... porque não era a maneira como eles trabalhavam. Eles só tocavam, sabe? Realmente não analisavam muita coisa nem perguntavam se estava funcionando. Só seguiam em frente, continuavam tocando, e saía daquele jeito".

Em termos de letra, o disco deu um giro de 180 graus em relação a *Flick of the switch*, dessa vez cheio de duplos sentidos crus e pesados que estão totalmente desprovidos de criatividade e inteligência. Canções como "Sink the pink" poderiam fazer os adolescentes rir, mas encontrariam pouca repercussão entre os fãs mais sérios de rock. Como seu antecessor, *Fly on the wall* tem algumas músicas decentes que, com produção mais expandida, poderiam ter levado o disco a um ponto mais alto, já que pelo

menos a sequência foi mais intuitiva. Mas se o desempenho de *Flick of the switch* causou preocupação, a recepção de *Fly on the wall* foi um verdadeiro alarme de incêndio, chegando a 32o lugar nos Estados Unidos e 7o no Reino Unido. Mesmo sem querer, a letras juvenis da banda combinavam perfeitamente com a cena glam metal que estava explodindo agora na Sunset Strip de Hollywood, mas as bandas de lá ofereciam uma versão mais divertida e interessante do rock machista e pueril de *Fly on the wall*.

O AC/DC tentou algo diferente com a promoção por meio de vídeos, lançando um pacote de cinco vídeos para o novo álbum, filmados no clube World's End, em Nova York. O conceito do filme era que nesse clube pequeno e sujo, cheio de mendigos e ladrões, o então desconhecido AC/DC apareceria, tocaria algumas músicas de seu novo disco e, ao fazer isso, transformava o clube em uma gigantesca festa. A cafonice do vídeo sublinhava como a música havia se transformado em algo barato.

Notícias positivas chegaram em agosto de 1985, quando *Fly on the wall* ganhou o certificado de ouro nos Estados Unidos, mas qualquer leve esperança no que isso pudesse trazer foi logo apagada pela prisão de Richard Ramirez naquele mesmo mês. Apelidado de "Night Stalker" pela mídia local, Ramirez tinha matado dezesseis pessoas, atacando, violentando, cortando e profanando suas vítimas antes de matá-las. Em algumas ele desenhou pentagramas com batons, de outras ele exigia que jurassem obediência a Satã antes de violentá-las e matá-las. A onda de assassinatos chamou a atenção dos Estados Unidos até sua prisão no sul da Califórnia, no final de agosto. A investigação subsequente revelou que Ramirez era fã devoto do AC/DC, especialmente entusiasta da música "Night prowler", do disco *Highway to hell*, com sua letra assustadora: "... and you don't feel the steel, 'til it's hanging out your back..." [... e você não sente o aço, até ele estar saindo das suas costas...].

A banda foi arrastada imediatamente para um pesadelo pela descoberta de que Ramirez estava usando uma camiseta do AC/DC na época de sua prisão e de que ele tinha deixado um boné do AC/DC em uma das cenas dos seus crimes. Durante seu julgamento, Ramirez gritou: "Ave, Satã", e orgulhoso mostrou um pentagrama marcado na palma da mão — um pentagrama não muito diferente daquele usado por Bon na capa de *Highway to hell*, que também mostrava Angus como um demônio com chifres e rabo. A corda nunca tinha ficado tão apertada ao redor do pescoço do AC/DC. Esforços para se distanciar de Ramirez provaram ser inúteis, por causa da letra de "Night prowler" e da adoração que o assassino tinha pela música da banda. Cancelamento de shows, protestos e restrições à banda se seguiram durante a turnê de *Fly on the wall*, e em setembro de 1985, quando outro assassino foi preso com material do AC/DC, o pouco apoio das rádios que eles estavam recebendo na Califórnia rapidamente secou.

O barco estava sem leme, e parecia que tinha sido assim desde que os irmãos colocaram os remos na água e assumiram toda a banda com as próprias mãos. David Krebs tinha sido dispensado no começo do fracasso total do *Fly on the wall*. Mesmo rostos familiares na Atlantic, como Phil Carson, não estavam mais com eles. "Bom, olha, eu sempre acreditei que Malcolm e Angus poderiam salvar a situação", conta Carson hoje. "Mas realmente não mantive nenhum contato com eles depois que deixei a Atlantic. Doug [Morris] estava cuidando deles, mas como não havia nenhum empresário, só um contador que não sabia nada de música, isso era um problema. Pelo menos Peter Mensch sabia se eles estavam fazendo o disco correto e dizia isso a eles. Mas não havia ninguém cuidando dos negócios da banda. Não havia ninguém ali na gravadora que pudesse se comunicar com a banda."

Crispin Dye, um jovem do escritório da Albert, tinha sido designado para cumprir o papel do dia a dia, mas era impossível seguir os passos de Ian Jeffrey, com sua vasta experiência. Estivesse ou não preparado para discutir isso, o AC/DC precisava urgentemente de ajuda. E ela chegou por meio de um londrino tranquilo de meia-idade chamado Stewart Young. Ele tinha sido empresário do Emerson, Lake & Palmer durante seus anos de sucesso na década de 1970, trabalhado junto na Atlantic com Phil Carson — que tinha dividido um apartamento com ele. Tinha também sido empresário de Billy Squire em seu período de maior sucesso nos Estados Unidos com os discos *Don't say no* (no 5, 1981), *Emotions in motion* (no 5, 1982) e *Signs of life* (no 11, 1984). Mais recentemente, tinha supervisionado o sucesso da banda pop britânica Tears For Fears, cujo álbum *Songs from the chair* tinha sido um dos sucessos do ano, chegando ao número um nos Estados Unidos, além de conseguir colocar dois singles no primeiro lugar das paradas com "Shout" e "Everybody wants to rule the world". Stewart havia terminado esse ciclo e estava desfrutando de algum tempo livre com sua mulher Gillian no hotel Parker Meridien, em Nova York, quando encontrou Alvin Handwerker no saguão. Handwerker também era o contador de Stewart; eles se conheciam havia mais de dez anos. Quando perguntou se Stewart queria conhecer Malcolm e Angus Young, ele respondeu: "Por que não?". Eles se sentaram e tomaram chá, conversaram e "não falaram nada sobre música". Na época, Stewart estava interessado em encontrar boas bandas novas australianas. "A gente conversou um pouco sobre isso, e então fui embora. Uns quinze minutos depois, Alvin me ligou e perguntou: 'Você gostaria de se reunir com Malcolm e Angus?'. Eu falei: 'Bom, acabei de falar com eles'. Ele disse: 'Não, não. Gostaria de fazer uma reunião *apropriada* com eles?'. Então fui ao quarto deles, e fizemos uma reunião de negócios."

Com um caráter suave e agradável e um senso de humor tão seco que parecia quase tostado, Stewart afirma que “não consegue se lembrar de nada” do tempo em que trabalhava com o AC/DC. Mas ele não discorda quando eu sugiro que ele sempre teve reputação no mercado musical como um operador astuto. Se não conhecesse todos os fatos sobre a banda quando foi encontrá-los “apropriadamente”, ele sabia o suficiente para entender que estavam com problemas. Sabia que o último disco deles, *Fly on the wall*, “tinha saído sem grande sucesso para os seus padrões. Estavam em turnê, que não estava indo bem para os seus padrões. Acho que haviam acabado de cancelar uma turnê europeia...”. Ele acrescenta: “Nesse ponto, também entendi que viam com suspeita todo tipo de empresário, como a maioria dos artistas. E sou sempre suspeito por trabalhar com artistas. Mas para mim, para que a coisa funcione, precisa ser uma relação na qual você se sinta à vontade para sair e tomar uma xícara de chá. Não gosto que seja apenas uma relação de negócios”.

Quando finalmente, no meio da conversa, Handwerker fez a pergunta: “Você gostaria de participar?”. Stewart respondeu: “Adoraria”. No entanto, seu amor não seria incondicional. “Falei: ‘Vocês não me conhecem, e eu não conheço vocês. Por que não tentamos uma experiência? Trabalhamos juntos por dois ou três meses, nos conhecemos e vemos’. E Alvin ou um deles falou: ‘Quanto isso iria custar?’. Falei: ‘Não importa. Contem-me o que querem fazer. Não importa para mim. São três meses, e, se vocês não gostarem de mim por qualquer razão, não haverá nenhum problema. E vice-versa. Mas, se gostarem de mim, é uma forma de fazer isso. Vocês me fazem uma oferta, e, o que for, eu vou aceitar’.”

Stewart se lembra com tristeza de como os irmãos olharam para ele “um pouco surpresos”. Mas, quando Handwerker ligou para Stewart novamente naquela mesma noite, ele disse: “Eles

aceitaram". Ainda evasivo, diz: "Não consigo lembrar o que ele falou sobre dinheiro, mas disse algo, e eu respondi: 'O.k.'. E ele falou: 'Eles querem que você comece amanhã'".

Stewart ia voltar para casa em Londres no dia seguinte, mas Alvin falou que a banda estava insistindo, oferecendo-se para pagar a estadia de Stewart no hotel pelas próximas semanas enquanto ele se acostumava com o novo emprego de empresário do AC/DC. Percebeu desde o começo que seu sucesso anterior com outros artistas não contaria nada. "Do ponto de vista do AC/DC, nada disso tinha importância. O que aconteceu foi que tivemos uma boa reunião, bem pé no chão, e eles estavam lutando para melhorar naquele momento. Sabiam que precisavam de ajuda, e o fato de que eu tinha sido capaz de dizer que não precisava de um contrato, 'vamos ver se gostamos de trabalhar juntos depois de três meses', eles adoraram isso. Depois de uns dois meses, sabíamos que íamos trabalhar juntos e continuamos por mais de dez anos."

O que atraiu o empresário veterano para o que parecia ser uma banda em declínio profundo foi o fato de que "eles são uma das maiores bandas — ou eram quando eu os conheci — que existiam. Os negócios podem subir e podem cair, mas se você é bom, sempre vai ser bom. Para mim, isso é óbvio. Na verdade, a Atlantic Records tentou me impedir, dizendo que eles já eram passado. Doug Morris me falou: 'Posso apresentá-lo a Paul Rodgers. Você pode trabalhar com o Paul'. Eu falei: 'Muito gentil de sua parte. Eu conheço Paul; eu o levei ao Japão em 1973 [abrindo para o] ELP. Então posso ligar para ele sozinho. Mas não, não, eu gosto desta banda'. A banda era ótima, sem dúvida. Eles podiam ter perdido a confiança naquele momento porque os ingressos diminuía, as vendas de discos tinham caído. Mas havia algo neles que eu adorava, e pensei: eles vão voltar ao topo".

Com quatro Young assumindo um papel central na revitalização da carreira do AC/DC, o primeiro projeto que eles começaram juntos foi uma oferta, em janeiro de 1986, de criar a trilha sonora do novo filme do Stephen King, *Comboio do terror*, baseado na história "Trucks", da sua coleção *Nightshift*. "Stephen King era um grande fã do AC/DC. Mas a Atlantic tentou vender algum outro artista para ele. Tipo, ah, o AC/DC não faz isso. Contudo alguém me conhecia, me ligou, e eu conversei com os rapazes. Então fomos nos encontrar com Stephen." O resultado foi o maior sucesso deles desde seu auge comercial.

A canção central, "Who made who", gerou muita publicidade, chegando no final do ano ao Top 10. Nascido de um riff que Malcolm tinha gravado sozinho em casa, a única parte fraca era a introdução da bateria — que se tornou, ironicamente, a parte mais memorável da música. Simon Wright se lembra: "Havia algumas ideias sobre como ela deveria começar. Então acabamos ficando só eu e Cliff. Foi quando Harry e George vieram para tocar o barco".

Algo que tinha sido organizado a pedido do novo empresário, Stewart Young: "Ouvi *Flick of the switch* e *Fly on the wall*, e havia algo errado com o som, especialmente os vocais. E eles mesmos é que tinham produzido esses discos. Mas eu perguntei: 'Vocês ainda falam com George...'. Os irmãos disseram que não tinham certeza se ele faria. Era uma questão de orgulho. Mas quando Stewart ligou para George na Austrália, "ele falou: 'Pelos meus irmãos, sem problema''. Foi então que ele veio, e fizeram "Who made who".

Usando o extravagante orçamento do filme para levá-los às Bahamas, de volta ao estúdio de seu maior triunfo, *Back in black*, um lugar onde nem George nem Harry tinham trabalhado antes, Stewart conseguiu o melhor de suas novas funções. Havia também outras faixas instrumentais, "Chase the ace" e "DT", que, acrescentadas à nova canção do título e a outras selecionadas de

*Back in black*, *For those about to rock*, *Fly on the wall* e ao clássico pouco apreciado de Bon Scott, "Ride on", formaram o álbum *Who made who*, lançado em maio. Não chegou ao Top 30 dos Estados Unidos, mas acabaria vendendo 5 milhões ao longo do tempo. Foi, sem que a banda reconhecesse, nem para eles mesmos, essencialmente o tipo de coleção "maiores sucessos" que sempre se recusaram a lançar, desde o abortado *12 of the best* quase uma década antes.

Havia também a primeira tentativa séria de fazer um vídeo. Com a revolução da MTV no auge, mas com a participação do AC/DC até então restrita a uma variedade de shows de baixa qualidade, essa seria a primeira grande produção de um vídeo para a MTV. Filmado na Brixton Academy, em Londres, onde centenas de fãs vestidos como Angus marchavam seguindo a coreografia de Arlene Phillips e dirigidos, graças à sugestão inspirada de Stewart Young, por David Mallet, cujo trabalho extraordinário em "Ashes to ashes" de David Bowie em 1980 praticamente inventou a linguagem do vídeo na década, "Who made who" introduziu o AC/DC a toda uma nova geração de fãs de rock e metal que pouco sabia quem tinha sido Bon Scott. Só sabiam que essa nova banda era legal e tinha um cara muito louco vestido de colegial.

Stewart Young também ganhou créditos com a banda ao forçar o produtor do filme, o lendário cineasta Dino De Laurentiis, a financiar o vídeo. "Tive muitas discussões com Dino, mas, quando terminamos, éramos grandes amigos." Quando De Laurentiis disse que queria os direitos da música, Stewart falou para ele: "Você está louco?". "Ele disse: 'É assim que funciona essa indústria'. 'É mesmo?' Eu me levantei para ir embora, porque não me importava. E ele falou: 'Não, espere, fume um charuto...'. E então, quando mostrei o vídeo para ele, fiz com que garantisse uma boa verba. Para mim, era algo vintage", ele continua, "com George e Harry produzindo. E eu

usei [a trilha sonora] como uma oportunidade para colocar algumas das melhores músicas nele. Nunca houve um disco de melhores do AC/DC antes e nenhum depois, até onde sei. Então foi uma jogada esperta.”

Quando eles saíram em turnê nos Estados Unidos para promover esse novo sucesso — 41 shows em arenas em apenas 51 dias em agosto e setembro —, “eu os convenci a melhorar o show um pouco. No começo, eles acharam que ficaria um pouco brega. Eu disse: ‘Não, não, não. Vamos só dar uma polida na coisa. Vai ser legal’. Porque eles eram muito básicos, mas foi assim que conseguiram colocar Angus num uniforme de veludo. Antes disso eram sempre aquelas coisas sujas. Não que houvesse algo de errado com isso”. Mas agora eram os anos 1980, o jogo tinha mudado, os shows tinham mudado. “Eu só achava que eles tinham que parecer maiores. Então criamos um palco muito mais moderno.”

O show começava toda noite com “Who made who”. Na semana anterior a cada show, a estação de rádio local promovia um concurso para eleger o mais parecido com Angus. Um evento acontecia, transmitido pela rádio, e os dez melhores subiam ao palco e começavam o show com a música “Who made who”, imitando Angus e vestidos como ele. Foi a turnê Lock Up Your Daughters de 1976 ressuscitada, maior do que uma década antes.

“Todas as estações de rádio ficaram loucas. Eles sempre faziam competições em que dava para ganhar discos ou ingressos, ou até mesmo para conhecer a banda. Mas quantas vezes são organizados concursos em que o ganhador consegue subir ao palco com o AC/DC, vestido como Angus? O primeiro Angus aparecia e a plateia ficava doida, porque achavam que era o verdadeiro. Então aparecia o segundo cara, e todos ficavam confusos. Seguido por um terceiro e um quarto... e todos pensavam: ‘Que porra é essa?’. Foi um grande concurso e realmente deu um gás [na venda de ingressos].

Estávamos começando a recuperação. Mas era um pesadelo para a equipe, que me odiava por isso. Alguns dos vencedores da competição ficavam bêbados, então não podíamos deixar que subissem ao palco. A gente tinha de ficar correndo atrás deles! Foi ótimo. Mas acho que foi o que trouxe [o AC/DC] de volta.”

Evitando esbanjar a magia reavivada, Stewart Young conseguiu que George e Harry viessem produzir o disco seguinte da banda, a ser chamado de *Blow up your video*, numa rebelião zombeteira contra a ortodoxia prevalecente de que as bandas só podiam chegar ao sucesso através da MTV. Era verdade, e o AC/DC faria o necessário para se encaixar, trazendo David Mallet de volta para os três vídeos promocionais que sairiam do disco. Mas foi um esforço de marketing e algo para as estações de rádio locais, que estavam todas preocupadas com a diminuição de sua influência ante o colosso que agora era a MTV.

Gravado nos estúdios Miraval, no sul da França, com *Blow up your video* eles voltaram a direcionar o barco para o curso de que tanto tinham desviado. Mesmo assim, esse acabaria sendo um álbum de últimas vezes: seria o último disco para o qual Brian escreveria as letras da banda e a última vez que gravariam com Simon Wright. Mesmo sem nunca ter sido considerado um dos seus melhores discos, *Blow up your video* conseguiu o que eles precisavam: um poderoso hino com “Heatseeker”, no qual George e Harry recriaram um sentido de fúria descontrolada que não tinha sido visto desde *For those about to rock*. A música corretamente intitulada “That’s the way i wanna rock ‘n’ roll” era um contraponto bem ritmado de “Heatseeker”, que criou uma porrada comercialmente potente. Como todos os discos do AC/DC desse período pós-Mutt, no entanto, os sucessos de *Blow up your video* estavam misturados a outras coisas bem menos interessantes, apesar de os dois singles serem mais do que suficientes para colocar

os rapazes de volta ao centro da cena. Na verdade, o disco mereceu uma indicação ao Grammy, que naquele ano acabou perdendo para *Crest of a knave*, do Jethro Tull. Não que alguém do AC/DC tivesse ido ao Grammy. "A coisa é", diz Simon Wright, "como uma banda da classe operária. É como um emprego. A atitude deles é, bem, terminamos uma música, é melhor começar outra. Eles não parecem ficar espantados com nada. Era a ética de trabalho deles. Certo, terminamos este show, vamos fazer outro amanhã. Não acho que eles fossem afetados por outras coisas fora disso. Não ficavam impressionados com indicações, era uma simples atitude da classe operária."

Lançado em julho de 1987, "talvez não tenha sido o melhor disco que eles fizeram", concorda Stewart Young, mas funcionou, e de repente estavam de volta às paradas norte-americanas pela primeira vez desde *For those about to rock*, sete anos de azar antes. "O problema com uma banda como essa é que você sempre está competindo com seu passado. Quando tem tantas canções incríveis, como pode ter uma [nova] música que vai superar aquelas?" *Blow up your video* acabou ganhando o disco de platina nos Estados Unidos, onde chegou ao 12o lugar, enquanto no Reino Unido chegou ao quarto lugar. O mais interessante é que a banda faria somente seis shows no Reino Unido apresentando o disco, seguidos em março por mais vinte datas europeias. Quaisquer garantias que o sucesso comercial oferecesse eram apagadas pela percepção de Malcolm de que ele era impotente em relação ao álcool e não conseguia mais funcionar adequadamente dentro do AC/DC.

Os sinais já estavam ali havia muito tempo. Ao contrário de seu irmão mais novo, Malcolm sempre gostou de beber. Como a maioria dos músicos de sua geração, ele tinha experimentado drogas pelo caminho, porém jamais gostou de nada mais forte que maconha. Mas o álcool — cerveja, vinho, uísque e, por fim, vodca — tinha

representado um papel constante em sua vida durante os anos, e ele se tornou capaz de conseguir o melhor que o dinheiro podia comprar. Isso tudo estava — ou parecia estar — bem enquanto o AC/DC crescia, a carreira apontando para alturas maiores. Mas quando os anos deprimentes do final da década de 1980 começaram, ele bebia para se consolar no começo, depois somente para alimentar sua raiva e frustração com a carreira estagnada da banda nos Estados Unidos. Agora, com uma turnê de seis meses pelos Estados Unidos começando, Malcolm finalmente jogou a toalha e anunciou que precisava de um tempo. Causa oficial: “exaustão nervosa”. Não oficialmente, por trás dos cenários, dizem que ele estava tomando uma garrafa de vodca por dia e que decidiu parar quando seu médico falou que ele estaria morto em um ano se continuasse. De acordo com Malcolm, ele estava totalmente “podre, estagnado, sem interesse algum — num ponto bem baixo em minha vida”. O problema não era a quantidade de álcool que ele estava bebendo, insistia em 2004, era que “bebia o tempo todo e isso me dominava, eu perdia o controle. Angus dizia: ‘Sou seu irmão, não quero que morra. Lembra do Bon?’. Então eu parei e fiquei limpo”.

Conta Stewart Young agora: “Malcolm definitivamente tinha um problema de alcoolismo, e então decidiu que precisava passar um ano fora da banda”. As coisas tinham ficado tão ruins entre Malcolm e Angus antes dessa pausa que Young se lembra dos dois brigando. “Houve uma discussão séria sobre o problema. Angus brigou com ele. Porque Angus era abstinente.” Ele se lembra de ver Angus no café da manhã no dia seguinte com um olho roxo. Perguntou o que tinha acontecido, e Angus contou que tinha brigado com Mal por causa da bebida. “Eu disse: ‘Bom, ele deu uma surra em você, não foi? Puta merda!’. E Angus ficou todo envergonhado. Naquele momento, Malcolm desceu e estava com os dois olhos roxos! Mas eles se sentaram para conversar, porque são irmãos, sabe, eles se amam de

verdade. E não posso deixar de imaginar que isso pode ter contribuído para a decisão de Mal. Ele não parou de fumar, mas parou de beber.”

Na última década, o AC/DC tinha sobrevivido a toda destruição causada pelo rock 'n' roll; eles superariam a ausência de Malcolm também. Chamando o sobrinho deles, Stevie Young, que antes tocava no Starfighters, para substituir o tio na turnê norte-americana, eles ensaiaram por dez dias em Boston, depois partiram em maio para conquistar os Estados Unidos. Como era muito parecido com seu tio e tão discreto quanto ele no palco, a banda ficou aliviada ao descobrir que muito poucos fãs perceberam que Malcolm não estava no palco. Muitos críticos também não perceberam, escrevendo sobre os shows sem mencionar a perda do membro que a própria banda considerava o mais importante. Na verdade, a banda não divulgou muitos detalhes da participação de Stevie. Se você não perguntasse ou já soubesse, eles não iam contar. Depois de muitos shows, os fãs pediam que Stevie autografasse camisetas como “Malcolm”. A subsequente turnê pelos Estados Unidos rendeu 20 milhões de dólares pelos 110 shows que apresentaram em mais de cem cidades. Mesmo assim, com o fim de outra década, veio a sensação de que talvez os melhores dias do AC/DC tivessem ficado para trás. Em particular, Brian Johnson admitiu a alguns amigos que havia perdido um pouco do entusiasmo, especialmente para compor. Cansado dos duplos sentidos, daquele monte de canções sobre policiais atirando, mulheres queimando e coisas rosa enfiadas no meio, o vocalista de 42 anos se perguntava em voz alta — quando os outros não estavam ouvindo — por quanto mais tempo poderia continuar.

Para Simon Wright, de 26 anos, no entanto, a novidade tinha se esgotado. “As coisas tinham mudado um pouco na banda. Coisas que eu não sabia, mas que fui aos poucos descobrindo. Era um

tempo meio estranho. Eu só estava na minha, meio que seguindo a onda." Como ele conta: "Se eu questionasse o que realmente estava acontecendo com o funcionamento da banda, teria sido um tonto. Eu era meio tonto e cheio de vontade, mas não era estúpido. Tinha ficado muito claro como as coisas eram organizadas ali, e era a maneira como eles queriam dirigir, e tudo bem para mim".

No entanto, no final de 1989, quando ele teve a oportunidade de tocar com outra banda, a do ex-vocalista do Rainbow e do Black Sabbath, Ronnie James Dio, Wright agarrou a oportunidade. Ele admite que, em parte, foi por causa do tédio. "Ser baterista no AC/DC pode ser um pouco desafiador com o tanto que você precisa evitar tocar. Acho que isso foi um motivo. Queria expandir meus horizontes, como músico, como baterista. Foi basicamente isso. Acho que tinha ficado um pouco complacente com a coisa toda." Sentimentos que não tinham passado despercebidos aos irmãos também. "Eles começaram a ver isso em mim também e foi... eu tinha ido a ensaios [com o Dio] e eles ouviram falar.."

Havia uma parte dele que estava se rebelando contra o modo como o AC/DC fazia as coisas? "Acho que pode ter sido isso, sim. Havia isso também. A forma como Phil toca... é realmente sólida e precisa, funciona naquela banda muito bem. E eu tentei fazer o melhor para ter certeza de que as coisas estavam bem e manter o padrão de Phil. Mas depois de um tempo comecei a tocar um pouco mais. É natural, é algo que acontece. Eu só precisava fazer mais na bateria e experimentar um pouco mais, abrir minhas asas. Tinha essa coisa presa dentro de mim que eu precisava fazer, que eu precisava tocar. Meio que deixar isso sair e tocar."

Ele entrou no Dio, conta, porque "ele me deixava ser eu mesmo. Ele me deixava dominar o banquinho da bateria. Tinha total fé em mim, e eu nunca vou esquecer isso. Porque ele me deu a chance de mostrar um outro lado meu e um monte de coisas que eu

poderia fazer na música". Comparado com tocar no AC/DC por todos aqueles anos, "foi como respirar um pouco de ar fresco. Não quero falar mal do AC/DC, mas fiquei muito satisfeito com o resultado do [disco que ele gravou com Dio] *Lock up the wolves*".

Quem deixou quem? "Não foi um rompimento muito claro. Foi mais um sentimento entre as duas partes. Não foi nada discutido de fato. Não houve aquele momento na manhã ou na tarde em que eu falei com eles ou eles falaram comigo. Foi ficando aparente que eles iam continuar e eu, não." Tudo ficou mais claro com uma ligação de Stewart Young. "Eu já estava tocando com Ronnie e me sentia muito confortável com ele, então não foi nenhuma surpresa." Ele admite, de modo surpreendente, no entanto, que nunca falou diretamente com Stewart. Na verdade foi com a mulher de Wright que Stewart conversou ao telefone. "Ele falou com a minha mulher na época." E contou para ela? "É. Eu falei que estava ocupado ou algo assim, não me lembro. E é isso, basicamente foi assim que as coisas aconteceram."

Algum arrependimento agora? "Não... eu não tenho nenhum arrependimento. Foi um momento, acho, em que os dois lados sentiram que deviam se separar. E aconteceu assim. Aquela ligação foi necessária porque era preciso colocar um ponto final na sentença, digamos. Mas eu já tinha outras coisas acontecendo e estava seguindo em frente e então... sabe..."

## Dezesseis

### Última chance de ver

Não há final feliz na história do AC/DC. Não há final. Como a música deles, sublime em sua certeza molecular de que só há um jeito de fazer as coisas, o AC/DC vai continuar para sempre: o grande tubarão-branco do mundo da música, seus olhos sem nunca piscarem, seu focinho faminto sempre seguindo em frente, goste você ou não, meu chapa. Mesmo quando os irmãos Young vão ficando velhos e, inevitavelmente, a imagem de um colegial sempre jovem fazendo o passo do pato com sua guitarra enorme cruzando o palco gigante sob o céu reticulado vai ficando marcada na consciência popular a cada clique no YouTube ou cada giro de CD.

Ted Albert morreu de câncer em 1990, bem quando os primeiros sinais da iminente ubiquidade do AC/DC estavam começando. Tendo sobrevivido, de alguma forma, aos anos de autoataques que se seguiram à morte de Bon Scott e ao sucesso não planejado, irrepetível e insuperável de *Back in black*, o nome AC/DC começou a significar algo novo.

A *Newsweek* informou em 1989 que, quando o muro de Berlim caiu em novembro daquele ano e os recém-liberados alemães orientais cruzaram a antiga fronteira para devorar bens de consumo, suas maiores compras musicais não foram Beatles, nem Bob Dylan, nem mesmo Mozart e Beethoven. Foi AC/DC. Algumas semanas depois, o assassino, traficante de drogas e lavador de dinheiro general Manuel Noriega escapou da invasão do Panamá pelas forças militares dos Estados Unidos, mas foi descoberto se escondendo na Nunciatura Apostólica, onde havia pedido refúgio à missão

diplomática do Vaticano. Sem poder entrar e prendê-lo, as forças militares dos Estados Unidos colocaram seus tanques na grama e prepararam as armas, explodindo coisas ao redor do prédio. Como isso não funcionou, eles tiveram uma ideia mais inteligente. Colocaram enormes alto-falantes em cima dos tanques e apontaram para as janelas da embaixada. Então começaram a tocar *Highway to hell* e *Back in black*, entre outros, muito, muito alto. Era o Ano-Novo de 1990. Em 48 horas, o general, enlouquecido, tinha se entregado.

Enquanto isso, de volta ao planeta Terra, novas bandas como The Cult e Beastie Boys — lideradas por um discípulo dos irmãos Young chamado Rick Rubin — começaram simplesmente a absorver e regurgitar os anos Bon: o riff penetrante de “Rock ‘n’ roll singer” usado em “Wild flower”; a porrada de “High voltage” usada em “Fight for your right to party”. “Eu estava no estúdio em Nova York uma vez e Rubin estava no estúdio ao lado, sentado ali com todos esses discos do AC/DC na mesa à sua frente, usando-os para ter certeza de que o som da bateria e da guitarra sairia correto”, lembra-se Tony Platt, espantado. “Eram como seus *templates* para o futuro.” Quando, no começo dos anos 1990, a geração grunge levou o rock de volta ao começo, nivelando todo mundo, de Guns N’ Roses a Def Leppard, suas luzes principais ainda falavam em tons baixos do AC/DC: Kurt Cobain, do Nirvana, explicando que a primeira música que aprendeu a tocar na guitarra foi “Back in black”; o líder do Alice In Chains, o guitarrista Jerry Cantrell, descrevendo Angus Young como “o absoluto deus da guitarra”.

Claro, sendo o AC/DC uma banda perdida em sua própria cosmologia cega desde o dia em que nasceu, ninguém na banda, com a ocasional exceção de Angus, parecia notar nada disso. Pelo menos, não no começo...

Felizmente, agora eles tinham pessoas ao seu redor que notavam todas essas coisas e mais. Ali estava Stewart Young, o

empresário mais proativo desde os anos de Peter Mensch; e, no lado da gravadora, estavam finalmente a ponto de encontrar um substituto para Phil Carson, separado deles havia muito tempo; quer dizer, alguém que realmente se importasse. Seu nome era Derek Shulman, ex-vocalista e multi-instrumentista do grupo de rock progressivo britânico Gentle Giant e, mais tarde, um dos executivos com a ascensão mais rápida na indústria musical norte-americana, responsável por contratar bandas de primeiro nível, como Bon Jovi, Kingdom Come e Cinderella. Isso tinha sido para a Polygram. Quando Steve Ross, recém-instalado deus da Time Warner, donos da Atlantic Records e seus vários selos, ofereceu a Shulman a oportunidade de reativar seu abandonado selo Atco, tornando-se seu novo presidente e CEO, ele aceitou.

Uma das primeiras reuniões de Shulman em seu novo posto foi com o presidente da Atlantic, Doug Morris. Sabendo dos sucessos de Shulman nos anos 1980 com gigantes do rock, Morris foi direto ao ponto: estaria interessado em trocar alguns artistas da Atco por outros da Atlantic? Shulman ficou intrigado; de quem Morris estava falando exatamente? "Doug falou que se sentia próximo a Stevie Nicks e estava interessado em trabalhar com ela novamente", Shulman fala agora de sua residência em Nova York. "Ele me ofereceu o Bad Company, como uma negociação interna, pela Stevie Nicks." Como Paul Rodgers não estava mais à frente do supergrupo britânico, Morris não ficaria triste em se livrar deles. Shulman, no entanto, via o potencial do novo vocalista deles, Brian Howe, e concordou com a troca. Foi uma troca boa; o primeiro disco deles na Atco, *Holy water*, chegaria a platina. A outra banda que Morris não sentia que tinha futuro, ele contou a Shulman, era o AC/DC. "Eu falei: 'O AC/DC é ótimo'. Ele respondeu: 'Bem, não são tão bons, estou pensando em dispensá-los.'" *Blow up your video* pode ter sido o seu disco mais vendido nos últimos anos, mas, como explica

Shulman, “o acordo era bastante caro, e as implicações eram que eles realmente não tinham futuro na Atlantic”.

Consciente de que Stewart Young e seu sócio, Steve Barnett, agora eram os empresários, Shulman achou que a troca valia a pena. Onde Morris via uma banda velha que já tinha deixado seu auge de vendas para trás, Shulman via um desafio. “Eu sabia que a banda não se dava bem com o pessoal da Atlantic, que ninguém da gravadora durante aquele período — literalmente ninguém — tinha permissão de entrar no estúdio. Malcolm e Angus não queriam eles por lá.”

Tão desconectada estava a Atlantic em relação à banda que Phil Carson tinha contratado tantos anos antes que eles tinham ligado para Stewart Young para uma reunião na qual sugeriram que o AC/DC pudesse fazer uma “power balada”, numa tentativa de melhorar seu apelo comercial: *Blow up your video* tinha levado o AC/DC de volta às paradas do mundo, mas eles não tinham chegado ao Top 10 dos Estados Unidos por uma década. Stewart Young lembra-se: “Era quando havia todas essas bandas louras na MTV cantando baladas, mencionei isso a Ang. Ele falou: ‘Sabe, uma balada, Stewart, é para pessoas que estão sofrendo. Esqueça baladas, fazemos discos de rock’. Mal falou: ‘Vamos fazer coisas que são verdadeiras, e, se fizerem sucesso, tudo bem. Se não fizerem sucesso, não vou me sentir como um idiota do caralho por fazer uma música estúpida com a qual terei de viver pelos próximos vinte anos’. Eles tinham visões bem claras”.

Pouco depois, Doug Morris, já exasperado, perguntou a Derek Shulman se ele não estaria disposto a trocar o Pete Townshend pelo AC/DC. “Eu falei que sim, com gosto. Por mais que gostasse do Pete, o AC/DC, para mim, era a quintessência de punk-rock. Quero dizer, eles são. Eu adorava a banda.” Ousado, Shulman tinha decidido que poderia funcionar porque “a base de fãs não tinha desaparecido, só

que os discos não tinham sido tão bons como eram antes. Eu sabia que poderia haver um jeito de fazer seu disco e sua marca ficarem muito, muito melhores do que eles tinham conseguido fazer sozinhos”.

Shulman também tinha outro ás na manga: como a família Young, ele era de Glasgow. Da mesma idade que George e, mais ainda, ele o conhecera no The Easybeats, com quem seu primeiro grupo, Simon Dupree and the Big Sound, tinha feito alguns shows nos anos 1960. “Stewart é um cara rabugento, mas ele entendeu que eu poderia romper a dinâmica daquelas pessoas tão insulares, tão privadas, porque eu conhecia todos os envolvidos e porque era músico. Eles podiam confiar em mim — essa é a palavra. São muito fechados em um clã. Ou você está totalmente dentro ou está totalmente fora. O círculo interno é muito unido, extremamente fechado, muito familiar, e você precisa ganhar a confiança deles, e eles precisam acreditar que você não está querendo ferrar com eles, porque conseguem perceber essas coisas.” Shulman também entendeu outra coisa: “Eles adoravam dinheiro. As contas bancárias deles estão muito, muito gordas. E eu admiro esse traço típico de Glasgow no caráter deles”.

As sessões para o próximo disco do AC/DC já tinham começado na Irlanda — outro paraíso fiscal —, no Windmill Lane Studios, em Dublin, com George Young novamente nos controles. Havia um novo baterista também. Chris Slade, 44 anos, nascido em Gales, que tinha acompanhado Tom Jones nos anos 1960; seu primeiro show acompanhando Jones foi abrindo para os Rolling Stones. Slade tocou com seu conterrâneo por sete anos, antes de sair para ficar por pouco tempo no Tomorrow, que tinha Olivia Newton-John como vocalista. Slade foi cofundador da Manfred Mann’s Earth Band, onde ficou por seis anos e três hits que chegaram ao Top 10 do Reino Unido (“Joybringer”, “Blinded by the light”, “Davy’s on the road

again”), depois saiu para tocar com vários artistas, gravar e fazer turnês (com David Gilmour, do Pink Floyd) e para uma grande oportunidade de tocar com The Firm, do Jimmy Page, que ficou abaixo das expectativas de todo mundo. Foi enquanto Slade estava fazendo uma turnê com Gary Moore — cujo empresário na época era Steve Barnett, sócio de Stewart Young — que Malcolm viu o show deles e, a partir daquele momento, Slade se tornou o principal candidato para a vaga de baterista do AC/DC, sem precisar fazer um teste, assumindo o papel de músico de estúdio no começo até finalmente entrar na banda.

Eles passaram cinco semanas em Dublin antes de jogar a toalha. Com Brian Johnson envolvido em um penoso divórcio, Malcolm e Angus pegaram a caneta e escreveram eles mesmos as letras: um trabalho que manteriam nos lançamentos subsequentes. Muito mais difícil foi lidar com o fato de que George não estava funcionando. Como Stewart Young conta: “George estava tendo um problema pessoal com a filha e não estava ali. Não estava cem por cento. Estava muito preocupado com ela, e as coisas andavam mal, muito mal. Eu tive de sentar com os rapazes e dizer: ‘Não sei o que está acontecendo aqui’”. Eles não sabiam também. Stewart falou que iria conversar com George. “Saí para tomar uma bebida com George e conversar. Foi um alívio, porque ele poderia ir embora e resolver seus problemas familiares. Estava sendo muito difícil para ele. Ficou feliz por ser demitido.”

Shulman procurou um produtor com quem tinha conseguido trabalhar muito bem: Bruce Fairbairn. O canadense Fairbairn tinha uma boa reputação como titã de estúdio, com um toque de Midas, depois de melhorar o disco de maior sucesso do Bon Jovi até 1986, *Slippery when wet*, que virou um grande sucesso comercial, ultrapassando os 20 milhões de cópias. Bon Jovi devolveu o favor trazendo-o de volta para trabalhar em *New Jersey*, de 1988, que

colocou cinco singles entre os Top 10 dos Estados Unidos e ganhou vários discos de platina. O trabalho de Fairbairn com o Aerosmith no mesmo período revelou uma intuição astuta para ensinar novos truques a cães velhos e cansados. Foi esta última qualidade que o tornou qualificado para a tarefa de gravar o AC/DC. O disco de 1989 do Aerosmith, *Pump*, produzido por Fairbairn, tinha sido o primeiro a chegar ao Top 10 nos Estados Unidos desde o auge da banda nos anos 1970 e com vendas acumuladas de mais de 8 milhões, a maior da carreira deles. Quando Shulman chamou Fairbairn para fazer o mesmo pelo AC/DC, o produtor aceitou na hora. “Bruce disse que queria fazer, adoraria fazer, então eu os juntei.”

Conta Stewart Young: “Gostaram dele porque era organizado. Meio ‘das nove às cinco’, mas um cara legal. Demorou algum tempo, mas depois a atmosfera ficou ótima, as coisas meio que começaram a funcionar”. Eles recomeçaram do zero, esquecendo as sessões na Irlanda. Adoraram também o engenheiro de Fairbairn, Mike Fraser, tanto que continuaram a trabalhar com ele depois. “Bruce sabia muito bem quem eles eram e como eram, e permitia que fossem eles mesmos e fizessem o que quisessem, mas se chegassem a algo sobre o qual ele não estivesse tão seguro, então sugeria que tentassem alguma coisa um pouco diferente. Acho que, porque ele era músico, isso ajudava muito.” Bruce também era escocês. “Todos os clãs e os tartans no estúdio juntos”, ri Stewart. “São todos garotos de Glasgow que foram para a Austrália, mas não são australianos, são escoceses. Aquela base na Escócia é muito, muito forte — na música deles inclusive.”

O resultado foi *The razors edge*: o melhor disco do AC/DC desde *For those about to rock*. Lançado em janeiro de 1991, também se tornou o mais vendido da última década. Dante Bonutto foi o seu gerente de produto na gravadora em Londres na época. Ele se lembra de ser convidado para ir ao escritório de Stewart Young

em King's Road para ouvir o disco pela primeira vez. "Ele me mandou descer e sentar em seu Lexus para ouvir a fita de *The razors edge*", lembra-se Bonutto. "Assim que ouvi 'Thunderstruck', sabia que daria um grande retorno para eles. O Lexus estava literalmente balançando quando começou a tocar. Eu achava que eles deveriam ter chamado o disco de Thunderstruck, na verdade. Acredito que isso tenha sido discutido em determinado momento, mas no fim eles não aceitaram. Porém todos sabíamos que 'Thunderstruck' era a faixa central."

Stewart Young sentia o mesmo; identificou "Thunderstruck" como o carro-chefe do disco desde a primeira vez que ouviu a demo. "Aquele riff de abertura, assim que você ouve aquilo, já fica apaixonado." Mas quando o selo queria lançar o disco rápido para o Natal, assim eles podiam receber seus bônus de fim de ano, Stewart bateu o pé. "Eu disse: 'Desculpa, mas este disco precisa ser lançado de forma apropriada. É um registro mundial. Este disco é que vai trazê-los de volta. Não posso correr com ele só porque vocês querem seu dinheiro'. Eles diziam: 'Não tem nada a ver com isso, Stewart!'. De todo modo, eu disse: 'Não, não, não...!'"

*The razors edge* atacou as paradas do mundo seguido de vendas explosivas e do sucesso nas rádios. Enquanto o disco nunca ameaçaria o *Highway to hell* ou *Back in black* como um clássico de todos os tempos, era um conjunto de rocks sujos, com muitos ganchos, solos serpentinos e ritmos quatro por quatro; apesar de, como é o caso com todo disco da era Brian, ter seus pontos ruins: "Mistress for Christmas" — "inspirada em Donald Trump", de acordo com Stewart Young — foi o pior.

A mais notável é "Rock your heart out", que tem uma linha de baixo e bateria tão funk que, não fosse pelos vocais arquejantes de Brian Johnson, você não imaginaria que estivesse ouvindo o AC/DC:

a parte mais aventureira e, portanto, menos AC/DC do disco. Faixas como "Fire your guns" e "Shot of love" consolidaram o disco como acima da média, e com os dois primeiros singles eles responderam às críticas de que suas canções eram todas iguais. Na verdade, essas cinco músicas estabeleceram que o tom poderia até não mudar, mas o AC/DC permanecia tão bom quanto qualquer banda em tempos de mudança, construindo uma dinâmica para criar diferentes padrões rítmicos a partir do mesmo tecido sonoro.

Houve um segundo single de sucesso com a faixa "Moneytalks": a insípida história de um cara rico mostrando sua "carteira" na frente de uma jovem megera, o refrão fácil e o ritmo pulsante colocaram o AC/DC de volta a suas sensibilidades populistas, e a música se tornou o seu último grande single de sucesso. Como resultado, *The razors edge* chegou ao segundo lugar nas paradas dos Estados Unidos (perdendo só para *Please hammer don't hurt 'em*, de M. C. Hammer) e ao quarto lugar no Reino Unido. Com as vendas globais agora acima dos 11 milhões de cópias, chegou ao quarto disco mais vendido do catálogo do grupo (atrás de *Back in black*, *Highway to hell* e *Dirty deeds*).

A turnê mundial que se seguiu foi a mais lucrativa de todas, ultrapassando muito os 20 milhões de dólares da anterior. Nem tudo foi perfeito, no entanto. As entradas para o show de 18 de janeiro no Salt Palace, de Salt Lake City, venderam rapidamente, com os fãs fazendo fila a noite toda para comprar um ingresso que custava dezoito dólares. No lugar cabiam umas 13 mil pessoas, incluindo 4.400 na pista. No entanto, para três desses fãs, seus ingressos para a pista acabaram sendo fatais. Como no concerto do The Who de 1979, em Cincinnati, onde onze fãs foram esmagados até a morte no começo do show, quando a multidão forçava o avanço para ficar mais perto da banda, três adolescentes — Jimmie Boyd Jr., 14, Curtis White Child, 14, e Elizabeth Glausi, 19 — foram derrubados e depois

pisoteados até a morte, enquanto o AC/DC tocava. Em um país tão litigioso quanto os Estados Unidos, isso certamente acabaria em um tribunal, mas no final eles foram inocentados de um processo por morte por negligência e fecharam acordos fora do tribunal.

No decorrer do ano a turnê ganhou impulso, e em agosto eles foram a atração principal da turnê Monsters of Rock, tocando outra vez no Castle Donington, na Inglaterra, para mais de 70 mil pessoas. Filmado em 35 mm por David Mallet, usando 22 câmeras, de frente, de lado e atrás, o vídeo é uma obra de arte. Junto com o disco duplo ao vivo que o acompanhava, intitulado *AC/DC: Live*, deu ao AC/DC seu segundo grande sucesso nos anos 1990. “Eles voltaram a aparecer em todo lugar”, conta Stewart Young. “*The razors edge* começou o processo, e o disco ao vivo com o vídeo o completaram.” Isso, ele conta, apesar de Angus ter ficado muito aborrecido com a maneira como sua guitarra estava saindo no retorno durante todo o show no Donington. “Fui vê-lo depois, e ele estava chorando. Estava muito chateado. Eu falei: ‘Ang, foi ótimo!’. Ele não acreditou...”

O mais incrível é que esse show lendário foi apenas o começo do que encontrariam em Tushino Airfield, nos arredores de Moscou, em 28 de setembro de 1991, quando tocaram para mais de 500 mil fãs em um concerto gratuito que incluiu as bandas Metallica, Pantera e The Black Crowes. Alguns informes dizem que a plateia ultrapassou 1 milhão de pessoas, mas confirmar esse número é uma impossibilidade logística e histórica. Stewart lembra-se de ter ficado preocupado se iria chover no dia. O clima naquela semana estava imprevisível. No começo do show, entretanto, um oficial russo, que ele não sabe se estava falando sério ou não, lhe garantiu: “Não tema. Não vai chover. Vamos fazer algo com as nuvens agora”. Moscou detinha tecnologia para, de alguma forma, evitar a chuva — pelo menos por 24 horas.

Em outras datas do festival Monsters, a banda encontrou um velho amigo. Trabalhando como gerente de turnê do Metallica, Ian Jeffery percebeu muito bem o que ele significava para Malcolm Young. “Depois que o Metallica terminou, eu estava sentado do lado de fora do camarim para garantir que ninguém entrasse. Malcolm enviou mensagens para os seguranças do AC/DC: ‘Tirem ele daí. Não quero ver a porra da cara dele’. Eles vieram falar comigo: ‘Ian, não sei o que dizer, cara, mas você precisa sair’. Eu respondi: ‘Estou fazendo o meu trabalho. Não me importa o AC/DC, trabalho para o Metallica agora. Não vou sair daqui’. Foi horrível. Muito desconfortável durante toda a turnê. Então Brian, uma vez, quando estávamos indo para o palco, saiu do camarim, estendeu a mão para me cumprimentar: ‘Ei, como você está, cara?’. Eu passei por ele e nem respondi. Acho que ele podia ter aparecido [e falado comigo] naqueles dois dias depois que fui demitido sem que ninguém soubesse, quando teria significado algo...”

Na Nova Zelândia, em dois shows estragados pela chuva e muita confusão, durante os quais dois fãs e um policial foram esfaqueados, outro velho amigo apareceu: Phil Rudd. Ao contrário de Ian, Phil foi convidado para ir ao camarim. Rudd tinha passado os últimos dez anos montando uma empresa de helicópteros na Nova Zelândia. Ele nunca escondeu, no entanto, que se a banda precisasse de um baterista...

Com o inesperado sucesso de *The razors edge*, de fora parecia que o AC/DC só precisava manter as mãos bem firmes no leme para continuar essa trajetória ascendente. Em vez disso, só haveria mais um disco de estúdio do AC/DC lançado nos anos 1990 que seria — em um estranho eco do que aconteceu em torno de *For those about to rock*, sua última tentativa de dar um seguimento a um sucesso significativo — mais memorável pelos eventos que cercaram o disco do que qualquer coisa gravada nele.

Considerado o produtor de rock mais famoso do mundo na época, Rick Rubin havia tempo tinha demonstrado sua paixão pelo AC/DC. O guru dos estúdios que supervisionou uma grande quantidade de clássicos recentes como *Reign in blood*, do Slayer, *Raising hell*, do Run DMC, e *Licensed to ill*, dos Beastie Boys, me contou em 1990 que tinha duas fantasias como produtor: trabalhar com o AC/DC e com o Black Sabbath. Nos dois casos, ele sonhava em levá-los de volta ao auge dos anos 1970. No caso do AC/DC, especificamente de volta ao som da era Bon. Rubin finalmente conseguiu sua chance com o AC/DC três anos depois, colaborando com eles no single "Big gun" para a trilha sonora de *The last action hero*, o fracasso abismal de bilheterias, estrelado por Arnold Schwarzenegger.

Stewart Young conta uma incrível história de como o futuro governador concordou em aparecer no vídeo que eles fizeram. "David Mallet estava em um restaurante em Londres e ficou sabendo que Arnold Schwarzenegger estava no telefone e queria falar com ele. David não tinha contado a ninguém que estava no restaurante e não sabe como ele o encontrou ali. De qualquer forma, ele atendeu o telefone e ouviu do outro lado da linha: 'Olá!. É Arnie. Ele disse: 'Qual é a ideia, então?'. David diz para ele: 'Você vai usar o uniforme escolar, vai ter uma guitarra, uma SG como a que Angus toca, e vai sair pulando pelo palco e fazer todas as palhaçadas. Mas vai ser muito legal'. Houve um silêncio momentâneo de Arnold, que depois diz: 'Tudo bem, eu faço!'"

Com Bruce Fairbairn já agendado para fazer o novo disco do Van Halen, o AC/DC precisava de um novo produtor. Stewart Young sugeriu Brendan O'Brien, o ex-guitarrista do Georgia Satellites, agora transformado no produtor da hora para gigantes do grunge como Pearl Jam e Stone Temple Pilots. Angus, no entanto, queria trazer Rubin de novo. Como todo mundo, ele tinha notado as declarações

públicas de amor de Rubin e sabia que ele agora era o produtor preferido de muitas das melhores bandas norte-americanas. Depois de seu trabalho em "Big gun", Rubin parecia o favorito para o trabalho. No calor de seu sucesso multiplatinado com o álbum *Blood sugar sex magick*, do Red Hot Chili Peppers, e recém-batizado como o favorito dos críticos depois de seu trabalho de revitalização da carreira de Johnny Cash com o primeiro álbum, *American recordings*, Rubin falava abertamente de como gostava do AC/DC. "Quando eu estava na escola em 1979", ele contou à *Rolling Stone*, "meus colegas gostavam do Led Zeppelin, mas eu adorava o AC/DC. Quando estou produzindo uma banda de rock, tento criar discos que soem tão poderosos quanto *Highway to hell*. Seja com The Cult ou Red Hot Chili Peppers, eu aplico a mesma fórmula básica: mantenha as coisas dispersas. Faça as partes da guitarra mais rítmicas. Parece simples, mas o que o AC/DC fez é quase impossível de repetir. Uma grande banda como o Metallica pode tocar uma música do AC/DC nota por nota e não capturaria a tensão que impulsiona a música. Não há nada como aquilo."

Quando se espalhou a notícia de que Phil Rudd também faria parte do disco, parecia que as peças estavam no lugar para um verdadeiro disco clássico do AC/DC. Não que Chris Slade visse isso assim. Apesar de não existir nenhuma evidência de que Slade estivesse mal com a banda, assim que eles entraram no processo de composição para o novo disco o encontro com Rudd em Auckland começou a remoer dentro de Malcolm. Seus sentimentos eram movidos pela ideia de que trabalhar com Rubin poderia levá-los a algum tipo de túnel do tempo musical, de volta ao lugar onde tudo tinha começado. Ele ligou do nada para Phil e foi bem direto: ele gostaria de voar até a casa de Malcolm em Londres e ver se eles ainda tinham a velha química? Como era de esperar, eles não tinham perdido nada da química, e uma situação única surgiu: o AC/DC

tinha dois bateristas. Sem querer tomar uma decisão, Malcolm contou a Chris sobre o retorno de Phil e prometeu que seu destino seria decidido logo, apesar de que, de acordo com Chris, “logo” seria igual a semanas e depois meses, sendo que ele finalmente saiu, desencantado com toda a experiência, mais tarde contada à revista *Rock Hard* na França: “Fiquei desapontado, desgostoso, tanto que fiquei sem tocar por três anos”. Apesar de vários pedidos, Slade se recusou a ser entrevistado para este livro. Em agosto de 1993, Phil oficialmente voltou à banda. “Ele parecia o mesmo velho Phil”, disse Malcolm depois à *Mojo*. Na Nova Zelândia, “ele disse: ‘Quando vocês quiserem, sabe, estou pronto...’. Dois anos depois, quando começamos o disco, Angus e eu falamos: ‘Vamos trazê-lo e fazer uma jam e ver como a coisa sai’. E foi como se voltássemos aos velhos dias”.

Mas, mesmo com a velha formação, as coisas começaram a dar errado para o AC/DC quase imediatamente depois do retorno oficial de Rubin — o nome do novo disco, *Ballbreaker*, parecia estar mais correto a cada dia. Malcolm tinha gostado muito de um novo estúdio em Nova York chamado Pye, dirigido por um amigo, Perry Margouleff, que às vezes o ajudava a encontrar guitarras colecionáveis que ele queria comprar. Pye tinha uma vibração que o fazia lembrar dos primeiros dias gravando em uma pequena sala no estúdio da Albert, na King Street. Se a ideia de Rubin era voltar àquele tipo de som, que cenário melhor? Ele agendou com Perry. Mas, quando Rubin soube, ficou doido e disse que de jeito nenhum. “Pensei: ‘Que merda. Esse cara me fodeu’”, conta Margouleff. “Eles agendaram meu estúdio, mas o cara disse à banda que não iria de jeito nenhum.” Para Rubin, só havia um lugar para gravar: o seu preferido, o Ocean Way Studios, em Los Angeles. Em vez disso, chegaram a um acordo que funcionaria para os dois lados: a banda gravaria em Nova York, mas no Power Station.

Em vez de recapturar a glória de seus dias na Austrália, a banda de repente sentiu que estava de volta a Paris em 1981. O engenheiro Mike Frases lembra: "A gente não conseguia um bom som de bateria. Experimentamos uma tonelada de coisas diferentes para tentar domar o estúdio. Colocamos abafadores ao redor da bateria, nada estava funcionando". Chegou a um ponto em que eles até contrataram uma tenda de circo azul e amarela para montar ao redor da bateria. "Isso foi muito engraçado — gostaria que tivéssemos tirado uma foto! Até tentamos trazer uma tonelada de sacos de juta que tínhamos no estúdio para colocar na parede. Mas, não importava o que fizéssemos, não conseguíamos isolar direito a sala." Depois de dez semanas de trabalho infrutífero, durante os quais eles ainda conseguiram mais de cinquenta horas de fita, que não foi usada no disco, Rubin finalmente convenceu todo mundo a se mudar para Los Angeles — "que era onde Rubin queria fazer o disco desde o começo", de acordo com Margouleff.

No entanto, apesar de o trabalho ter finalmente começado a progredir no Ocean Way, novos problemas se apresentaram. Como Rubin estava trabalhando ao mesmo tempo no novo disco do Red Hot Chili Peppers — um conflito de datas ocasionado, ele afirmava, pelos meses perdidos em Nova York —, Fraser lembra-se de que o produtor não chegava ao Ocean Way antes das dezoito horas. "Na maior parte do dia, a gente ficava ali sentado, entediado, e eu dizia: 'Por que não gravamos uma música, e, quando Rick chegar, ele dá uma olhada?'. Mas eles não queriam trabalhar dessa forma. Diziam: 'Não, Rick é o produtor...'. Eles são o tipo de banda que gosta de acertar direto no alvo. Não queriam fazer algo para depois refazer se ele não gostasse."

Isso continuou até terem as faixas básicas prontas. Então Mike se sentava ali com Angus enquanto ele fazia os solos e com Brian enquanto fazia os vocais. "A gente não se preocupava em esperar

muito pelo Rick nesse ponto. Mas, quando era a banda que tocava junto, eles queriam o produtor deles ali." Pelas costas, Malcolm chamava o produtor de Rasputin, reclamando mais tarde: "Trabalhar com Rubin foi um erro".

*Ballbreaker* foi lançado em setembro de 1995, e, ainda que o som da banda seja essencialmente o mesmo, há diferenças sutis e óbvias com relação a seu predecessor. Malcolm e Angus colocam, abertamente, um pouco de comentário social em canções como "Burnin' alive", sobre a incineração do complexo do Ramo Davidiano em Waco, no Texas, e "Hail Caesar" faz um paralelo entre fundamentalistas religiosos e Adolph Hitler. Não é surpreendente que várias pessoas que não nasceram com o dom da ironia tenham acusado a banda de promover o nazismo, o que provou ser mais uma dor de cabeça passageira do que um pesadelo permanente para a banda. Na verdade, as letras são tão simples que, quando alguém ouve pela primeira vez o refrão, pode ser difícil não rir das palavras desajeitadas da música: "I'm your furor baby" [Sou seu furor, garota]. A abertura "Hard as a rock", com sua batida reprimida, era melhor, mas essa faixa sozinha não pôde evitar que o disco fosse um desapontamento. Não importa que *Ballbreaker* tenha chegado ao Top 10 nas paradas britânicas e norte-americanas: Malcolm Young, impedido de trabalhar no estúdio que queria, sem dúvida apreensivo porque Rubin tinha sido uma escolha de Angus, não dele, e profundamente descontente com o desempenho de Rubin em Los Angeles, decidiu que a culpa de todas essas suas frustrações, como sempre, era do empresário. Stewart Young foi demitido em fevereiro de 1996, no final da primeira perna da turnê dos Estados Unidos, bem quando a banda estava a ponto de voar para shows lotados no México.

Ele recebeu a ligação de Alvin. "Me disseram que minha presença não era mais necessária. Ele falou para mim, basicamente:

‘Eles não querem mais você. Então vamos nos separar.’” Ele disse o motivo? “Não. Não.” Você tem alguma teoria? “Não gosto de teorias.” Você percebeu que isso ia acontecer? Longa pausa. “Na verdade, não. Havia umas poucas coisas que tinham ocorrido, talvez interpretações errôneas ou incompreensões. Mas o resumo foi: se alguém não quer trabalhar comigo, não quero trabalhar com eles. Não vi motivo para discutir. Claro, não fiquei feliz ao ouvir aquilo, sempre gostei de trabalhar com eles e Alvin é amigo meu, então foi um choque. Mas, no fim das contas, não dá para forçar alguém a trabalhar com você se ele não quer. Claro, eu pensei nisso, porém não há nada que eu possa contar a você, porque, para ser bem sincero comigo mesmo, não tenho nenhuma ideia.”

Em comum com todos os ex-empresários do AC/DC, Stewart Young não teve mais nenhum contato com a banda desde então. Ele nunca foi vê-los tocar, porque não quer “deixá-los desconfortáveis”. Falou com Angus uma vez por acidente. Sua esposa Ellen tinha ligado para desejar a Stewart e sua família um feliz Natal, mas Stewart não estava, e, quando ele retornou a ligação, Angus atendeu o telefone — por engano. “A gente conversou por uns minutos e foi tudo muito agradável, muito amigável, como nos velhos dias. E eu encontrei a mulher do Mal algumas vezes porque eles moravam aqui perto, sempre muito amigável. Mas não, nenhum contato de verdade...”

Isso o deixa triste? Outra longa pausa. “Ah... seria legal encontrá-los. Não diria que estou triste por isso. Tristeza seria a palavra errada...”

Durante as quase duas décadas que se passaram desde que Rick Rubin prometeu e não conseguiu levar o AC/DC de volta ao passado glorioso, houve somente dois “novos” discos do AC/DC. As aspas são usadas aqui porque, como Angus Young já admitiu brincando, “a

gente lança o mesmo disco todo ano com uma capa diferente”. Mais precisamente, o AC/DC parou de fazer algo novo com sua música no dia em que parou de trabalhar com Mutt Lange — que foi também, coincidentemente, quando deixou de lançar um novo disco todo ano.

Em vez disso, eles encontraram uma forma própria e mais confiável de reavivar as glórias passadas: lançam compilações, DVDs ao vivo, trilhas sonoras, álbuns em vídeo e boxes. A banda, que antes recusara a sugestão de lançar um disco de compilações chamado *12 of the best*, lançou quase uma dúzia dessas coleções desde que *Ballbreaker* não conseguiu quebrar nada em 1995. Vamos ser claros: não há nada de errado com isso. Na verdade, é a forma moderna. Vivemos na era do rock clássico, um fenômeno pangeracional que significa que não nos preocupamos realmente com novos discos. Por que deveríamos, quando o que realmente queremos, mais do que tudo nestes tempos de internet impulsionados por aparelhos móveis, são caminhos para a mercadoria mais procurada, e a mais difícil de encontrar, no século XXI? Autenticidade. Mais do que os limitados prazeres de empurrar o barco e fazer novos discos, o AC/DC agora nos oferece acesso ao passado dourado, quando o rock era jovem e briguentos como Bon Scott andavam por aí com um dente de tubarão pendurado na orelha e uma colher para a coca ao redor do pescoço.

Claro, os shows tinham de ser feitos, e, como seus primos mais próximos, os Rolling Stones, o AC/DC vai se dignar a gravar um “novo” disco de vez em quando. Em 2000 foi *Stiff upper lip*. Como em seus lançamentos anteriores, eles lançariam três singles — a faixa-título, “Safe in New York City” (que um ano depois soaria tragicamente irônica) e “Satellite blues”. O verdadeiro ponto diferente, no entanto, foi que mais uma vez tinha sido produzido por George Young — muito bem amparado, é preciso dizer, pelo confiável Mike Fraser, o que explica por que as faixas legais podiam

cair bem no carro. Os dias de George tomando os controles enquanto Harry se sentava atrás dando palpites tinham terminado. Era Mike que dominava os botões agora, enquanto George se sentava ali fumando, dando sim ou não, dependendo da linguagem corporal de Malcolm. O problema é que, depois de terminado, nunca dá para voltar ao que se era antes. Se quisessem detonar na estrada, seria melhor usar músicas do *Highway to hell* ou do *Back in black*.

Não importava, não para os irmãos. Muito menos para George. Nick Mallinson, que trabalhou quando jovem como office-boy no escritório que a Albert abriu em Londres nos anos 1990, lembra-se de que “pelo menos dois ou três, às vezes mais, faxes chegavam praticamente toda semana de alguma empresa no mundo querendo usar ‘Love is in the air’ — fosse para um comercial de TV, uma cena de filme, um jingle, você escolhe. Calculávamos que uma música tinha sido suficiente para deixar o George rico pelo resto da vida”. Não que George ficasse se exibindo. “Não sei como ele era quando jovem, mas quando eu o conheci era um cara bem tranquilo.”

Mallinson diz que todos os irmãos eram assim. “Eles nunca ficavam querendo se exhibir. Eu estava sentado na recepção um dia e conseguia ver um cara que parecia um mendigo parado do lado de fora, perto do carro de Malcolm. Acho que ele tinha um Mercedes novo ou algo assim. Não consigo me lembrar. Mas eu me lembro daquele cara engraçado meio que espiando pela janela. Em seguida ele cruzou a porta e passou direto por mim, indo para o estúdio. Eu o chamei: ‘Ei, meu chapa, aonde você pensa que vai?’. Era Angus. Não o tinha reconhecido. E ele falou: ‘Hã, só vou ao estúdio. Dá para conseguir uma xícara de chá?’”

Mallinson tem outra curiosa lembrança de suas conversas com Malcolm um dia sobre, como era de esperar, música. “Eu ainda era um moleque, vinte e poucos anos, e sabia que eles tinham feito uma

turnê pouco tempo antes com o Metallica. E eu era fã, então perguntei: 'O que você achou do Metallica?'. Malcolm pareceu confuso. Como se nunca tivesse ouvido falar deles. Ele coçou a cabeça. 'É, acho que ouvi falar deles. Parece que são bons, não são?' Achei que ele estava brincando, mas então percebi que não, que estava tentando mesmo se lembrar da banda, apesar de terem tocado com ela e de o Metallica ser a maior banda de metal do planeta naquele momento. Mas esses caras, Malcolm, George e Angus, pareciam de outro mundo."

Eram. Um no qual eles andavam de cabeça baixa, ignoravam todo mundo fora de seu círculo de irmãos de sangue e faziam seus negócios só com quem estivesse em seu caminho. O jeito como funcionam os clãs, sempre.

Em 2008, saiu o muito divulgado — na época — álbum *Black ice*. O primeiro disco do AC/DC para o qual Brian Johnson tinha conseguido voltar a rabiscar umas letras — ou que os irmãos tinham permitido — em vinte anos. Só depois de sentar para ouvir "Rock 'n' roll train", "She likes rock 'n' roll", "Rock 'n' roll dream" e "Rocking all the way" é que a gente percebe que não foi bem um retorno, mas um disco como os outros. A única coisa que mudou foi a geração de críticos que tinham crescido com a *ideia* do AC/DC, mais do que os retalhos, a sombra da realidade. Uma situação apropriada, dada que é a *ideia* do AC/DC à qual todos nós nos aferramos, mesmo quando "gostamos" deles no Facebook ou fazemos o download de "Rock 'n' roll train" como ringtone. Quando eles enfim ganharam um Grammy pela evidentemente superior "War machine", o sentimento de um "prêmio para os rapazes" foi inconfundível. O Grammy tem um histórico de distribuir esse tipo de prêmio. O AC/DC, coberto de premiações nos últimos dez anos, agora tem um histórico de aceitá-los. Quando fui vê-los tocar na turnê Black Ice, estava na companhia de um grupo de veteranos do mercado musical que passou a noite

repetindo como eles eram a melhor banda do mundo e como era incrível ver Angus ainda em seu uniforme escolar, andando como pato pelo palco, enquanto Brian Johnson, seus vocais roucos ajudados bastante pela moderna tecnologia de shows, fechava os olhos e apontava para a plateia. Falávamos disso da mesma forma que comentamos depois sobre a hospitalidade do restaurante Gaucho na arena O2, onde jantamos: no momento em que chegamos ao nosso camarote, ficamos apenas contentes por eles terem baixado o grande sino e soltado tiros de canhão. “Isso não é rock ‘n’ roll!”, como exclamou memoravelmente David Bowie uma vez, mas tampouco é genocídio. Era simplesmente... agradável. Como levar as crianças para o circo. Divertido, e não se esqueçam da camiseta e do programa da turnê. O sorvete e a Coca-Cola. Subam, subam. Última chance de ver o leão feroz colocar a cabeça do homem na sua boca velha e desdentada.

Quando Stewart Young foi demitido, quem assumiu seu lugar foi seu ex-sócio, Steve Barnett. Como este contou uma vez a um jornalista norte-americano, ele “não é um cara da música”, mas é bastante esperto e hábil no mercado musical, cuja principal função é ganhar o máximo de dinheiro possível para os artistas e/ou as gravadoras que representa. Daí o lançamento dois anos depois de *Bonfire*: a premiada caixa com quatro CDs da era Bon Scott que vendeu 1 milhão de cópias só nos Estados Unidos e custou praticamente nada para a banda produzir. E o fato de *Stiff upper lip* não ter conseguido chegar ao Top 10 do Reino Unido e mal ter alcançado o nível de um disco de platina nos Estados Unidos perdeu a importância quando a Sony Music — agora dirigida por Steve Barnett — anunciou um acordo multimilionário para relançar todo o catálogo do AC/DC em CDs “remasterizados digitalmente”. Ou, dito de outra forma: todos aqueles discos do AC/DC que já tinham saído em CD pela Atlantic e/ou pelo selo Atco agora seriam substituídos

por novas versões brilhantes, sem nada de novo a não ser nova embalagem, um novo som — se alguém conseguir notar a diferença — e um novo preço. Tão espetacular foi o sucesso desses relançamentos que, na época em que escrevo este livro [2012], as vendas do catálogo do AC/DC chegam em torno de 5 milhões para a versão internacional de *High voltage*; 9 milhões para a versão internacional de *Dirty deeds*; 4 milhões para a versão internacional de *Let there be rock*; 3 milhões para *Powerage*; mais de 10 milhões de *Highway to hell*; mais de 40 milhões para *Back in black*; e quase 6 milhões para *For those about to rock*. São apenas os maiores números. Inclua outros 10 milhões para *The razors edge* e aproximadamente 12 milhões para todos os outros discos que não são tão importantes, mais outros milhões em caras compilações etc., e você não precisa ser matemático para entender que o jogo do AC/DC não tem mais a ver com a qualidade de um novo disco, mas com a extensão das vendas de catálogo, meu amigo. No final da década, o AC/DC tinha superado os Beatles e se tornado o catálogo mais vendido nos Estados Unidos.

A confirmação da realeza do AC/DC se deu num concerto com os Rolling Stones em Sydney, em fevereiro de 2003, para o qual Malcolm e Angus foram convidados a fazer uma jam com os Stones no bis do velho BB King, "Rock me baby". O momento, uma sensação instantânea no YouTube, capturou os irmãos Young fazendo o que sabem: Malcolm atrás, perto de Charlie Watts, e Angus dando ao povo o que eles queriam, disparando pelo palco, enquanto Jagger ficava na frente para dar ao pequeno brutamontes espaço para se mover. Ronnie Wood é visto tentando copiar o andar de pato de Angus em um momento, e Keith está só se divertindo, com um sorriso tonto na cara ao lado de Malcolm, os dois homens maus de suas bandas, mostrando um ao outro como eles são bons.

Se os irmãos se divertiram, os Stones também, porque em seguida chamaram o AC/DC para abrir seus três shows ao ar livre em Munique, por 4 milhões de dólares, como convidados especiais. O romance continuaria mesmo depois disso, com os Stones convidando o AC/DC para se unir a eles em um concerto beneficente em julho de 2003 na cidade de Toronto, cujo turismo e bom nome tinham sido devastados pela epidemia de SARS. Esse concerto foi, claro, filmado, com duas músicas do AC/DC aparecendo na edição final — disponível agora em DVD.

Quando o Hall da Fama do Rock and Roll indicou o AC/DC para ser parte de seu time sagrado em março de 2003, junto com The Clash, The Police, Elvis Costello e The Righteous Brothers, não foi nenhuma surpresa. A atual formação de Malcolm, Angus, Brian, Phil e Cliff, junto com Bon, foi indicada, com Steven Tyler do Aerosmith fazendo o discurso e Brian aceitando em nome da banda e apresentando os dois sobrinhos de Bon presentes, que o representavam. Houve notáveis ausências na lista de convidados oficiais da banda, claro. Nem Michael Browning, nem Ian Jeffery, nem Mutt Lange. David Krebs, Peter Mensch e Stewart Young tampouco, mas eles não teriam ido, de todo modo. Nem estava presente nenhum dos outros músicos que apareceram nos discos do AC/DC, incluindo Simon Wright, Chris Slade e, o mais excluído de todos, Mark Evans. Quando a *Classic Rock* perguntou a Malcolm por que Evans não tinha sido convidado, ele deu uma resposta tipicamente brusca. “Mark na verdade foi escolhido por nosso empresário. A gente jamais gostou dele. Não achávamos que tocava direito. A gente podia ter continuado sem ele ou sem Rob Bailey. O que pensamos foi que, quando tivéssemos um pouco mais de sucesso, poderíamos nos livrar do empresário e conseguir um bom baixista.”

O lançamento de *Black ice* em 2008 foi simplesmente a última perna de um longo período de vitórias. Só nos Estados Unidos, no dia de seu lançamento, *Black ice* vendeu 193 mil unidades, com 110 mil vendidas só no Reino Unido. Em uma semana, chegou ao primeiro lugar nas paradas não só dos Estados Unidos e do Reino Unido, mas de 29 países, e foi o maior lançamento da Columbia Records (nos oito anos desde *Stiff upper lip*, a banda tinha saído da Epica e ido para a Columbia) desde que a SoundScan tinha começado a registrar esse tipo de ranking em 1991. Como outros lançamentos, *Black ice* chegou às lojas em várias edições, de luxo, limitadas etc. Somente *Viva la vida*, do Coldplay, o superou como maior lançamento de 2008, e o álbum foi aclamado como melhor do ano, ganhando muitas indicações e prêmios nos Estados Unidos, na Europa e, claro, na Austrália.

Se o álbum se saiu muito bem nas lojas — o disco mais vendido desde *The razors edge* —, isso foi graças à brilhante decisão de não torná-lo disponível para download. Nem para nenhum lugar nos Estados Unidos, na verdade, a não ser na gigantesca rede de supermercados Wal-Mart — ou diretamente de seu site oficial. Nada de iTunes ou downloads do novo disco do AC/DC. Como um truque publicitário, valeu mais a pena do que centenas de resenhas positivas. Também garantiu as vendas físicas num momento em que as vendas de CDs estavam estagnadas e os LPs estavam limitados a audiófilos elitistas. Nada disso evitou que o AC/DC lançasse a música “Let there be rock” para a sensação de videogames do ano, *Rock Band 2*, mais tarde lançando todo o show de Donington de 1991 para o videogame como um *AC/DC Rock band track pack*, novamente disponível com exclusividade pelo Wal-Mart.

Não tinha nada a ver com música. Habilmente produzido por Brendan O’Brien — a sugestão inteligente mas ignorada de Stewart Young uma década antes —, se você nunca teve ou ouviu um disco

do AC/DC, *Black ice* não é um lugar ruim para começar; certamente é o menos importante dos que chegaram ao Top 10. Mas, como diz Dante Bonutto, “acho que *Black ice* mostrou que havia a *necessidade* de um disco do AC/DC. O fato de eles, na verdade, terem feito um disco que era melhor do que alguns dos anteriores já foi uma boa coisa. Houve também uma distância desde os discos anteriores. Eles ficaram um bom tempo sem lançar discos, e isso criou uma demanda. ‘Rock ‘n’ roll train’ criou a expectativa de que poderia ser um clássico. Não chegou a tanto, mas não *precisava* ser um clássico naquele ponto, digamos. Só *precisava* ser um disco do AC/DC que não fosse *Fly on the wall* ou *Flick of the switch*. Se não fosse como esses, eles estariam em um terreno seguro”.

A turnê de *Black ice* começou em outubro de 2008, em Wilkes Barre, Pensilvânia, e na primavera de 2010 a banda tinha passado por América do Norte, Europa, América do Sul, Ásia e, claro, Austrália. O show de vinte canções estava dividido igualmente entre as duas fases da banda, apesar de não ter nenhum material de *Flick of the switch*, *Who made who*, *Ballbreaker*, *Fly on the wall* ou *Stiff upper lip*. No total, a banda realizou 160 shows, tocando para quase 5 milhões de fãs, arrecadando excelentes 141 milhões de dólares, só perdendo para as turnês A Bigger Bang, dos Rolling Stones, e 360°, do U2.

Encontrando uma nova maneira de apresentar velhas canções, a banda foi chamada para contribuir para a trilha sonora do filme *Homem de ferro 2*, cedendo quinze canções de dez de seus discos, todas remixadas por Mike Fraser. Ao contrário da sua contribuição para a trilha sonora de *Maximum overdrive* 25 anos antes, *Homem de ferro 2* só continha músicas do AC/DC, mas nenhum material novo — nem mesmo uma faixa de *Black ice*. A compilação (não um disco de maiores sucessos, mas uma compilação) estreou como a número um na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, onde ficou nas

paradas de Mainstream Rock por cinco semanas. No Reino Unido, tornou-se o terceiro disco mais vendido deles, atrás de *Back in black* e *Black ice*. No entanto, quando Malcolm e Angus aceitaram o convite para ir à estreia do filme em Los Angeles, em abril de 2010, logo foram embora pelo desgosto de ver que a sua música tinha sido tão pouco usada no filme, deixando para trás vários rostos famosos, e espantados, como a estrela do filme, Robert Downey Jr., e o vilão caricato — e fã do AC/DC — Mickey Rourke.

A banda foi atração principal da primeira noite do festival Download no Reino Unido — o nome moderno para o velho Castle Donington Monsters of Rock — em junho de 2010; a primeira participação deles em quinze anos. Por insistência da banda, Download montou um palco especial para o AC/DC que permitiu que levassem para o festival todo o show que faz em estádios. Como as atrações principais subsequentes (Rage Against The Machine e Aerosmith) conseguiriam competir com isso nas noites de sábado e domingo? Quem se importava?

O responsável por levar o AC/DC ao Download foi Andy Copping, que é fã da banda desde sua juventude e por muito tempo havia sonhado em trabalhar como promotor deles. “Eu desafio qualquer pessoa a encontrar um DVD de show melhor do que o de Donington em 1991. Desde o minuto em que ele começa com ‘Thunderstruck’ e a câmera viaja sobre a multidão, onde dá para ver vários caras vestidos como Angus, é simplesmente fenomenal.”

Copping tinha tentado ser o promotor da turnê *Black ice* no Reino Unido, e voou até Nova York para fazer pessoalmente uma proposta a Alvin Handwerker, “que é um cara muito tranquilo, típico de Nova York, grande pensador..”, e no final eles concordaram. Trabalhando em parceria com Simon Moran na SJM, “no minuto em que colocamos os ingressos à venda, eles esgotaram em segundos. Poderiam ter feito dez vezes o número de shows no

Reino Unido. Foi tudo tão bom que sabíamos que seria necessário trazê-los de volta em 2009. E fizemos isso, com entradas esgotadas em segundos também”.

Foi então que Copping decidiu vender a ideia de tocar no Download. Todos os grandes festivais do mundo queriam o AC/DC. Mas a banda não faz mais festivais. Eles eram grandes o suficiente para fazer seus próprios shows ao ar livre. “Estão no nível de U2, Madonna, Rolling Stones... são poucas as bandas que conseguem encher estádios de forma consistente no mundo todo, e o AC/DC é uma delas. Por que fariam um festival no Reino Unido, então?”

Reading e Leeds tentaram conquistá-los por anos. Coachella queria, Rock Am Ring, Rock Am Park, na Europa... Glastonbury... Copping os perseguiu por quatro anos para o Download. Mas 2010 seria o trigésimo aniversário de Donington Park, e Copping não conseguia parar de pensar nisso. Ele já tinha tentado duas vezes, mas eles recusaram. “Eu só queria tentar uma última vez.” Ele trabalhou a noite toda em sua proposta, mandou-a por e-mail para o agente deles nos Estados Unidos, depois ficou sentado ali até as primeiras horas da manhã, “tocando meus discos do AC/DC. Foi como se eu estivesse construindo um santuário para eles na minha mente, querendo que isso funcionasse”.

Funcionou. Mas sabe o que se diz: cuidado com o que você deseja. “Eles são definitivamente uma das bandas mais difíceis para trabalhar”, ele sorri, mas mesmo assim foi um dos melhores dias de sua vida e de sua carreira. “Malcolm quer as coisas do seu jeito, e o resto dos caras segue. Brian Johnson é um cara sincero. Ele dá sua opinião. Dizem que no passado Brian se opôs a algumas coisas porque ele acredita que poderiam ser feitas de modo diferente. Mas tudo sempre acaba como o poderoso chefe decide. Malcolm é como o Marlon Brando da banda. É a visão dele.”

Atualmente, os irmãos Young têm um cara novo dirigindo as coisas do dia a dia para eles. Um escocês chamado Robbie McIntosh, ex-chefe de marketing da Sony que Steve Barnett apresentou a eles. “É um cara direto”, conta Andy Copping, “e conhece muito bem a indústria. De repente, ele se tornou parte da equipe deles, e é o cara de referência agora. Tudo o que precisa ser decidido é: ‘Bem, o que o Robbie acha?’. Ele é ótimo para eles, porque tem um ouvido independente cujo único interesse é o melhor para a banda.”

E os interesses da banda continuam se expandindo. Como diz Copping: “Lembre-se de que você não os encontra no iTunes ainda. Quero dizer, até a porra dos Beatles acabaram cedendo! Dá para imaginar quando o AC/DC entrar no iTunes? Vai ser uma paulada. Tenho certeza de que vão entrar um dia. Estou falando de uma banda que mesmo quando não está trabalhando o seu catálogo continua vendendo milhões. Não centenas de milhares — milhões. E as vendas de produtos com a marca da banda chegam ao teto! Mesmo na turnê, eu me lembro de perguntar a Alvin: ‘Como está o merchandising na turnê?’. Ele só olhou para mim e disse: ‘Além dos nossos sonhos mais loucos’. E isso é o máximo de emoção que se consegue arrancar de Alvin. Eles *são* um fenômeno e continuam crescendo...”

Enquanto isso, a banda lançou uma linha de vinhos na Austrália, que em breve estará disponível nos Estados Unidos, mostrando mais uma vez que qualquer coisa onde se coloque o logo do AC/DC vai vender.

Sendo um bom escocês, no entanto, Angus ainda é muito cuidadoso com o dinheiro. Um amigo conta uma história de como sua mulher, Ellen, o estava perturbando porque o BMW dela já tinha treze anos. Ela chegou em casa no dia seguinte, e um sorridente Angus lhe disse: “Tenho uma surpresa para você”. E Ellen, toda

encantada, saiu para encontrar o que a esperava... um BMW com cinco anos de uso.

A pergunta é: por quanto tempo mais os membros da banda terão condições físicas de tocar? Quanto tempo mais eles querem continuar? Brian Johnson já tentou se aposentar uma vez, depois da turnê mundial de *Stiff upper lip*. Um dos rumores mais persistentes cercado a ausência de cinco anos da banda entre o fim daquela turnê e o começo da de *Black ice* é o de que os irmãos, cabeças-duras até o final, estavam simplesmente esperando que Brian saísse. Outros diziam que eles na verdade o demitiram, mas não queriam falar enquanto um substituto não fosse encontrado. Mas, como Bon poderia dizer, você não é forçado a engolir toda a merda. Houve, no entanto, a evidente melancolia por trás da "piada" de Johnson de que a banda o convencera a voltar da aposentadoria, de acordo com uma entrevista de 2009 para a *Classic Rock*. Também havia a questão da saúde do vocalista a ser considerada. Brian Johnson agora tem 65 anos. Mick Jagger pode ser mais velho, mas Mick não fuma nem molha a garganta, muito menos usa boné de velho. Brian nasceu velho. Será que não é demais esperar vê-lo por aí, gritando ao microfone quando tiver setenta? Em fevereiro de 2009, um show em Antuérpia foi cancelado porque o vocalista ficou doente, e outros seis shows foram cancelados ou adiados quando ele foi diagnosticado com síndrome de Barrett, uma condição que afeta o esôfago e que, se não for tratada, pode levar ao câncer e à subsequente remoção da laringe. Na época em que os shows foram adiados, o motivo não foi divulgado: só alguns meses depois Brian reconheceu a drástica extensão de sua doença.

Também é preciso pensar em que ponto Johnson começou a ficar doente e cansado de continuar, reverente, o legado do superior Bon Scott, tendo sempre que proclamar a grandeza de Bon, cantar

suas músicas (geralmente metade de todo show é da fase Bon) e, dessa forma, lembrar a todos que a única razão pela qual Brian não tem um emprego comum em Newcastle foi uma morte acidental.

Em outra entrevista, em fevereiro de 2010, quando ficou conhecido que um grande número de fãs tinha feito um abaixo-assinado para que a banda mudasse seu repertório, deixando de focar nos hits mais voltados para os fãs casuais, uma vez que a turnê Black Ice poderia oferecer ao AC/DC e a seus fãs uma oportunidade única de celebrar algumas das obras-primas menos conhecidas dos discos clássicos, Johnson explodiu, bravo: "Que se fodam". E reclamou, sem muito ânimo, que esses fãs estavam esperando muito, porque acrescentar uma música no meio de um show era o equivalente técnico a pousar uma nave espacial. Seu argumento parece sugerir que, pelo tamanho da equipe de som e luz, seria necessário consultar 85 pessoas antes de a banda pensar em tocar algo fora do repertório. Que depois de quase quarenta anos, uma das autoproclamadas maiores bandas do mundo não conseguiria encontrar um modo de improvisar uma de suas músicas durante um show. Mas quando vemos Brian Johnson no palco agora, olhando para as letras correndo em teleprompters estrategicamente posicionados, não dá para deixar de imaginar talvez que sua resposta emotiva tenha como base sua crescente incapacidade de cantar direito nos shows.

Dá a impressão de que Brian está sentindo o peso de ter de seguir seus companheiros mais novos e que, se tivesse a chance, ele ficaria feliz em se aposentar para viver em sua casa na Flórida, onde poderia tocar de vez em quando com bandas locais e dirigir carros de corrida o dia todo. Para ser justo com Brian, ele sempre foi leal a Bon em público, mas seria compreensível que tivesse um pouco de ressentimento — que, depois de trinta anos, ele ainda se sentisse como o cara novo na banda.

Quanto aos outros, eles vão continuar enquanto Malcolm e Angus quiserem. Quanto tempo vai ser deve depender da saúde deles também. Andy Copping me contou que, enquanto estava sendo entrevistado para este livro, havia fortes rumores de um novo disco do AC/DC e uma turnê mundial planejada para 2013. Poucas semanas depois, no entanto, começaram a circular boatos de que um dos AC/DC estava seriamente doente, mas nenhum nome foi mencionado. Como Brian Johnson disse em uma entrevista para o programa de rádio *Cowhead*, em dezembro de 2011: "Um dos rapazes está um pouco doente. Não posso dizer nada, mas ele está melhorando. Está indo muito bem. Recuperando-se totalmente". Um pouco depois disso, enquanto este livro estava sendo fechado, outra pessoa, que não quis ter seu nome revelado, sugeriu que era Malcolm que estava doente. Que a condição tinha sido séria o suficiente para suspender todos os planos, mas que agora parecia que as coisas tinham "se estabilizado" e a banda voltaria com um disco e uma turnê em 2013. Para provar essa questão, enquanto escrevo estas palavras finais foi feito o anúncio de que em apenas poucas semanas o primeiro disco ao vivo do AC/DC em vinte anos seria lançado: *Live at River Plate*, gravado em 2009 durante a gigantesca apresentação no estádio de futebol argentino para um público de quase 200 mil pessoas (embora desde 2011 já exista uma versão do show em DVD).

Como se isso importasse, na verdade. Como diz Dante Bonutto, "eles podem fazer turnês quando quiserem, com ou sem disco. Acho que também existe a sensação de que eles podem acabar. Então, o que fizerem agora, as pessoas vão achar que é melhor ir ao show porque pode ser o último. Todas essas bandas de rock clássico agora estão pensando em seu legado. *Black ice* seria uma *boa* forma de terminar. Não seria um clássico. Mas é preciso perguntar: existe outro disco deles tão bom quanto *Back in black*? Não sei...".

Gostemos ou não, a morte nos persegue quando passamos a marca do meio século, mesmo se tratando do AC/DC. E, é claro, um deles já faleceu.

“Uma coisa que Bon nunca teve a chance de ver”, diz Ian Jeffery agora, de sua casa no Japão, onde mora entre turnês com o U2, “foi tudo o que ele construiu, este completo pilar, este monólito que construiu, ele nunca teve a chance de ver. Isso é muito, muito triste.

“Eu o vi às dez e meia da manhã tocando para 70 mil pessoas que não davam a mínima para sua música, mas ele encarava essas coisas como se todos estivessem ali por ele. Dá para imaginar no que eles teriam se transformado? Só seu corpo, seus movimentos no palco, sua interação, a forma como ele sabia quando se mexer, quando ficar parado, quando olhar para a porra do chão, quando enrolar o fio do microfone ao redor da mão e puxar por cima da cabeça e ficar parado ali olhando para o céu... havia uma magia nele, porque ele sabia fazer tudo isso, sabe? Dava para ver que ele sabia aonde ir, o que fazer, o que não fazer. Eu olho para os velhos vídeos agora e penso: que imagem! Não há outro *frontman* como Bon. Dá para falar de Daltrey girando o microfone. Dá para falar de Ozzy xingando e jogando baldes de água. Mas era só a magia daquele cara, com aquela sua porra de jaqueta, jeans, sem camisa, porque, quando ele terminava, era desse mesmo jeito que ele andava por aí, sabe? Ele nem mudava a porra do jeans, saía assim, sabe? Aquela era a sua persona o tempo todo, até o final. Não havia nenhum fingimento...”

Enquanto isso, de volta à Austrália, onde o AC/DC fez uma turnê pela última vez em 2010, a banda encontrou outra velha amiga. Seu nome era Rosie. Ela tinha perdido muitos quilos desde que a viram pela última vez e agora estava vivendo na Tasmânia. Diz

que ficou muito orgulhosa da música que tinham composto sobre ela.

## Epílogo

Quando Bon acordou, Deus estava no volante e eles estavam indo bem rápido. Um rock tocava alto no rádio do carro.

Bon estava com dor de cabeça. "Putz, dá para abaixar um pouco, na boa?", ele resmungou.

Deus abaixou o som.

"Aonde estamos indo?", perguntou Bon, ainda tonto.

"Para casa", disse Deus.

Bon se sentou ali em silêncio, tentando entender o que tinha acontecido.

Confuso, perguntou: "Foi um acidente de carro?".

"Mais ou menos", falou Deus, sempre com respostas elípticas.

"Estou... morto?"

"Mais ou menos", falou Deus de novo.

"E o outro cara?"

"Muito pior, ainda está vivo."

"Não estou entendendo."

"É, mas vai entender", disse Deus. "Você sempre entende, é por isso que gosto de você."

Os dois ficaram sentados em silêncio por um tempo, o carro se enfiando pelas ruas escuras e molhadas de chuva.

"Então pra mim é isso? Fim da história?"

"Ah, Bon", disse Deus, com simpatia na voz. "Para você, a história só começou. Você vai ver."

"E os outros?", ele perguntou, ainda preocupado com a banda.

"Eles vão entender também, acreditem ou não, confie em mim."

E com isso Bon relaxou. Estava indo para casa, finalmente.

## Notas e fontes

As bases deste livro, as citações e os fatos da história que eu pude coletar resultaram das minhas próprias investigações e das valiosas pesquisas de Malcolm Dome, Harry Paterson, Joe Matera e Joe Daly. Apesar de ninguém da atual formação do AC/DC ter falado diretamente comigo para o livro — o escritório de seu empresário não retornou minhas ligações ou e-mails —, eu havia conseguido muitas vezes nos últimos anos encontrar e/ou entrevistar Bon Scott, Malcolm e Angus Young e Brian Johnson. Aqueles que concordaram com uma entrevista especificamente para este livro foram Michael Browning, Chris Gilbey, Mark Evans, Phil Carson, Ian Jeffery, Clinton Walker, Gordon “Buzz” Bidstrup, John Swan, Ian “Molly” Meldrum, Barry Bergman, David Krebs, Doug Thaler, Bob Daisley, Gary Moore, Dave Evans, Eddie Kramer, Tony Platt, Mark Dearnley, Trevor Rabin, Kevin Shirley, Stewart Young, Mike Fraser, Derek Shulman, Perry Margouleff, David Meniketti, Bernie Marsden, Simon Wright, Alan Niven, Nick Mallinson, Xavier Russell, Tony Wilson, Geoff Banks, Malcolm Dome, Dante Bonutto, Jerry Ewing, Pete Way, Andy Copping e alguns outros que preferem ficar anônimos.

Outras pessoas se recusaram a dar entrevistas para o livro, mas ajudaram na troca de e-mails, como Peter Mensch e Vince Lovegrove. E outros, mesmo não sendo entrevistados especificamente para este livro, jogaram luzes sobre importantes aspectos da história do AC/DC em outras entrevistas nesses anos todos; é o caso de John Kalodner, Joe Elliott, Ozzy Osbourne, Lemmy, Lars Ulrich, Slash e Rick Rubin.

Também estou em dívida com Jon Wieserhorn e Kathy Turman, pela permissão de utilizar a excelente entrevista que fizeram com

Brian Johnson em 2011, que pode ser lida integralmente no livro recém-publicado *Louder than hell: The uncensored unflinching saga of forty years of metal mayhem* (It Books, 2013).

Também passei um bom tempo nos últimos anos compilando o máximo de material possível de tudo o que foi publicado — e, em alguns casos, material ainda inédito — em livros, revistas e jornais, fanzines, sites, programas de TV e rádio, DVDs, fitas demo, CDs piratas ou qualquer outra mídia que contivesse informações úteis, sendo que as mais importantes estão listadas aqui.

No entanto, uma menção especial deve ser feita a alguns livros e artigos que provaram ser muito úteis por acrescentar ideias a minhas investigações. O primeiro e mais importante é o incrível *Highway to hell: The life & times of AC/DC legend Bon Scott*, de Clinton Walker (Pan Macmillan, Austrália, 1994) e, é claro, ao bem fundamentado *AC/DC: Rock & roll ao máximo*, de Murray Engleheart e Arnaud Durieux (Madras, Brasil, 2011). Também o divertido e tocante *Dirty deeds: My life inside/outside AC/DC*, de Mark Evans (Bazillion, Estados Unidos, 2011); *House of hits: The great untold story of Australia's first family of music*, de Jane Albert (Hardie Grant, Austrália, 2010); e *Is that it*, de Bob Geldof (Sidgwick & Jackson, 1986).

Ainda ao sempre excelente David Fricke por seus vários artigos na *Rolling Stone*; à igualmente esplêndida Sylvie Simmons na *Mojo*, e a diversas matérias de qualidade feitas pelo editor-chefe da *Mojo*, Phil Alexander; assim como aos brilhantes artigos na *Classic Rock* de Dave Ling e Philip Wilding.

Há muitos outros, também, a quem tento agradecer na lista abaixo, todos merecendo elogios e reconhecimento por ajudar a dar direcionamento a este livro e a quem agradeço e peço que os leitores procurem seus trabalhos. A maioria dos artigos, eu comprei quando foram publicados pela primeira vez ou encontrei depois em

pesquisas. Muitos, no entanto, agora descobro que estão disponíveis na internet. Se você conseguir os originais, eu recomendo, pois não há nada como segurar — sentir e cheirar — o papel amarelado. Novamente, meu mais profundo agradecimento a todos eles.

## Revistas e jornais

*Go-Set*, 14 de junho de 1969  
*Anthony O'Grady, RAM*, abril de 1975  
*RAM*, 19 de abril de 1975  
*Juke*, 13 de março de 1976  
*Melody Maker*, maio de 1976  
*Sounds*, maio de 1976  
*RAM*, 30 de julho de 1976  
*RAM*, 27 de agosto de 1976  
*Sounds*, 28 de agosto de 1976  
*Beat Instrumental*, agosto de 1976  
*Spunky*, 6 de setembro de 1976  
*New Musical Express*, 16 de outubro de 1976  
*New Musical Express*, novembro de 1976  
*Observer*, novembro de 1976  
*The Times*, novembro de 1976  
*RAM*, dezembro de 1976  
*Rolling Stone*, 16 de dezembro de 1976  
*Melody Maker*, abril de 1977  
*Record Mirror*, 1979  
*Circus Weekly*, janeiro de 1979  
*Sounds*, março de 1980  
*Rolling Stone*, outubro de 1980  
*NME*, 25 de agosto de 1984

*Kerrang!*, década de 1980

Martin Aston, *Auckland Star*, 1990

David Horowitz, *Juke*, 23 de fevereiro de 1991

Vic Garbarini, *Playboy* australiana, 1992

Stuart Coupe, *In Press Magazine*, 16 de outubro de 1996

Michael Smith, *Drum Media*, 28 de janeiro de 1997

Philip Wilding, *Classic Rock*, verão de 2000

*Le Monde*, outubro de 2000

*Rolling Stone*, fevereiro de 2003

Dave Ling, *Classic Rock*, 2003

Sylvie Simmons, matéria sobre o AC/DC, *Mojo*, dezembro de 2004

Artigo de Vince, *RAM?*, 21 de novembro de 2008

David Fricke, matéria sobre o AC/DC, *Rolling Stone*, novembro de 2008

Carol Clerk, *Classic Rock*, junho de 2009

*Herald Sun*, fevereiro de 2010

*Mojo*, junho de 2010

## TV, Rádio e Filme

Participações no *Countdown*, várias 1975-8

Rádio 2SM, 1975

Sessões de John Peel, BBC Radio One, 1976

2JJ, novembro de 1976

WABX, julho de 1979

*Let there be rock*, filme, 1980

Documentário da TV alemã, 1992

Bernie Bonvoisin, rádio RTL, novembro de 1997

*And then there was rock*, DVD, 2005

Documentário da TV australiana, Perth, 2 de outubro de 2006

Silver, Rádio 891 ABC, Adelaide, fevereiro de 2010  
Cliff Williams, entrevista no YouTube  
*Behind the music*, VH1

## Fontes de internet

BBC Online News  
Mongrels of Passion, MySpace  
[www.ac-dc.net](http://www.ac-dc.net)  
[www.acdcbackinblack.net](http://www.acdcbackinblack.net)  
[www.blabbermouth.net](http://www.blabbermouth.net)  
[www.MTV.com](http://www.MTV.com)  
[www.rollingstone.com](http://www.rollingstone.com)  
[www.thenervousbreakdown.com](http://www.thenervousbreakdown.com)  
[www.williamsonmgt.com](http://www.williamsonmgt.com)  
[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

# Índice remissivo

101ers

*12 of the best*

69ers

A II Z

Abba

Abbey Road Studios

ABC TV

AC/DC

- acusações de nazismo

- acusações de satanismo

- álbuns ao vivo

- assina com a Atlantic

- band pub

- banda de rock de estádio

- compilação de álbuns

- em turnê com o Black Sabbath

- filme promocional

- formação

- ganhos

- gestão

- impopularidade nos EUA

- junta-se a Bon Scott

- logotipo do raio

- mentalidade de assédio

- mudanças no line-up

- nome da banda

- primeira turnê britânica

- primeiro show

- resistência a downloads

- retorno à Austrália

- retorno à Inglaterra

- roupas

- Seedies, apelido

- selo comercial

- sucessos iniciais

- tensões na banda

- tomada de decisão

- turnês nos EUA

- venda do catálogo

- venda

AC/DC, faixas

"Ain't no fun waiting round to be a millionaire"

"Baby, please don't go"

"Back in black"

"Backseat confidential"

"Bad boy boogie"

"Beating around the bush"

"Bedlam in belgium"

"Big balls"

"Big gun"

"Brain shake"

"Burnin' alive"

"Can I sit next to you, girl"

"Carry me home"

"Chase the ace"

"Cold hearted man"

"Crabsody in blue"

"Deep in the hole"

"Dirty deeds done dirt cheap"

"Dirty eyes"

"Dog eat dog"

"Down payment blues"

"DT"

"Evil walks"

"Fell in love"

"Fire your guns"

"Flick of the switch"

"Fling thing"

"For those about to rock"

"Get it hot"

"Gimme a bullet"

"Girl's got rhythm"

"Given' the dog a bone"

"Go down"

"Gone shootin'"

"Gonorrhea"

"Guns for hire"

"Hail Caesar"

"Hard as a rock"

"Have a drink on me"

"Heatseeker"

"Hell ain't a bad place to be"

"Hells bells"

"High voltage"

"Highway to hell"

"If you want blood (You've got it)"

"I'm a rebel"

"Inject the venom"

"It's a long way to the top"  
"Jailbreak"  
"Kicked in the teeth"  
"Landslide"  
"Let me put my love into you"  
"Let there be rock"  
"Let's get it up"  
"Little lover"  
"Live wire"  
"Love at first feel"  
"Love hungry man"  
"Love song (Oh Jene)"  
"Midnight rock"  
"Mistress for christmas"  
"Moneytalks"  
"Nervous shakedown"  
"Night prowler"  
"Out of bounds"  
"Overdose"  
"Problem child"  
"Ride on"  
"Riff raff"  
"RIP (Rock In Peace)"  
"Rising power"  
"Rock and roll ain't noise pollution"  
"Rock your heart out"  
"Rocker"  
"Rockin' in the parlour"  
"Rocking all the way"  
"Rock 'n' roll damnation"  
"Rock 'n' roll dream"  
"Rock 'n' roll singer"  
"Rock 'n' roll train"  
"Safe in New York City"  
"Shake a leg"  
"She likes rock 'n' roll"  
"She's got balls"  
"Shoot to thrill"  
"Shot down in flames"  
"Shot of love"  
"Show business"  
"Sin City"  
"Sink the pink"  
"Soul stripper"  
"Squealer"  
"Stick around"  
"Stiff upper lip"  
"Sunset Strip"

"That's the way I wanna rock and roll"  
"The Jack"  
"The Old Bay Road"  
"There's gonna be some rockin'"  
"This house is on fire"  
"Thunderstruck"  
"Tightrope"  
"TNT"  
"Touch too much"  
"Up to my neck in you"  
"Walk all over you"  
"War machine"  
"What do you do for the money honey"  
"What's next to the moon"  
"Who made who"  
"Whole lotta rosie"  
"You ain't got a hold on me"  
"You shook me all night long"

*AC/DC: Let there be rock*

*AC/DC: Live*

*AC/DC rock band track pack*

Accept

Aerosmith

África do Sul

Albert Productions

acordo de royalties

acordos norte-americanos

assina com AC/DC

contratações

e Easybeats

e o acordo com a Atlantic

gravando sessões

projeto greatest hits

trabalhando arranjos

Vanda-Young produções e

Albert, Jane

Albert, Ted

e a morte de Scott

sua morte

Aldridge, Tommy

Alexander, Arthur

Alexander, Phil

Alice In Chains

American Talent International (ATI)

Amon Duul II

Anderson, Gary "Angry"

Andersson, Benny

Angel Witch

Angels  
Animals  
Anna "Baba"  
Appice, Carmine  
Archer, Robyn  
Arden, Don  
Argent  
Artista Records  
Armageddon  
Armstrong, Louis  
Armstrong, Steve  
Arnold, Ray  
Ashdown, Doug  
Ashfield High School  
Atco, selo comercial  
    assina com AC/DC  
    dificuldades com o AC/DC  
    e *Back in black*  
    e *Flick of the switch*  
    e *Highway to hell*  
    e o projeto greatest hits  
    e substituição do cantor  
    e substituição do produtor  
    e turnês norte-americanas  
    lançamento nos EUA de *Dirty deeds*  
Atlantic Records  
Atlantics  
Ayers, Kevin  
  
Babe Ruth  
*Back in black*  
    capa de álbum  
    composição  
    e a invasão do Panamá  
    gravação e lançamento  
    título do álbum  
    vendas  
Back Street Crawler  
Bad Company  
Bailey, Rob  
Bain, Jimmy  
Baker Gurvitz Army  
*Ballbreaker*  
Band, The  
Bandit  
Bangs, Lester  
Banks, Geoff  
Bannister, Freddy

Barnes, Jimmy  
Barnett, Steve  
Barrie, J. M.  
Barrie, Jack  
Barsalona, Frank  
Barton, Geoff  
Batalha das Bandas de Hoadley  
Bay City Rollers  
Be Bop Deluxe  
Beach Boys  
Beastie Boys  
Beatles  
    Apple  
    carreira a longo prazo  
    "Come together"  
    e downloads  
    e Easybeats  
    e merchandising  
    *Sgt. Pepper*, álbum  
    turnê australiana  
Beck, Jeff  
Bee Gees  
Beelzebub Blues  
Bennett, Clive  
Bergman, Barry  
Berry, Chuck  
    "School days"  
Berry, Jake  
Bidstrup, Gordon "Buzz"  
Big Swifty  
Bisset, John (JB)  
Black Crowes  
*Black ice*  
Black Oak Arkansas  
Black Sabbath  
Black, Jet  
Blackfeather  
Blackmore, Ritchie  
Blackwell, Chris  
Blodwyn Pig  
Bloomfield, Mike  
*Blow up your video*  
Blue Oyster Cult  
Bogert, Tim  
Bolan, Marc  
Bolton, Michael  
Bon Jovi  
Bonfire

Bonham, John  
Bonutto, Dante  
Bonvoisin, Bernard  
Boomtown Rats  
Boston  
Bowie, David  
Boyd, Jimmy, Jr.  
Braithwaite, Daryl  
Branson, Richard  
Brel, Jacques  
Brisbane Festival Hall  
Brockum  
Brown, Bruce  
Brown, Ray, and the Whispers  
Browning, Coral  
    e a morte de Scott  
Browning, Michael  
    demitido como gerente  
    e a morte de Scott  
    e a turnê britânica  
    e a substituição do baixista  
    e América  
    e gestão de negócio  
    e o acordo com a Atlantic  
    e o retorno da banda à Austrália  
    e o retorno da banda à Grã-Bretanha  
    e *Powerage*  
    e relacionamentos na banda  
    e substituição do cantor  
    e substituição do produtor  
Buettel, Tony  
Buffalo  
Bundrick, John "Rabbit"  
Burgess, Colin  
Burnstein, Cliff  
Burwood, colégio  
Buster Brown  
Butler, Geezer  
Byrne, Brian

Cactus  
Cadd, Brian  
Calder, Clive  
Cannon, Bernie  
Cantrell, Jerry  
Capaldi, Jim  
Carlotta (Richard Byron)  
Carmassi, Denny

Carson, Phil  
Carson, Phil, argumentos com a chefia da Atlantic  
    assina com AC/DC  
    e a morte de Scott  
    e bandas punk  
    e vendas  
Carter, Helen  
Cash, Johnny  
Castle Donington, festival  
CBGB  
Chandler, Chas  
Charlemagne  
Charles, Príncipe de Gales  
Charley Daniels Band  
Cheap Trick  
Child, Curtis White  
Cinderella  
City Boy  
Clack, Peter  
Clapton, Eric  
Clapton, Richard  
Clarion Records  
Clarke, John  
Clarke, Martin  
Clarke, Stanley  
Clash  
*Classic Rock*, revista  
Clefs  
Cleminson, Zal  
Clerk, Carol  
Clover  
Cobain, Kurt  
cocaína  
Cochran, Eddie  
Cocker, Joe  
Cocks, Mick  
Cold Chisel  
Coldplay  
Coleman, Russell  
Collins, John  
Colodny, Michael  
Colosseum  
Coloured Balls  
competição entre garotas e estudantes  
Conan, o Bárbaro  
Contemporary Communications  
Cook, Mick  
Cooper, Alice

Cooper, Perry  
Copping, Andy  
Costello, Elvis  
Countdown  
Coverdale, David  
Cowbell, agência  
Cranhill  
Cream  
*Creem*, revista  
Cult  
Cureton, Jeff  
Current, Tony

Daddy Cool  
Daily Planet  
Daisley, Bob  
Daltrey, Roger  
Damned  
Darcy, John  
datura  
Davies, Roger  
Davis, Miles  
Dayman, Ivan  
De Laurentiis, Dino  
Deaf School  
Dean, James  
Dearnley, Mark  
Dee, Dave  
Deep Purple  
    e festival Sunbury  
Def Leppard  
Delroy Williams Soul Show  
Deltones  
Denny, Sandy  
Derek & The Dominoes  
Diamonde, Dick  
Diana, Princesa de Gales  
Dictators  
Dio, Ronnie James  
Dionysius, Eric  
Dire Straits  
*Dirty deeds done cheap*  
    capa de álbum  
    gravação e lançamento  
    lançamento nos EUA  
    vendas  
    versão internacional  
*Disc*, revista

Do-Re-Mi  
Doctor Feelgood  
doenças venéreas  
Doherty, Harry  
Dome, Malcolm  
Domino, Fats  
Donnelly, Albie  
Doobie Brothers  
Doors  
Doug Parkinson In Focus  
Douglas, Greg  
*Downbeat*, revista  
Downey, Robert, Junior  
Download festival  
Drayson, Mike  
Duffy, Billy  
Dupree, Simon, and the Big Sound  
Dye, Crispin  
Dylan, Bob

Eagles  
Easybeats  
    deixa de acompanhar o sucesso  
    e Valentines  
    "Friday on my mind"  
EB Marks, editores  
Eddie and the Hot Rods  
Eddie, Jason, e seu Rock And Roll Show  
Ekland, Britt  
Electric Elves  
Elliott, Joe  
ELO  
Elsen, Bill  
Emerson, Lake & Palmer  
Emmet, Rik  
Engleheart, Murray  
Ertegun, Ahmet  
Ertegun, Neshui  
Evans, Dave  
    com o AC/DC  
    deixa a banda  
    e a morte de Scott  
    e a substituição de Bon Scott  
    e *High voltage*  
Evans, Judy  
Evans, Mark  
    demitido da banda  
    e a morte de Scott

e a turnê britânica  
e celebração de *Back in black*  
e *Dirty deeds*  
e *Let there be rock*  
e o retorno da banda à Austrália  
junta-se à banda  
Evening Standard  
Everly Brothers  
Ewing, Jerry  
*exorcista, O*  
Eyers, "Uncle" John

Faces  
Fairbairn, Bruce  
Fang  
Firm  
Flake  
Fleet, Gordon "Snowy"  
Fleetwood Mac  
*Flick of the switch*  
capa de álbum  
*Fly on the wall*  
*For those about to rock*  
acetatos  
Foreigner  
gravação e lançamento  
vendas  
Frampton, Peter  
Fraser, Andy  
Fraser, Mike  
Fraternity  
e os groupies  
mudança de nome  
permanência em Londres  
Frazer, Phillip  
Free  
Freedom's Children  
Freeman, John  
French, Peter  
Fresh  
Frieke, David  
Fryer, Allan  
Furey, Joe  
  
Gaines, Steve  
Gallagher, Rory  
Gannon, Brian  
Geldof, Bob

Gentle Giant  
Geordie  
Georgia Satellites  
Gett, Steve  
Giant Dose Of Rock 'n' roll tour  
Gibson SG  
Gilbey, Chris  
Gilmour, David  
glam metal  
glam rock  
Glamis Castle  
Glasgow Rangers FC  
Glausi, Elizabeth  
Glitter Band  
Glitter, Gary  
Gobi Desert Canoe Club  
Golab, Ed  
*Go-Set*, revista  
Graham, Bill  
Grammy Awards  
Grant, Peter  
Grapefruit  
Gray, Paul  
Green, Peter  
Green, Wayne  
Greenberg, Jerry  
Griffiths, Richard  
Groop  
groupies  
Gudinski, Michael  
Guerra do Vietnã  
guitarras, Epiphone Caballero  
Guns N' Roses  
Guy, Buddy

Hair!  
Hall da Fama do Rock and Roll  
Hall, Les  
Hammer, M. C.  
Hammersmith Odeon  
Handwerker, Alvin  
Harris, Rolf  
Harrison, George  
Harvey, Alex  
Hawkwind  
Haynes, Jayne  
Haze, Leonard  
Head, Peter

Headband  
Headline Artists  
Heart  
Heartbreakers  
Heaven  
Heavy Metal Kids  
heavy metal  
Heavy Publicity  
Henderson, Maureen  
Henderson, Terry  
Hendrix, Jimi  
    Eddie Kramer e  
Henry, Hamish  
heroína  
    e álcool  
    uso nos anos 1970  
*High voltage*  
    canções de Dave Evans  
    capa de álbum  
    créditos  
    edição internacional  
    gravação e lançamento  
    publicações  
    vendas  
*Highway to hell*  
    capa de álbum  
    e a invasão do Panamá  
    e acusações satanistas  
    e Mutt Lange  
    gravação e lançamento  
    publicações  
    título do álbum  
    vendas  
Hipgnosis  
Hocus  
Holder, Noddy  
Holloway, Ted  
Holly, Buddy  
Holton, Gary  
Home  
Hooker, John Lee  
Horne, Nicky  
Horsburgh, Sam  
Howe, Brian  
Howe, Bruce  
Howlin' Wolf  
Human League  
Humble Pie

Humphreys, Kim  
Humphries, Gerry

*If you want blood*  
capa de álbum

Ifield, Frank  
Imlah, Andy  
Iron Maiden  
Iron Man 2  
Isle of Man  
iTunes

Jackson, John  
Jackson, Michael  
Jackson, Python Lee  
Jacobsen, Philip

Jagger, Mick

*Jailbreak*

Jailhouse Rock

Jam

James, Clive

James, Dennis

James, Trevor

Jasper Hart Band

Jasper

jazz

Jeffery, Ian

demitido como gerente

e a morte de Scott

e a posição de Brian Johnson

e a substituição de Bon Scott

e a substituição do baixista

e a substituição do baterista

e *Back in black*

e dificuldades com a Atlantic

e *Flick of the switch*

e *For those about to rock*

e *Highway to hell*

e letras de *Back in black*

e o gerente de substituição

e o lançamento da Mensch

e o lançamento de Mutt Lange

e turnês norte-americanas

gerencia a banda

junta-se como gerente de turnê

Jeffery, Emma

Jeffery, Suzie

Jesus Christ Superstar

Jethro Tull  
John Mayall's Bluesbreakers  
John, Elton  
Johns, Neale  
Johnson, Alan  
Johnson, Brian  
    com Geordie  
    composição  
    doença  
    e acusações satanistas  
    e aposentadoria  
    e Ian Jeffery  
    e os groupies  
    junta-se à banda  
    seu contrato  
    sinceridade  
    suas casas  
Johnson, Carol  
Johnson, Esther  
Jolson, Al  
Jones, Brian  
Jones, Dickie  
Jones, Kenney  
Jones, Tom  
Joseph, Bill  
Journey  
Jovan, agência  
Judas Priest  
*Juke*, revista  
Jurd, Mick  
Kakoulli, Koulla  
Kakoulli, Zena  
Kalodner, John David  
Kamaflage, selo  
Kelly, Ned  
Kentuckee  
Kids  
King, BB  
King, Bruce  
King, Freddy  
King, Stephen  
Kingdom Come  
Kinks  
Kinnear, Alistair  
Kinnear, Daniel  
Kirke, Simon  
Kirriemuir  
Kiss

Kissick, Allan  
Kleffner, Michael  
    e Eddie Kramer  
Knight, Arthur  
Korner, Alexis  
Kossoff, Paul  
Kovac, Herm  
Kramer, Eddie  
Krayne  
Krebs, David  
Kushner, Cedric

Laing, Corky  
Lange, Mutt  
    demitido como produtor  
    e a substituição de Bon Scott  
    e *Back in black*  
    e *For those about to rock*  
    e *Highway to hell*

Last Action Hero, The  
Laughlin, Dennis  
Leach, Geordie  
Leber, Steve  
Leber-Krebs, agência  
Led Zeppelin

    "dinossauros" do rock  
    "Black dog"  
    capas de álbum  
    covers  
    e a Atlantic Records  
    e os groupies  
    Eddie Kramer e  
    formação  
    Kevin Shirley e  
    Knebworth shows  
    Led Zeppelin IV  
    pretensão  
    "Rock and roll"  
    rompimento  
    turnês australianas  
    "Whole Lotta Love"

Lennon, John  
Les Girls cabaret  
*Let there be rock*  
    capa de álbum  
    gravação e lançamento  
    publicações  
    vendas

Levin, Louis  
Levine, Sir Montague  
Lewis, Alan  
Lewis, Dave  
Lewis, Huey  
Lewis, Jeanie  
Lewis, Jerry Lee  
Ling, Dave  
Litherland, Jamie  
Little Richard  
Little River Band  
*Live at Donington, DVD*  
Loads, Leslie  
Lock Up Your Daughters, turnê  
Lonesome No More  
Love  
    musical  
Loved Ones  
Lovegrove, Helen  
Lovegrove, Vince  
    e a morte de Scott  
    e Bon Scott junta-se ao AC/DC  
    e o acidente de Bon Scott  
    e Valentines  
Lovin' Spoonful  
Loyde, Lobby  
LSD  
Ludwig, Bob  
Lush, Richard  
Lynott, Phil  
Lynyrd Skynyrd

Madonna  
Mahogany Rush  
Makoul, Tom  
Makowski, Peter  
Mallet, David  
Mallinson, Nick  
Manfred Mann's Earth Band  
Manzarek, Ray  
Marbles  
Marcus Hook Roll Band  
Margouleff, Perry  
Marley, Bob, & The Wailers  
Marquee, os  
Marriott, Steve  
Marsden, Bernie  
Martin, George

Martyn, John  
Masters Apprentices  
Matlock, Glenn  
Matters, Paul  
Maximum Overdrive  
McAvoy, Gerry  
McCartney, Paul  
McCoys  
McGlynn, Bob  
McGrath, Steve  
McIntosh, Robbie  
McNeil, Phil  
Meat Loaf  
Melbourne Festival Hall  
Melbourne Gaol  
Melbourne Herald  
Melbourne Symphony Orchestra  
Meldrum, Ian "Molly"  
Melody Maker  
Meniketti, Dave  
Mensch, Peter  
    demitido como gerente  
    e a morte de Scott  
    e a substituição de Bon Scott  
    e *Back in black*  
merchandising  
Mercury Records  
Metallica  
Michael Stanley Band  
Miller, Steve  
Milncroft school  
Milson, Wyn  
Missing Links  
Mistler, Eric  
Mojo  
Molly Hatchet  
Montalbano, Maggie  
Montgomery, Mike  
Montrose  
Moore, Gary  
Moran, Simon  
Morris, Doug  
Most, Mickie  
Mötley Crüe  
Motörhead  
Motors  
Mount Lofty Rangers  
Mountain

Move  
Move, James Taylor  
MTV  
Muddy Waters  
Mulry, Ted  
Muro de Berlim, queda do  
Mushroom Records  
Music Machine  
Myer, loja de departamentos  
Myponga, festival

Nash, Johnny  
New Musical Express  
New York Dolls  
Newsweek  
Newton-John, Olivia  
Nicks, Stevie  
Night  
Nirvana  
Niven, Alan  
Noriega, General Manuel  
North Miami, Florida  
Nugent, Ted

O'Brien, Brendan  
O'Grady, Anthony  
O'Keefe, Johnny  
O'Reilly, Oonagh  
Oldfield, Mike (Melody Maker)  
Oldfield, Mike (Tubular Bells)  
Only Ones  
Ono, Yoko  
Osbourne, Ozzy  
Oxford Polytechnic

Page, Jimmy  
Palmer, Robert  
Pantera  
Parker, Fess  
Parker, Graham  
Parsons, Gram  
Pat Travers Band  
Pattenden, Colin  
Paul Butterfield Blues Band  
Pavel, Louis  
Pearl Jam  
Peel, John  
Perrett, Peter

Perry, Joe  
Peters, Frank  
Phillips, Arlene  
Phillipson, Steve  
Pickett, Pat  
Pickett, Wilson  
Pickford-Hopkins, Gary  
Pink Fairies  
Pink Floyd  
Pink  
pipe bands  
Pitney, Gene  
Plant, Robert  
Platt, Tony  
    e a substituição de Bon Scott  
    produz *Flick of the switch*  
Polar Music  
Police  
Polygram  
Pop, Iggy  
Powell, Cozy  
*Powerage*  
    gravação e lançamento  
    vendas  
Premier Talent  
Presley, Elvis  
Pretty Things  
*Priscilla, a rainha do deserto*  
Proby, P. J.  
Procol Harum  
Proud, John  
Pryor, Don  
punk rock  
*Punk*, revista

Q-Prime  
Queen

Rabbit  
Rabbitt  
Rabin, Trevor  
Rádio Capital  
Rádio Luxembourg  
Radio One  
Rage Against The Machine  
Rainbow  
*RAM*, revista  
Ramirez, Richard

Ramones  
*razors edge, The*  
Reading Festival  
Rebel Without a Cause  
Record Mirror  
Red Cow, Hammersmith  
Red Hot Chili Peppers  
Reed, Lou  
Regal Zonophone label  
REO Speedwagon  
Riccabono, Fifa  
Richards, Keith  
Righteous Brothers  
Riverbank, prisão  
Robert I  
Robertson, Brian  
Robertson, Malcolm  
Robinson, Alan  
Robinson, John  
Rock Band 2  
Rock Goddess  
*Rock Hard, revista*  
rock progressivo  
*Rocky Horror Picture Show, The*  
Rodgers, Paul  
Rofe, Stan "The Man"  
*Rolling Stone, revista*  
Rolling Stones  
AC/DC como banda de abertura  
"Brown sugar"  
carreira a longo prazo  
e os groupies  
"Honky tonk women"  
covers  
"dinossauros" do rock  
e a Atlantic Records  
Eddie Kramer e  
*Exile on Main Street*  
jam com AC/DC  
"Jumpin' Jack Flash"  
novos álbuns  
"Stray cat blues"  
turnês de estádio  
uso de drogas  
Rose Tattoo  
Rosie  
Ross, Steve  
Rotten, Johnny

Rourke, Mickey  
Rowe, Normie  
Roxy Music  
royalties  
Rubin, Rick  
Rudd, Phil  
    abuso de álcool  
    casamento  
    começa a quebrar  
    demitido da banda  
    e a morte de Scott  
    e a primeira turnê britânica  
    e *Highway to hell*  
    e *Let there be rock*  
    estilo de percussão  
    junta-se à banda  
    junta-se novamente à banda  
    pista de autorama  
Run DMC  
Rush

Salt Lake City  
Sam and Dave  
Santana  
Savoy Brown  
Sayer, Leo  
Schwarznegger, Arnold  
Scott, Alexander (Alec)  
Scott, Bon (Ronald Bedford Scott)  
    acidente de bicicleta  
    acusações de pornografia  
    amizade com Bernie Marsden  
    amizade com Doug Thaler  
    amizade com Ian Jeffery  
    amizade com Ozzy Osbourne  
    apelidos  
    apresentações em palco  
    atração por mulheres grandes  
    bebendo  
    cantor  
    casamento  
    começa a quebrar  
    composição  
    contratos VD  
    e a permanência em Londres de Fraternity  
    e a primeira turnê britânica  
    e *Back in black*  
    e Coral Browning

e Fraternity  
e gaitas de foles  
e heroína  
e *High voltage*  
e *Highway to hell*  
e os Valentines  
e Rosie  
e sessões da Blackfeather  
e turnês norte-americanas  
encontro de autores  
junta-se à banda  
morte e funeral  
ouve "Can I sit next to you, girl"  
primeiros anos  
relacionamento com Anna  
relacionamento com Maria Van Vlijman  
relacionamento com Silver  
sentença de prisão  
simpatia  
tatuagens  
tornando-se um ícone do heavy metal  
violência e criminalidade  
visita a Paris  
Scott, Charles "Chick"  
    e a morte de Bon  
Scott, Derek  
Scott, George  
Scott, Graeme  
Scott, Isa  
    e a morte de Bon  
Scott, Jayne  
Scott, Sandy  
Scott-Heron, Gil  
Sculthorpe, Peter  
See, Sam  
Seger, Bob  
Sensational Alex Harvey Band  
Serelis, Vytas  
Sex Pistols  
Shakespeare, William (John Stanley Cave)  
Sharks  
Shearman, Buzz  
Sherbert  
Sheridan, Tony  
Shirley, Kevin  
Shorrock, Glenn  
Shulman, Derek  
Sight and Sound

Simmons, Gene  
Simmons, Sylvie  
Simon and Garfunkel  
Simon, Ralph  
sino e canhões  
Skiathitis, Jim  
Skyhooks  
Slade  
Slade, Chris  
Slayer  
Sleath, Billy  
Slessor, Terry  
Smack  
Small Faces  
Smith, Barry  
Smith, Levi  
Smith, Margaret "Silver"  
Smith, Richard Jon  
Sneddon, Mark  
Snips (Steve Parsons)  
*So It Goes*  
Soft Machine  
Sounds  
*South Australian News*  
Spector, Phil  
Spectrum  
Spektors  
Spencer Davis Group  
Spencer, Jeremy  
Spooky Tooth  
Springfield, Dusty  
Squire, Billy  
Starfighters  
Starr, Ringo  
Status Quo  
Stephen  
Steppenwolf  
Stevens, Cat  
Stevens, John  
Stewart, Al  
Stewart, Rod  
*Stiff upper lip*  
Stone Temple Pilots  
Stranglers  
Strawbs  
Strummer, Joe  
Stubbs, Mick  
Suécia

Sugar  
Summer, Donna  
*Sun, The*  
Sunbury, festival  
Sunshine Records  
Supercharge  
Sutcliffe, Phil  
Swanee  
Swann, John  
Sweet Peach, selo  
Sweet  
Swingle Singers  
Sydney Opera House

T. Rex  
Talmy, Shel  
Tantrum  
Taylor, Noel  
Tears For Fears  
técnicas de álbum ao vivo  
Ted Mulry Gang  
Thaler, Doug  
Them  
Thin Lizzy  
Thompson, Paul  
Thornton, Faye  
Thornton, Irene  
Thorpe, Billy & The Aztecs  
Thunders, Johnny  
Tilbrook, Peter  
Times, The  
*TNT*  
    gravação e lançamento  
    vendas  
Tomorrow  
Top of the Pops  
Tosh, Peter  
Townshend, Pete  
Trans-Pacific Artists  
Travers, Pat  
Triumph  
Trump, Donald  
Trust  
Tubes  
Turner, Chris  
Turner, Ike e Tina  
Turner, Tina  
Tushino Airfield

TV Week  
Twilights  
Tyler, Steve  
Tytan

U2  
UFO  
Ulvaeus, Bjorn

Valentines  
    posse de drogas  
    uniformes da banda

Van Halen  
Van Kriedt, Larry  
Van Vlijman, Maria  
Van Zant, Ronnie

Vanda, Harry  
    composição e produção  
    demitido como produtor  
    e a formação do AC/DC  
    e *Back in black*  
    e *Blow up your video*  
    e *Dirty deeds*  
    e Doug thaler  
    e *Flick of the switch*  
    e *High voltage*  
    e *If you want blood*  
    e *Let there be rock*  
    e *Powerage*  
    e show no festival Reading  
    e vídeos  
    e *Who made who*

Vanilla Fudge  
Vann, Stevie  
Vaughan, Mike  
Velvet Underground (Austrália)  
Velvet Underground (Nova York)  
Vibrants  
Victoria Park, Sydney  
videogames  
vídeos  
Village People  
Villawood Migrant Hostel  
Vincent, Gene  
Virgin Records  
Vlasic, Marsha

W. G. Berg

Wakeman, Rick  
Walker, Clinton  
Waller, Alan "Wally"  
Wal-Mart  
Walton, Mary  
Watts, Charlie  
Way, Pete  
Webb, Al  
7  
Wells, Junior  
West Side Story  
West, Leslie  
White, Trevor  
Whitehorn, Geoff  
Whitesnake  
Whitman, Slim  
*Who made who*  
Who  
Wild Horses  
Wild Turkey  
Wilding, Philip  
Williams, Cliff  
    junta-se à banda  
Williams, Georgiana  
Williams, Hank  
Wilson, B. J.  
Winter, Johnny  
Winztons  
Wisefield, Laurie  
Wishbone Ash  
Wolfman Jack  
Wood, Ronnie  
Wright, Gary  
Wright, Simon  
    deixa a banda  
Wright, Stevie  
    "Evie"  
    no Melbourne Festival Hall  
    vício em heroína

Yardbirds  
Yes  
Yesterday and Today (Y&T)  
Young, Alex  
Young, Angus  
    amizade com Pete Way  
    "Angus!", cantos  
    apresentações em palco

casamento  
concurso de sócia  
dieta abstinência  
e a formação do AC/DC  
e a morte de Scott  
e a substituição de Bon Scott  
e acusações satanistas  
e agressão na banda  
e *For those about to rock*  
e o afastamento de Dave Evans  
e o nascimento da filha de Malcolm  
instruídos por Mutt Lange  
mostrando a bunda  
primeira aparição de Bon Scott na TV  
primeiras bandas  
primeiros anos  
relacionamento com Bon Scott  
tocando guitarra  
uniforme escolar

Young, Cara

Young, Ellen

Young, George

composição e produção  
demitido como produtor  
e a formação do AC/DC  
e a morte de Scott  
e *Back in black*  
e *Blow up your video*  
e Bon Scott junta-se à banda  
e *Dirty deeds*  
e Doug Thaler  
e Easybeats  
e *Flick of the switch*  
e "High voltage"  
e *High voltage*  
e *If you want blood*  
e *Let there be rock*  
e *Powerage*  
e show no festival Reading  
e *Stiff upper lip*  
e *The razors edge*  
e *TNT*  
e vídeos  
e *Who made who*  
primeiros anos  
primeiros anos do AC/DC  
tocando baixo

Young, Gillian

Young, John  
Young, John Paul  
Young, Johnny  
Young, Linda  
Young, Malcolm  
    alcoolismo e ausência  
    apreciador de jazz  
    argumento com Atlantic  
    casamento  
    contratos VD  
    demite Ian Jeffery  
    demite Mutt Lange  
    demite Peter Mensch  
    demite Phil Rudd  
    desejo de sucesso nos EUA  
    e a morte de Scott  
    e a substituição de Bon Scott  
    e a volta de Phil Rudd  
    e *Back in black*  
    e *For those about to rock*  
    e o afastamento de Dave Evans  
    e shows ruins  
    em turnê com o Black Sabbath  
    formação do AC/DC  
    nascimento da filha  
    primeiras bandas  
    primeiros anos  
    relacionamento com Bon Scott  
    rumores de doença  
    tocando guitarra  
Young, Margaret (irmã)  
    e uniforme escolar  
Young, Margaret (mãe)  
Young, Neil  
Young, Sandra  
Young, Steven  
Young, Stevie  
Young, Stewart  
Young, Trevor  
Young, William (irmão)  
Young, William (pai)  
Young, Yvette

ZZ Top



Os Easybeats. Da esquerda para a direita: Stevie Wright, Harry Vanda, Dick Diamonde, Henry "Snowy" Fleet e George Young. Alemanha, 1967. (*Getty Images*)



Fraternity, Adelaide Hills, c. 1971. (*Fraternity*)



Primeira fotografia profissional da banda, incluindo o vocalista da primeira formação, Dave Evans (o segundo da direita), Sydney, 1974.  
*(Philip Morris)*



Um dos primeiros shows do AC/DC no clube noturno Chequers, c.  
1974. (*Philip Morris*)



Primeira foto de divulgação da banda após a entrada de Bon, final de  
1974. Note o cabelo recém-cortado e o macacão dele. (*Philip Morris*)



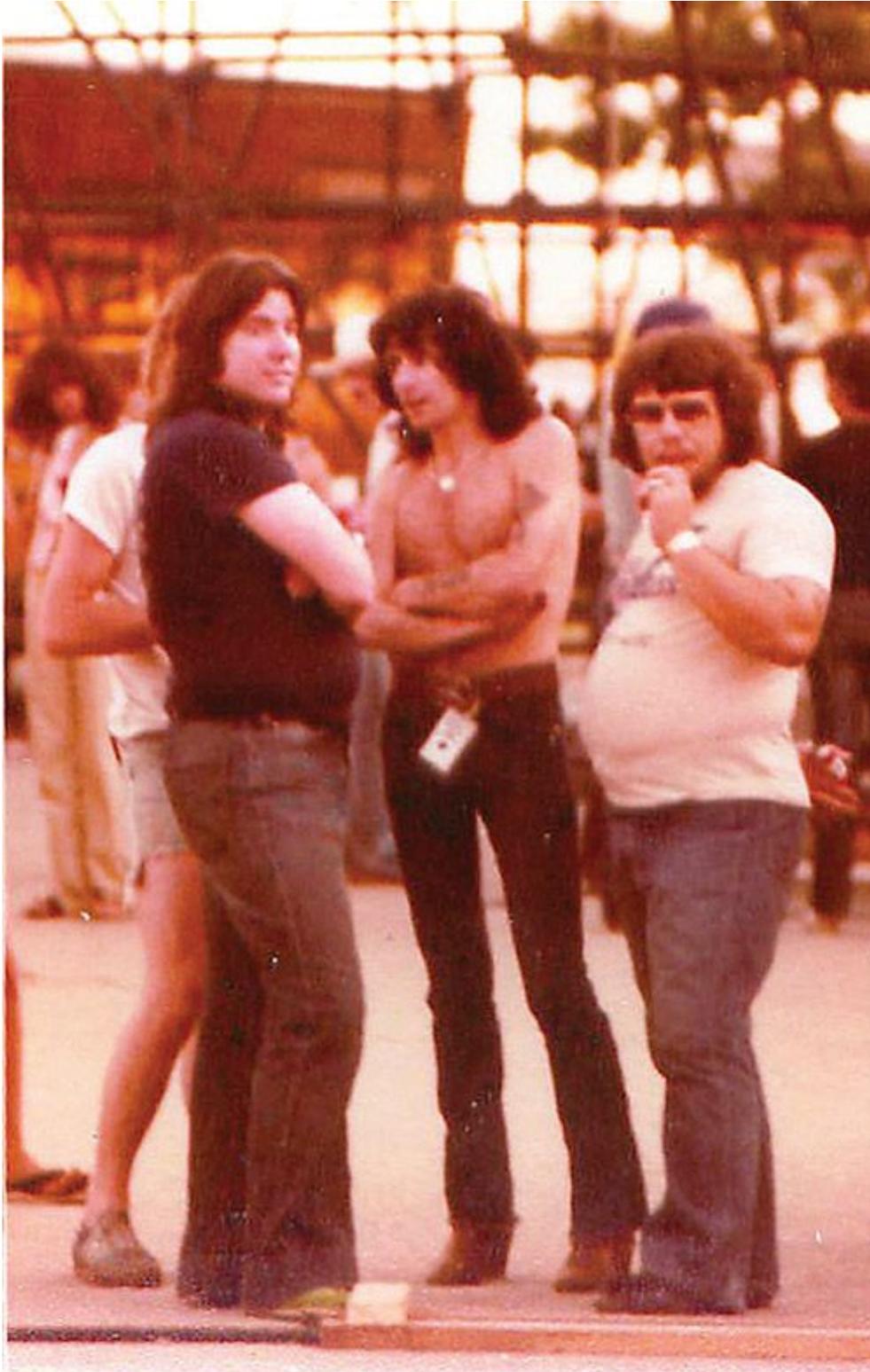
Visita ao escritório da Atlantic Records em Londres, em maio de 1976. Bom usa óculos escuros para esconder os machucados conseguidos durante uma briga de bar. Phil Carson em uniforme de colegial. (*Getty Images*)



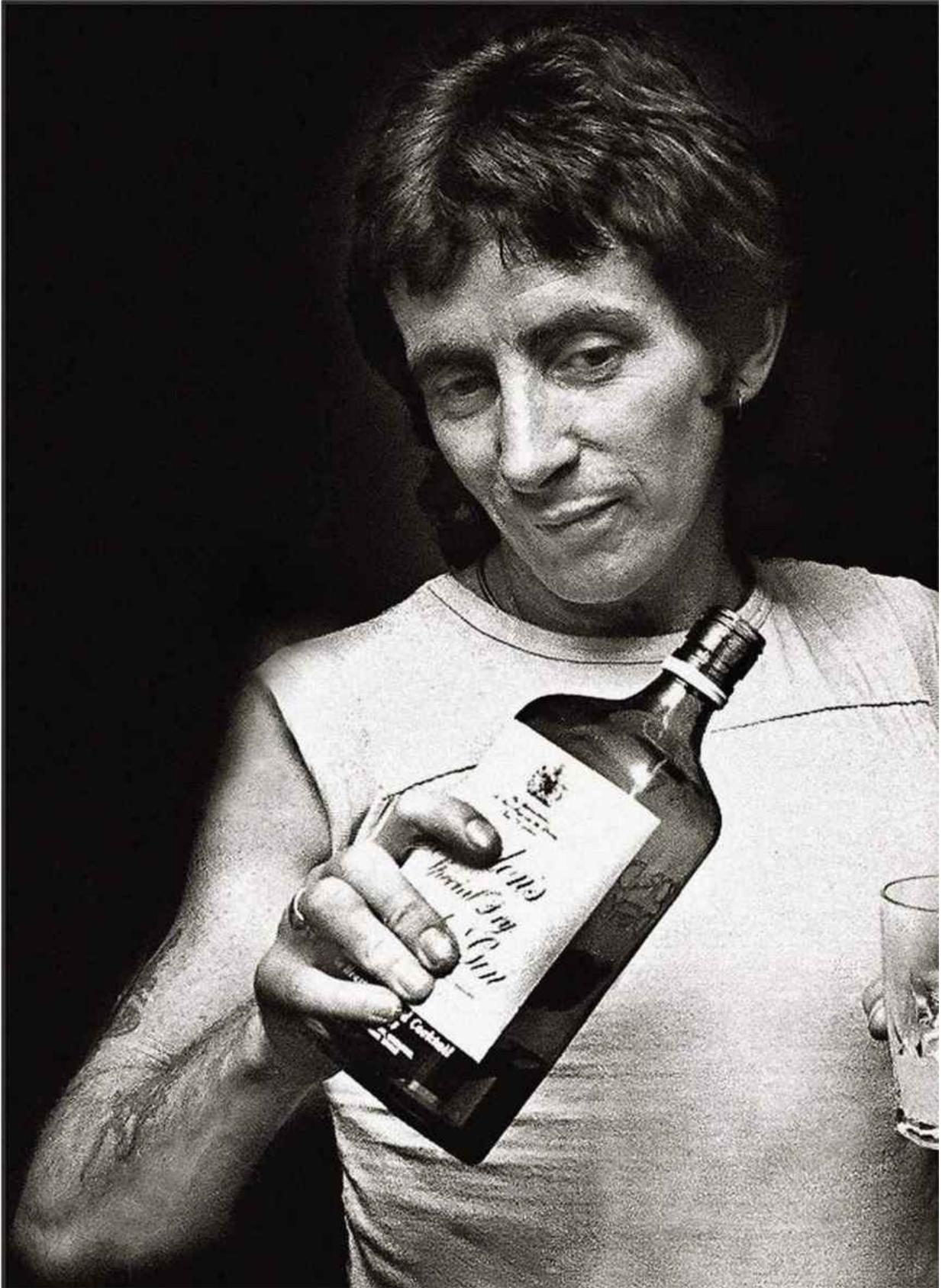
Um "pouco demais". Angus Young, Copenhagen, 1976. (*Getty Images*)



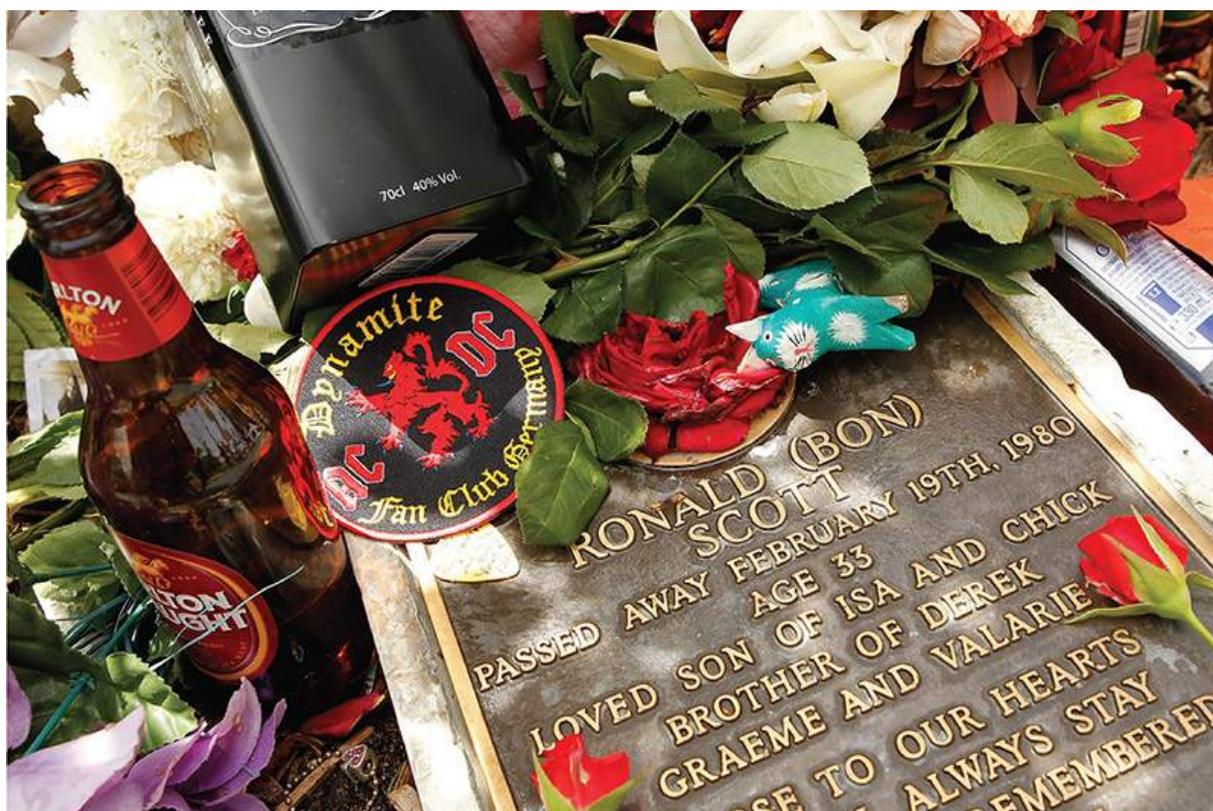
O clã nos bastidores, Londres, c. 1977. Coral e Michael Browning ao centro. (*Michael Browning*)



Atrás do palco, "na estrada para o inferno", Califórnia, 1978. Ian Jeffery (à esquerda) e Bon (no meio). (*Ian Jeffery*)



“Eu disse que se não parasse de beber ele morreria.” Bon Scott fazendo jus à sua imagem, 1979. (*Getty Images*)



O túmulo de Bon Scott em Fremantle. (*Getty Images*)



Uma rara foto de Brian Johnson no palco sem sua marca registrada, o boné, 1980. (*Getty Images*)



Mosca na sopa. A formação pós-Rudd, c. 1988. Simon Wright à esquerda.  
(*Getty Images*)



Exploda seu público. Embora a venda de discos tenha despencado na década de 1980, o público dos shows do AC/DC só aumentava.  
(*Getty Images*)



Mais "estrada para o inferno". Turnê Razors Edge, 1992. (*Getty Images*)



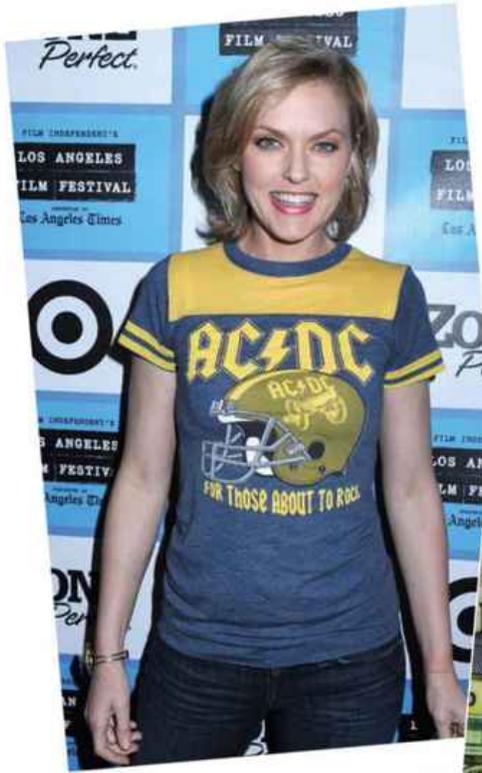
Angus e Malcolm no palco com Ronnie Wood, dos Rolling Stones, Toronto, 2003. (*Getty Images*)



A breve mas inesperadamente bem-sucedida formação Razors Edge, Londres, 1991. Chris Slade (o careca) ao fundo. (*Getty Images*)



O último trem para casa. Brian e Angus no palco no início da turnê Black Ice, 2008. (*Getty Images*)



Já não é mais pela música, mas pela *ideia* do AC/DC. Da esquerda para a direita: Elaine Hendrix, Courtney Cruz e Sarah Cawood.