

O futuro pertenceu à jovem guarda

Danilo Fraga

Mestre em Comunicação
pelo Programa de Pós
Graduação em Comunicação e
Cultura Contemporâneas, da
Universidade Federal da Bahia,
jornalista, crítico musical e
trabalha no Jornal A Tarde.
e-mail: danfraga@gmail.com

NABSTRACTRESUMORESUMENABSTRAC

resumo

Em cinquenta anos de história, uma das principais restrições à autenticidade do rock brasileiro diz respeito à sua influência anglo-americana. O gênero sempre se deparou com a questão de como, ao mesmo tempo, ser rock e brasileiro, fazer parte do mainstream musical e ainda assim ser autêntico e, em diversos momentos, utilizou estratégias para contornar a questão. Mas, a hipótese principal deste artigo é que o rock brasileiro e, em especial a jovem guarda, tem relação mais próxima com a tradição da música popular brasileira do que imaginamos em um primeiro momento e que tal relação está calcada no modo de cantar.

Palavras-chave: rock brasileiro; canção mediática; gênero musical; performance; voz.

abstract

In five decades of history, one of main constraints to the authenticity of Brazilian rock and roll focuses on its American roots. The genre always have been encountered the question about how to be, at the same time, rock and roll and Brazilian, product of the mainstream and authentic, and, in it's history, the Brazilian rock and roll have used different strategies to solve this issue. But the main hypothesis of this article is that the Brazilian rock and roll and, specially the jovem guarda (60's Brazilian rock movement), has closer relationship with the traditional Brazilian popular music than we imagined at first and that this relationship is modeled in the way if singing.

Keywords: Brazilian rock and roll; popular music; musical genre; performance; voice.

resumen

En cincuenta años de historia, uno de los principales obstáculos es la autenticidad del rock brasileño en lo que respecta a su influencia anglo-americana. El género siempre enfrenta a la cuestión de cómo, al mismo tiempo, el rock y Brasil puede ser parte de la música comercial y seguir siendo auténtico y, en varias ocasiones, las estrategias utilizadas para eludir la cuestión. Pero la hipótesis de este trabajo es que el rock brasileño y, especialmente, la joven guardia, tiene relación más estrecha con la tradición de la música popular brasileña de lo que imaginábamos al principio, y que esta relación se basa en la manera de cantar.

Palabras-clave: rock and roll brasileño; música popular; género musical; performance; voz.

1

Segundo Shuker, "uma versão suave e menos rebelde do *rock and roll*" (1999, p. 15).

2

O Clube do *Rock* foi o primeiro programa da televisão brasileira a ser dedicado exclusivamente ao *rock*. O programa era apresentado por Carlos Imperial e ia ao ar toda terça-feira, às 12h45.

O final da década de 50 não foi bom para o *rock and roll*. Em 1959, já não restava quase nada da primeira geração de roqueiros norte-americanos: Elvis Presley havia se alistado no exército para lutar na guerra da Coreia; Jerry Lee Lewis estava afastado das paradas de sucesso depois do escândalo envolvendo seu casamento com uma garota de 13 anos e não lançava um disco desde 57; Chuck Berry estava preso, sob a acusação de usar garotas menores de idade em sua casa noturna; Little Richard havia deixado o *rock* de lado para seguir a carreira religiosa; Buddy Holly e Richie Valens morreram em um acidente com o avião que transportava os músicos de suas turnês e, enfim, Johnny Cash dedicava-se cada vez mais à relação com a música *country*. Enquanto isso, as paradas de sucesso da música jovem americana eram ocupadas por variações mais comportadas do *rock* como o *twist*, os grupos vocais e o *teen rock*¹ dos ídolos adolescentes. Por tudo isso, aquele final de década tinha um clima de fim de festa. E, no Brasil, não era muito diferente. Em 1958, foi lançado *Chega de saudades*, o primeiro álbum de João Gilberto, marco inicial da bossa nova. No disco, João Gilberto mostrava que o samba podia ser modernizado a partir da relação com outros gêneros da música popular massiva e, com esse projeto, a bossa nova ocupou, por algum tempo, o espaço de música jovem na indústria fonográfica que, nesse momento, estava localizada, principalmente, no Rio de Janeiro. "Em São Paulo, o *rock* era bem dominante, com cantores e grupos instrumentais, mas no Rio de Janeiro o gênero ficava restrito aos subúrbios mais distantes da zona sul que, então, era dominada pela bossa nova" (Fróes, 2000, p. 30).

Enquanto isso, um grupo de garotos reunia-se no cruzamento das ruas Haddock Lobo e Matoso, na Tijuca, para falar das novidades da música jovem norte-americana. Entre esses garotos estavam Erasmo Carlos, Tim Maia, Jorge Ben e Roberto Carlos. E, junto com Tim Maia e Arsênio Lívio, outro da turma do Matoso, formou o grupo vocal *The Sputnicks*, que interpretava os últimos sucessos norte-americanos com um arranjo para quatro vozes, dois violões e percussão, feita com colher e caneca. Apesar de não ter composições próprias, os *Sputnicks* chegaram a apresentar *Little darling* no programa *Clube do rock*² (TV Tupi), apresentado por Carlos Imperial. Uma semana depois, nesse mesmo programa, Roberto Carlos cantou *Tutti-frutti* (Elvis Presley, 1956) e foi apresentado por Carlos Imperial como o "Elvis Presley brasileiro".

Mas, aquele não era um bom momento para iniciar carreira de *rock* no Brasil e *The Sputnicks* não deu certo. Celly Campello e Sérgio Murilo ainda faziam sucesso, mas não havia interesse por parte da indústria fonográfica em investir em novos artistas de uma moda passageira, quando os artistas da bossa nova vendiam cada vez mais. Depois da primeira decepção com o *rock*, Roberto Carlos continuou tentando a carreira de *crooner* de rádio com repertório mais variado,

3

O estilo musical pode ser descrito como modo de expressão peculiar, um conjunto de técnicas expressivas que caracterizam determinada linguagem musical, de um compositor ou de um grupo de compositores. O estilo diferencia-se do gênero por considerar apenas aspectos musicais.

como era o costume da época. Ele lançou dois compactos de bossa nova (*João e Maria/Fora do tom*, 1959) e (*Canção do amor nenhum/Brotinho sem juízo*, 1960) e, depois, o álbum *Louco por você*, de 1961. O disco tinha versões em português para canções de sucesso das músicas italiana e norte-americana, boleros (*Não é por mim*), chacha-chás (*Louco por você e Linda*), sambas (*Chorei*) e bossas novas (*Ser bem*), tudo isso gravado com o acompanhamento da orquestra do maestro Astor, que arranjava canções de qualquer gênero. Para o biógrafo de Roberto Carlos, Paulo César Araújo, “o primeiro LP de Roberto Carlos foi uma espécie de laboratório. Hoje seria considerado um álbum eclético, plural, de primeira ordem, mas na época revelava mais a indecisão de estilo³ do jovem cantor” (2006, p. 85). Também não deu certo.

Foi apenas dois anos depois que o *rock* voltou ao topo das paradas, com o sucesso mundial dos Beatles e das outras bandas da invasão britânica. “Enquanto isso, os já veteranos Sérgio Murilo, Celly Campello e Carlos Gonzaga mantinham-se fieis às versões do que estourava nos Estados Unidos” (Fróes, 2004, p. 34). O sucesso do estilo mais melodioso e elaborado do *rock* dos Beatles fazia com que essa sonoridade do *rock* norte-americano do começo dos anos 60 parecesse ultrapassada. Por tudo isso, “1962 foi um ano de mudanças, com a passagem dos reinados de Celly Campello e Sérgio Murilo. Os ícones daquela primeira geração assistiram [sic] uma rápida movimentação do mercado, com gravadoras investindo em novos nomes” (Fróes, 2004, p. 37). Em pouco tempo, já não se ouvia mais falar de Tony Campello, Demétrius, George Freedman, Wilson Miranda, Albert Pavão, Carlos Gonzaga e, para completar, logo no começo de 1963, Celly Campello decidiu interromper sua carreira para se casar. Sérgio Murilo também não lançaria disco algum nos próximos dois anos, por causa do litígio com a Columbia, causado por um processo judicial movido pelo cantor centrado na porcentagem a que ele tinha direito sobre a vendagem de seus álbuns. Não por acaso, também são de 1963 os primeiros sucessos de Roberto Carlos e Erasmo Carlos que, pouco a pouco, formariam o estilo de *rock* brasileiro que ficou conhecido como jovem guarda. A transição entre a primeira geração do *rock* no Brasil e o iê-iê-iê se deu ao mesmo tempo e ao mesmo modo da migração do *rock* dos Estados Unidos para a Inglaterra.

A briga por audiência

Em agosto de 1965, o programa *Jovem guarda* (TV Record) estreou como alternativa para preencher o horário de domingo à tarde, vago na grade de programação depois que a transmissão ao vivo dos jogos do campeonato paulista de futebol foi proibida pela Federação Paulista de Futebol. O nome do programa foi retirado de uma expressão

4

"O futuro pertence à jovem guarda, porque a velha está ultrapassada".

5

O espetáculo, que reunia música, teatro e política, foi dirigido por Augusto Boal como protesto contra a ditadura militar. Além de Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale, reunia Oduvaldo Viana Filho, Paulo Pontes e Ferreira Gullar, além de Maria Bethânia, que substituiu Nara Leão em 1965.

do líder revolucionário soviético Vladimir Lênin⁴, mas também servia como oposição à tradição da música brasileira, representada pela velha guarda das escolas de samba. Mas, para o jornalista e historiador da música popular brasileira Paulo César Araújo, "jovem guarda era o título de uma coluna assinada por Ricardo Amaral na coluna social da Folha de São Paulo que focalizava os filhos da grã-finalha: os playboys e mocinhas que transitavam pela rua Augusta, na época o point mais chique da juventude paulistana" (2006, p. 134). Mais importante do que isso é que o nome do programa também serviu para batizar o estilo musical de seus participantes e o movimento musical formado em volta do programa. A estrutura do *Jovem guarda* era a mesma de outros programas musicais da televisão da época que, por sua vez, seguiam um modelo estabelecido pelos programas de rádio. Entre os programas musicais de televisão figuravam: *Festival da juventude* (TV Excelsior), *O bom* (TV Excelsior), *O fino da bossa* (TV Record), *Disparada* (TV Record) e *Bossaude* (TV Record). O apresentador ficava no centro do palco, cantava alguns números, conversava com a plateia e chamava os convidados para números musicais. O programa *Jovem guarda* era apresentado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa.

Em maio de 1965 e três meses antes do *Jovem guarda*, entrou no ar *O Fino da bossa*, apresentado por Elis Regina e Jair. No começo dos anos 60, a canção popular brasileira passou a ter objetivo político claro, o que marca a transformação da bossa nova no samba moderno, na moderna música popular brasileira, MMPB ou, simplesmente, MPB. Esse projeto originou-se no início dos anos 60, principalmente com o Centro de Popular Cultura, o CPC, da UNE. E, a partir desse momento, novas figuras apareceram, algumas com mais influência da bossa nova (Edu Lobo e Dori Caymmi); outras, nem tanto (Elis Regina e Chico Buarque). Até mesmo Nara Leão, antiga musa da bossa nova, passou a fazer parcerias com músicos "do povo" na apresentação do espetáculo *Opinião*⁵ como o sambista carioca Zé Kéti e o maranhense João do Vale. O passo seguinte foi dado em direção à canção de protesto, face ainda mais politizada da MPB, liderada por compositores como Geraldo Vandré. Na canção de protesto, o conteúdo da letra passou a ter peso, restando ao arranjo o papel de acompanhamento, de reforço da mensagem. Segundo Tatit, "a primeira consequência da nova ordem se fez sentir nas letras das canções que foram gradativamente retornando o peso semântico. Logo depois, as melodias também recuperaram as inflexões grandiloquentes de tempos passados para dar cobertura compatível à oratória engajada" (2004, p.102).

Em seu programa, "Elis abrigava não apenas canção de protesto, mas também o samba autêntico. Só não admitia a música jovem, filiada ao rock internacional, cuja repercussão vinha crescendo espantosamente na esteira do sucesso dos Beatles" (Tatit, 2004, p. 53).

Em um momento em que música e política se confundiam, logo foi desenhado o maniqueísmo. "Quem não fazia MPB 'de protesto', estava de algum modo a serviço do imperialismo norte-americano, por adoção, omissão ou alienação" (Tatit, 2004, p. 201). Artistas e público criaram um consenso sobre como deveria ser a verdadeira música brasileira – restringindo-a a um tipo de canção que utiliza instrumentos acústicos, ritmos regionais e temas ligados à terra ou a mensagens de esperança. De um lado, estavam compositores "engajados", reunidos em defesa dos valores ameaçados da música brasileira; do outro, compositores sem a menor intenção de propor um movimento intelectualmente organizado. Era uma reedição do conflito entre autenticidade e cooptação, em que ser cooptado significava ter abandonado a missão conscientizadora que todo artista deveria ter, perder a autonomia sobre sua obra ou mesmo ser manipulado pelos interesses financeiros e ideológicos das gravadoras multinacionais.

O conteúdo das letras e a concepção musical extraordinariamente simples em um período imediatamente posterior à sofisticação da bossa nova e a utilização de elementos da música americana eram ouvidos como afronta pelos artistas da MPB. Da mesma forma, havia a acusação de omissão ou mesmo de alinhamento ao regime militar pela jovem guarda. Mas, a principal desconfiança em relação à jovem guarda dizia respeito a sua relação com a indústria fonográfica. Tal argumentação também se reflete em estudos acadêmicos. Assim, desde que o *rock* chegou ao Brasil, o gênero é tido como reflexo do imperialismo cultural norte-americano. O sociólogo José Ramos Tinhorão é conhecido, entre outros motivos, por afirmar que não existe *rock* brasileiro, existe *rock* americano feito no Brasil. Para ele, "a partir da década de 60, a música popular urbana passou a evoluir no Brasil em perfeita correspondência com a situação econômico-social", ou seja, "na base de uma economia dependente, e sem poder de decisão" (1998, p. 312-313). Para Tinhorão, o *rock* brasileiro seria reflexo da política econômica dependente dos investimentos estrangeiros e da importação, implantada por Juscelino Kubitschek e aprofundada durante a ditadura militar.

Acontece que, da mesma forma que *Jovem guarda*, *O Fim da bossa* também era transmitido pela TV Record de São Paulo. E isso provocava certa rivalidade, estimulada e até mesmo desejada pelos diretores da Record. Em um primeiro momento, isso não foi um grande problema. Em 1965, Elis Regina era a maior estrela da MPB; *O Fim da bossa* era o programa de maior audiência, e o disco *Dois na bossa* era o mais vendido do ano. Mas, em 1966, a situação mudou. Nos primeiros meses, a audiência do *Jovem Guarda* foi de apenas 15,5%, mas, depois do lançamento do *Quero que vá tudo para o inferno* (*Jovem guarda*, Roberto Carlos), o índice cresceu, alcançando 38% em abril de 1966. Em seu auge, o programa alcançou até três milhões de espectadores só em São Paulo, de onde era transmitido ao vivo. Logo,

6

As versões de sucessos dos Beatles fizeram parte do repertório de muitos grupos de jovem guarda como Renato e Seus Blue Caps (*Menina Linda*, versão para *I Should Have Known Better*), Golden Boys (*Ontem, Yesterday*), Ronnie Von (*Meu Bem, Girl*), entre muitos outros.

o cantor mais comentado era Roberto Carlos; o disco mais vendido era *Jovem guarda* (Roberto Carlos, 1965), e o musical de maior audiência do canal era o *Jovem Guarda*. Um grupo de artistas liderados por Elis Regina, Jair Rodrigues, Edu Lobo, Geraldo Vandré e MPB-4 foram às ruas em manifestação “pela MPB e contra as guitarras elétricas”; a passeata também havia sido organizada pela TV Record, com o objetivo de chamar a atenção para o lançamento de um novo programa, o *Frente Única - Noite da MPB*. Em resposta, os músicos da jovem guarda redigiram uma resposta publicada, no jornal *O Cruzeiro*, intitulada “Manifesto do iê-iê-iê contra a onda de inveja”. No documento, os artistas procuraram rebater a acusação de “alienação”, argumentando o seguinte: “Não choramos nas nossas canções, não usamos protesto para impressionar. Se nós decidimos ajudar, faremos com ação. (...) Trata-se de um movimento otimista, não há lugar para derrotados. Observe que os cabeludos são rapazes alegres. Não falamos em nossas canções, de tristeza, de dor-de-cotovelo, de desespero, de fome, de seca, de guerra”.

A invenção do iê-iê-iê

A jovem guarda e o *rock* brasileiro são produtos da indústria do entretenimento e, enquanto tal, utilizam elementos típicos da música popular massiva. O que os críticos da jovem guarda não percebiam é que o samba ou a MPB, da mesma forma, haviam se desenvolvido e circulavam em um ambiente midiático e, portanto, estavam igualmente sujeitos à configuração da indústria do entretenimento. O caráter comercial da jovem guarda pode ser facilmente observado na linha de produção de versões em português⁶ para sucessos estrangeiros. Desde os anos 50 era muito comum driblar o pagamento de direitos autorais com regravações dos sucessos do *rock* internacional por artistas locais. Mas, ao contrário do que se pensa, a onda de versões estrangeiras no Brasil não começou com o *rock*. Um dos grandes sucessos do carnaval, *Está chegando a hora*, é uma versão da mexicana *Cielito lindo*, assim como *Babalú*, maior sucesso de Ângela Maria, é versão de um tema cubano. Na jovem guarda, a produção de versões funcionava quase como uma linha de montagem: os discos importados chegavam às gravadoras, eram selecionadas canções que poderiam fazer sucesso na voz e particularidades de cada um dos artistas contratados e depois cabia aos versionistas a tradução da canção para o português.

No mundo do *rock*, encomendar uma música a compositores profissionais significa, na maioria das vezes, não ser autêntico. E essa foi um dos principais problemas para a afirmação da jovem guarda na história do *rock* brasileiro. Para Janotti Jr., “no *pop-rock* nacional, saber que a baiana Pitty executa suas próprias músicas, que parte das

7

A *Columbia Broadcast System* é um conglomerado americano que controlava, entre outras empresas, a gravadora brasileira Columbia. Porém, no começo dos anos 60, a Columbia mudou seu nome para CBS.

8

Entre as inversões, estão: "Mas com água na boca muita gente ficou" (*Splish splash*), "Pois minha carteira o malvado levou" (*Parei na Contramão*) ou "Mas nem adianta o aviso olhar" (*É proibido fumar*).

composições de Renato Russo possuem traços autobiográficos e que o grupo Los Hermanos aposta em um repertório próprio é fundamental para a demarcação da relação entre autenticidade e cooptação" (2004, p. 5). Mas, a jovem guarda não se resumia às versões. Na verdade, a grande importância desse movimento musical foi a criação do primeiro modelo de compor e cantar *rock* brasileiro, um estilo musical mais próximo do *rock* anglo-americano e da tradição musical brasileira, principalmente do samba-canção e da bossa nova. E, nessa empreitada, destacaram-se Roberto Carlos e Erasmo Carlos.

As primeiras canções de *rock* em português foram compostas ainda nos anos 50, como *Namorando* e *Calypso rock* (Carlos Imperial), *Minha sina* (Demétrius) ou *Bata baby* (Baby Santiago). Mas, nenhum dessas canções alcançou o sucesso de versões de sucessos norte-americanos como *Broto legal* (*I'm in love*, Arlene Fontana), *Estúpido cupido* (*Stupid cupid*, Neil Sedaka) ou *Marcianita* (*Marcianita*, Los Flamingos). Esse quadro só foi revertido com o lançamento dos primeiros álbuns de Roberto Carlos e das primeiras canções compostas por ele em parceria com Erasmo Carlos. Em *Splish, splash* (1963), *É proibido fumar* (1964) e *Roberto Carlos canta para a juventude* (1965) estão os primeiros sucessos da carreira do cantor e as canções que delimitaram o estilo da jovem guarda em sua primeira fase, como *Parei na contramão*, *É proibido fumar* e *Eu sou fã do monoquíni*. Nelas, o arranjo instrumental não funcionava apenas como suporte para a voz, e a guitarra marcava mais agressivamente seu espaço, pois foram gravadas com o acompanhamento de guitarra, contrabaixo elétrico, sax tenor e bateria, em um esforço de alcançar a sonoridade típica do *rock* norte-americano dos anos 50 – daí o fato de os primeiros álbuns da CBS⁷ terem muito *reverb*, na tentativa de imitar a sonoridade dos primeiros discos de Elvis Presley. Do mesmo modo, as letras estavam mais próximas da realidade urbana do país e, ao mesmo tempo, da rebeldia do *rock* norte-americano. No universo poético da jovem guarda está a paixão por carros, a solidão das grandes metrópoles, amores impossíveis, tipos estranhos, super-heróis, revistas em quadrinhos e seriados de TV – um imaginário jovem cheio de novas imagens. Tudo isso cantado com inversões frasais⁸ (pelo menos, o deslocamento do verbo para o final do verso), para facilitar a rima, além de declamações no meio da canção. "Ganhava vida também uma galeria de novas gírias de juventude: bandidão (rapaz bonito), boneca (garoto bonita), bidu (pessoa ótima, notável), barra limpa (pessoa simpática), barra pesada (malandro), papo firme (conversa verdadeira), papo furado (conversa ruim, mentira)" (Sanches, 2004, p. 47).

Nas canções da primeira fase da jovem guarda, a relação entre o sujeito e seu objeto de desejo era quase sempre eufórica. No máximo, as baladas partiam de um estado inicial de disforia, para a conquista da conjunção com o objeto de desejo a partir do percurso do narrador. O sujeito dessas canções era quase sempre designado na primei-

9

Métrica formada por dois binários no mesmo compasso, sendo que o primeiro tempo é acentuado, o terceiro tem intensidade intermediária e o segundo e quarto tempos são fracos.

10

Para muitos críticos do *rock*, o álbum *Sargent Peppers Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles, e os primeiros discos em que Bob Dylan usou guitarra elétrica marcaram a passagem do *rock and roll* dos anos 50 para o *rock* do final dos anos 60. "O *Sgt. Peppers* é um exemplo da mutação por que passou o *rock*. A partir de então, a denominação *rock and roll* ficou ligada às músicas produzidas na década de 50 e início dos anos 60, que eram faixas curtas e letras ligadas ao mundo adolescente" (Janotti, 2003, p. 40).

ra pessoa do singular, e o objeto de desejo era representado, às vezes, pelo sexo oposto (*Eu sou fã do monoquíni*) mas, principalmente, pela adesão ao estilo de vida roqueiro (*Lobo mau*). Esse estilo de vida dizia respeito a dar valor a tudo o que fosse considerado diferente e original. O roqueiro da jovem guarda se valorizava, colocando-se como o marginal, valorizando a diferença, a originalidade. Em *Mexerico da Candinha* (*Jovem guarda*, 1965), por exemplo, o roqueiro é caracterizado por seu modo de vestir (calça justa, bota extravagante e terno diferente), pela aparência física (cabeludo), pela linguagem (a gíria) e por seu comportamento ("não liga para nada", "dirige em disparada"). Além das canções de amor e do elogio ao estilo de vida, outro modelo comum nas letras era a narração de uma aventura típica das histórias em quadrinhos (*História de um homem mau*). As canções da jovem guarda projetavam um cenário localizado nos centros urbanos, em algum momento dos anos 60. E, ao mesmo tempo, apostavam na identificação com o público jovem, a partir do som e das letras estereotipadas, que "abrem espaço para que, no nível da enunciação pressuposta, o destinatário do discurso identifique mais facilmente os estereótipos ali presentes" (Lopes, 1999, p. 145). A preocupação com a identificação etária com o público foi também um dos motivos do envelhecimento da jovem guarda. Tais escolhas se refletiam em melodia fortemente temática, com claro destaque para o refrão. O padrão rítmico das canções desse primeiro momento da jovem guarda, como pode ser notado, era geralmente simples e facilmente identificado com o *rock* norte-americano dos anos 50 (Shuker, 1999, p. 34). O compasso quaternário⁹ era regra e quase dava lugar à síncope. A voz dificilmente utilizava alongamentos ou contrações – cada sílaba casava perfeitamente com dos quatro tempos do compasso quaternário. A sílaba tônica geralmente ficava no tempo mais forte do compasso. "Com ritmo veloz e acordes quadrados, as letras simples e diretas se iniciam geralmente sob um clima de tensão para terminar com alguma chave de ouro, ou alguma lição, tipo moral da história" (Medeiros, 1984, p. 31). Assim, o primeiro modelo de jovem guarda se formou, pouco a pouco, nos primeiros álbuns de Roberto Carlos.

Mas, para Tatit, esse projeto "traz um aspecto efêmero facilmente detectável" (2002, p. 187). O período de identificação entre artista e público é muito breve e, rapidamente, o artista envelhece, não representando mais os anseios juvenis. Foi o que aconteceu com a maioria dos artistas e grupos da jovem guarda. Boa parte deles continuou a utilizar as estratégias da primeira fase do movimento no decorrer de suas carreiras, quando elas haviam se tornado ultrapassadas, pelo amadurecimento do *rock*¹⁰ no mundo todo. Roberto Carlos não acompanhou o caminho dos Beatles em direção à psicodelia, mas encontrou seu caminho no diálogo cada vez maior com a tradição do samba-canção brasileiro. "Roberto Carlos foi encontrando os ca-

minhos mais rendosos para a sua dicção, substituindo a marcação insistente, quase cardíaca, da música jovem, pelas durações solenes, em que sua voz podia vibrar ou ainda tremular, anunciando sua presença romântica” (Tatit, 2002, p. 90). Ao fazer essa transposição, ele garantiu a continuidade de sua obra que, ainda segundo Tatit, é “latinizada, simples e contagiante, sobretudo do ponto de vista afetivo” (2002, p. 188).

No começo da carreira, Roberto Carlos era o protótipo da voz jovem, com naipe tendendo para o agudo, timbre doce e nasalado. Dentro da própria jovem guarda, as vozes, ora tendiam mais para o *rock*, ora para o samba-canção. De algum modo, a voz de Roberto Carlos tinha um equilíbrio muito importante para a junção entre a tradição do *rock* e do samba-canção brasileiro no segundo momento da jovem guarda. Ela conseguia ser doce nas canções românticas sem ser melosa ao extremo de Wanderley Cardoso. E, ao mesmo tempo, era rouca e gritada para expressar rebeldia, mas mantendo uma ambiguidade que Erasmo Carlos não conseguia sustentar. Também não soava madura e grave como a voz de Jerry Adriani. “Sempre na medida, sua voz desenhava os contornos de seu corpo, com gestos pessoais bem dosados, e de sua fisionomia sempre tenra e profissionalmente charmosa (fazendo caretinhas para as câmeras em closes estudados)” (Sanchez, 2004, p. 86). Nessa relação direta com o corpo, mas sem apelo sexual direto, estava a chave do sucesso de Roberto Carlos: sua voz era um elemento que inspirava credibilidade, espontaneidade, sinceridade e espelhamento junto ao seu público. “Tudo ocorre como se Roberto deslizesse pelas vogais deixando um rastro de sentimento cristalizado em seu timbre de voz. Essa identificação entre voz, vogal, sonoridade e afeto foi modulando o trabalho de composição do artista – e de seu histórico parceiro Erasmo Carlos – desde o apogeu da jovem guarda até hoje, engendrando uma dicção à parte na história da canção brasileira” (Tatit, 2002, p. 190).

Tal processo é o que Tatit chama de figurativização enunciativa, marcada pela presença do cantor, expressa em sua voz. “A figurativização enunciativa que dá credibilidade à paixão, no sentido de que o conteúdo do texto poderia realmente ser dito pelo perfil entoativo adotado, é a característica básica da canção de Roberto Carlos” (Tatit, 2002, p. 209). Por isso, a voz de Roberto Carlos e suas canções são ouvidas em estreita relação com a biografia do autor, largamente veiculada na mídia: um rapaz jovem, bem sucedido mas, ao mesmo tempo, completamente dependente do amor. No plano visual, a rebeldia comportada se expressava nos cabelos muito grandes para a época, nas roupas inspiradas no *rock* americano, nas danças agressivas (como no caso da conhecida coreografia de *É proibido fumar*, em que Roberto fingia atirar uma granada na plateia). “A rebeldia tinha de ser temperada. Os cabelos ameaçavam crescer, mas na capa de *É Proibido Fumar* restava a franjinha começando a descer pela testa de

11

De que vale o céu azul /
E o sol sempre a brilhar /
Se você não vem / E
eu estou a esperar // Só
tenho você / No meu
pensamento/ E a sua
ausência / é todo o meu
tormento // Quero que
você / Me aqueça neste
inverno / E que tudo mais
vá pro inferno // De que
vale a minha / Boa vida
de playboy / Se entro no
meu carro / E a solidão
me dói // Onde quer que
eu ande / Tudo é tão
triste / Não me interessa
/ O que de mais existe
// Quero que você / Me
aqueça neste inverno /
E que tudo mais vá pro
inferno // Não suporto
mais / Você longe de
mim / Quero até morrer
/ Do que viver assim //
Só quero que você / Me
aqueça neste inverno /
E que tudo mais vá pro
inferno.

12

Estamos considerando os álbuns *Splish, splash* (1962) e *Roberto Carlos* (1969), ambos de Roberto Carlos, como demarcadores da fase principal de existência da jovem guarda.

um bem comportadíssimo moço de braços cruzados e camisa vermelha de botão” (Sanches, 2004, p. 37).

Pelo menos desde a década de 60, quando as discussões sobre a autenticidade na música popular produzida no Brasil foram acentuadas, o *rock* brasileiro se depara com a questão recorrente de como assumir a influência anglo-americana e, ao mesmo tempo, produzir música popular brasileira. E é notável que, entre todas as tendências e movimentos do *rock* brasileiro, a jovem guarda é a mais comumente acusada de falta de originalidade e de “americanização”. É bem verdade que muitos dos grupos de jovem guarda tiveram seu sucesso apoiado nas versões de sucessos norte-americanos, mas o que este artigo pretende mostrar é que a jovem guarda teve diálogo maior com a tradição da música popular brasileira do que se costuma admitir, principalmente no que diz respeito às produções de Roberto Carlos e Erasmo Carlos. E, da mesma forma, que a jovem guarda foi de vital importância para a formação do que conhecemos hoje como *rock* brasileiro, ao criar um circuito *mainstream* de *rock* no Brasil. Ainda nos anos 60, Augusto de Campos chegou a apontar a influência da música popular brasileira no *rock* brasileiro: “enquanto a música popular de raízes nacionalistas, apelando à teatralização e a técnicas derivadas do bel canto, descambava para o ‘expressionismo’ interpretativo e voltara a incidir no gênero grandiloquente, épico-folclórico, de que a bossa nova parecia ter-nos livrado para sempre, a jovem guarda de Roberto e Erasmo Carlos estava muito mais próxima, sob o aspecto da interpretação, da sobriedade de João Gilberto” (Campos, 1989, p. 55).

Quero que vá tudo pro inferno ¹¹

No período principal da jovem guarda, entre os anos de 62 e 69¹², é possível distinguir dois momentos mais ou menos delimitados pela utilização de diferentes conjuntos de estratégias midiáticas, com mudanças na harmonia, melodia, ritmo e performance e na relação com os meios de comunicação. No caso de Roberto Carlos, o primeiro conjunto de estratégias midiáticas estava concentrado em seus primeiros álbuns de *rock*, principalmente entre *Splish, splash* (1962) e *Roberto Carlos canta para a juventude* (1965). Em seus últimos discos da década de 60, por outro lado, Roberto Carlos utilizou elementos de um outro conjunto de estratégias midiáticas. Para entender como se deu a passagem entre os dois, entre a primeira e a segunda fase da jovem guarda, é fundamental a análise de *Quero que vá tudo pro inferno*. Nessa canção estão concentrados, ao mesmo tempo, alguns elementos do primeiro conjunto de estratégias, bem como os elementos utilizados e desenvolvidos na segunda fase da jovem guarda.

Existem alguns locais privilegiados para uma canção ocupar em

13

É um procedimento comum da indústria fonográfica distribuir, para as emissoras de rádio e jornalistas dedicados à cobertura e crítica musical, CDs com uma ou duas faixas de "músicas de trabalho" dos artistas de seu cast com objetivos promocionais. Antes do advento do CD, os compactos em vinil eram o suporte para este tipo de promoção e também para a comercialização.

14

O *riff* é uma sequência curta de notas, repetida muitas vezes. É muito utilizado pelos guitarristas de *rock*. Um exemplo bastante conhecido de *riff* pode ser ouvido na introdução e em vários momentos da canção *Satisfaction* (*Out of our heads*, 1965), dos Rolling Stones. Nesta e em outras canções do gênero, o *riff* ganha importância comparável ou superior à do refrão.

15

Arpejo é a execução sucessiva das notas de um acorde. Enquanto, num acorde, as notas são tocadas simultaneamente, no arpejo essas mesmas notas são tocadas uma a uma, em andamento rápido.

um disco. E, como a primeira canção do lado A de *Jovem guarda*, *Quero que vá tudo pro inferno* foi lançada com a intenção de ser a música de trabalho¹³ e o grande sucesso do álbum, o que de fato ela foi. A canção foi lançada em compacto (*Quero que vá tudo pro inferno / Escreva uma carta de amor*, 1965) e sempre foi executada na abertura e no encerramento dos programas *Jovem guarda*. A escolha de uma canção como música de trabalho segue lógica própria. É costume da indústria fonográfica divulgar os álbuns a partir de canções que sigam especificamente o formato canção, que não traga grandes rupturas em relação ao horizonte de expectativas do público e que, por essas razões, seja considerada de fácil audição. Por isso, como grande parte das canções da jovem guarda, *Quero que vá tudo pro inferno* seguia a estrutura básica do formato canção sem qualquer tentativa de tensioná-la; tem refrão forte e de fácil memorização, melodia simples e, acima de tudo, um arranjo que remete a muitos elementos do repertório de música popular massiva compartilhado por todos.

Em quase 4 minutos, a canção começa com um *riff*¹⁴, órgão e com arpejos¹⁵ de guitarra que preparam o ouvinte para a primeira estrofe – “De que vale o céu azul e o sol sempre a bilhar / se você não vem, eu estou a lhe esperar”. A introdução de *Quero que vá tudo pro inferno* é importante porque mostra os principais elementos, desenvolvidos no decorrer da canção: harmonia, ritmo e, principalmente, a importância do órgão no arranjo. A seguir, a segunda estrofe da canção tem esquema melódico diferente e acaba funcionando como pré-refrão porque prepara o ouvinte para a chegada do refrão – “Só tenho você / no meu pensamento / E a sua ausência / é todo o meu tormento”. A partir dessa preparação, *Quero que vá tudo pro inferno* chega a seu ápice, o refrão. Depois do refrão, as duas primeiras estrofes são repetidas, com letras diferentes – “De que vale a minha / boa vida de playboy / Se entro no meu carro / e a solidão me dói” e “Onde quer que eu ande / Tudo é tão triste / Não me interessa / O que de mais existe”. Depois, temos a repetição do refrão. E, depois do refrão, uma ponte – “Não suporto mais / Você longe de mim / Quero até morrer / Do que viver assim”, a que segue uma repetição do refrão. E, como é comum no *rock*, depois da segunda vez que o refrão é cantado, vem um solo mas, ao invés do solo de guitarra típico do *rock*, o que há é um solo de órgão. Próximo ao final, o refrão é repetido à exaustão. No final propriamente dito, o órgão fecha a canção da mesma forma como abriu, criando um tipo de moldura.

Os componentes do segundo conjunto de estratégias midiáticas utilizado pela jovem guarda a partir desse momento podem ser notados no arranjo de *Quero que vá tudo pro inferno*. A guitarra com efeitos eletrônicos de *reverb* e a bateria são tocadas no contratempo – ao invés da utilização rigorosa dos tempos fortes do compasso quaternário encontrada na primeira fase da jovem guarda. O baixo segue os padrões básicos do compasso 4/4, forte no primeiro tempo

16

O compasso quaternário é dividido em quatro tempos e, cada um deles, tem uma parte forte e outra fraca. A síncope acontece quando uma nota é executada no tempo fraco do compasso e se prolonga ao tempo forte ou parte forte do tempo seguinte. A síncope é regular quando as notas que a formam têm a mesma duração e é irregular quando suas notas têm durações diferentes. O contratempo é um tipo de síncope em que a nota soa em tempo fraco, ou parte fraca de tempo, sendo antecedida, isto é, tendo no tempo forte ou na parte forte do tempo, uma pausa. A síncope é a grande responsável pelo que se convencionou chamar de "suingue" na música.

17

Um dos primeiros modelos de piano elétrico, seu timbre imitava os dos órgãos de igreja.

18

Notas rebaixadas em intervalos de semitom ou menos, uma forma de se fazer *bend* nos instrumentos de teclas herdada dos pianistas de blues.

19

"Fui para gravar com piano e, de repente (...) nós vimos um negócio jogado no canto do estúdio, e fomos tirar a capa para ver. Era um órgão", disse Laffayette (Sanchez, 2004, p.38)

e médio no terceiro, mas utiliza síncope¹⁶ tímida. A introdução do suingue na jovem guarda já havia sido tentada algum tempo antes com o samba-jovem, defendido por Erasmo Carlos. O samba-jovem não tinha necessariamente que ver com o samba e dizia respeito à incorporação de diversos elementos da música negra, tanto o samba brasileiro quanto o *soul* americano. Essa foi a primeira tentativa de modernizar a jovem guarda e de encontrar formas de defendê-la das acusações de ser música importada. Essa estratégia está presente *Quero que vá tudo pro inferno*.

Mas, a principal mudança em relação à instrumentação costumeira da jovem guarda está na adoção do órgão hammond¹⁷, em detrimento ao sax tenor, comum na primeira fase do movimento. O solo de sax tenor estava ligado à tradição do *rock* americano dos anos 50 e às bandas de baile brasileiras, mas não estavam nas gravações dos Beatles ou das outras bandas da invasão britânica. O papel importante do órgão em *Quero que vá tudo pro inferno* é facilmente notado. Ele abre a canção em primeiro plano, com um agudo e intenso acorde. Depois fica em primeiro plano em toda sua duração (é equalizado com maior destaque em relação à guitarra) e é o único instrumento a solar, acompanhando a melodia da voz, mas exagerando em sua amplitude. No decorrer da canção, o órgão também é utilizado, dando ênfase em alguns momentos, principalmente na ponte, mais carregados emocionalmente na letra – "Não suporto mais / Você longe de mim / Quero até morrer / Do que viver assim".

Até então, o órgão não era um instrumento associado ao *rock*, pois mais comum era o uso do piano. Esse tipo de órgão já era utilizado na música brasileira, mas o mais próximo que ele havia chegado da música jovem foi no jazz-samba de Ed Lincoln e na bossa nova de Eumir Deodato. A partir daí, Roberto Carlos foi restringindo o uso do sax tenor em seus discos conseguindo, assim, sonoridade mais moderna, já que, nesse mesmo momento, algumas bandas como *The Animals* também popularizaram a utilização do órgão no *rock*. Mesmo assim, o órgão de Lafayette era tocado de forma diferente do utilizado pelas bandas americanas e inglesas, com notas sustentadas, ataques agudos e sem o uso de *blue note*¹⁸. Assim, a oposição entre saxofone e órgão nos ajuda a entender a passagem da primeira para a segunda fase da jovem guarda; enquanto o sax tocado em timbre agudo denotava alegria, o órgão grave e contínuo colocava contornos emocionais mais ambíguos. O órgão também tem algo de ultrapassado¹⁹, de fora de moda, com certa proximidade com a liturgia católica. A questão é que a relação entre o moderno e o ultrapassado é central no entendimento dessa canção e de boa parte das canções de jovem guarda – a contraposição entre o *rock* e o samba-canção, entre a guitarra e o órgão também está na relação entre a juventude e o romantismo. Em *Quero que vá tudo para o inferno*, enquanto a guitarra representa a porção *rock* da música, o órgão, com sua execução em acordes sus-

tentados, apóia e dá sentido aos contornos emocionais da melodia e letra. A tensão entre a letra romântica sobre a base tematizada também encontra paralelo na tensão entre a continuidade do órgão e a descontinuidade colocada pela valorização da batida e da guitarra rítmica. A interrupção presente na batida é compensada pela continuidade do órgão.

O outro elemento do conjunto de estratégias midiáticas utilizado nas canções de Roberto Carlos a partir de *Quero que vá tudo para o inferno* diz respeito à melodia e à forma de cantá-la. Trata-se da utilização de uma melodia tematizada, comum ao *rock*, para cantar uma letra de amor perdido, como as do samba-canção ou da música romântica italiana. Nessa canção, é fácil notar a criação e repetição de temas comuns ao *rock and roll*; os dois primeiros versos de cada estrofe são cantados no mesmo tema, um pouco modificado no terceiro, voltando no quarto verso – esse é o esquema básico de qualquer canção de *rock and roll*. Mas, ao invés de cantar uma letra em que o sujeito está em conjunção com seu objeto de desejo, como é típico do *rock and roll*, a letra de *Quero que vá tudo para o inferno* mostra um sujeito em disjunção com seu estilo de vida e com seu objeto de desejo – “De que vale a minha vida de playboy / se entro no meu carro e a solidão me dói?”. No quadro do percurso de constituição do sujeito da jovem guarda, essa canção marca a passagem da primeira para a segunda fase do movimento, pois funciona como espécie de julgamento dos valores do estilo de vida jovenguardista. É como se, depois das mil conquistas, o herói estivesse pronto para buscar seu grande amor. “Nesse sentido, por refletir talvez um amadurecimento do herói da jovem guarda, isto é, um momento de inflexão entre a trajetória iniciática já cumprida e uma eventual caminhada de reiteração ao mundo do mesmo, a canção-símbolo da jovem guarda é realmente *Quero que vá tudo para o inferno*, um questionamento dos valores da vida de playboy” (Lopes, 1999, p. 313).

Da mesma forma, o amor expresso na letra da canção é diferente do que costumava acontecer no samba-canção. No samba-canção, o sujeito costumava ficar à completa mercê de seu desejo, sem nenhuma esperança de modificação de seu quadro afetivo – “ninguém me ama / ninguém me quer / ninguém me chama de meu amor / A vida passa, e eu sem ninguém / E quem me abraça não me quer bem” (*Ninguém me ama*, Nora Ney). O texto retrata a tensão passional, mas sua estratégia é a desvalorização de tudo o que não venha em função da conquista da conjunção amorosa – e não a desvalorização do próprio sujeito. E, diferente do samba-canção, o lamento não é completo. Existe a possibilidade de conjunção, mesmo que em outro lugar, além da canção. Para Tatit, “o amor permanecia, mas seu tom mudara” (Tatit, 2002, p. 191). O amor da segunda fase da jovem guarda era arrebatador, como no samba-canção, mas também ingênuo, como no *rock and roll*. Era um amor jovem. Assim, *Quero que tudo*

vá para o inferno é romântica, mas sem responder a todos os clichês colocados pelo samba-canção. Esses são os principais elementos desse tipo de canção, que se equilibra entre *rock* e samba-canção, híbrido que pode ser notado no alongamento vocálico que Roberto Carlos dá às palavras no final de cada verso. Esse seria o segundo momento da jovem guarda.

Assim, a partir de *Quero que vá tudo para o inferno*, Roberto Carlos imprimiu inovação na tradição da música romântica brasileira, inovação que não se restringia à relação entre letra e melodia. Até então, a canção romântica estava identificada com o cantor de voz posante, como acontecia no samba-canção, algo inadmissível em um período pós-bossa nova. A voz abaritonada, esticando as vogais com grande intensidade, não casava bem com a música jovem; ao contrário, provocava riso, desprezo e indiferença. A voz jovem de Roberto Carlos cantava a tristeza e solidão a partir de elementos próprios do *rock*. Para Tatit, até mesmo o timbre anasalado de Roberto Carlos conspirava para a credibilidade de suas canções: “A utilização da sonoridade vocálica – e se vocálica, oral ou nasal –, no ponto máximo da acentuação melódica tornou-se um emblema de sua energia afetiva” (Tatit, 2002, p. 197). Mesmo assim, Roberto Carlos ainda tira proveito das vogais, que se não são tão alongadas, ainda o são. “Protegido por um timbre de voz compatibilizado com a música jovem, Roberto assegurava uma credibilidade figurativa para recuperar a canção que expressa vivência passional fora dos esquematismos propostos, neste terreno, pela bossa-nova” (Tatit, 2002, p. 192). A estratégia de usar a tematização melódica para falar de amor era ainda mais expressa se considerarmos a performance e a imagem de Roberto Carlos nos meios de comunicação – algo como um expressão infantil, olhar de quem precisa de apoio e, ao mesmo tempo, “uma coisa maternal de quem quer tomar conta de todo mundo” (Araújo, 2006, p. 132). A imagem de Roberto Carlos como bom rapaz, tímido e romântico, construída com tanto cuidado nos meios de comunicação, só tornava mais verossímil e profunda a canção. No programa *Jovem guarda*, Roberto Carlos encarnava o rapaz romântico, em contraste com a agressividade de Erasmo Carlos e, até na capa do disco *Jovem guarda*, suas fotos levam a crer isso pois, das quatro fotos utilizadas no encarte, em três ele olha para o horizonte, pensativo.

Como toda canção da jovem guarda, *Quero que vá tudo para o inferno* é estruturada em função de seu refrão. Todas as estrofes estão configuradas para servirem de preparação para o ápice do percurso, alcançado no refrão. Uma evidência flagrante disso é um uso de um pré-refrão, estrofe que não se comporta como as demais, funcionando de deixa para a chegada do refrão. “Só tenho você no meu pensamento / e a sua ausência é todo meu tormento” diferencia-se das primeiras estrofes não só pelo desenho melódico, mas também pelas rimas, que se acumulam sem descanso para criar uma tensão a

ser resolvida no refrão. Todo o desenho melódico da canção é ascendente; em cada estrofe, a melodia atinge notas cada vez mais altas. O desenho da melodia continua ascendente até que a tensão seja resolvida no último verso do refrão – “vá pro inferno” –, que termina um desenho descendente. Mas, mesmo aí, é possível detectar a estratégia melódica entre o *rock* e o samba-canção mas, ao invés do contorno melódico ascendente e da entonação explosiva, comum nas canções de *rock*, Roberto Carlos termina o refrão em uma melodia descendente e em uma performance vocal que facilmente identifica a tristeza. O contraste com o final descendente do refrão coloca o clímax ainda mais evidente. Como se não bastasse, nos segundos finais de *Quero que vá tudo para o inferno* este momento de clímax é reprogramado, para obter um efeito tensivo ainda mais acentuado. Em vez de repetir as frases melódicas utilizadas no resto da canção, o refrão final da canção utiliza um desenho melódico ainda mais acentuado na primeira parte, utilizando notas ainda mais altas para aumentar o contraste com o desenho descendente do final.

O refrão concentra o caráter jovem apaixonado e rebelde de toda a letra da canção e é também o principal responsável por seu sucesso – “Quero que você me aqueça neste inverno / E que tudo mais vá pro inferno”. Para Tatit, “O refrão desta canção é um manifesto do jovem simultaneamente voluntarioso, apaixonado e rebelde” (Tatit, 2002, p.192). Nesses dois versos do refrão também é possível identificar a estratégia da rebeldia comportada. “Por um lado, esses versinhos do refrão flagravam a contestação aos costumes e às regras sociais. Por outro turno, tornavam palpável a impressão de que jovem guarda era mera e nociva alienação” (Sanches, 2004, p. 49). Diante do amor, pouco importava o trabalho ou os bens materiais, mas também pouco importava a ditadura militar e a situação do Brasil no momento. Daí a acusação de que a jovem guarda era, de alguma maneira, alienada. É também no refrão que Roberto Carlos canta o grito que ficaria como sua marca, algo como “ou, ou, ou”. Depois do refrão, o anticlímax da canção se dá na ponte, que entra logo após o segundo refrão, servindo como ponte para um terceiro refrão – “Não supor-to mais você longe de mim / quero até morrer do que viver assim”. Esse anticlímax tem como função destacar ainda mais o refrão, pelo contraste. A melodia, repetida em ciclos curtos e desenho descendente, serve de descanso para as tensões criadas na primeira parte da canção. A ponte aparece duas vezes durante a canção; além da já mencionada, em outra, logo depois do solo de órgão, mais ou menos com a mesma função. Mas, na segunda parte da canção, a ponte parece substituir as estrofes, que não são mais cantadas e dão lugar a uma repetição do refrão.

Conclusão

A partir de *Quero que vá tudo para o inferno*, Roberto Carlos levou a fundo a missão de unir a tradição do *rock* e do samba-canção. Seus *rocks* não seguiam mais a cartilha do *rock* americano e suas canções de amor não seriam mais as baladas do *rock and roll* dos anos 50. Ao mesclar tradições, Roberto Carlos criou um quase-*rock*/quase-samba canção. Até o final dos anos 60, o *rock* e a música romântica se relacionavam tão intimamente nas canções de Roberto Carlos que ficava quase impossível manter as duas categorias separadas. Assim, fica quase impossível classificar *Eu não vou deixar você tão só* (*O inimitável*, 1968), *As flores do jardim de nossa casa* (Roberto Carlos, 1969), *120... 150... 200... km por hora* (Roberto Carlos, 1970), ou mesmo, *Como 2 e 2 são 5* (Roberto Carlos, 1971) a partir dessas duas categorias. E tudo isso começou em *Quero que vá tudo para o inferno*.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: Benjamin,
- ADORNO, Horkheimer e Habermas - Os Pensadores. São Paulo: Abril. 1980
- ADORNO, T.W. & HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro**. São Paulo. Ed da USP, 1972.
- ARAUJO, Paulo Cesar. **Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2003
- _____. **Roberto Carlos em detalhes**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2006.
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- CASTRO, Ruy. **Chega de saudade: a história e outras histórias da bossa nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DANTAS, Danilo. A dança invisível: sugestões para tratar da performance nos meios auditivos. In: JANOTTI JUNIOR, J. S.; FREIRE FILHO, J.. (Org.). **Comunicação e Música Popular Massiva**. 1 ed. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2006, v. 1, p. 40-60.
- FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll: uma história social**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- FRITH, Simon. **Performing Rites: on the value of popular music**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996.
- _____. **Sound Effects: youth, leisure and politics of rock and roll**. New York. Pantheon Books, 1981.
- FRÓES, Marcelo. **Jovem guarda em ritmo de aventura**. São Paulo: Editora 34, 2004.
- JANOTTI JR, Jeder. **Aumenta que isso aí é rock and roll: mídia, gênero musical e identidade**. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.
- _____. À Procura da Batida Perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. **Revista Eco-Pós**. Rio de Janeiro: Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação/ UFRJ, vol.6, n.2, 2003, p. 31-46.

_____. **Heavy Metal com Dendê:** música e mídia em tempos de globalização. Rio de

Janeiro, E-papers, 2004.

_____. Dos Gêneros textuais, dos Discursos e das Canções: uma proposta de análise da

música *popular* massiva a partir da noção de gênero mediático. IN: **XIV Compós**, 2005, Rio

de Janeiro - UFF. Anais da XIV Compós.

LOPES, Paulo Eduardo. **A desinvenção do som:** leituras dialógicas do tropicalismo. Campinas, SP: Pontes, 1999.

MELLO, Zuzana Homem de. **A Era dos Festivais:** uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música.** Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural: **Anais do IV Congresso de la Rama latinoamericana del IASPM**, 2002.

_____. **Seguindo a canção:** engajamento político e indústria cultural na MPB. São Paulo, Anna Blume/FAPESP, 2001.

NEGUS, Keith. **Popular music in theory:** an introduction. Cambridge: Polity Press, 1999.

ROSA, Fernando. **Os brotos comandam.** Revista história do *rock* brasileiro: anos 50 e 60. São Paulo: Editora Abril, 2004.

_____. A hora do *rock*. **Revista história do rock brasileiro:** anos 50 e 60. São Paulo: Editora Abril, 2004.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ Editora UFRJ, 2001.

SANCHES, Pedro Alexandre. **Como dois e dois são cinco:** Roberto Carlos & Erasmo Carlos & Wanderléia. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de Música Pop.** São Paulo: hedra, 1999.

TATIT, Luiz. **Semiótica da canção:** melodia e letra. São Paulo: Editora Escuta, 1994.

_____. **Musicando a semiótica:** ensaios. São Paulo: Annablume, 1998.

_____. **O cancionista:** composição de canções no Brasil. São Paulo: EDUSP, 2002.

_____. **O século da canção.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular:** um tema em debate. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **História social da música popular brasileira.** São Paulo: Ed.34, 1998.