

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA  
DO RIO DE JANEIRO



Mauro Machado Martins

**O Rítmo da Juventude: Apropriações do Rock Estrangeiro  
na música da Jovem Guarda (1965-1968)**

Monografia apresentada à Graduação em História da PUC-Rio como  
requisito parcial para obtenção do título de Bacharel e Licenciado em  
História.

Orientador: Prof. Dr. Rômulo Costa Mattos

Rio de Janeiro

Julho de 2020

## **Agradecimentos:**

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer aos meus pais por terem tido a oportunidade de me proporcionar educação de excelência desde sempre. Se esse trabalho pôde ser concluído, parte fundamental vem desse fator somado ao incentivo dado por eles aos estudos, algo que me foi estimulado desde a infância.

Também gostaria de agradecer ao meu orientador, Romulo Mattos, que na realidade já vem me orientando desde meus anos de ensino médio. Sou muito feliz por ter estabelecido essa relação que, além de tudo, promoveu e respeitou minha autonomia enquanto autor. Junto dele, não poderia deixar de citar o professor Ilmar Rohloff de Mattos, com quem muito aprendi enquanto bolsista PIBID e que foi a figura mais intelectualmente admirável que conheci ao longo da graduação.

Arthur Dapieve e Paulo César de Araújo foram dois professores importantíssimos que ampliaram minhas ambições profissionais e acadêmicas, dentro e fora da historiografia. Em disciplinas cursadas como eletivas, ambas no departamento de comunicação social, muito aprendi e passei alguns dos meus melhores momentos em sala de aula enquanto aluno.

André Estrella, outro professor que conheço desde muito novo, me formou como músico e, portanto, possui influência direta no presente trabalho. Não apenas me fez guitarrista como incentivou meus ouvidos a serem mais atentos e abertos dentro do mundo da música.

Daniela Westman foi alguém que só fui conhecer após alguns semestres, mas que fomentou uma série de questões pessoais bastante importantes que se mostraram essenciais com o passar do tempo. Sejam elas de cunho pessoal, acadêmico ou de visão de mundo, também possuem crucial valor para o que foi construído em minha formação universitária.

Ayssa Norek também deve ser mencionada pelo onipresente afeto, pelo companheirismo e pela admiração que me gera enquanto intelectual e ser humano.

Por fim, mas nem por isso com menos valor, agradeço aos amigos que carreguei enquanto graduando da PUC-Rio. Tanto aqueles que já tinha antes de ingressar na universidade quanto aqueles que fiz enquanto universitário, fora e dentro de sala de aula, foram componentes ímpares para que eu pudesse concluir o

curso. Vários tiveram suas contribuições, em maior ou menor grau, e em momentos diferentes. A amizade inspira muito.

## **Resumo:**

O presente trabalho busca entender a construção musical da Jovem Guarda, movimento cultural vinculado à música jovem no Brasil dos anos 60, considerando aquilo que é apropriado de artistas estrangeiros. Nesse sentido, recorre-se ao conceito de apropriação de Roger Chartier para compreender de que forma os artistas da Jovem Guarda realizaram seleção e descartes de elementos presentes nas músicas que os influenciavam para elaborar sua própria sonoridade. Levando em consideração que a Jovem Guarda era um movimento do rock e que, portanto, suas apropriações eram majoritariamente vindas desse estilo também.

Palavras-chave: Jovem Guarda, música, cultura, apropriação, juventude

## Sumário

<b>Introdução</b>	<b>4</b>
<b>Capítulo 1 - O Surgimento da Jovem Guarda e seu Contexto</b>	<b>6</b>
1.1 Conceitualização da Jovem Guarda	6
1.2 A Juventude, Música e Indústria Cultural	10
1.3 Relações entre Jovem Guarda e MPB	16
<b>Capítulo 2 - Uma Festa de Arromba: Influências e Apropriações no rock da Jovem Guarda</b>	<b>26</b>
1.1 Roberto Carlos	26
2.2 - Erasmo Carlos	41
2.3 - Wanderléa	55
<b>Conclusão</b>	<b>64</b>
<b>Referências Bibliográficas</b>	<b>65</b>

## Introdução

É bem comum relacionar, dentro do senso comum, o rock no Brasil aos anos 80. Não há dúvidas de que, durante essa década, ocorreu um verdadeiro fenômeno de produção de rock no país. A quantidade de bandas surgidas em diversas cidades como Rio de Janeiro, Brasília e São Paulo são prova disso, e o momento de redemocratização que passávamos era bastante condizente com isso.

Por outro lado, é necessário problematizar a noção de que o rock só existiu no Brasil nessa época, ou de que somente nela ele foi forte. Por mais que o rock não seja um gênero musical genuinamente brasileiro e atualmente não seja produto de consumo de massa, sua presença por aqui se dá já faz muito tempo e possui considerável relevância.

E é dentro dessa perspectiva que o presente trabalho tenta dar a luz ao primeiro grande movimento do rock brasileiro, a Jovem Guarda, e tenta também como se constituiu sua linguagem a partir do que já existia no rock estrangeiro. Se o rock não era um gênero brasileiro, como já dito, é natural esperar que, ao chegar no Brasil, suas influências fossem estrangeiras na maior parte do tempo. A Jovem Guarda pode não ter sido a primeira aparição de um rock feito no Brasil, mas fica bastante evidente que foi a primeira vez em que houve uma articulação tão massiva da indústria cultural em torno dele. Além disso, trata-se de um movimento musical que aparece dentro de uma década muito rica em termos culturais, e até por isso acaba fazendo parte de uma série de debates e sendo importante peça para compreender o todo da época. Sem mencionar o fato de que, por muitas vezes, o movimento do qual vamos tratar é subestimado enquanto, em realidade, deveria ser alvo de olhares mais minuciosos.

Assim sendo, o primeiro apresentará a Jovem Guarda será caracterizada como um movimento musical e cultural. Também será analisada a relação entre indústria cultural e Jovem guarda para que haja melhor entendimento de como tal movimento apareceu e se articulou em meio à sociedade. Ademais, os campos artísticos fora e dentro do Brasil na segunda metade da década de 60 devem ser introduzidos, uma vez que é preciso compreender com quem a Jovem Guarda

dialogava. Quem eram os artistas contemporâneos daquele momento, sendo eles ou não seus interlocutores. Isso, evidentemente, não esquecendo do contexto político brasileiro, já que este é fundamental para o entendimento de como a Jovem Guarda é recebida no momento em que aparece e quais suas relações com as características e intenções do movimento cultural.

No capítulo seguinte, o trabalho feito é o de análise de fontes primárias. A intenção é estudar os álbuns lançados pelos principais nomes da Jovem Guarda entre 1965 e 1968, período que compreende seu auge. Os trabalhos de Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa são o objeto de pesquisa na medida em que são os artistas mais populares da Jovem Guarda e dão a tônica geral de tal movimento. Dessa forma, há de se procurar entender como essa obra é influenciada por artistas do rock estrangeiro, como é feito o processo de seleção e descarte de características da música desses artistas do *rock and roll* de fora do Brasil. Ou seja, das já anteriormente mencionadas apropriações. Atentando, ainda, para como esse processo vai se dando ao longo do recorte proposto, no que muda ou não ao longo dos anos. É uma análise que também considera a trajetória dos personagens escolhidos ao longo dos anos.

## Capítulo 1 - O Surgimento da Jovem Guarda e seu Contexto

### 1.1 Conceitualização da Jovem Guarda

Antes de entrarmos em quaisquer discussões mais profundas acerca da Jovem Guarda, é preciso discutir o que ela foi, o que representou. Embora alguns considerem que a Jovem Guarda foi somente um programa de televisão, ou somente um álbum lançado por Roberto Carlos em 1965, ela compreende esferas mais densas e complexas que esses dois elementos. É evidente que tanto o programa quanto o álbum mencionados encontram-se englobados pela Jovem Guarda, tendo ela sido um movimento cultural brasileiro.

Marcelo Fróes<sup>1</sup> considera-a “momento” musical brasileiro, argumentando que sua atuação se dava para além de um programa de televisão e que se tornou uma das mais importantes vertentes musicais no Brasil dos anos 60. De fato, Fróes está certo na medida em que a Jovem Guarda se articulou principalmente pela música e nela compôs sua principal obra, sendo assim, seu pilar. No entanto, mesmo levando tais fatores em consideração, nota-se que a Jovem Guarda expandiu sua atuação muito para além da música e que, portanto, se tornou verdadeiro movimento cultural. A música e o programa de televisão compunham sem dúvidas seus principais pilares, porém também lançaram tendências em termos comportamentais e estéticos, por meio da moda, sendo extremamente ligados à indústria cultural. É a indústria cultural que vai se angariar do que pode para comercializar e propagar as tendências lançadas pela Jovem Guarda, que vão ganhando força pelo aparecimento cada vez mais forte da juventude, e principalmente da juventude dos grandes centros urbanos que pode consumir e que passa a ser alvo de todo tipo de produto vinculado não somente à Jovem Guarda como também ao que a Jovem Guarda se vinculava e mantinha como característica. Bom exemplo disso é o filme *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*, que estreou nos cinemas brasileiros em 1968 tendo sua trilha sonora

---

<sup>1</sup> FRÓES, Marcelo. **Jovem Guarda: Em Ritmo de Aventura**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 13.

lançada também em LP. Assim, se ainda considerarmos o protagonista do longa-metragem como, naquela altura, apresentador de televisão, é possível ter noção de como a indústria cultural trabalhava seus produtos em diferentes mídias. Todas as ramificações dela são aqui mencionadas, vale dizer, servem como braços da indústria fonográfica que buscava maiores meios de divulgação e domínio do público<sup>2</sup>. Desse modo, é essencial reforçar o tanto que tratamos aqui de um movimento atuante em diversas mídias, para além da espinha dorsal do programa *Jovem Guarda* que era, em essência, a música.

Outro aspecto do movimento que deve ser levando consideração é a sua diversidade. Embora os principais nomes sejam os de Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, não à toa apresentadores do programa *Jovem Guarda*, muitos outros também ocupavam seu espaço no mercado fonográfico. Pode-se falar em Ronnie Von, Jerry Adriani, Eduardo Araújo, The Clevers, Os Incríveis, Golden Boys, Renato e seus Blue Caps e Demétrius. Os três primeiros, inclusive, possuíam programas próprios na televisão para além do *Jovem Guarda*. Mesmo não obtendo a mesma relevância, *O Pequeno Mundo de Ronnie Von*, *Excelsior a Go-Go* e *O Bom*, respectivamente, compunham o mesmo cenário e ilustram o tanto que havia demanda de produtos televisivos do gênero, somado à disputa das emissoras da época por audiência do público jovem. Já em termos de influências musicais, a diversidade aparece ao passo que a *Jovem Guarda* se manteve fortemente influenciada por Beatles, por uma série de artistas norte-americanos do *rock and roll* da década de 50 como Elvis e Bill Haley mas também por canções românticas da Itália e da França<sup>3</sup>.

Tendo isso em vista, é também importante comentar sobre a forma com a qual a *Jovem Guarda* passou a ser vista através dos anos e a forma com a qual ela foi vista por seus contemporâneos. Segundo Marcelo Pinto, a compreensão da

---

<sup>2</sup> OLIVEIRA, Adriana Mattos de. **A Jovem Guarda e a Indústria Cultural: Análise da relação entre o movimento Jovem Guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público.** Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011, p. 18-19.

<sup>3</sup> Idem, p. 38.

Jovem Guarda enquanto movimento unificado é tida somente após sua existência<sup>4</sup>.

Diz-nos o autor:

“É na tarefa de rotular e agrupar personagens e sonoridades outrora dispersos, que se criam significados compartilhados, contribuindo dessa maneira para a formação de unidades de sentido. A Jovem Guarda é, portanto uma noção somente compreensível *a posteriori*, quando podemos dar um passo atrás e ter uma noção de conjunto.”<sup>5</sup>

A ideia apresentada por Pinto contradiz certa noção compartilhada pelos próprios músicos e produtores da época de que aqueles que faziam rock pertenciam ao mesmo grupo e nos faz pensar que certa dimensão coletiva é apenas fruto da memória constituída ao longo do tempo. Nem todos fizeram parte do programa *Jovem Guarda* ou nele se apresentaram, mas eram amplamente adeptos do que era conhecido como iê-iê-iê.

Consecutivamente, fica claro também como o iê-iê-iê, era diverso em termos de artistas e de obra produzida, e que vai se agrupando de modo construído pelos meios de comunicação. Se o iê-iê-iê era corruptela do *yeah yeah yeah* cantado pelos Beatles em *She loves you*, Jovem Guarda era originalmente o nome do programa que, eventualmente, passou a ser o nome pelo qual esse rock brasileiro da década de 60 passou a ser referido. Como Pinto também afirma, é em torno da figura de Roberto Carlos e do programa *Jovem Guarda* que gravita o movimento<sup>6</sup>, de certa forma. Além disso, o próprio fato desses artistas serem do rock já dava certo sentido de coletividade para eles, como aparece em *Festa de Arromba*, canção de Erasmo Carlos que elenca diversos nomes da Jovem Guarda interagindo dentro de uma festa fictícia. Mesmo que a concorrência ainda pudesse existir entre emissoras de televisão, conseqüentemente em programas, é inegável a existência da noção tida pelos artistas do iê-iê-iê de fazerem parte de uma mesma geração musical. Eduardo Araújo, em suas memórias, relata sobre a idealização do programa que comandaria na TV Excelsior:

---

<sup>4</sup> PINTO, Marcelo Garson Braule. **Jovem Guarda: a construção social da juventude na indústria cultural**. 2015. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 7.

<sup>5</sup> Idem, p. 7.

<sup>6</sup> Idem, p.7.

“Foi a única vez em que cantei no programa de Roberto e Erasmo, embora todos me associassem ao movimento da Jovem Guarda. No dia seguinte, eu e Imperial fomos com os Sacomani para a TV Excelsior. Alberto Saad e Edson Leite queriam que eu apresentasse um programa no mesmo horário do *Jovem Guarda*. Foi a primeira controvérsia que tivemos, pois não topei fazer este tipo de concorrência. Seria uma guerra que não somaria para o nosso movimento.”<sup>7</sup>

Araújo, nessa passagem, deixa muito marcado como ele próprio foi associado à Jovem Guarda apenas por ter se apresentado no programa homônimo. Ressalta que apenas bastou ter participado dele uma vez para que tal conexão fosse feita e, ademais, parece também ter o entendimento de um movimento musical para além de artistas de rock existindo sem ligação uns com os outros. O último fato se fortalece ainda mais dado o modo com o qual Eduardo Araújo enxerga a coexistência de diversos programas apresentados por cantores de rock na televisão, não concordando em competir com o *Jovem Guarda*, e pensando que guerras pelo público não somariam ao movimento. Movimento esse que, aliás, é tratado de forma coletiva, tanto sendo de Araújo como sendo dos apresentadores e convidados do *Jovem Guarda*.

O presente trabalho opta por estudar esse importante movimento cultural através daqueles que foram seus expoentes: Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa. Essa é uma escolha feita a partir do momento em que os três eram os mais populares, apresentavam o programa de televisão mais popular entre os jovens naquele momento e por entender que, de certo modo, eram eles que davam norte ao movimento. Compreendendo também que o *Jovem Guarda* acaba sendo indissociável das três figuras, e também é grande o responsável pela unificação do iê-iê-iê enquanto grupo, por mais que existam particularidades, ao ajudar a estabelecer para ele uma linguagem própria. Do ponto de vista do recorte temporal, o que será analisado vai de 1965 até 1968, intervalo curto de tempo em que o programa *Jovem Guarda* esteve no ar. Por mais que o iê-iê-iê não comece com ele, a exemplo do álbum *Splish Splash* de Roberto Carlos, lançado em novembro de 1963, nele ganha maiores dimensões a ponto do próprio movimento musical passar a se tornar homônimo do programa. Assim, não se poderá estudar a Jovem Guarda em toda minúcia e detalhes de sua complexidade, mas é possível ter boa noção dela como um todo a partir de seus principais focos, influências e nomes.

---

<sup>7</sup> ARAÚJO, Eduardo. **Pelos Caminhos do Rock: Memórias do Bom** 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017. p. 89.

## 1.2 A Juventude, Música e Indústria Cultural

A juventude, enquanto instituição social, é fruto de construção feita cultura e historicamente<sup>8</sup>, sendo ela bem recente no mundo ocidental. É uma ideia, conceito, que toma proporções consideráveis no século XX, e é nos moldes que a juventude toma a partir do pós-guerra que ela nos interessa aqui. Principalmente dentro do contexto norte-americano, onde o *rock and roll* vai surgir enquanto gênero musical que, importante ressaltar, se faz indissociável da figura do jovem. Tanto tratando de quem ouve esse tipo de música quanto de quem a faz, incluindo-se nessa lógica também a Jovem Guarda. E é por isso que é relevante discutir a ligação entre ambos, não se esquecendo também da indústria cultural, para que então se possa falar melhor da Jovem Guarda no Brasil. Afinal, o rock é “música da juventude por excelência”<sup>9</sup>, e elementos como rebeldia e transgressão são fundamentais para sua caracterização, como também meio pelo qual a sociabilidade em torno dele vai se tornar, já que há identidade consolidada no gênero musical em questão. Nesse sentido, é bastante coerente se pensarmos que o rock é o resultado da fusão de gêneros praticados por brancos e negros, então fortemente segregados, nos Estados Unidos. Se por um lado havia influência harmônica e das guitarras elétricas do *blues*, originário dos negros escravizados, por outro havia o ritmo e cadência do *country*, majoritariamente ouvida pela população branca. Desde a origem, isto posto, o rock se propunha a ir contrário ao *status quo* e mostrava sua inclinação natural para a quebra de regras, para ir contra o proibido. Segundo Marcelo Pinto<sup>10</sup>, a música jovem surgida nos Estados Unidos da década de 50 não apenas servia como distintivo geracional, mas também é fruto de uma taxa de natalidade aumentada desde os anos 40 e que desfrutava de bons momentos econômicos seguidos da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) que permite com que a figura do *teenager* apareça. Para além do que já foi falado

---

<sup>8</sup> OLIVEIRA, Adriana Mattos de. **A Jovem Guarda e a Indústria Cultural: Análise da relação entre o movimento Jovem Guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público.** Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011, p. 71-72.

<sup>9</sup> PINTO, Marcelo Garson Braule. **Jovem Guarda: a construção social da juventude na indústria cultural.** 2015. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 14.

<sup>10</sup> Idem, p. 14.

sobre tal figura, sobre tal instituição social, é preciso acrescentar o ganho que o jovem tem de *status* de mercado consumidor, fomentado pela indústria cultural<sup>11</sup>. É essa indústria que, ao notar esse aparecimento, somado ao desenvolvimento econômico vivido naquele período que isso se faz possível. Não só o jovem passa a consumir e ser alvo da indústria cultural como essa fatia da sociedade pode passar a gastar mais com artigos gerados por ela. Dados esses motivos, pode-se perceber como essa geração que surge e que vai se identificar com o rock é diferente daquelas vindas anteriormente. Tanto a juventude quanto o *rock and roll* são filhos de uma cultura criada no pós-guerra norte-americano e que, com o tempo, vai se espalhando pelo mundo.

Entretanto, essa trajetória do novo ritmo não seria a mesma sem os meios de comunicação existentes na segunda metade do século XX, e tampouco sem outras mídias com as quais o rock vai se vincular e estabelecer diálogo. A televisão, por exemplo, se populariza enquanto entretenimento doméstico nessa era, enquanto que a rádio passa a ocupar um espaço mais local, ligado à emissoras menores. Se de um lado aparece um meio de comunicação audiovisual presente nos lares, por outro passa a existir maior liberdade de programação musical provinda de grupos marginalizados e não dominantes<sup>12</sup>, o que até mesmo ajuda a entender o motivo da fusão de música negra e branca que levou ao surgimento do rock. Como afirma Eric Hobsbawm<sup>13</sup>, os jovens de classes médias e altas do mundo anglo-saxão eram cada vez mais simpático à linguagem das classes baixas urbanas, bem como sua música.

Havia porém, outro mecanismo pelo qual se deu propagação do rock e da cultura da qual ele fazia parte, o cinema. É ele que dá a estética do novo gênero musical, que faz com o que o rock não seja apenas ouvido, mas praticado também no cotidiano e que é invariavelmente atrelado à rebeldia e contestação que já

---

<sup>11</sup> OLIVEIRA, Adriana Mattos de. **A Jovem Guarda e a Indústria Cultural: Análise da relação entre o movimento Jovem Guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público.** Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011, p. 72-73.

<sup>12</sup> PINTO, Marcelo Garson Braule. **Jovem Guarda: a construção social da juventude na indústria cultural.** 2015. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 14.

<sup>13</sup> HOBBSAWN, Eric. **Era de Extremos: O Breve Século XX (1914-1991).** 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 324.

foram mencionadas anteriormente como marcas registradas desse estilo de música. Por isso, não é exagero considerar esse meio como essencial para a internacionalização do rock. Os mais memoráveis e importantes filmes, dentro desse contexto, são *Rebel Without a Cause (Juventude Transviada)*, *Blackboard Jungle (Sementes da Violência)*, *Rock Around The Clock (Ao Balanço das Horas)* e *The Wild One (O Selvagem)*, que abordam temáticas similares e tramas com paralelos entre si. *Juventude Transviada* e *O Selvagem*, por exemplo, apresentam jovens delinquentes que, vestindo *jeans* e jaquetas de couro dão também a tônica de como os rockeiros vão se apresentar visualmente. Ademais, a velocidade aparece sempre de forma positiva, quando os personagens se locomovem utilizando de carros ou motos, o que afere a noção de liberdade para tais atos. Não é só sobre como ir de um lugar para o outro, como se locomover, é sobre o quão rápido se pode chegar e no quanto isso representa em termos de liberdade.

No Brasil, o papel do cinema é ainda mais forte, visto que a televisão só conquistou mais relevância e presença nos lares a partir da década seguinte<sup>14</sup>, o que faz com que *Rock Around the Clock (Ao Balanço das Horas)* seja o primeiro musical de rock exibido no país. Consequentemente, não demorou até que a novidade caísse no gosto dos jovens brasileiros. O que também não demorou para chegar foram notícias da repercussão do filme, relatos de vandalismo e de violência nos cinemas que o público de *Ao Balanço das Horas (Rock Around the Clock)* participaria. Essa fama já vinha correndo pelo exterior e logo é multiplicada por periódicos do Brasil, ligando o rock desde sempre à delinquência e ao frenesi juvenil que se dava de forma incontrolável. Sobre esses eventos, diz-nos a cantora Wanderléa, em sua autobiografia:

“O filme *Ao Balanço das Horas*, com o cantor Bill Haley, foi um grande sucesso entre os jovens. Quando ouvi a música que dá nome ao filme, cantada por ele, adorei. Era o *rock'n'roll* sendo mostrado ao mundo, com uma coreografia alucinante. Fiquei sabendo na época que, durante uma exibição do longa-metragem, em São Paulo, um cinema foi quebrado por adolescentes que ficaram enlouquecidos com aquele ritmo. Ao mesmo tempo apareceu Elvis Presley, lindo, com suas canções e seus filmes.<sup>15</sup>”

---

<sup>14</sup> OLIVEIRA, Adriana Mattos de. **A Jovem Guarda e a Indústria Cultural: Análise da relação entre o movimento Jovem Guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público.**

Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011, p. 41.

<sup>15</sup> WANDERLÉA. **Wanderléa: Foi Assim.** 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017, p. 59.

Seguindo as palavras de Wanderléa, que mais tarde se tornará um dos grandes nomes da Jovem Guarda, fica bastante claro a imagem que o rock ganha quase que de imediato ao chegar no Brasil. É adorado pelos jovens, mas visto pejorativamente por muitos, sobretudo mais velhos, que parecem alheios à tudo aquilo que o ritmo da juventude representa naquele momento. No mais, também ficamos cientes do sucesso obtido por Elvis, sendo um dos primeiros artistas do gênero a chegar ao Brasil, e que faz isso não só com sua carreira musical como também com seus filmes. Desde sua chegada ao território brasileiro, o *rock and roll* já mostrava diferentes frentes de apresentação, seja pela música ou pelo audiovisual.

Curiosamente, o autor Paulo César de Araújo, biógrafo de Roberto Carlos comenta que parte do que era dito sobre as sessões de *Ao Balanço das Horas (Rock Around the Clock)* fazia bem mais parte do *marketing* do filme que realidade propriamente dita<sup>16</sup>. Tendo essa informação, fica marcado como o rock e produtos da indústria cultural relacionados à ele já vinham sendo vistos como parte de delinquência jovem sem mesmo serem comercialmente lançados. Mais do que isso, esse estereótipo funciona, pelo que se vê, como impulsionador comercial de canções e de filmes. As proporções dessa ação foram tão bem sucedidos que, se de fato cinemas não foram invadidos e vandalizados pela juventude, as lendas sobre esses feitos se tornaram mais significativas e numerosas.

Ainda sobre comportamento, Erasmo Carlos, outro nome fundamental da Jovem Guarda, diz em seu livro:

“As brigas eram outra constante em nossas vidas. Brigava-se por qualquer motivo e, às vezes, por nada. Quem não podia ter um canivete igual ao do filme *Juventude Transviada* comprava uma imitação barata e ridícula no camelô da estação da Leopoldina. Eu usava um fio de aço flexível enrolado na barriga, por baixo da camisa, simulando um chicote.

A liberdade nos sorria, sem apontar limites. O rock and roll nascia em nossos ouvidos, num período em que não queríamos nem sabíamos distinguir o joio do trigo. A aventura se delineava e os pesadelos também eram sonhos. Estávamos aprendendo<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> ARAÚJO, Paulo César. **Roberto Carlos em Detalhes**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Planeta, 2006, p. 47.

<sup>17</sup> CARLOS, Erasmo. **Minha Fama de Mau**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009, p. 42.

A declaração anterior dá conta, inclusive, de comentar como o estilo de vida promovido pelo rock e pelo cinema era copiado por classes menos abastadas, que não tinham acesso fácil aos artigos desejados. Outros, similares, eram adquiridos ou até mesmo feitos com ajuda de improvisação, mas que não poderiam ser ausentes de forma alguma. Toda a postura violenta e agressiva, muitas vezes gratuita, compõe o signo de liberdade quando juntos desses objetos, dessa forma de possuí-los e de usá-los. Fica ainda entendido o teor de coletividade que essa atitude, que esse viés comportamental tinha, por Erasmo sempre colocar suas palavras no plural. Não bastava ser jovem e aderir ao rock sozinho, os grupos eram parte relevante dessa proposta.

Sendo assim, e tendo em vista as declarações dos futuros artistas apresentados, não seria exagero dizer que a música jovem havia chegado ao Brasil para ficar. Para além do cinema, as lojas de discos começaram a receber álbuns de Little Richard e dos já mencionados Elvis e Bill Halley<sup>18</sup>. O rock toma, então, relativa demanda por parte do público, o que faz com que o mercado nacional precise se adaptar a ele, na medida do possível, e é então que começam a surgir gravações brasileiras de músicas do estilo. É um início bastante peculiar, por nossas gravadoras e músicos não estarem acostumados com o mais novo estilo musical, o que faz com que cantores de música essencialmente brasileira gravem uma ou outra canção de rock. Havia demanda para *rock and roll*, mas seu segmento jovem de mercado só se consolidaria durante a década de 60<sup>19</sup>.

Aqueles que mais obtiveram relevância e foram de fato os grandes nomes de um rock gravado no Brasil, até o momento, foram Celly Campello e Sérgio Murilo. Conhecidos respectivamente como rainha e rei do rock. É até curioso pensar na estratégia de uma figura feminina como uma das principais figuras do estilo que, até então, era majoritariamente masculino como pode-se notar pelos principais artistas do rock internacional, todos homens. Ambos faziam, em imensa maioria do tempo, versões de rocks em português para músicas originalmente

---

<sup>18</sup> FRÓES, Marcelo. **Jovem Guarda: Em Ritmo de Aventura**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 18.

<sup>19</sup> PINTO, Marcelo Garson Braule. **Jovem Guarda: a construção social da juventude na indústria cultural**. 2015. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 18.

cantadas em inglês ou até italiano. O foco, nessa primeira fase do rock brasileiro, era muito mais de adaptar do que de compor, propriamente, mantendo o traço autoral em maior peso na escrita dos versos. Eram versões que falavam de namoros juvenis, bailes e que ensinavam os adolescentes a se comportar dentro do modelo dominante, o que mantinha tradição moralista nas canções<sup>20</sup>. É claro que essas versões, no que tange o instrumental, não seriam cópias exatas das originais, e isso nem poderia ser obtido, por diferenças de equipamentos e de condições de gravação. Seu andamento era lento, muitas vezes, o que se explica pelo costume do público brasileiro perante ritmos como bolero ou samba-canção, por exemplo. Daí já surge certa prática de apropriação<sup>21</sup> dentro dos objetos e práticas culturais, com a absorção e descarte de elementos da música estrangeira para gravações nacionais. Procedimento esse que, importante ressaltar, ainda não estabelece uma linguagem própria para o rock brasileiro, para esse tipo de canção pop, algo que apenas se alcançará com a futura parceria entre Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Até o momento, é evidente que as gravações brasileiras se diferenciariam das internacionais pelas condições em que eram feitas, tanto em termos de equipamentos quanto de músicos e de produtores. Nenhum músico ou produtor da época tinha experiência em gravar rock, não sabiam ao certo como fazê-lo. Portanto, não é possível dizer que a produção feita por estes primeiros artistas de rock no Brasil manifestavam linguagem própria em sua música, uma vez que grande parte da sonoridade produzida era independente de suas escolhas e opções.

Na mesma época, durante esse embrionário rock feito no Brasil, surgem também alguns programas de rádio e de televisão dedicados ao *rock and roll*, que se fazem relativamente numerosos mas que não chegam nas proporções que esse mesmo tipo de produto alcançam na década seguinte. Até mesmo por, como dito anteriormente, a televisão não contar com tanto alcance ainda, o que aferia maior popularidade ao rádio. Assim, parte de um poder visual vinculado ao rock se perdia, pela própria natureza do rádio, meio de comunicação apenas auditivo. Tal imaginário e estética, para além da música por ela própria, já existia e possuía grande popularidade, mas não havia alcançado com plenitude seu potencial.

---

<sup>20</sup> Idem, p. 24.

<sup>21</sup> CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. São Paulo: 1. ed. Difel, 1988.

Inclusive, importante dizer, algumas das personalidades já presentes desde a década de 50 ainda se mantêm relevantes dentro do contexto do rock durante a década de 60, como é o caso do produtor e agitador cultural Carlos Imperial. Imperial não só era a referência do rock no Rio de Janeiro<sup>22</sup> como criou e eventualmente apresentou o *Clube do Rock*, programa musical de televisão da TV Tupi. Chegou a Roberto Carlos nele, antes da fama, sendo introduzido como o “Elvis Presley brasileiro”. Levando em consideração que Carlos Imperial também produz o já anteriormente comentado *O Bom* durante os anos 60, podemos perceber que não existe uma ruptura total entre o rock embrionário brasileiro e a Jovem Guarda.

Mais alguns anos teriam que vir pela frente para que o novo momento musical e cultural brasileiro viesse e consolidasse tudo que aquele embrionário rock produzido no Brasil havia iniciado. Seja mudando o que veio antes ou elevando o segmento jovem de mercado para outros patamares, a Jovem Guarda viria na década de 60 com força e intensidade tamanhas que acaba sendo capítulo à parte do cenário musical daqueles anos. E isso será alcançado muito por conta do Beatles, novo grupo vindo da Inglaterra que muda a música popular para sempre, e que se torna uma das principais influências da Jovem Guarda. É no quarteto de Liverpool que esses novos artistas brasileiros vão se inspirar, também gerando consequências mercadológicas semelhantes com o que os Beatles causara, ao redor do mundo.

### **1.3 Relações entre Jovem Guarda e MPB**

Mesmo que tenha sido falado sobre o estrondoso sucesso que a Jovem Guarda vai causar em sua época, gerando vários focos seus nos centros urbanos do país, é preciso reconhecer e dimensionar a existência de outros artistas na cena

---

<sup>22</sup> MONTEIRO, Denilson. **Dez! Nota dez!** 1. ed. São Paulo: Matrix Editora, 2008, p. 63

musical brasileira que eram seus contemporâneos. Outras frentes e tendências surgiram paralelamente à Jovem Guarda, ou até eram anteriores à ela.

A bossa nova, surgida a partir de 1959, foi determinante para que passasse a existir uma moderna música brasileira. João Gilberto, com o álbum *Chega de Saudade* foi certeiro em unir tradição e ruptura, além de estabelecer o violão como instrumento rítmico-harmônico, levando-o para outro patamar dentro da música brasileira e dando para ele novo significado<sup>23</sup>. Ali estavam presentes as raízes mais antigas da música brasileira, remetendo ao samba, mas dialogando com o jazz norte-americano e sua irregularidade. A voz, colocada com baixo volume e potência dava o tom minimalista dessa moderna música brasileira não era usualmente encontrada em gravações daquele jeito, e tampouco a nova tendência instrumental que surgia. O modo de tocar era alinhado ao samba, acrescido de influências bastante fortes do jazz. João Gilberto, com suas composições ou interpretações para as composições de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, acabou por influenciar praticamente tudo que se produziu dentro da música brasileira. As listadas características logo viram formato que passa a ser seguido pelos artistas mais vinculados aos ritmos de origem brasileira e que possui enorme adesão dentro de setores mais específicos da sociedade. É uma sonoridade que vai ser muito popular nas classes médias e altas, principalmente dentro das camadas universitárias, como é o caso da Zona Sul do Rio de Janeiro. Não à toa, o bairro de Copacabana é tido como intimamente relacionado à bossa-nova, onde muito ocorria em termos de sociabilidade daqueles que escutavam e produziam a nova modalidade brasileira de música<sup>24</sup>. Tal fato pode ser observado pelos locais por quais circulavam nomes como Nara Leão, Carlos Lyra e Roberto Menescal, e também na temática abordada nos versos cantados que refletiam o cotidiano daqueles que produziam a bossa-nova. As praias da Zona Sul carioca, Ipanema e Copacabana, e situações amorosas principalmente.

O histórico apontado dessa vertente musical já sugere o tanto que ela se diferencia do rock, o tanto que parecem ser sons totalmente distintos para públicos totalmente distintos. Enquanto a música brasileira feita após a gênese da

---

<sup>23</sup> NAPOLITANO, Marcos. **A Síncopa das Ideias: A Questão da Tradição na Música Popular Brasileira**. 1. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 69.

<sup>24</sup> Idem, p. 70.

bossa-nova opta pelo minimalismo, pela erudição, pela complexidade e pela junção da inovação com a tradição, o rock se pautava pela simplicidade, pela energia e por sua explosividade. Para alguns, é quase como se fossem pólos opostos do campo musical. Curiosamente, no entanto, tanto a bossa-nova quanto o rock são bem recebidos pelo público jovem, ainda que não exatamente pela mesma juventude. Se foi dito que a bossa-nova era do gosto de universitários financeiramente abastados, o rock obtém maior sucesso nos subúrbios dos grandes centros urbanos, em áreas de classe média-baixa. De um lado, Copacabana e, do outro, a Tijuca, como no caso da cidade do Rio de Janeiro. Ainda que a Tijuca não possa ser considerada subúrbio, já é parte da Zona Norte carioca e se distancia daquele mundo de praia em Copacabana retratado na bossa-nova e já surge, daí, determinado contraste.

Contudo, o contexto sócio-político brasileiro dos anos 60 acirraram ainda mais essa já estabelecida divisão musical. Os conturbados momentos pelos quais o Brasil passa aparecem em grande medida dentro das artes, incluindo aí a música. Daí o surgimento da canção engajada, da canção de protesto. Anteriormente, a moderna música brasileira era adepta de letras sobre amor, longe da politização ou da discussão de temática social em seus versos. Durante a primeira metade da nova década, nomes como Nara Leão, Edu Lobo e Geraldo Vandré vão aparecendo e dando o tom de como a música brasileira seria dali em diante, que passaria a servir para denúncia política e social dentro do que se vivia no contexto brasileiro da época, porém sempre mantendo as características sonoras herdadas da bossa-nova de João Gilberto.

Esse é um processo fundamentalmente ligado ao CPC da UNE (Centro de Cultura Popular da União Nacional dos Estudados) e como essa instituição vê a música popular, de que forma pensa sobre ela e a interpreta. Sua criação remonta ao governo de João Goulart, presidente que tentava mobilizar reformas de base e que nelas tinha seu principal projeto de governo. Segundo Marcos Napolitano<sup>25</sup>, os dois pontos básicos do CPC eram a conscientização ideológica e a “elevação” do gosto médio da população, usando a arte como ferramenta revolucionária. A música passava, nesse sentido, a um dos meios pelos quais a mensagem

---

<sup>25</sup> Idem, p. 76-77.

politicizada, ideológica e com visão crítica acerca do mundo será propagada, buscando uma mudança de realidade por meio da arte. Arte, aliás, no amplo sentido da palavra, dado que cineastas e escritores também eram intelectuais que compunham o CPC. Sua proposta buscava se amparar nas diversas frentes possíveis.

Até aqui, é perceptível o tanto que essas concepções se afastavam do *rock and roll*, mas esse distanciamento é ainda mais complexo e envolve outros conflitos. Se aqueles músicos, compositores e cantores das temáticas sociais e políticas já produziam arte desse jeito em meio ao democrático governo João Goulart, haverá uma demanda ainda mais urgente e forte a partir do golpe de Estado de 1964. Após esse momento, a estabelecida ditadura procura despolitizar a massa e silenciar as manifestações culturais da esquerda, o que se reflete no fechamento do CPC e na retirada da UNE de atuação na legalidade. Como Napolitano<sup>26</sup> afirma, havia relativa liberdade de expressão nos anos iniciais do regime militar, o que se explica pela construção feita pelos próprios militares que aferia ares institucionais e legítimos ao autoritarismo que se estabelecia. Mesmo com os quatro atos institucionais que foram sendo estabelecidos e a repressão acontecendo, a arte pode ser feita entre as brechas de liberdade que ainda não haviam sido totalmente retiradas. É nesse caminho que segue a canção engajada, mais do que nunca sentindo necessidade de atuação.

Por outro lado, o rock pouco se importa com assuntos políticos, nessa conjuntura. Por isso é taxado de alienante e alienado, por não comentar e nem se preocupar com questões políticas e sociais no Brasil. Tampouco usar a música, as canções para pensar mensagens relacionadas à esses debates. Agora, todavia, aparecia a já comentada enorme influência dos Beatles que então despontavam como principal grupo do rock mundial. As sonoridades que começam a aparecer são inspiradas neles, saindo um pouco daqueles clássicos nomes do *rock and roll* dos anos 50 e indo ao encontro dos rapazes britânicos que eram o maior sucesso da época, mas não excluindo seus antecessores. Os assuntos abordados não fugiam dos romances dos romances juvenis, da rebeldia e agitação contra forte

---

<sup>26</sup> NAPOLITANO, Marcos. **1964: A História do Regime Militar Brasileiro**. 1. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2014, p. 71-72.

conservadorismo nos costumes. Se anteriormente havia certo moralismo nas letras dos rocks nacionais, agora elas estarão mais inclinadas para as novas tendências da época, como aparece em *É Proibido Fumar* de Roberto Carlos. O jeito que o eu-lírico descreve um caso romântico entre um homem e uma mulher não era visto positivamente pelos setores mais tradicionais, o que aparece bem forte nos versos em que Roberto canta sobre “pegar” uma garota e descreve que saem faíscas dos beijos. Isso sem mencionar outros temas recorrentes nas canções de Roberto Carlos e de toda Jovem Guarda como carros, velocidade e certa ideia de liberdade e de rebeldia à eles atrelada. O estilo já tinha conquistado sua popularidade dentro de determinados setores da sociedade nos anos anteriores e, depois dos primeiros anos da década de 60, vai conquistando cada vez mais espaço. Esse crescimento é tamanho que, enfim, a indústria cultural absorve o ritmo da juventude com maior eficiência e em maior proporção.

É justamente o fato de a Jovem Guarda ser um movimento cultural de caráter nacional e bem variado e popular dentro dessa indústria cultural que gera maiores tensões dentro da música brasileira. Afinal, tratamos do panorama no qual o rock desponta efetivamente, de forma plena e como não havia acontecido anteriormente. Por mais que já tenha se repercutido certa imagem negativa sobre ele, dentro de alguns grupos e de alguns periódicos, o fenômeno da Jovem Guarda é algo diferente de seus antecessores. É resultado de anos de maturação dentro dos artistas do rock nacional, assim como da indústria, e também dos meios de comunicação em massa. Nem só de um ou de outro fator que a Jovem Guarda se faz entendível, ela é um somatório de diversos motivos.

O antagonismo entre a Jovem Guarda, o iê-iê-iê e os restantes artistas brasileiros é tão grande que é a partir da existência do primeiro grupo que o conceito de MPB é criado, como defende Marcelo Pinto<sup>27</sup>. A partir da existência de um grupo bem definido acaba, por consequência, criando antagonismo para com aqueles que nele não se enquadram. Agora, havia uma denominação que não se limitava somente a “bossa-nova” ou a “moderna música brasileira” que atualiza o legado da música brasileira e busca uma defesa do rock no pós-1964. Dentro do

---

<sup>27</sup> PINTO, Marcelo Garson Braule. **Jovem Guarda: a construção social da juventude na indústria cultural**. 2015. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 262.

já mencionado contexto de Guerra Fria e de Golpe Civil-Militar no Brasil, a música da juventude era tida como imperialismo cultural, como domínio estadunidense sendo estabelecido também no campo das artes, para além da política e da economia. O som da guitarra elétrica e toda aquela cartilha comportamental, que de fato vinham dos Estados Unidos, eram então condenados pelos artistas da MPB que defendiam uma música verdadeiramente brasileira, com influências de artistas brasileiros e tocada com instrumentos brasileiros. A imagem do violão surge logo, desse modo, como opositor ao que representa a guitarra elétrica, por exemplo. Geraldo Vandré, dos mais conhecidos nomes da canção engajada, declara também sobre esse debate. “Temos que lutar pela música nacional e contra a invasão do mercado pela canção estrangeira<sup>28</sup>.”. Apesar da Jovem Guarda ser movimento surgido e articulado dentro do Brasil, por brasileiros, a MPB não a considerava música brasileira. Pouco importava se era cantada em português ou se quem a fazia era brasileiro, já que a questão era maior que esses “detalhes”. O que verdadeiramente importava era, em grande medida, o tipo de música que era feito, quais eram suas influências e, por conta disso, o rock não é enquadrado como música brasileira e ficava em oposição ao quadro da MPB. Outra importante crítica feita ao iê-iê-iê era, como reitera Meliandre Garcia<sup>29</sup>, se calcava na ideia de alienação cultural, a qual o iê-iê-iê representaria. Se os músicos da MPB procuravam manter uma tradição estabelecida já desde as práticas do anteriormente mencionado CPC da UNE, tudo que eles queriam era escapar de uma arte que representasse o subdesenvolvimento, representasse uma espécie de colonialismo cultural que vinha dos Estados Unidos. Podemos citar Garcia:

“Assim, apenas a formulação prévia de um projeto voltado para o desenvolvimento econômico e cultural brasileiro permitiria transformar uma cultura inautêntica (fruto da dominação econômica e ideológica da metrópole) em uma cultura autêntica (cuja autonomia permitia pensar a própria realidade)<sup>30</sup>”

---

<sup>28</sup> ARAÚJO, Paulo César. **Roberto Carlos em Detalhes**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Planeta, 2006, p. 167.

<sup>29</sup> MELIANDRE, Garcia. **Do Teatro Militante à Música Engajada**. 1. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 36.

<sup>30</sup> Idem, p. 37.

Apesar disso, é necessário estabelecer que a MPB se diferencia do que é feito pelos CPCs em termos musicais, ainda que deles seja herdeira. Não apenas por se tornar mais atraente perante os olhos da indústria cultural de modo geral quanto também por não limitar o engajamento dos músicos às letras das canções<sup>31</sup>. O que se mantém, em termos de projeto e de visão de mundo, é a luta contra aquilo que é tido como avanço imperialista no campo da música, no campo cultural, embasado no conceito de alienação cultural. Marcos Napolitano<sup>32</sup> também coloca que a “moderna” MPB procura buscar o equilíbrio entre função social e ideológica e servir como produto de mercado.

O que também estava em jogo, dentro daquilo que vem sendo dito, era a manutenção de determinada tradição dentro da música brasileira que se aliava com a modernização desde o surgimento da bossa-nova<sup>33</sup>. E se a Jovem Guarda também carregava consigo uma multiplicidade artística considerável, dada quantidade de nomes e de perfis diferentes atrelados ao movimento, assim também era a MPB.

Vale acrescentar que, segundo Paulo César de Araújo, mais do que somente a Jovem Guarda ou o iê-iê-iê, é a figura de Roberto Carlos que faz com que a ideia de MPB seja concebida dada sua explosão de popularidade a partir do ano de 1965<sup>34</sup>. Roberto foi a figura central do movimento e aquele com maior popularidade e maior vendagem de discos. Não obstante, temos que ter cuidado para não superdimensionar Roberto Carlos. Por mais que seu nome tenha sido o de maior peso dentro da Jovem Guarda, sua atuação não se dava sozinha e é questionável afirmar que a noção de MPB venha de resposta única e exclusiva à ele.

Nesse mesmo ano de 1965, marco para Roberto, as estreias de *O Fino da Bossa* e *Jovem Guarda* pela TV Record acabaram sendo determinantes para a institucionalização entre cada uma das vertentes musicais e seus respectivos

---

<sup>31</sup> Idem, p. 126.

<sup>32</sup> NAPOLITANO, Marcos. **A Síncopa das Ideias: A Questão da Tradição na Música Popular Brasileira**. 1. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 93.

<sup>33</sup> PINTO, Marcelo Garson Braule. **Jovem Guarda: a construção social da juventude na indústria cultural**. 2015. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 262.

<sup>34</sup> Idem, p. 170.

públicos, mercados<sup>35</sup>. A televisão foi ganhando cada vez mais espaço como meio de comunicação em massa ao longo da década de 60, o que deu importância aos seus programas como jamais havia sido acontecido, por esse ter sido um lugar ocupado pelo rádio. O primeiro programa citado era apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, enquanto o segundo era comandado pelo trio composto por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, conforme foi falado. É por meio desses programas musicais que as diferenças ficam ainda mais enraizadas, que são transmitidos em dias e horários diferentes. Embora as propostas da música da Jovem Guarda e da MPB fossem opostas, não havia necessariamente competição entre eles no sentido mercadológico, dadas diferenças entre os grupos que aderiram uma ou outra. A TV Record, em alguma medida, até incentiva a disputa existente entre os dois grupos já que eram dela os dois programas musicais mais populares daquela época, o que implicava em maior ganho de audiência tanto de um público quanto de outro. Ganhos esses, também das indústrias ligadas ao comportamento “jovem” e à moda<sup>36</sup>.

Outros dois icônicos episódios dessa dicotomia entre Jovem Guarda e MPB foram a Marcha contra a Guitarra Elétrica e a publicação do “Manifesto do iê-iê-iê contra a onda da inveja”, datados os dois de 1967. O primeiro foi capitaneado por Elis Regina e acompanhado por outros como Chico Buarque e Gilberto Gil, com a ideia de defesa da música brasileira perante o imperialismo cultural promovido, segundo eles, através do rock e da instrumentação elétrica. O slogan promovido era “Defender o que é nosso” e vem desse nacionalismo musical de esquerda que, em alguma medida, vinha se mostrando presente na música brasileira desde que a canção engajada começa a tomar seu espaço.

Já o Manifesto publicado pela Jovem Guarda definia-se como defensiva pelos ataques provocados pela MPB, tendo sido publicado na revista *O Cruzeiro*. Vejamos alguns de seus pedaços:

---

<sup>35</sup> PINTO, Marcelo Garson Braule. **Jovem Guarda: a construção social da juventude na indústria cultural**. 2015. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 264.

<sup>36</sup> NAPOLITANO, Marcos. **A Síncopa das Ideias: A Questão da Tradição na Música Popular Brasileira**. 1. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 97.

“Aos que dizem que o iê-iê-iê está morrendo aconselhamos a ouvir mais rádio e ver mais programas de TV, onde verificarão que 90% das músicas apresentadas são do iê-iê-iê. Procurem as gravadoras e vocês saberão que 90% do que vende discos é música da juventude. Perguntem aos empresários e eles dirão que 90% dos pedidos que recebem para os shows são de música jovem.

(...)

Somos conscientes de que temos feito muito pelos que necessitam da nossa ajuda. Não choramos nas nossas canções, não usamos protesto para impressionar. Se nós decidimos a ajudar, fazemo-lo com ação. A prova disso é um sem-número de shows que temos dado em benefício de instituições várias. Fazer música reclamando da vida do pobre e viver distante dele não é o nosso caso. Preferimos cantar para ajudá-lo a sorrir e, na hora da necessidade, oferecer-lhe uma ajuda mais substancial.

(...)

....trata-se de um movimento otimista, não há lugar para derrotados. Observe que os cabeludos são rapazes alegres. Não falamos jamais, nas nossas canções, de tristeza, de dor-de-cotovelo, de desespero, de fome, de seca, de guerra.

(....)

Seria o caso de proibir um pintor de pintar, de expor seu quadro por não ter frequentado a Escola de Belas artes, um poeta de declamar e mostrar seus versos por não ter feito um curso de literatura, um escultor por não possuir um curso de desenho ou diploma de arquitetura

(...)

Um dos erros principais desses Festivais é o critério usado pela comissão julgadora, que sempre prefere temas de tristeza, nordestinos, alguns até classificados com boas colocações e dos quais o povo não tomou conhecimento. Decidimos pedir aos organizadores dos festivais um júri autenticamente popular e não erudito em música, como vem sendo até então. Não queremos ganhar festivais nem ser chamados de geniais. Queremos sim que o povo cante conosco. Queremos, sim, que cada brasileiro junte sua voz ao nosso canto e grite em cada esquina desse Brasil imenso as nossas canções de amor coloridas, cheias de otimismo, carregadas de fé, para que o mundo saiba que o Brasil não é um país derrotado como apregoam falsas canções<sup>37</sup>”

Ao lermos o manifesto, vemos que a Jovem Guarda se coloca no lado oposto da MPB, de fato. Não é apenas uma categorização vinda de artistas e produtores da MPB ou caricatura por ela feita, mas é a própria forma que aqueles que faziam o rock brasileiro se enxergam naqueles momentos, com a intenção de trazer alegria e felicidade para quem os ouvisse. Cabia aos artistas do rock, segundo eles mesmos, levar a vida com otimismo e leveza, fazendo música simples e sem muita erudição. Essa simplicidade não é vista de modo pejorativo e, inclusive, há críticas aos Festivais de música transmitidos pela televisão naqueles anos no que diz respeito à receptividade para com o iê-iê-iê. É colocado que os famosos Festivais da Canção apenas davam importância para arte triste, que

---

<sup>37</sup> Manifesto do iê-iê-iê contra a onda de inveja, *O Cruzeiro*, 5/5/67.

olhava para as questões tristes e lados negativos do país. Não é da intenção da Jovem Guarda ganhar festivais, mas incomoda à ela própria a forma como é vista por esses renomados eventos musicais. Há de se lembrar que os festivais eram importante engrenagem da indústria cultural na época, e com a inclusão do rock neles, sua popularidade seria alavancada, assim como as vendas do gênero. Mesmo assim, é reforçada ideia de que, mais do que ganhar prêmios, a música da Jovem Guarda deve trazer otimismo e cores aos jovens brasileiros. Visão essa que, segundo os articuladores da Jovem Guarda, não recebia espaço dentro da MPB e dos ambientes por ela dominados. Desse modo, é possível chamar a atenção para tensões dentro do que pretendia a Jovem Guarda e como ela vai coexistindo com a descrição proposta por Carlos Imperial em seu manifesto sem que isso necessariamente implique em aceitar sem questionamentos as críticas feitas pela MPB.

Por fim, é importante também discutir e dimensionar até que ponto podemos tratar de uma “guerra” entre as duas vertentes artísticas ou não. Podemos observar que parte dos episódios citados que correspondem ao embate que tratamos aqui são, em parte, fruto de ações midiáticas. Tendo isso em mente, uma concepção mais caricatural do que seria o conflito entre esses dois grupos pode ser desconstruída e melhor entendida. De uma forma ou de outra, tanto a MPB quanto o rock da Jovem Guarda eram produtos indissociáveis da indústria cultural, porém que se diferenciavam na forma de tratá-la, por mais que estivessem dentro dela. Por mais que a MPB buscasse maior engajamento político, maior erudição musical, maior tomada de consciência da realidade brasileira, isso não significa que ela se mobilizava contra a indústria cultural. Em realidade, fazer isso acabaria prejudicando a própria MPB, tendo ela também sido beneficiada de suas relações com a Jovem Guarda. Caso contrário, não teria sido ela presente nos festivais televisivos tão predominantemente. Aliás, Marcos Napolitano<sup>38</sup> advoga que, com a popularização da televisão, já em 1967, tem a MPB como principal beneficiada, em parte por conta dos tão famosos festivais. A questão da MPB era, em suma, era saber utilizar as estruturas da indústria que

---

<sup>38</sup> NAPOLITANO, Marcos. **A Síncopa das Ideias: A Questão da Tradição na Música Popular Brasileira**. 1. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 97.

estivessem ao seu alcance para que sua mensagem pudesse obter maior alcance<sup>39</sup>, enquanto a Jovem Guarda não tinha essa preocupação e usa indiscriminadamente as ferramentas da indústria cultural.

---

<sup>39</sup> Idem, p. 93.

## Capítulo 2 - Uma Festa de Arromba: Influências e Apropriações no rock da Jovem Guarda

### 1.1 Roberto Carlos

O ano de 1965 foi bastante importante para Roberto Carlos e para a Jovem Guarda como um todo, já que trata-se de um ano em que alguns consideráveis marcos se deram. Não é a partir dele que o cantor capixaba inicia sua carreira e nem suas incursões pelo rock, mas é nele que ganha notável salto de popularidade e, não à toa, a estreia do programa *Jovem Guarda* ocorre em agosto daquele ano.

À vista disso, vale discorrer brevemente sobre os caminhos que levaram Roberto Carlos até o ponto que aqui interessa. O cantor capixaba, cabe comentar, nem sempre foi adepto ao rock. É até irônico que o maior ídolo da música jovem no Brasil tenha tentado emplacar como cantor de bossa-nova, ainda que sua produção referente à essa fase tenha sido de enorme fracasso. Desde a infância, Roberto Carlos sonhava em se tornar uma das vozes que ouvia desde sempre na rádio<sup>40</sup>, e então dedicou sua vida ao objetivo de se tornar um ídolo de massas. É nessa direção que ele rumou a partir das amizades que fez nos arredores do bairro da Tijuca, Roberto passa a ver no rock a chance de conquistar seu espaço no cenário musical brasileiro da época e é isso que explica sua inclinação ao estilo, já que ele não foi sua primeira opção e tampouco grande paixão de sua vida.

Dessa forma, até a primeira metade da década de 60, Roberto Carlos já havia se segmentado e feito estrondoso sucesso dentro do universo da música jovem. Os discos *Splish Splash* e *É proibido fumar* são, em especial, importantes para compreendermos o estabelecimento de temas em comum dentro da Jovem Guarda e também tendências estéticas. Em termos de relevância, é possível ter uma dimensão do tamanho de Roberto Carlos citando que a canção “Splish

---

<sup>40</sup> ARAÚJO, Paulo César. **Roberto Carlos em Detalhes**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Planeta, 2006, p. 20.

Splash” foi ao primeiro lugar de diversas paradas, além de o álbum de mesmo nome ter acumulado bom número de vendas para a época<sup>41</sup>

Tratando agora do recorte temporal que aqui interessa, podemos enfim saltar para 1965 e discutir a produção fonográfica apresentada por Roberto Carlos a partir dali. O primeiro LP lançado por ele naquele ano é *Roberto Carlos canta para a Juventude*, que possui assertividade desde seu título, mostrando que o álbum era de um jovem feito para ser ouvido por outros jovens. Roberto já tinha, como visto, lançado outros discos já completamente dentro do rock, já tinha deixado claro qual era o gênero de música que fazia, e reforça a ideia mais uma vez por meio do nome de seu novo lançamento. Fica fácil, conseqüentemente, verificar que os assuntos abordados na obra são do universo jovem, são daquilo que ao menos parte da juventude dos anos 60 tinha como cotidiano. Assim como o restante da produção da Jovem Guarda, tanto anterior à de *Roberto Carlos canta para a Juventude* quanto de seus sucessores, a linguagem musical apresentada é a resultante de um processo de apropriação. Isso significa que uma série de influências, em grande maioria estrangeiras, são somadas para que a música produzida pela Jovem Guarda possa ser criada.

Dentro dessa discussão, é bastante perceptível que *Roberto Carlos canta para a Juventude* demonstra influências que fogem dos artistas mais óbvios que inspiraram a Jovem Guarda. Essa é uma variedade que fica explícita desde “História de um Homem Mau”, versão para uma antiga canção de Louis Armstrong<sup>42</sup>, cantor norte-americano normalmente vinculado ao jazz e ao cancionário de *standards* da música popular dos Estados Unidos. A regravação de Roberto dá uma roupagem totalmente diferente para a obra de Armstrong, uma vez que é feito um processo forte de adaptação de como é a canção original para enquadrá-la dentro do estilo da Jovem Guarda. “*Old Man Mose*”, original de Louis Armstrong, possui introdução bem jazzística por conta de seu piano e do trompete que toca uma melodia por cima da harmonia. A linha vocal da gravação estadunidense é também potente, e estabelece diálogo em grande parte do tempo

---

<sup>41</sup> FRÓES, Marcelo. **Jovem Guarda: Em Ritmo de Aventura**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 16.

<sup>42</sup> PUGLIALLI, Ricardo. **Almanaque da Jovem Guarda: Nos embalos de uma década cheia de brasa, mora?** 1. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 145.

com os *backing vocals*. Já a versão de Roberto Carlos opta pela voz mais introspectiva e de menor volume, muito por conta da característica vocal do brasileiro, e descarta os *backing vocals*, dando todo espaço da melodia principal para o cantor principal. Além disso, “História de um Homem Mau” se distancia de sua versão original em termos harmonia e a melodia, adaptando-as, sem que haja perda o suficiente de características a ponto de se tornar uma nova música. No que tange os arranjos e a instrumentação, “História de um Homem Mau” dá a preferência da condução rítmica e harmônica para a guitarra elétrica e o marcante órgão hammond utilizado por toda Jovem Guarda. Outra referência que aparece na regravação de Roberto Carlos, ainda, é a linha de baixo retirada de “*Hit the Road Jack*”, de Ray Charles, que aponta para outra influência pouco ligada à Jovem Guarda mas que se faz facilmente reconhecida dentro de “História de um Homem Mau”. Por outro lado, as letras de ambas versões se distanciam na medida em que “História de um Homem Mau” fala sobre um duelo no velho oeste<sup>43</sup>, temática de ação e aventura presentes também em mídias como cinema e quadrinhos, e “*Old Man Mose*” traga simples versos sobre a morte de um velho homem maltrapilho chamado Mose. É uma mudança que faz sentido se levarmos em consideração os públicos para os quais cada gravação foi feita e que é coerente também com as diferenças musicais existentes sobre as quais foi discorrido antes.

O que pode ser observado, para além das inusuais influências já comentadas do iê-iê-iê, é a forma com a qual essa adaptação é feita. Nela, fica muito marcado o processo de apropriação que foi feito pelo movimento, uma vez que a faixa de abertura do primeiro álbum lançado por Roberto Carlos em 1965 seja do repertório de *standards* da música norte-americana, e mais do que isso, seja praticamente uma tradução dessa canção para a linguagem e tendências da Jovem Guarda. Dentro da Jovem Guarda, não era só possível dialogar com artistas contemporâneos ou do mesmo gênero, como prova Roberto Carlos indo além logo na carta de intenções de *Roberto Carlos canta para a Juventude*.

Essa não é, porém, a única faixa não original nesse disco, visto que “Brucutu” é adaptado de “*Alley Oop*”, datada de 1957 e interpretada por diversos

---

<sup>43</sup> PINTO, Marcelo Garson Braule. **Jovem Guarda: a construção social da juventude na indústria cultural**. 2015. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 136.

artistas ao longo dos anos. Seus versos são a respeito de um personagem dos quadrinhos com o mesmo nome da canção, que na versão brasileira ficou sendo chamado de Brucutu. Novamente, como na faixa de abertura de *Roberto Carlos canta para a Juventude*, a temática envolvendo mídias massivamente consumidas por jovens, como o quadrinho, se faz também presente em “Brucutu”, que inclusive não se distancia em quase nada no aspecto lírico da versão original. Essa é uma música de ritmo bem cadenciado, que lembra as raízes blueseiras do rock e que encontra sua principal força no diálogo estabelecido entre voz principal e coro, elemento que tanto está presente na versão de Roberto Carlos quanto nas de outros artistas. Em particular, é um recurso muito presente na obra dos Beach Boys que, não por coincidência, também possuem uma versão para essa canção. Aliás, vale citar que “Rosita”, faixa de encerramento de *Roberto Carlos canta para a Juventude* também carrega consigo alguma característica blueseira, devido ao uso da gaita em sua introdução.

Há também gravações nesse mesmo disco que remetem aos rocks mais primitivos, feitos durante a década de 50, como “Noite de Terror” e “Os Sete Cabeludos”. A primeira se inicia já com um grito de Roberto Carlos bem próprio do rock’n’roll que é até mesmo similar à performance vocal de John Lennon em “*Twist and Shout*”, mas que percorre o caminho harmônico mais tradicional do rock e que é herdado do blues. “Noite de Terror” se torna ainda mais assemelhada aos rocks dos anos 50 por seu solo de saxofone, que naquela época se encontrava no espaço que futuramente seria das guitarras. A emblemática “*Shake, Rattle and Roll*”, de Bill Haley & His Comets compartilha da mesma característica, aferindo importante papel ao instrumento de sopro. Cabe lembrar também que Bill Haley é sempre um nome mencionado pelos integrantes da Jovem Guarda como importante influência e inspiração. Todavia, existe um solo de guitarra em “Os Sete Cabeludos”, feito sem distorção e cujo fraseado é praticamente o mesmo de Chuck Berry ou Carl Perkins. Esse tipo de solo de guitarra é fruto não apenas do que já era feito no blues, mas à sua soma com o que também existia dentro do country e do *rhythm and blues*.

Importante também falar um pouco mais sobre o já falado órgão hammond que é um dos elementos mais marcantes da Jovem Guarda e em como seu espaço é

dividido com a guitarra. De forma simultânea, essa interação e essa presença dos dois instrumentos consegue sintetizar um pouco do processo de seleção e descarte das influências do iê-iê-iê. A guitarra era, por um lado, quase que a materialização do rock em si, e portanto não poderia faltar nas gravações que fossem feitas mesmo no Brasil. Por outro, a frequência com que o órgão aparece dentro da Jovem Guarda, juntamente com seu protagonismo, é bastante definidor para o resultado sonoro final. A guitarra é absorvida como influência e, com ela, vem aquela série de sons imediatamente associados ao rock, mas que não é o completo centro das atenções. A coexistência da guitarra e do órgão nas gravações pode, então, ser considerada equilibrada. Por exemplo, “Parei... olhei” e “Como é bom saber” tem seus ritmos guiados em maior parte pelas teclas do hammond, mas ainda há espaço para que a guitarra possa solar. Lembrando também que, por vezes, como foi dito antes, canções de rock davam espaços para solos de instrumentos de sopro como o saxofone. Não é a presença de solos de outros instrumentos que não a guitarra que é o mais essencial, mas a forma com a qual a Jovem Guarda absorve essa ideia e a coloca em prática com o órgão. É dentro dessa questão que se enquadra também a canção “A Garota do Baile”, que propõe interessante diálogo entre o swing feito pelas guitarras e linhas de instrumentos de sopro, resultando numa construção que se mantém durante toda a composição.

Também não se pode deixar de lado a música romântica, que se encontra em grande quantidade na obra da Jovem Guarda e que tem considerável espaço em *Roberto Carlos canta para a Juventude*. Importante dizer que mesmo as músicas mais aceleradas e agitadas, bem *rock and roll* abordam o amor e os relacionamentos dos jovens em muitas das vezes, o que revela que a temática não era necessariamente atrelada à um tipo de sonoridade, à andamentos lentos e melodias mais doces. De toda forma, esse tipo de proposta mais romântica, na forma de baladas, é latente em “Os Velhinhos” e em “Aquele beijo que te dei”, remetendo diretamente à músicas mais antigas como “*Mr. Sandman*”. “*Mr. Sandman*” é originalmente gravada pelo grupo The Chordettes, que produzia músicas com total ênfase nos vocais, colocados à capella, e que não soavam como rock. No entanto, isso não impediu que esse tipo de tradicional música dos Estados

Unidos influenciasse a música jovem, mesmo no Brasi. É claro que as mencionadas “Os Velinhos” e “Aquele beijo que te dei” tem também influências de música brasileira vindas da própria trajetória<sup>44</sup> de Roberto Carlos enquanto cantor, mas seu resultado final vem da mescla de ambas sonoridades.

O que é possível aferir, em *Roberto Carlos canta para a Juventude*, é uma mescla grande de inspirações para que Roberto Carlos pudesse produzir sua própria obra. Umas se encontram em maior peso do que outras, mas um olhar mais atento para o álbum ilustra uma maior variedade de apropriações do que poderia aparentar em um primeiro momento. Inclusive, o fato de ser um álbum com muitas canções e elas serem curtas dá espaço para que mais influências possam se mostrar, e mais e melhor. Como discorrido anteriormente, esse é um processo de certa sofisticação que ocorre de modo simultâneo às condições de gravação no Brasil dos anos 60, que acaba impondo uma série de barreiras aos músicos e produtores da época. Mesmo assim, o processo de apropriação consegue funcionar bem e é essencial para a construção da linguagem da Jovem Guarda.

Em seguida, em novembro de 1965, Roberto Carlos lança aquele que é o mais popular disco de sua fase do iê-iê-iê: *Jovem Guarda*. Esse também é um dos mais significativos em termos de estratégias de divulgação e comercialização adotadas pelo movimento, por artistas e produtores da época, já que o nome do álbum é o mesmo do programa de televisão da Record, que teve sua estréia em agosto daquele mesmo ano. Dessa forma, entende-se melhor também como o movimento conhecido como “iê - iê - iê” passa a ser conhecido também como Jovem Guarda. O que o álbum *Jovem Guarda* faz é segmentar uma vez mais toda aquela linguagem que já vinha sendo constituída pelo movimento e levá-la a um patamar ainda maior de público, de vendagem., superando inclusive os números da MPB<sup>45</sup>.

Tanto a faixa de abertura quanto a de encerramento, “Quero que vá tudo pro inferno” e “Mexerico da Candinha” são fundamentais para a compreensão dessa linguagem musical da Jovem Guarda que vem se comentando aqui, porque

---

<sup>44</sup> ARAÚJO, Paulo César. **Roberto Carlos em Detalhes**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Planeta, 2006, p. 65.

<sup>45</sup> NAPOLITANO, Marcos. **A Síncopa das Ideias: A Questão da Tradição na Música Popular Brasileira**. 1. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 96.

nelas residem suas principais particularidades. Ambas possuem arranjos muito energéticos que vem diretamente da essência que fazia do rock o ritmo da juventude, trazendo consigo instrumentalização elétrica com guitarras e contrabaixos, mas com ênfase no órgão. “Quero que vá tudo pro inferno” tem, ainda, solo desse instrumento que repete a melodia já cantada pela voz de Roberto Carlos, e uma introdução feita por ele que é amplamente marcante e reconhecível. A canção carrega também, em seus versos, o elemento da transgressão tipicamente associado ao *rock and roll* desde seu surgimento, ainda que a temática abordada por Roberto seja amorosa. Mandar alguém para o inferno naquela época era, como afirma o biógrafo Paulo César de Araújo<sup>46</sup>, uma atitude contrária ao conservadorismo moral existente na sociedade brasileira daquele momento, o que não a impediu de atingir o sucesso que atingiu.

Por sua vez, “Mexerico da Candinha” possui pulsação mais dançante e sua harmonia mais simples e direta a fazem muito similar ao tipo de rock que nomes como Elvis e Bill Haley anos antes do surgimento da Jovem Guarda. Sua diferença, como até já comentado, é o papel do órgão como protagonista que entra no lugar que a guitarra elétrica teria dentro da produção desses artistas. Os cantores, músicos e produtores da Jovem Guarda não são os primeiros a usar tal instrumento, uma vez que grupos como o The Animals já haviam explorado sua sonoridade, mas não com tanto peso, não colocando-o como um dos principais elementos das gravações. Por isso, o papel da guitarra elétrico, para além das bases feitas sem distorção, é também estético e tal constatação contribui para a ideia de que a Jovem Guarda não se preocupava apenas com a música em sua proposta. Há exceções, porém, como no caso de “Não é papo pra mim”, que é um rock com bastante ênfase na guitarra e que lembra bastante bandas da invasão britânica como The Beatles e The Kinks. Embora pouca, existe saturação no som gravado da guitarra e até um curto solo.

Apesar de *Jovem Guarda* conter boa síntese da proposta do movimento da Jovem Guarda, é preciso diferenciá-las e dizer que “Quero que vá tudo pro inferno” possui um nível de sofisticação a mais. Suas similaridades com

---

<sup>46</sup> ARAÚJO, Paulo César. **Roberto Carlos em Detalhes**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Planeta, 2006, p. 138.

“Mexerico da Candinha” existem, como mostrado, mas “Quero que vá tudo pro inferno” possui harmonia mais elaborada, que fugia do clichê do rock mais primitivo ainda muito preso ao blues e que deu maior identidade original à sonoridade da Jovem Guarda. Não são todas as composições do movimento que seguem esse padrão, e grande parte delas é mais simples, mas “Quero que vá tudo pro inferno” possui maior quantidade de acordes e brinca com sua tonalidade, que hora soa como menor e hora soa como maior.

Outro lado importante de ser tratado da produção musical do movimento que foi mencionado na análise de *Roberto Carlos canta para a juventude*, também presente em *Jovem Guarda*, é o das canções românticas. Segundo Marcos Napolitano<sup>47</sup>, inclusive, a Jovem Guarda se aproximava até mais das “soporíferas baladas dos anos 50” que de um rock mais criativo dos anos 60. Faixas como “Coimbra”, “Eu te adoro meu amor” e “Escrevi uma carta para meu amor” são exemplos que se encontram dentro dessa tendência, ainda que tragam consigo algumas excepcionalidades. “Eu te adoro meu amor” utiliza do efeito tremolo em suas guitarras, artifício que foge das ditas baladas dos anos 50 e se enquadra mais dentro de uma proposta encontrada em bandas de rock inglesas da primeira metade da década de 60 ou daquela vertente chamada de *surf rock*, originária da Califórnia, nos Estados Unidos, na mesma época. No caso de “Coimbra”, não apenas o mesmo efeito é encontrado nos sons de guitarra como há também influência de sonoridades latinas no modo como o ritmo, a melodia e a harmonia são conduzidos, o que mostra considerável ecletismo de Roberto Carlos para a o processo de apropriação que resulta nessa faixa.

Ressalta-se também em *Jovem Guarda* algumas sutis mas importantes contribuições vindo dos Beatles. Devido à fortes influências da produção musical dos anos 50, como vem sendo dito, elas acabam diluídas dentre outras características apropriadas, mas é importante falar delas. Nesse sentido, “O Feio” mostra grande influência nos arranjos feitos pelo produtor George Martin, dos Beatles, em termos de *backing vocals* e em como eles interagem com a linha melódica principal cantada por Roberto Carlos. Outra que se enquadra nesse eixo é

---

<sup>47</sup> NAPOLITANO, Marcos. **A Síncopa das Ideias: A Questão da Tradição na Música Popular Brasileira**. 1. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 96.

“Sorrindo para mim”, que mostra semelhanças ao tipo de balada gravada pelos Beatles em seu início de carreira como “*Anna (Go to him)*” e “*You really got a hold on me*”, tanto em andamento quanto em tipo de melodia cantada. “Sorrindo para mim” mostra, novamente, o ecletismo de apropriações feito pela Jovem Guarda e, nesse caso em específico, Roberto Carlos, já que ele mistura facetas de um rock inglês mais recente e inovador dos anos 60 com um solo de saxofone que seria típico do tipo de rock produzido na década anterior. Aliás, é bom dizer que os Beatles também inspiram a Jovem Guarda em termos estéticos, como se observa pelos cabelos dos artistas e até mesmo no material gráfico de suas criações, já que o próprio logotipo do programa *Jovem Guarda* era escrito com a mesma fonte com a qual o título de *Rubber Soul*, álbum dos Beatles, aparece na capa do disco.

Por fim, o LP *Jovem Guarda* guarda ainda, em seu repertório, uma versão para uma música já existente. O sucesso “Lobo Mau”, originalmente chamada *The Wanderer*” composta por Ernie Maresca e gravado por Dion and the Belmonts. São versões praticamente idênticas, musical e lyricamente, não fosse a opção da versão brasileira pela presença do onipresente órgão hammond e pela adaptação feita nos versos. Enquanto “*wanderer*” é traduzido literalmente como “andarilho”, aqui é um termo trocado por “lobo mau”, mas o sentido da canção se mantém o mesmo. Com isso, vemos que o hábito de regravar canções de outros artistas ainda existia e não era motivado pela falta de repertório próprio ou falta de características próprias do movimento. Pelo contrário, é possível observar com bastante facilidade o processo de seleção e descarte de influências externas até mesmo para conceber essas versões.

E se já foi falado das apropriações feitas perante a obra dos Beatles em *Jovem Guarda* e *Roberto Carlos Canta para a Juventude*, tal procedimento se torna ainda mais recorrente em *Roberto Carlos*, lançado em 1966. O sucesso do quarteto britânico já vinha se sentindo forte no Brasil desde 1964<sup>48</sup>, e cada vez mais vai se tornando influência para a obra da Jovem Guarda e, por consequência, também na de Roberto Carlos. A capa de *Roberto Carlos* já entrega tais intenções, já que sua ideia é a mesma do LP *With the Beatles*, trazendo Roberto Carlos

---

<sup>48</sup> PINTO, Marcelo Garson Braule. **Jovem Guarda: a construção social da juventude na indústria cultural**. 2015. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 112.

vestido de preto em um fundo também preto. O que fica mais visível, então, é seu rosto, que mesmo assim possui apenas metade dele iluminado. Sendo desse jeito, a diferença para a capa de *With the Beatles* é a quantidade de integrantes, já que os Beatles eram quatro e Roberto Carlos seguia carreira como artista solo.

E as inspirações na banda inglesa não terminavam no material gráfico do álbum de Roberto Carlos, são sentidas em toda sua audição. O início, com “Eu te darei o céu” já mostra um espaço dominado pelas guitarras que antes não tinha tanta proeminência e que ocupa toda função harmônica e também de condução rítmica, colocadas com sonoridade bastante limpa, cristalina, e com timbres semelhantes aos dos Beatles em seus primeiros lançamentos. A introdução da música, feita somente pela guitarra elétrica, já demonstra a diferença que o instrumento agora recebe de destaque, sendo inclusive o responsável por chamar o restante dos instrumentos dentro do arranjo. Como tratamos da primeira faixa, *Roberto Carlos* mostra logo uma reorganização de sonoridade da Jovem Guarda, majoritariamente mais adepta do rock até então feito na Inglaterra.

Do mesmo modo, “O Gênio” também se apropria fortemente das sonoridades britânicas referenciadas anteriormente, lembrando até mesmo aquilo que o The Who fez em *My Generation*, seu primeiro disco. Isso se nota principalmente pela forma com a qual bateria e guitarra dão a energia ao ritmo que se mantém pulsante durante toda gravação e pela semelhança com Pete Townshend no modo de se tocar acordes, sem mencionar a sutil introdução feita pela bateria antes mesmo da entrada da guitarra. O que é curioso, e bastante recorrente nessa gravação e em outras de *Roberto Carlos*, é seu ecletismo de influências para os arranjos. Apesar de muito afinados com um rock mais moderno, feito por The Who e por The Kinks, há um solo de saxofone em “O Gênio” que ainda é muito característico do rock da década de 50 e que é um elemento muito presente em boa parte da discografia da Jovem Guarda. Nesse sentido, há uma tendência de não abandonar apropriações nas músicas da Jovem Guarda, mas uni-las dentro do possível. Hora há maior influência da sonoridade de uma, hora há maior influência de outra, mas dificilmente são descartadas no todo.

Nessa temática interessante da convivência de diferentes apropriações dentro de uma mesma música, há de se comentar que o mesmo ocorre em canções

mais românticas, menos energéticas que rocks mais tradicionais. “Esqueça”, por exemplo, versão para “*Forget him*”, coloca guitarra e órgão dividindo espaço, de modo haja destaque para ambos, diferente do que aparecia muitas vezes na discografia de Roberto Carlos e da Jovem Guarda até o momento para que o maior enfoque fosse nas teclas do Hammond. Vemos as mesmas características em “É papo firme”, que ainda é muito marcante no que se refere ao uso do órgão, mas que deixa a introdução por conta da guitarra, e que inclusive conta com um solo dela em sua gravação. O órgão, então, ainda possui grande peso para a proposta sonora da Jovem Guarda, mas deixa de lado o protagonismo de outrora. O que a nova leva do rock europeu ensina aos brasileiros, é um grande universo de possibilidades para com a guitarra, faltava muito o que nela explorar.

“Não precisas chorar” é outro momento no qual fica clara a ousadia de Roberto Carlos em como colocar a guitarra nas gravações da Jovem Guarda, inclusive em baladas, músicas de andamento mais contido. Ela, aqui, faz um acompanhamento diferenciado até do que existe no restante de *Roberto Carlos*, juntando momentos de suaves de dedilhados na guitarra com outros em que acordes são feitos com mais pressão e intensidade. Destaca-se também a presença do solo, que se desenvolve de modo muito melódico, dialogando com a melodia cantada por Roberto Carlos sem repeti-la. Mais ou menos similar à ela, encontramos “Eu estou apaixonado por você”, que não possui arranjos tão ousados de guitarra, mas que encontra seu caminho colocando-a juntamente com o violão. Enquanto o papel do violão é de manter a base, fazendo acordes, cabe à guitarra fazer comentários e complementar a totalidade da gravação. Em “Eu estou apaixonado por você” é possível encontrar até mesmo solo de gaita, que é facilmente visto no blues, mas que aqui parece se inspirar em trechos de canções dos Beatles como “*Please Please me*” e “*Love me do*”.

Aquela que talvez mais se diferencie dentro de *Roberto Carlos*, no entanto, é “Negro Gato”. A composição, parceria de Roberto com Erasmo Carlos, é gravada numa característica bem *rock’n’roll*, energética e que faz lembrar do motivo de o estilo musical ter ficado conhecido como ritmo da juventude. A voz de Roberto, dentro dos limites dados por seu timbre e seu alcance vocal, é posto de forma mais ardida que pode até remeter à alguns momentos da carreira de Elvis

Presley, bem como há uma introdução e um solo com guitarra levemente distorcida no estilo de tantas músicas tocadas por Chuck Berry. Tais tipo de apropriações já até foram vistos em termos de obra de Roberto Carlos e da Jovem Guarda como um todo, mas em “Negro Gato” existe uma sonoridade mais *rockabilly*, perto de algo que se assemelha até à gêneros que dão origem ao rock, como *rythm and blues* e soul, visto pelos vocais feitos que dialogam com as linhas principais cantadas por Roberto, pelo *swing* presente no ritmo e pelo uso do piano na gravação. Piano esse, importante ressaltar, com uso e timbre diferentes do habitual órgão da Jovem Guarda. Outras canções de Roberto Carlos já haviam colocado pitadas de tais estilos, mas é a primeira vez em que são influências colocadas tão escancaradamente.

Por fim, vale ainda acrescentar que canções com recursos e características típicas de álbuns como *Jovem Guarda* não são deixadas de lado por Roberto Carlos, o que se mostra por meio da presença de “Namoradinho de um amigo meu”, dado tradicional órgão responsável por carregar toda a música, tendo o já tradicional solo que repete a melodia cantada. Dessa forma, Roberto Carlos não chega a trocar suas tendências sonoras em totalidade, mas agrega cada vez mais outras apropriações em sua música. Agora, o mundo musical da juventude se afinava cada vez mais com um rock de maior ousadia que vinha tomando o mundo, mesmo que não abrisse mão de outros tipos de sonoridades.

Em 1967, as apropriações realizadas dentro da música da Jovem Guarda também se expandem para o cinema, sendo ele outra esfera cultural e, portanto, suscetível à esse processo que o historiador Roger Chartier<sup>49</sup> coloca como sendo das práticas culturais como um todo. O álbum *Roberto Carlos em ritmo de aventura* é a próxima obra do autor, que é tanto lançada em LP como também funciona como trilha sonora para um filme de mesmo nome, dirigido por Roberto Farias. Aliás, essa expansão do processo de apropriação revela também que essa prática não era restrita apenas à músicos e produtores, como feita por toda indústria cultural como um todo, gerando maior fonte de lucro e promoção de

---

<sup>49</sup> CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. São Paulo: 1. ed. Difel, 1988.

produtos no mercado que relacionavam-se entre si<sup>50</sup>. Assim, o longa-metragem protagonizado por Roberto Carlos se baseia naquilo que os Beatles já haviam feito alguns anos antes, nos filmes *A Hard Day's Night* e *Help!*, que não por acaso também tiveram seus lançamentos acompanhados por álbuns de estúdio de mesmo nome. Como diz Marcelo Pinto:

“Antes de deixar o programa *Jovem Guarda*, Roberto investiu em sua primeira incursão ao cinema. *Roberto Carlos em ritmo de aventura* remete a dois filmes dos Beatles: *Os reis do iê-iê-iê* e *Socorro!* Do primeiro, retirava a inspiração semidocumental: o cantor fazia o papel de si mesmo, enfrentando uma rotina profissional atribulada, além de uma horda de fãs. Do segundo, adotava a perseguição como tema central, além da multiplicidade de cenários exóticos. A trama dava conta de uma quadrilha de bandidos que queria substituir Roberto Carlos por um cérebro eletrônico que assumiria todas as suas funções artísticas.<sup>51</sup>

O disco de 1967 do cantor capixaba, porém, se sustenta independente do filme ao qual é relacionado. Apesar da ligação entre ambas obras, há uma independência na sustentação delas, o que faz com que a questão seja muito mais de complementaridade que de um necessitar do outro. Novamente, também é uma característica tida na carreira dos Beatles.

Faz-se, então, importante olhar mais atentamente para o disco *Roberto Carlos em ritmo de aventura*, dada sua relevância para a trajetória musical de Roberto Carlos. O que é notado já em “Eu sou terrível” é uma instrumentalização mais diferenciada que remete ao que já havia vinha experimentado em obras como “*Pet Sounds*”, álbum dos Beach Boys ou “*Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band*”, dos Beatles, ao incorporar naipes de metais ao rock, mesmo que sem a mesma ousadia. Importante ressaltar a diferença pois, mesmo com a inclusão de novidades nos arranjos que Roberto Carlos apresenta, elas ainda apontam mais para a direção da soul music do que para o psicodelismo que os grupos citados produzem. Como referencial, é possível comparar o que é feito em “Eu sou terrível”, bem como em boa parte de *Roberto Carlos em ritmo de aventura*, à gravação de “*Got to get you into my life*”, do do repertório dos Beatles em seu LP “*Revolver*”, assim como a sonoridade flertada por Roberto Carlos em “Negro

---

<sup>50</sup> OLIVEIRA, Adriana Mattos de. **A Jovem Guarda e a Indústria Cultural: Análise da relação entre o movimento Jovem Guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público.** Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

<sup>51</sup> PINTO, Marcelo Garson Braule. **Jovem Guarda: a construção social da juventude na indústria cultural.** 2015. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 149-150.

Gato”, de *Roberto Carlos*. Essas diferenças tornam possível, inclusive, dimensionar melhor o processo de apropriação, mostrando que um mesmo elemento musical podia estar presente em duas vertentes diferentes do rock e que, dependendo de sua aplicação, geram resultados bastante diferentes.

Outra canção em que vemos mais claramente a proposta sonora trazida por *Roberto Carlos em ritmo de aventura* é “Quando”, em que se consegue ouvir essas influências mais novas dentro da Jovem Guarda por meio do marcante naipe de metais e de guitarra rítmica limpa que remete até um pouco ao funk norte-americano. Ao mesmo tempo, o órgão elétrico se mantém presente, ainda que bem mais discreto que outrora, tendo protagonismo somente durante seu solo. Solo esse que, aliás, possui melodia própria e não recria o que Roberto Carlos já canta durante os versos e o refrão. É uma gravação que, em especial, consegue ilustrar essa convivência de apropriações que já se vinha mostrando desde trabalhos anteriores de Roberto e que atinge outros patamares em *Roberto Carlos em ritmo de aventura*. Nesse sentido, porém, “Você não serve para mim” também se encaixa, já que nela encontramos guitarra distorcida, com sonoridade bem *fuzz*, típica de artistas mais afeitos ao rock psicodélico durante a década de 60. Em “Você não serve para mim”, no entanto, esse tipo de recurso sonoro se encontra muito mais em diálogo ao tipo de rock feito pela Jovem Guarda naquele momento, ainda relativamente vinculado ao iê-iê-iê que vinha se fazendo até o momento. O que vem se observando e é muito marcado nas canções comentadas até agora desse álbum é certa manutenção do que já havia sido construído pelo rock brasileiro nos anos anteriores, mas sem a exclusão de novidades que poderiam ser agregadas às músicas mais recentes.

Outro lado da produção de Roberto Carlos que chama a atenção, especialmente a partir de *Roberto Carlos em ritmo de aventura*, é o das canções românticas. Elas sempre possuíram expressivo espaço no repertório de seus discos, mas a partir de 1967 há um substancial aumento em sua relevância dentro deles. Tal fenômeno pode ser entendido também a partir do momento em que o iê - iê - iê mais consolidado passa a perder força e outros elementos começam a aparecer, como tem sido mostrado no presente trabalho. Essas baladas, deve-se dizer, também se mantêm abertas à mudanças e novidades, notadamente percebidas em

sua audição, como a exemplo de “Como é grande o meu amor por você”, “Folhas de outono” e “E por isso estou aqui”

A primeira é até bastante convencional durante a maior parte do tempo, mas surpreende ao incluir uma flauta transversal em seu arranjo, que acompanha a voz junto com um violão. A flauta recebe tanta atenção nessa gravação em específico que há até mesmo um solo feito por ela, melódico e fugindo do comum, que seria dar tal espaço para violões, guitarras ou órgãos. Também se mostra, por meio desse exemplo, novamente a apropriação feita por artistas que eram contemporâneos e que começavam a trazer a utilização de elementos orquestrais para a música pop. Já “Folhas de outono”, que inclui um piano de timbre muito doce e lúdico acompanhando a voz, criando melodias em paralelo à ela mas colocadas com sutileza em termos de volume, para que não haja conflito. Ainda nela, a presença de um solo de gaita existe, o que seria inusual no caso de músicas tipicamente românticas. “E por isso estou aqui”, por sua vez, utiliza de sonoridades de teclas mais próximas ao cravo, diferente de um habitual piano ou órgão. Mesmo sendo instrumentos afins, possuem consideráveis diferenças de timbre e “E por isso estou aqui” vem nesse sentido da variedade e da diferenciação perante aquilo que já se fazia normalmente.

E se podemos falar de inovações e de novas apropriações que aparecem em *Roberto Carlos em ritmo de aventura*, há de se falar também que muita repetição de fórmulas já bem estabelecidas pela Jovem Guarda estão em seu repertório. Isso tanto em termos de canções de amor, de baladas, quanto de rocks mais dentro do iê-iê-iê, e uma quantidade razoável de faixas segue essa lógica. “Por isso corro demais”, “O Sócio” e “Você deixou alguém à esperar” são algumas das que poderiam estar tanto nesse álbum como em *Jovem Guarda* ou *Roberto Carlos*, de forma que acabam sendo responsáveis de alguma forma por carregar adiante o legado que o movimento já tinha estabelecido, fazendo com que algumas experimentações fossem possíveis sem que as suas características mais basilares não fossem descartadas. Seja isso pela forte presença do órgão hammond e seus solos, pela forma com a qual Roberto Carlos coloca sua voz ou pelas letras ingênuas, normalmente falando sobre o amor, que são cantadas. Assim, aquele que vem a ser o último disco de Roberto Carlos dentro da Jovem Guarda aponta em

direção ao futuro sem se esquecer do passado, numa interessante dialética que consegue equilibrar novidades e aquilo que já era tido como tradicional em sua obra.

## 2.2 - Erasmo Carlos

Por ser principal parceiro de composição de Roberto Carlos e também ser apresentador do programa *Jovem Guarda*, o minucioso estudo da produção fonográfica de Erasmo Carlos também se faz importante para melhor noção do que o movimento da Jovem Guarda foi capaz de fazer em termos de apropriações musicais. Se Roberto era a figura central do movimento, tido como rei, Erasmo era indubitavelmente parte crucial de sua corte<sup>52</sup>. Diferente de seu parceiro, porém, Erasmo Carlos só começa a lançar LPs solo em 1965, mesmo com um compacto datado do ano anterior e mesmo tendo íntima ligação com os anos de chegada do rock ao Brasil, como visto no primeiro capítulo do trabalho. Seu primeiro trabalho oficial, no entanto, é bastante revelador a respeito de quais influências o cantor possuía e como a ideia era se apropriar delas. Como relata Marcelo Fróes:

“A capa de ‘Jacaré’, segundo Erasmo, ‘era ridícula’. Na época, o Brasil não tinha acesso às pranchas de surf que vinham nas capas dos LPs dos Beach Boys. Mas Erasmo queria ter uma capa daquelas, razão pela qual pegou uma prancha bem pequenina, e foi até a arrebentação. O fotógrafo se aproximou e tirou a foto. Não havia espaço para a *surf music* no Brasil, que tinha surfistas sem prancha<sup>53</sup>.”

Por mais que o foco aqui seja a fase em que Erasmo Carlos passou a lançar álbuns completos, esse comentário sobre seu compacto de 1964 já adianta algumas temáticas que aparecem também quando sua obra passa a fazer mais sucesso. Apesar de tratarmos de uma estreia acompanhada de tropeços, as intenções artísticas iniciais não são totalmente abandonadas pelo artista de origem tijuicana e isso aparece logo na capa de “A Pescaria”.

---

<sup>52</sup> NAPOLITANO, Marcos. **A Síncopa das Ideias: A Questão da Tradição na Música Popular Brasileira**. 1. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 94.

<sup>53</sup> FRÓES, Marcelo. **Jovem Guarda: Em Ritmo de Aventura**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 51.

“A Pescaria” é o primeiro LP solo lançado por Erasmo, tendo uma capa em que ele aparece na beira do mar com uma vara de pescar nas mãos, o que acabava remetendo à *surf music* que era tão cara para ele. Se não havia como se apropriar dos Beach Boys da forma que o cantor desejava, ele então opera da forma que era possível, ainda contando com elementos que poderiam ser vinculados à ela, adaptando-os para o contexto brasileiro. É nesse sentido que muito foco é dado para elementos como mar, como a praia e etc. E é um disco que, somado à *surf music*, possui uma sonoridade que remete basicamente ao rock da década de 50.

Aquela que parece ser a mais diferente dentro de seu repertório, e chama justamente a atenção por isso, é “Beatlemania”, e faz isso desde seu título e desde seus primeiros segundos, que se dão com uma versão instrumental do refrão de *I Want to Hold Your Hand*, em referência aos rapazes de Liverpool. Segundo o próprio Erasmo Carlos, em entrevista<sup>54</sup> à Marcelo Fróes, a canção teve sua parte musical composta por Renato Barros, grande fã dos Beatles e daí se explica não apenas as referências feitas como a sonoridade dessa gravação que é bastante próxima deles. As palmas, presentes no arranjo, por exemplo, vem de *I Want to Hold Your Hand*, mesma música citada instrumentalmente na introdução de “Beatlemania”. Ainda na entrevista dada por Erasmo, podemos perceber como ele se sentia de modo mais amplo com relação aos Beatles:

“A gente tinha informação vindo lá de fora. A gente começou a comprar roupas e a se produzir melhor. Eles serviram de modelo de roupa, com o terninho de quatro botões e botinhas. Até de cabelo, também, mas nem todo mundo podia ter! (risos) Mas começou aquele negócio, com as informações de estouro na Inglaterra e nos Estados Unidos. Uma coisa é certa: a nossa influência não era Beatles, era rock’n’roll.”<sup>55</sup>

Com isso, Erasmo dá a entender que os Beatles não eram o único norte, não eram o único referencial. Eles eram uma enorme tendência do rock mundial, e portanto também para ele próprio e para a Jovem Guarda, mas aquilo que os servia de inspiração era o rock como um todo e não necessariamente uma ou outra vertente. Como foi visto analisando parte da discografia de Roberto Carlos, o rock

---

<sup>54</sup> CARLOS, Erasmo. **Entrevista concedida a Marcelo Fróes, Marcos Petrillo e Carlos Savalla, por ocasião de “É preciso saber viver” (1996)**. [Entrevista concedida a Marcelo Fróes, Marcos Petrillo e Carlos Savalla]. International Magazine, Rio de Janeiro, 1996.

<sup>55</sup> Idem

da Jovem Guarda se apropriava de forma eclética de diferentes influências. O que parece ter sido mais disruptivo para Erasmo Carlos em termos de novidades trazidas pelos Beatles se dava mais em termos comportamentais e estéticos, que até por não ser moda acessível para todos, tornava diferenciados aqueles artistas que os adotavam. Aliás, na parte lírica de “Beatlemania”, existe uma ironia estabelecida que contrapõe o eu-lírico com a figura do beatle torna a apropriação com a obra da banda britânica ainda mais complexa. Mesmo adotando uma série de comportamentos e de padrões estéticos, o eu-lírico da canção se vê numa situação de disputa com os Beatles, como se tivesse que afastar de seu par romântico a sombra da figura deles. É uma apropriação que, então, acaba assumindo em “Beatlemania”, certo tom dualitário. É, de alguma forma, reconhecer que aquele ideal nunca será alcançado, ainda que possa ser aproximado.

Tratando agora de influências propriamente norte-americanas, é possível abordar a já mencionada *surf music* que, para além de questões estéticas presentes na capa e no próprio título de “A Pescaria”, se encontra com forte presença logo em sua canção de abertura. A faixa-título “A Pescaria” carrega consigo clima praiano e descontraído também em seus versos, trocando elementos como o surf pela pesca e pela aventura de ir atrás de determinados peixes. Se a sonoridade apresentada nesse arranjo é mais próxima daquilo que se produzia fora do Brasil na chamada *surf music*, há um sentido de apropriação mais forte dentro da subversão feita na letra, acompanhando o que o projeto gráfico do disco também elaborou. Assim, se o ideal da prancha de surf foi trocada pela vara de pesca na foto tirada de Erasmo Carlos, essa mudança também aparece no que é cantado em “A Pescaria”.

A outra grande influência que pode ser ouvida nesse trabalho de Erasmo é o rock estadunidense feito na década de 50, como fica claro a partir da declaração feita pelo artista na mesma entrevista anteriormente mencionada quando perguntado o motivo de ele e Roberto Carlos nunca terem regravação nada dos Beatles:

“Mas isso é porque a gente sempre se ligou mais nos americanos que nos ingleses. Sempre, até hoje a gente se liga muito nos americanos. Os ingleses vêm em segundo plano pra gente, sinceramente.

Pode ter um monte de coisa legal, mas a gente sempre foi ligado no rock americano, sabe? Inclusive, o rock inglês só começou mesmo depois dos Beatles, saindo da Inglaterra. Depois, até que veio Dave Clark Five, Herman's Hermits & The Peacemakers e um monte de gente<sup>56</sup>

Esse é um relato que não menospreza a influência dos Beatles, mas que redimensiona-a perante outras influências e perante outros artistas dos quais a Jovem Guarda, principalmente Roberto e Erasmo, se apropriavam. É notável até que das mais famosas canções do movimento estão em “A Pescaria” e são intimamente ligadas ao rock dos anos 50, como é o caso de “Festa de Arromba”, “Minha fama de mau” e “Terror dos namorados”. As três são bastante similares em termos harmônicos e rítmicos, de forma que podem ser consideradas canções-irmãs, e grande parte disso se deve ao fato de todas terem a mesma origem em termos de influências. São três composições em que o formato mais simples e clássico do rock, dado por três acordes, aparecem e que comandam durante quase todo tempo.

Porém, importante também ressaltar algumas particularidades que aparecem nos arranjos das três músicas como é o caso do órgão incorporado na introdução de “Terror dos namorados” dentro de um contexto que também inclui um solo de guitarra mais próximo de seu fim. Já “Minha fama de mau” aparece similar à “Terror dos namorados” mesmo em seu texto, em sua lírica, mas se distancia dela quando opta pelo destaque total dado à guitarra elétrica, sem a inclusão do órgão vista em “Terror dos namorados” e, assim, estando ainda mais atrelada ao *rockabilly*. “Festa de Arromba”, por outro lado, possui um lado não visto nos outros dois arranjos comentados que é um solo de instrumento de sopro, o saxofone, que é uma característica típica dos primeiros rocks feitos, de uma forma mais primitiva do gênero. Desse modo, ainda que tratemos aqui de gravações bastante parecidas, existem diferenças que se mostram bem reveladoras quando enxergadas mais atentamente.

Como outro exemplo, e que ainda deixa mais evidente a força que o rock cinquentista tinha dentro da sonoridade da Jovem Guarda, deve-se falar de “Dia de escola”, versão em português para uma música originalmente de Chuck Berry. E é a partir da versão feita por Erasmo Carlos e presente em “A Pescaria” que é

---

<sup>56</sup> Idem

possível entender um pouco da visão dos artistas da Jovem Guarda sobre esse tipo de música, sobre esse tipo de influência e sobre como se apropriar dela. Enquanto “*School Days*” é totalmente centrada na guitarra de Chuck Berry e sua voz, sendo assim um clássico rock, “Dia de escola” de Erasmo Carlos pouco é expressiva em termos desse instrumento. Ele é secundário e, juntamente da voz de Erasmo, o protagonista é o praticamente onipresente órgão hammond que, como vimos até então, possuía espaço particular no rock produzido pela Jovem Guarda. A versão original de “Dia de escola” pouco difere da brasileira, inclusive quanto à temática cantada, mas existe essa substituição notável na instrumentalização.

Outro lado musical que aparece nesse primeiro trabalho solo de Erasmo é o das baladas românticas, aquelas que Marcos Napolitano<sup>57</sup> cita como “soporíferas baladas”, também recorrentes na discografia de Roberto Carlos como foi visto no presente trabalho. Essa faceta fica clara em faixas como “Alguém que procuro”, “Sem teu carinho” e “Gamadinho por você”. São canções com arranjos que mostram que, apesar de Erasmo Carlos normalmente estar mais vinculado ao rock mais direto e agitado, esse não era o único tipo de música produzida por ele, embora seja atribuída ao artista uma imagem mais essencialmente roqueira.

Interessante continuar reparando na fusão de apropriações, que logo aparece em “Alguém que procuro” que apresenta guitarra elétrica com timbres relativamente próximos aos da já comentada *surf music* dentro de um contexto de simples composição. “Sem teu carinho”, por outro lado, é uma espécie de rock romântico. O ritmo é dançante, como parte dos rocks costuma ser, mas junto disso também apresenta uma melodia romântica juntamente de sua letra. Nela, mais uma vez, o órgão com bastante espaço, tendo até mesmo momento para solo, sem disputar por protagonismo com a guitarra, que também se encontra presente no arranjo. Por sua vez, “Gamadinho por você” surpreende principalmente pelos *backing vocals* colocados, típicos de baladas dos anos 50, mas também de alguns artistas mais vinculados à *surf music* bastante apropriados por Erasmo Carlos.

Ademais, aparece ainda em “A Pescaria”, uma versão gravada para uma canção dos Estados Unidos da primeira metade do século XX. “No tempo da

---

<sup>57</sup> NAPOLITANO, Marcos. **A Síncopa das Ideias: A Questão da Tradição na Música Popular Brasileira**. 1. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 96.

vovó”, versão para “*Ain't she sweet*”, mostra também um outro lado da música americana que influenciou Erasmo Carlos naquele momento. Um lado caracterizado por um piano semelhante ao do *rythm and blues*, esbarrando também no chamado ragtime, trazendo mais swing ao álbum solo de estreia do cantor aqui analisado. Outro lado de apropriações entre as que vem aparecendo que não é tão óbvia e nem tão frequente assim.

Seguindo de forma cronológica, é em 1966 que Erasmo Carlos lança seu segundo LP solo, “Você me acende”. E se “A Pescaria” declarava amor pela *surf music* desde sua capa, “Você me acende” faz diferente e procura referências mais abrangentes, tanto em projeto gráfico quanto em sonoridade. “Você me acende” possui diversas apropriações aparentes em suas faixas, mas não toma para si nenhuma preferência muito exagerada em relação à outras.

Mesmo assim, fica evidente e é preciso reforçar que grande parte das apropriações vistas em “Você me acende” já haviam sido colocadas tanto em “A Pescaria” quanto em outros discos anteriores da Jovem Guarda. Por exemplo, “S.O.S” traz temática cantada e timbres retirados da *surf music*, incluindo solo de guitarra sem distorção. “O Carango”, por sua vez, fala sobre carros e velocidade, sendo também muito parecida com “O Calhambeque”, *hit* lançado por Roberto Carlos anos antes de “Você me acende”. Ambos são muito caracterizadas por sua similaridade aos rocks mais primitivos, aos primeiros rocks feitos. Fica também marcado que, comparando a produção de Erasmo Carlos com Roberto, o primeiro tinha maior enfoque no *rock and roll* e em arranjos energéticos, enquanto o segundo não deixava o rock de lado, mas fazia questão de conciliá-lo com inúmeras baladas românticas. Em “Você me acende”, o momento mais próximo desse outro lado da proposta sonora desenvolvida por Roberto Carlos é “Gatinha manhosa”, canção que se encontra bem no formato de baladas gravadas pela Jovem Guarda, incluindo presença do órgão hammond por todo arranjo.

Aliás, é com base no som do rock cinquentista aliado à outros elementos que “Você me acende” se faz, em boa medida. Essa é uma intenção que pode ser ouvida em “É duro ser estátua”, “Peço a palavra” e “Alô benzinho”. A primeira da lista adiciona muito *swing* em seu ritmo, muito balanço, com destaque para a bateria que comanda o andamento do arranjo desde os primeiros segundos de

audição, e há espaço até mesmo para um solo de gaita que, como já foi dito algumas vezes, é bastante encontrado no blues. Por sua vez, “Peço a palavra” é mais fiel ao rock cinquentista sem muito ser inventivo, mas sedimentando influências já muito exploradas pela Jovem Guarda. Por último, “Alô benzinho” arrisca a mistura de guitarra distorcida, na medida do que era possível para o Brasil de 1966, dentro do mesmo arranjo que incluía um solo de saxofone. Como já se vem observando, a mistura de apropriações vindas de diferentes influências, hora sendo mais perceptíveis nas gravações e hora presente em detalhes, era recorrente dentro das sonoridades apresentadas pelo movimento.

Aquilo que há de mais diferente em “Você me acende”, porém, é uma espécie de carta de amor feita por Erasmo Carlos à música dos Estados Unidos. Como mencionado na entrevista<sup>58</sup> anteriormente mencionada, era no som desse país que o cantor tinha suas maiores inspirações e isso é mostrado em seu álbum de 1966, inclusive para além do rock. A própria faixa de abertura, que também dá nome ao disco, “Você me acende”, é uma versão para uma canção estrangeira chamada “*You turn me on*”, de Ian Whitecomb and Bluesville e que é gravada por Erasmo sem muito mexer nas intenções do arranjo original. “Você me acende” possui piano bem próximo do *rhythm and blues* e de outros gêneros norte-americanos que são relacionados ao rock e que possuem suas raízes na música negra que também passa pelo blues. Não é só a forma como o piano é tocado, mas é também o timbre com o qual o instrumento aparece, longe da característica sonoridade do órgão hammond da Jovem Guarda. Ironicamente, o grupo Ian Whitecomb and Bluesville era inglês, fato que também mostra a proporção da influência da música vinda dos Estados Unidos naquele momento. São tendências vistas novamente em “Cuide dela direitinho”, versão para a americana “*Tret her right*” de Roy Head, que também não faz grandes mudanças em relação ao arranjo original, mas que aparece numa gravação com grande enfoque ao naipe de metais, que dá tom mais próximo da *black music*, da *soul music* e do funk em sua sonoridade, onde podemos inclusive ouvir gritos de Erasmo Carlos semelhantes aos produzidos por James Brown e outros expoentes

---

<sup>58</sup> CARLOS, Erasmo. **Entrevista concedida a Marcelo Fróes, Marcos Petrillo e Carlos Savalla, por ocasião de “É preciso saber viver” (1996)**. [Entrevista concedida a Marcelo Fróes, Marcos Petrillo e Carlos Savalla]. International Magazine, Rio de Janeiro, 1996.

desses gêneros. Outro momento dentro de “Você me acende” em que é possível perceber apropriações dessas vertentes musicais é em “Deixa de banda”, também versão para uma canção francesa chamada “*Les cornichons*”. Curiosamente europeia, também nela vemos vestígios sonoros dessa música feita nos Estados Unidos, repleta de *swing* e energia, mas que ganha uma releitura por Erasmo Carlos que prioriza o violão e o órgão em seu arranjo, enquanto que o original se apoia tanto nas linhas de baixo quanto no naipe de metais. Dessa forma, Erasmo Carlos se apropria da energia e daquela intensidade presentes na música original, mas muda timbres e texturas a partir da instrumentação escolhida, dando assim muita personalidade própria à gravação presente em “Você me acende”.

Já o lançamento de 1967, o LP “O Tremendão” é responsável por marco levemente disruptivo na obra do cantor, que passava por momento de fragilidade em termos de reconhecimento, inclusive como compositor<sup>59</sup>. O projeto gráfico apresentado, mesmo assim, carregava seu nome com peso, indicando-o como marca registrada e consolidada. A capa do LP, com foto do artista, carrega também a assinatura dele, o que dá a dimensão do sucesso atingido por Erasmo, ainda que o momento não fosse do auge de sua valorização. Assim como Roberto Carlos, Erasmo tinha estabelecido seu nome no mercado fonográfico, no nicho da música jovem, na mesma altura e dentro do mesmo movimento, mas não houve a habitual parceria de ambos em “O Tremendão”. Todavia, é nesse LP que é notada certa similaridade existente entre ambos, naquele momento. Se Erasmo Carlos era mais ligado ao rock mais direto, mais cru e também à *surf music* e gêneros vindos dos Estados Unidos, “O Tremendão” aparece com proposta diferenciada e que se explica na grande quantidade de baladas românticas presentes em seu repertório. Não que o cantor não gravasse dentro desse tipo de concepção musical, como gravava grande parte da Jovem Guarda, mas gravava em quantidades ainda relativamente inexpressivas se comparadas ao seu parceiro Roberto Carlos.

Essa é, inclusive, uma tendência que aparece por conta do descrédito então sofrido pelo músico que recebeu a alcunha de Tremendão, já que apenas duas canções de seu novo trabalho eram de sua autoria.<sup>60</sup>A diferença não é sentida só na forma

---

<sup>59</sup> ARAÚJO, Paulo César. **Roberto Carlos em Detalhes**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Planeta, 2006, p. 226.

<sup>60</sup> Idem.

como o álbum foi pensado, concebido, mas é nítida por toda a audição de “O Tremendão”.

É, portanto, em faixas como “Não vivo sem você”, “A grande mágoa”, “Não fiques triste”, “Eu sonhei que tu estavas tão linda” que essa sonoridade voltada para o romântico, e até melodramático, fica explicitada, e nem são todos os casos em que isso aparece no álbum. Os títulos das canções já são responsáveis por apresentá-las e indicar o tema eminentemente sentimental, amoroso que seria cantado. Em nenhum desses títulos citados aparece alguma referência à rebeldia e ao estilo de vida propagado pelo rock, por exemplo.

Porém, essa tendência vista em “O Tremendão” não quer dizer que não havia diálogo estabelecido com as apropriações que a obra de Erasmo Carlos vinha fazendo anteriormente e com as que faz nesse LP. Pelo contrário, muito da linguagem utilizada pela Jovem Guarda também pode ser escutada aqui, marcada pela instrumentalização elétrica em “Não vivo sem você” percebida por meio da guitarra e do baixo, além dos *backing vocals* apropriados de alguns arranjos dos Beatles e de grupos vocais anteriores à eles também. “Não vivo sem você”, aliás, conta com o órgão em sua gravação, que inclusive faz um solo, e é um instrumento também notado em “O Bilhete”, outra das tantas baladas desse repertório. “O Sonho de todas as moças”, apesar de contar também com elementos como o órgão, tem um arranjo que faz entender que “O Tremendão” é, acima de tudo, um disco de cantor. A voz de Erasmo é ouvida consideravelmente mais alta que os instrumentos, com ênfase nele e nas palavras que são proferidas enquanto ele canta, enquanto que boa parte de seus álbuns até aquele momento valorizavam muito a banda, a sonoridade trazida por ela. O que também não elimina outras possibilidades, uma vez que “Não fiques triste” segue essa tendência das outras músicas, mas é nela que ouvimos um solo de guitarra, executado sem distorção, mas que faz importante parte no arranjo.

E as versões para músicas de outros artistas, se já eram feitas anteriormente, também são encontradas em “O Tremendão”, sendo representadas por faixas como “A grande mágoa” e “Sonhei que tu estavas tão linda” e caracterizadas pela linha mais romântica que vem sendo comentada. A primeira delas, originalmente gravada por Toni Fisher, é ouvida com recursos orquestrais,

com arranjos para cordas que acompanham a voz da cantora à todo momento, enquanto que a versão feita por Erasmo Carlos mantém certo tom dramático da canção original, mas usando o órgão no lugar dessa instrumentalização típica de orquestras presentes na gravação de Toni Fisher. Desse modo, há uma intenção que é apropriada pelo brasileiro, mas que é alcançada por diferentes instrumentos, diferentes opções de sonoridades escolhidas. O mesmo acontece com “Eu sonhei que tu estavas tão linda”, clássica música romântica brasileira composta por Lamartine Brabo e Francisco Mattoso, e que Erasmo interpreta acompanhado pelo violão em combinação com o órgão elétrico.

As baladas, de qualquer forma, não são a única vertente musical em “O Tremendão”, por mais que sejam mais expressivas, e há rocks como a faixa-título que também abre o disco e “Vem quente que estou fervendo”, o grande sucesso comercial do álbum. A primeira era uma canção escrita sobre a própria figura de Erasmo, sobre aquilo que ele queria representar e queria ser associado, vindos da imagética do rock. Mesmo “O Tremendão” sendo um álbum com direcionamentos diferentes daqueles vistos que o cantor tinha tomado em sua carreira até então, elementos como o cigarro, a “pinta de galã” e o carro que eram vinculados à rebeldia do rock aparecem aqui como inseparáveis do eu-lírico, a figura de Erasmo Carlos. Um solo de saxofone, típico daqueles primeiros rocks, pode ainda ser ouvido, o que conservava importantes apropriações que já vinham sido feitas pela Jovem Guarda e que não escapavam também ao “Tremendão”. Por sua vez, “Vem quente que estou fervendo” pode ser enquadrada como música que trata de amor, mas de um jeito diferente, mais voltado para aquilo que a música da juventude vinha fazendo, partindo da figura do homem jovem como galanteador. Fala-se de uma relação amorosa, mas num contexto em que o protagonista se afirma no controle da situação e isso é feito com vocais urrados em alguns momentos como Little Richard fazia e também contemplando solo de saxofone, como ouvido em “O Tremendão”<sup>61</sup>.

E há também uma gravação que se diferencia dentro desse disco por apresentar influências, apropriações incomuns para a proposta que os artistas da

---

<sup>61</sup> PINTO, Marcelo Garson Braule. **Jovem Guarda: a construção social da juventude na indústria cultural**. 2015. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 165 - 166.

Jovem Guarda dentro do movimento, que é “Faz só um mês”. Essa é uma gravação em que é possível perceber influência de ritmos latinos, por conta do modo com o qual a percussão é tocada e também por conta do piano. O piano, importante dizer, até faz um solo e há apropriação vinda do jazz na forma que ele soa em “Faz só um mês”, sonoridade bastante distinta do rock e, formalmente, mais sofisticada. Se tal intenção parece inédita dentro rock feito no Brasil pela Jovem Guarda ou antes dela, vale acrescentar que Carlos Imperial havia composto “Calypso rock”, que chegou a ser gravado em compacto pelos Snakes e que misturava ritmos latinos com o *rock and roll*<sup>62</sup>.

Seguinte ao lançamento de “O Tremendão”, vem “ErasmO Carlos”, um LP com direcionamento musical diferente de seus antecessores, mas sem invalidá-los. Se “O Tremendão” seguia tendências musicais capitaneadas por Roberto Carlos, “ErasmO Carlos” também segue a tendência lançada pelo cantor capixaba de nomear suas obras com seu próprio nome. Para além disso, aparece logo em sua capa, tentativa de sofisticar sua imagem e colocá-la como mais elevada<sup>63</sup>, num ideal que lembra bastante a iconografia observada em *Rubber Soul*, album dos Beatles de 1966. Erasmo é fotografado para “ErasmO Carlos” com corte de cabelo parecido com os usados pelos rapazes ingleses e vestido com indumentária que poderia ser tranquilamente vista durante o inverno de algum país europeu. Algo bem diferente da imagem transmitida por Erasmo Carlos que exalava rebeldia e atitude daquele que, no passado, tinha tentando espelhar a imagem de James Dean nas ruas da Tijuca. Ao ouvir “ErasmO Carlos”, contudo, nota-se que muitas das características desse Erasmo, vindas de sua adolescência e recorrentes nos primeiros anos de sua carreira, não são abandonadas, como comentado antes.

Aquilo que ainda existe dessa imagem, apropriada não só de figuras como James Dean no cinema, mas de artistas como Elvis Presley e daqueles primeiros que popularizaram o rock, continua presente principalmente na lírica de “ErasmO Carlos”. Termos como “brotinho” aparecem nas letras das canções, e há até casos como “Neném, corta essa” e “Cara feia pra mim é fome” cujas formas de comentar situações de cunho amoroso lembra o que foi feito em “Vem quente que estou

---

<sup>62</sup> Idem, p. 155.

<sup>63</sup> Idem, p. 167.

ferendo”. Dentro da totalidade da obra que é o álbum, essa é apenas uma pequena parcela, mas que não deve ser ignorada por trazer um pouco de aproximação com o que foi estabelecido anteriormente na discografia de Erasmo Carlos.

Já no aspecto musical, tanto em arranjos quanto em produção, “Erasmo Carlos” de fato representa um crescimento de sofisticação, ainda que haja distanciamento do padrão do iê - iê - iê para que isso seja feito. Aquelas maiores referências que englobavam Bill Halley, Jerry Lee Lewis e Chuck Berry se tornam secundárias perante as opções sonoras escolhidas, perante as apropriações que aparecem. Em alguma medida, tal caminho já mostra uma fragmentação da Jovem Guarda, dado que, como antes analisado, Roberto Carlos já se propunha a enveredar por seu lado mais romântico. Se podemos estabelecer um paralelo com algum outro disco feito por Erasmo até o momento, não seria exagero dizer que “Erasmo Carlos” aprofunda algumas decisões que foram ouvidas pela primeira vez em “Você me Acende”. O rock mais primitivo e dançando de outrora, bem como o quase onipresente órgão elétrico já não são mais tão ouvidos e dão lugar a outros caminhos musicais. E embora o próprio cantor tenha declarado que a Jovem Guarda mais se inspirava nos clássicos artistas americanos de rock, “Erasmo Carlos” também busca forte inspiração naquilo que artistas da Inglaterra faziam no momento e também na produção musical dos Estados Unidos que não as dos nomes mais consagrados que já explorados no rock feito no Brasil. E até mesmo de outros estilos musicais, alguns bem inusitados tendo o habitual do iê - iê - iê como referencial.

Há uma série de apropriações bastante ecléticas em “Erasmo Carlos”, desde a abertura com “Cara feia pra mim é fome” que abre logo com o naipe de metais somado à um ataque de bateria digno da *soul music*, sem falar da guitarra com mais swing no acompanhamento e no solo de saxofone presente na gravação. Diferente da grande maioria dos outros solos feitos por esse instrumento nas músicas da Jovem Guarda, em “Cara feia pra mim é fome” a intenção não remete aos primeiros rocks e, dado todo contexto criado pelo clima do arranjo, soa bem mais próximo daquilo que pode ser considerado *black music*. Nesse sentido, nomes como Ray Charles acabam sendo apropriados nesse momento por Erasmo Carlos, sem esquecer que elementos desse tipo de música já vinham aparecendo no

rock como em “*Got to get you into my life*”, presente no “*Revolver*” dos Beatles. Algumas canções como “Negro gato” e “Eu sou terrível” já flertavam com tal sonoridade, na realidade, mas é somente no disco “Erasmus Carlos” que elas tomam corpo e aparecem com maior força, em maior peso. “Larguem meu pé” e “Saidinha e assanhada” são outras em que o protagonismo é encontrado nos metais, que criam uma lógica de interação com os vocais, típico do que era produzido por gravadoras como a Motown. Aliás, vale mencionar que a guitarra elétrica passa a ter uma função bem mais de acompanhamento que de protagonismo nesse tipo de arranjo, perdendo espaço até enquanto símbolo do movimento musical do qual Erasmo fazia parte.

Versões, como de costume, também estão presentes em “Erasmus Carlos” são “Caramelo”, cuja original é “*Mellow Yellow*” de Donovan e “O ajudante de kaiser” para “*I was kaiser bill's batman*”, composto por Roger Cook e Roger Greenaway, que também seguem a linha apontada por parte do álbum comentada acima. “Caramelo” é de andamento lento, mantém a melodia e a harmonia da versão original, mas aplica os elementos orquestrais que vimos até então para tornar o arranjo mais energético e explosivo. Parecido, em certa medida com algumas das sonoridades encontradas em “*Pet Sounds*”, dos Beach Boys. “O ajudante de kaiser”, que originalmente é instrumental e flerta com o que parece ser o embrião de um som mais psicodélico, e nesse sentido a comparação com “*Pet Sounds*” também cabe aqui, recebe uma versão por Erasmo Carlos que inclui solo de saxofone como os vistos dentro de um contexto mais *soul*, posto para interagir com as assobios que são parte importante do arranjo e também com o órgão. A presença do órgão em “O ajudante de kaiser” é bem diferente daquelas vistas no início do iê - iê - iê, e aqui ele é apenas mais um dos instrumentos da gravação e não recebe destaque.

E, assim como nos repertórios de lançamentos anteriores, Erasmo Carlos faz questão da presença de canções românticas em “Erasmus Carlos”. Não são como aquelas baladas feitas até então, o que se reforça ao ouvirmos e percebermos que em “O Caderninho” há um acompanhamento feito pelo piano diferente do que se fazia com o órgão elétrico em gravações de músicas que tratassem de amor. Os coros presentes no arranjo, explorando linhas melódicas diferentes das cantadas

por Erasmo, também se diferiam do habitual e até dão certa injeção de balanço para o resultado final ouvido. “Quando perdi seu amor”, por outro lado, conta com presença marcante da flauta em sua gravação que muito apropria dos processos de sofisticação que o rock passava fora do Brasil. Havia uma flexibilidade instrumental que vinha em curso no rock<sup>64</sup> e que logo é apropriada pelos artistas brasileiros. Outro marcante momento em que isso pode ser observado, dentro desse grupo de faixas que falam de amor, é “A garotinha da estação”. Há uma orquestra que acompanha a voz de Erasmo Carlos em todo momento, que inclusive não só remetem ao tipo de rock mais sofisticado que vinha se fazendo, mas também à alguns ritmos brasileiros. Existe em “A garotinha da estação”, alguns toques feitos pela bateria e pela percussão que inclusive lembram algumas marchinhas de carnaval, algumas canções da era do rádio e que, portanto, aproxima essa apropriação do estrangeiro com elementos nacionais.

É preciso, ainda, atentar ao fato de que pode-se encontrar dois pontos em “Erasmo Carlos” de maior afastamento ainda perante a linguagem construída pela Jovem Guarda em seu início e seu auge, “Brotinho sem juízo e, principalmente, “Não me digas adeus”. “Brotinho sem juízo” poderia até ser confundida com um jazz durante seus primeiros segundos, onde o piano predomina e executa trabalho relativamente sofisticado para o que se esperaria de uma canção de Erasmo Carlos, e já fica evidente uma bateria colocada de modo mais suave e, novamente, com influências do jazz. E, como falado de mistura de tendências estrangeiras com influências também nacionais, é difícil não notar que a forma de Erasmo cantar em “Brotinho sem juízo” não se assemelhe com a forma de cantar proposta pela bossa-nova, de mais suavidade e menor volume, menor potência. Esse aceno à música brasileira fica ainda mais perceptível quando voltamos o olhar para “Não me digas adeus”, a última e mais diferente das faixas de “Erasmo Carlos”. A música já havia recebido versões de Aracy de Almeida e Nara Leão, e ao incluí-la no repertório de seu álbum, Erasmo Carlos confirmava a propensão ao ecletismo

---

<sup>64</sup> FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll: Uma História Social**. 9. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 131.

que já vinha aparecendo cada vez mais em sua obra. Para Marcelo Pinto<sup>65</sup>. É também a faixa responsável por fechar o disco é a gravação que mais se destaca dentre as demais, por seu baixo promovendo ritmo mais parecido com ritmos latinos, para além de brasileiros, juntamente da bateria. O piano também soa bastante brasileiro e também jazzístico, e não seria exagero comparar o que Erasmo Carlos faz em “Não me diga adeus” à muito do que Jorge Ben vinha fazendo em sua carreira. São direcionamentos que, desde o surgimento de “O Tremendão” já vinham sendo apontados pela música “Faz só um mês”, se diferenciando do que era clichê no iê - iê - iê mas sem renegá-lo.

### 2.3 - Wanderléa

Ao lado de Erasmo Carlos, Wanderléa era a outra principal figura que configurava a corte do rei Roberto Carlos. Era também a principal representante feminina da Jovem Guarda, embora não tenha sido a primeira mulher com grande projeção dentro do cenário de rock do Brasil, tendo esse papel sido de Celly Campello, como dito no primeiro capítulo. Celly Campello era até mesmo cotada para apresentadora do *Jovem Guarda* junto com Roberto Carlos, mas a cantora havia desistido da carreira artística naquela altura<sup>66</sup>. Assim, a própria Wanderléa<sup>67</sup> relata que, durante seus primeiros anos enquanto cantora, ainda havia uma disputa no imaginário social pelo lugar de Celly Campello, principalmente estimulada pela imprensa. Desse modo, Wanderléa ocupava espaço vago dentro da cena do ritmo da juventude dentro do Brasil, e mesmo levando em consideração que era um meio bastante masculinizado, havia demanda para que existisse uma artista mulher para atuar como representante desse estilo musical por conta do sucesso de sua predecessora.

---

<sup>65</sup> PINTO, Marcelo Garson Braule. **Jovem Guarda: a construção social da juventude na indústria cultural**. 2015. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 169.

<sup>66</sup> OLIVEIRA, Adriana Mattos de. **A Jovem Guarda e a Indústria Cultural: Análise da relação entre o movimento Jovem Guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público**. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011, p. 96.

<sup>67</sup> WANDERLÉA. **Wanderléa: Foi Assim**. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017, p. 89.

Em 1965, Wanderléa não era mais estreante e já havia lançado o homônimo LP “Wanderléa” e “Quero você”, quando então vem “É tempo do amor”, já englobado pelo recorte temporal pertinente ao presente trabalho. Aquilo que logo chama a atenção em “É tempo do amor” é, então, a escolha do repertório, que é majoritariamente composto por versões para músicas estrangeiras. A prática, como vista na análise feita nas obras de Roberto e Erasmo Carlos era bastante comum, mas não com essa quantidade, havendo aí uma diferenciação para com o que Wanderléa apresenta. A cantora acaba sendo colocada numa posição mais de intérprete, enquanto naquela mesma altura canções como “Quero que vá tudo pro inferno” e “Minha fama de mau” eram lançadas pelos outros apresentadores do *Jovem Guarda* que também as tinham escrito. Mesmo as inéditas de “É tempo do amor”, inclusive, são compostas por outros que não a própria Wanderléa.

Aquilo que mais chama a atenção nesse álbum é como existe uma homogeneidade nele, existe uma semelhança sonora na maior parte das canções gravadas nele, e que todas deixam os holofotes para Wanderléa. A instrumentalização pouco muda ao longo das faixas, para além de pequenas variações. Aliás, não só para Wanderléa, como para as vozes, que dominam “É tempo do amor” em quase todos os momentos, dificilmente dando destaque para instrumentos através de solos ou de introduções marcantes. Nesse aspecto, existe uma diferença grande entre momentos vistos nas obras de Roberto e Erasmo Carlos que eram de protagonismo instrumental, que apostavam na força de um arranjo de caráter *rock and roll* para seus discos. Não deixavam, naturalmente, de serem obras caracterizadas por serem discos de cantores, mas em “É tempo do amor” a banda que acompanha Wanderléa parece ser secundária durante a maioria da audição. E é justamente por conta disso que há flertes estabelecidos com estilos como o doo-wop, em canções como “O tipo de rapaz” e “Do wah diddy diddy” onde pode-se ouvir com clareza as apropriações feitas de tempos rápidos e acentuados, bem como as vocalizações<sup>68</sup> feitas pelos *backing vocals* que surgem por trás da melodia principal guiada por Wanderléa. Em “Do wah diddy diddy”, a intenção já soa como muito próprio da sonoridade do estilo desde seu título, que

---

<sup>68</sup> FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll: Uma História Social**. 9. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 95 - 97.

pode ser lido como uma das marcantes vocalizações desse tipo de música. Curiosamente, enquanto no doo-wop são muito comuns solos de saxofone<sup>69</sup>, em “O tipo de rapaz” aparece um solo de guitarra sem distorção, o que remete à outras vertentes do rock e estilo de guitarristas como Carl Perkins, por exemplo, mais próximo do rockabilly. Ainda que “É tempo do amor” siga dentro de uma linha linear, não é impossível identificar algum ecletismo e mistura de diferentes apropriações também notadas em outras gravações da Jovem Guarda.

Aliás, se a voz da cantora é o grande centro das atenções do disco, importante ressaltar a presença da apropriação da cantora Connie Francis, que já tinha sido vista na produção musical anterior de Wanderléa<sup>70</sup> e que inclusive também era referência para Celly Campello. Nessa direção encontra-se “Será você”, que musicalmente dialoga mais com estilos como o *twist* de Chubby Checker, através de condução rítmica mais agitada promovida pela guitarra, mas em que Wanderléa coloca a voz com interpretação dramática e carregada de potência. É uma performance que, dentro desse escopo, faz pensar na apropriação do jeito de cantar de Connie Francis. Já em “É pena”, a cantora aplica sua voz num contexto mais de balada romântica, mais calma e onde também é perceptível a presença de guitarras que remetem à *surf music* como as encontradas no início da discografia de Erasmo Carlos. Não é uma apropriação com peso ou forte presença, mas que encontra seu espaço de forma mais discreta nesse arranjo.

Aquilo que existe com grande peso em “É tempo do amor” são canções com arranjos simples, com sonoridade rock composta pelos instrumentos básicos do estilo que são guitarra, baixo e bateria. A abertura, com a faixa-título “É tempo do amor” é boa representação dessa ideia, que apresenta um tipo de rock que dialogava com o que já era produzido dentro da Jovem Guarda mas com suas características próprias por tratarmos aqui de um disco de uma artista que não poderia fazer exatamente o mesmo que as majoritárias figuras masculinas da época. Portanto, não só a faixa de abertura como também a de encerramento, “Boneca de cera, boneca de pano” passam essa proposta de um típico ritmo da

---

<sup>69</sup> Idem.

<sup>70</sup> PINTO, Marcelo Garson Braule. **Jovem Guarda: a construção social da juventude na indústria cultural**. 2015. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 169.

juventude, agitado e dançante como era natural do estilo, mas mais suave e longe daquela rebeldia mais masculinizada vista com outros artistas do mesmo período.

Algumas variantes desse tipo mais simples de rock aparecem e se dão pela inclusão de instrumentalização um pouco diferente, como é o caso de “Vivendo sem ninguém”, que conta com o típico órgão usado pela Jovem Guarda e por uma dobra que é feita no arranjo por ele juntamente com a guitarra e saxofone. Trata-se também de uma canção em que um solo de órgão aparece, como convencional na linguagem musical construída pela Jovem Guarda e muito marcante nos álbuns de Roberto Carlos, principalmente. A mistura desses três instrumentos aparece novamente na gravação de “Um beijinho só”, quando é o órgão o responsável por guiar a harmonia enquanto a guitarra executa algumas frases com som limpo e há, ainda, solo de saxofone. Por fim, “Três rapazes” inclui sopros trazendo linhas melódicas paralelas à cantada por Wanderléa e também guitarras que também são encarregadas de um papel similar ao visto em “Um beijinho só”.

Aquela música que mais se destaca dentro de “É tempo do amor” é também responsável pela alcunha artística que seria dada à Wanderléa, “Ternura”. Se Roberto Carlos era o rei da Jovem Guarda, seu líder, e Erasmo era a máscula figura do “tremendão”, então Wanderléa era a “ternurinha”. Imagem que complementava a de Roberto junto com Erasmo e que, ao mesmo tempo, contrastava com Erasmo pelo tom mais feminino e delicado que a cantora evocava. Falando da gravação de “Ternura” propriamente dita, estão presentes tons até mais sofisticados, o piano presente em “Ternura” contrasta a suavidade de um estilo como o jazz com um vocal potente de Wanderléa que não busca imitar cantores clássicos do rock. Wanderléa não se apropria de Little Richard ou de Buddy Holly, ela carrega consigo apropriações vindas de Connie Francis, as usando para construir características vocais que não fossem falhas tentativas de reproduzir algum dos homens citados.

O apelido de Ternurinha foi tão atrelado à Wanderléa que inspirou o nome de seu próximo LP, “A ternura de Wanderléa”, lançado em 1966. O álbum repetia diversas fórmulas que já vinha, aparecendo na discografia anterior da cantora, como o grande número de versões que a colocava numa posição maior de intérprete, alto número de faixas, porém com pequena duração e direcionamento

musical bastante parecido com “É tempo do amor”. Até a capa do disco, em termos de projeto gráfico, replica o que seu predecessor fez ao explorar o rosto de Wanderléa. Pouco importava o fundo no qual ela estivesse inserida, era sua figura o elemento central do LP.

Algumas faixas seguem a tendência de um rock mais simples e direto, como é o caso de “Tudo morreu quando perdi seu amor”, dentro da formação básica do estilo que envolve participação de guitarra e baixo elétricos e bateria. “Vá embora”, que fecha o repertório, é também um rock que vai direto ao ponto e que não esconde as apropriações, bastante comuns, do rock cinquentista norte-americano. Assim como outros artistas da Jovem Guarda, Wanderléa não esconde a influência que Bill Haley teve para sua introdução ao ritmo da juventude e que também reverbera em sua produção enquanto cantora<sup>71</sup>. Essa é uma canção em que, inclusive, encontramos um solo de guitarra com bastante influência do *rockabilly* e dos primeiros guitarristas de rock que ainda tinham influência muito forte do country<sup>72</sup>. No mesmo sentido, “Viver sem você” emprega timbres de guitarra que remetem aos utilizados por George Harrison no início de discografia dos Beatles, bem como emprega o saxofone no arranjo como de costume no rock cinquentista dos Estados Unidos. “Não vai baby” segue a mesma linha, mas também carregando o elemento de vocais apropriados do doo-wop que eram tão enfáticos em “É tempo do amor” e que são ponto que chama muito a atenção nessa canção em específico.

Já outros rocks em “A ternura de Wanderléa” incluem outros elementos um pouco diferentes em relação ao que a cantora já havia lançado, como é “Boa noite, meu bem” que utiliza largamente da gaita, instrumento muito associado ao blues. Embora a faixa não possua sonoridade blueseira, a utilização da gaita dentro um contexto mais pop é bastante similar ao que John Lennon faz em canções como “*Love me do*” e “*Please Please me*”, trazendo uma apropriação que inova com relação ao que Wanderléa vinha fazendo sem trazer mudanças bruscas demais. Aliás, se falamos na presença de apropriações vindas dos Beatles em “A ternura de Wanderléa”, não passam despercebidos os *backing vocals* que se aproximam do

---

<sup>71</sup> WANDERLÉA. **Wanderléa: Foi Assim**. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017, p. 89.

<sup>72</sup> FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll: Uma História Social**. 9. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 35.

que a banda inglesa fez em “*Twist and shout*” em “Pare o casamento”. Essa é uma das gravações, inclusive, que se percebe melhor o órgão elétrico, menos presente no trabalho de Wanderléa que de Roberto e Erasmo Carlos.

E essa é uma comparação que pode ser estendida quando entramos na temática das canções românticas, canções de amor presentes no repertório de “A ternura de Wanderléa” já que Roberto Carlos também gravou inúmeras desse gênero mesmo quando ainda capitaneava a Jovem Guarda. Como comentado antes, tal fato dialoga com a própria carreira de Roberto que se inspirava em cantores da rádio, de outros estilos que não do rock, e o mesmo pode ser dito de Wanderléa. Durante a infância, a cantora relata também ter cantado em programa de rádio e em festas locais<sup>73</sup>, tendo se apresentado com números que naturalmente em nada se assemelhavam aos que viriam surgir durante os anos da Jovem Guarda, mas que surtiram o efeito de influenciava para além daquele rock estrangeiro que era a principal fonte de apropriações para o movimento. Incluem-se aí boleros e sambas, por exemplo<sup>74</sup>. É o caso de “Imenso amor”, que bebe nessa fonte e que parece no modo dramático com o qual Wanderléa põe sua voz, mas também trazendo a instrumentalização elétrica que o rock havia popularizado e que era utilizada pelos músicos, artistas e produtores da Jovem Guarda.

E ainda influenciada pela música romântica, mas também por parte do rock que se sofisticava fora do Brasil e que aderiu arranjos mais complexos e ousados, existem canções de “A ternura de Wanderléa” com orquestrações. “Imenso amor”, comentada acima, possui arranjos de cordas em sua gravação, bem como “Devoção” que mistura esse elemento à presença forte da guitarra elétrica e inclusive com solo do instrumento. As cordas e a guitarra, em “Devoção” dividem espaço de forma que uma não entre em conflito com a outra e, sendo assim, dominam partes diferentes de uma mesma gravação. Outra vez em que esse tipo de mecanismo é percebido é em “Em meus sonhos”, mas que é uma balada em que a orquestração presente é tocada simultaneamente com os instrumentos elétricos do rock, também havendo nela um solo de gaita. Dessa forma, vemos a multiplicidade

---

<sup>73</sup> WANDERLÉA. **Wanderléa: Foi Assim**. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017, p. 25 - 27.

<sup>74</sup> PINTO, Marcelo Garson Braule. **Jovem Guarda: a construção social da juventude na indústria cultural**. 2015. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 179.

de formas e de combinações que as apropriações de fontes musicais diversas geram e aparecem na música de Wanderléa.

Por fim, já no ano de 197 é lançado “Wanderléa”, último disco da cantora que surge enquanto o *Jovem Guarda* ainda ia ao ar e, conseqüentemente, o último ainda intrinsecamente atrelado ao movimento da Jovem Guarda. Há, aqui, uma tendência seguida por Wanderléa que também é seguida por seus companheiros de programa de televisão e de movimento cultural que é batizar álbuns com seu nome próprio. Tanto Roberto quanto Erasmo Carlos, e até Ronnie Von se formos expandir o olhar, optaram por tal decisão. O LP não se afasta em demasia da proposta que Wanderléa mostrava até então, e isso pode ser percebido novamente pelo número de faixas e sua duração, bem como o fato de a maior parte das canções gravadas serem versões para músicas de outros artistas.

“Wanderléa” é, durante a maior parte de sua duração, um álbum de rock bastante assertivo. Abre com “Gostaria de saber”, agitada e energética que representa bem o ritmo da juventude, com introdução que inclusive se dá pela dobra feita com guitarra e baixo e cuja melodia se repete algumas vezes ao longo da música. Algo como um *riff*. As sofisticacões que vinham sendo incrementadas ao rock estrangeiro passam também, para além de inovações nas instrumentalizações, por dar novas possibilidades ao que já existe. Esse elemento, em “Gostaria de saber” não é nada com muita excepcionalidade, mas que tem seu valor advindo de vertentes e possibilidades apropriadas das novidades feitas no rock produzido fora do Brasil, Também dentro dessa perspectiva encontramos o rock “Nenhuma carta sua”, que emprega naipes de metais já vistos em “A ternura de Wanderléa” e, algo mais incomum naquela altura para a Jovem Guarda, até mesmo uma virada de bateria. Mais energia ainda, nesse caso, é aplicada ao estilo musical que já carrega energia por sua própria natureza por meio de novas apropriações colocadas com aquelas já incorporadas anteriormente. Isso, por sinal, também é notado em “Vou lhe contar”, em que uma bateria mais intensa e alta que a tradição do iê - iê - iê normalmente entregava até então, combinada à um piano de sonoridade bem blues e com fraseados de guitarra tocados durante os versos que culminam num solo. Existe até certo clima de *jam session*, comum em estilos

como o blues no que tange a forma como esses dois instrumentos são explorados em “Vou lhe contar”, já que ambos tem seu destaque em momentos de solo.

Outras faixas em que esse flerte com novas apropriações é estabelecido dentro do contexto de gravações de rock são “Ele é meu bem” e “Hei de encontrar meu bem”. Ambas, e em particular a primeira, expressam influências do rock inglês produzido década de 60. Não apenas os Beatles, como já muito mencionados no presente trabalho, mas “Ele é meu bem” soa bastante similar com The Kinks, sobretudo no modo com o qual os instrumentos são tocado, timbre de guitarra e na melodia principal. Nessa faixa em particular, destaca-se ainda o piano utilizado na música e o balanço diferenciado que ele confere a ela. Mas existem também exemplos em “Wanderléa” de músicas em que a sonoridade rock cinquentista, aquele primeiro tipo de rock feito, aparece com força como “Horóscopo”, “Acho que vou lhe esquecer” e “Meu bem só gosta de mim”. Dessas, a mais diferente é “Acho que vou lhe esquecer”, que não remete diretamente à esse tipo de rock, mas que o referencia na medida em que usa saxofones em seu arranjo, incluindo um solo desse instrumento, enquanto as outras duas são efetivamente mais simples e ingênuas.

Ainda é possível, mesmo que em menor quantidade, verificar baladas românticas em “Wanderléa”, sendo elas “Você tão só” e “Te amo”. A primeira delas é bastante clara no que diz respeito à fusão de apropriações que vem sendo constatadas, na medida em que há orquestrações no arranjo que são presentes enquanto o violão é responsável pela harmonia e a guitarra então é mais livre para executar floreios. A mistura não é só do tipo de música que Wanderléa ouviu até ser apresentada ao rock, mas também da instrumentalização elétrica dele, representada aqui pela guitarra, e dos elementos orquestrados que já vinham sendo incorporados em algumas gravações do gênero. “Te amo” é mais simples, mais parecida com baladas como as de Buddy Holly e outras com fortes elementos vocais, também vistos aqui pelos *backing vocals* que soam por trás da voz de Wanderléa.

Por fim, “Prova de fogo”, grande sucesso do disco, deve também ser comentada. Diferente da maior parte da obra que a cantora tinha lançado até o momento, “Prova de fogo” inclui distorção no timbre de guitarra. Distorção essa

que já havia sido ouvida em pontuais momentos das discografias de Roberto e Erasmo Carlos, mas que não tinham experimentado expressão no que Wanderléa produzia como cantora. Não apenas esse é o grande diferencial da gravação, como o fato de um solo de saxofone, típico do rock cinquentista, e de piano de característica próxima ao *rhythm and blues* fazia do resultado final da gravação bastante singular.

O último LP de Wanderléa, enquanto ainda havia estruturação da Jovem Guarda, não aponta tanto para o fim do movimento quanto os de seus companheiros, mas é representativo de certa evolução que o iê - iê -iê sofreu. A cantora era, certamente, a mais vinculada ao movimento, pelo menos em termos sonoros, mesmo que no momento em que ele perdia força até ser dissolvido.

## Conclusão

A trajetória musical de Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa durante os anos em que foram apresentadores do *Jovem Guarda* permite com que tenhamos boa dimensão das diretrizes artísticas que o movimento propunha. É possível ter noção de quais as apropriações feitas, como elas se estruturavam e com qual frequência apareciam, revelando-nos um panorama mais complexo do que se imaginaria de imediato. Se a *Jovem Guarda* é subestimada por alguns e vista como mera cópia de produção estrangeira, em realidade havia uma produção envolvendo artistas, músicos e produtores que não pode ser vista apenas desse prisma. Ainda que seja evidente a força que a apropriação da música estrangeira tem no som da *Jovem Guarda*, sobretudo no que diz respeito ao rock, isso não evitava que esse movimento pudesse construir linguagem musical própria e nem que tal linguagem fosse amálgama de tantas sonoridades diferentes. Esse é um olhar que pede mais atenção do que encarar tal grupo como simplesmente alienado ou pobre em termos de música formal.

Há de se ainda atentar para a multiplicidade do movimento. Ainda que os três artistas analisados dessem a tônica para o restante, não se pode ignorar a produção que outros também tiveram naquele mesmo período de tempo. Ronnie Von, Eduardo Araújo, Jerry Adriani e Os Incríveis, só para citar alguns. Mesmo que se possa elaborar algum panorama partindo dos apresentadores do *Jovem Guarda*, seria impossível abarcar todos aqueles que contribuíram para o movimento em apenas um trabalho. Nesse sentido, também é importante realçar que o recorte escolhido não compreende o início daquilo que é chamado de iê - iê - iê e que, com bastante força, acabou sendo inexoravelmente ligado à *Jovem Guarda*. O momento escolhido para ser estudado é aquele em que o programa de televisão de mesmo nome foi ao ar, e que portanto é também o período de auge de popularidade desse estilo musical. Quando tratamos de algo tão multifacetado quanto a *Jovem Guarda*, seja pelos seus componentes, pela sua produção ou por sua duração, é necessário fazer escolhas conscientes e trabalhar com as devidas limitações que elas trazem

## Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Eduardo. **Pelos Caminhos do Rock: Memórias do Bom** 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017..

ARAÚJO, Paulo César. **Roberto Carlos em Detalhes**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Planeta, 2006.

CARLOS, Erasmo. **Minha Fama de Mau**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. São Paulo: 1. ed. Difel, 1988.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll: Uma História Social**. 9. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015.

FRÓES, Marcelo. **Jovem Guarda: Em Ritmo de Aventura**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

MELIANDRE, Garcia. **Do Teatro Militante à Música Engajada**. 1. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

HOBBSAWN, Eric. **Era de Extremos: O Breve Século XX (1914-1991)**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MONTEIRO, Denilson. **Dez! Nota dez!** 1. ed. São Paulo: Matrix Editora, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. **A Síncopa das Ideias: A Questão da Tradição na Música Popular Brasileira**. 1. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: A História do Regime Militar Brasileiro**. 1. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

PINTO, Marcelo Garson Braule. **Jovem Guarda: a construção social da juventude na indústria cultural**. 2015. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

PUGLIALLI, Ricardo. **Almanaque da Jovem Guarda: Nos embalos de uma década cheia de brasa, mora?** 1. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006

OLIVEIRA, Adriana Mattos de. **A Jovem Guarda e a Indústria Cultural: Análise da relação entre o movimento Jovem Guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público**. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

WANDERLÉA. **Wanderléa: Foi Assim**. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.

