

“A GUERRA ESTÁ DECLARADA. OS QUE ESTÃO DO LADO DE LÁ, QUE SE CUIDEM”: JOVEM GUARDA E MPB TENSÕES E DESACERTOS

THE WAR IS DECLARED. THOSE ONES WHO ARE IN THE OTHER SIDE, TAKE CARE ”: YOUNG GUARD AND MPB TENSIONS AND MISTAKES

Alessandro Henrique Cavichia Dias¹

RESUMO

Ao longo deste artigo procura-se apresentar a formação do segmento musical jovem no Brasil, em especial com a criação do movimento conhecido como Jovem Guarda que canalizava os anseios de uma parte do público jovem na década de 1960 e 1970. Dentre essas perspectivas ainda cabe apontar os atritos e tensões criadas entre a Jovem Guarda e MPB, uma vez que ambos os movimentos se digladiaram em Rede Nacional, ambos pela TV Record, em busca de legitimidade junto ao público, a Jovem Guarda era representada pelo programa homônimo sob o comando de Roberto Carlos, Erasmo e Vanderlea. Já a MPB contava com o programa o Fino da Bossa protagonizado pela cantora Elis Regina e pelo sambista Jair Rodrigues.

Palavras-chave: Música Jovem, Jovem Guarda, MPB, Tropicália.

ABSTRACT

Throughout this paper seeks to present the education of young musical segment in Brazil, especially with the movement known as Young Guard that directed aspirations from some young in 1960 and 1970. Among these perspectives, it is notable the frictions and tensions expressed by the Young Guard and MPB, since both movements quarreled in National Network on TV Record, trying to get the legitimacy next to the public, the Young Guard was represented by the eponymous program under the command of Roberto Carlos, Erasmo and Vanderlea. The MPB had the program called Fino da Bossa performed by the singer Elis Regina and the sambista Jair Rodrigues.

Keywords: Young Music, Young Guard, MPB, Tropicalia.

¹Doutorando em História e Cultura pelo Departamento de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia – UFU, Rua São Francisco nº 135, Jales-SP, alessandro_cavichia@hotmail.com

A Jovem Guarda não acabou só porque um programa com o seu nome saiu do ar. Isto não quer dizer que o movimento acabou. O Programa Jovem Guarda cumpriu suas finalidades, e até ultrapassou a expectativa desse movimento. Jovem Guarda quer dizer renovação, porque é sinônimo de juventude. É como uma corrida de revezamento, entende? Um vai passando o bastão para o outro, só que esta corrida não tem fim, porque a juventude é eterna, dinâmica, e, graças aos Céus, tem sempre fome de coisa nova (AGUILLAR, 2005, P 192).

Os primeiros passos de vários jovens interpretes no cenário musical entre as décadas de 1960 e 1970 são fortemente influenciados pelo *rock* estadunidense de nomes como Elvis Presley e Bill Haley e seus Cometas, pois, durante sua juventude, a partir de meados da década de 1950, o mercado fonográfico brasileiro foi invadido pelo gênero conhecido como *rock and roll*, visto que os compactos de música internacional foram um dos elementos utilizados pela Indústria Cultural para incorporar o público, em especial jovem e de baixo poder aquisitivo, ao mercado, como afirma Eduardo Vicente:

Entendo que o que se coloca aqui é uma situação na qual os lançamentos internacionais parecem estar cumprindo a função de aproximar o mercado brasileiro do padrão de consumo desejado pela indústria, ou seja, atender às demandas de um mercado em expansão, jovem e efetivamente massificado, ao qual boa parte da música brasileira dos anos 1960 não podia responder plenamente. Relembrando o cenário internacional de dez ou quinze anos antes, quando do início do *rock*, teremos um quadro bastante similar: o de um público consumidor jovem, de baixo poder aquisitivo, sendo incorporado ao mercado através da compra de compactos de artistas de sucesso frequentemente efêmero (VICENTE, 2006, P 118).

Junto às investidas da indústria fonográfica, o *rock* também pôde contar com um dos principais veículos de divulgação do período, o cinema, que apresentou filmes como *Blackboard Jungle* (Sementes da Violência), *Rebel Without a Cause* (Juventude Transviada) e *The Wild One* (O selvagem), dirigido por Láslo Benedek, cuja temática, a rebeldia juvenil, foi retratada a partir do conflito entre duas gangues rivais de motociclistas em uma singela cidade no interior da Califórnia. O filme traz como protagonista Marlon Brandon, interpretando Johnny, líder de uma das gangues. O filme influenciou muitos jovens por meio de seu personagem principal, Johnny, que trazia em sua indumentária uma jaqueta de couro, um *kep* e a indispensável motocicleta que se convertia em sinônimo da liberdade do personagem - as motocicletas, a velocidade e a liberdade serão elementos intrínsecos aos roqueiros, especialmente os brasileiros, como serão perceptíveis mais adiante neste artigo.

O filme de 1953, *Rebel Without a Cause* (Juventude Transviada), foi dirigido por Nicholas Ray e estrelado por James Dean. Apesar de o filme não possuir nenhum *rock* em sua trilha sonora, ele contribuiu para difundir o visual roqueiro e as atitudes de

rebeldia da juventude, mostrando que o *rock* não se resumia apenas a um novo estilo musical, mas que trataria também de novos padrões de comportamento por parte de seu público consumidor (OLIVEIRA, 2011). Em sua bibliografia *Minha Fama de Mau*, Erasmo Carlos, um dos fundadores da Jovem Guarda, demonstra a influência e o fascínio exercidos pelos personagens cinematográficos “(...) Quem não podia ter um canivete igual ao do filme *Juventude Transviada* comprava uma imitação barata e ridícula no camelô da estação Leopoldina (...)”

Por fim, o filme que marca a caracterização do *rock* como sinônimo de juventude e rebeldia é *Blackboard Jungle* (Sementes da Violência), de 1955, dirigido por Richard Brooks. A trama desenvolve-se em torno de uma escola, nos Estados Unidos, demonstrando a rebeldia juvenil e o conflito de gerações entre professores e alunos, algo que se acentuaria ainda mais nas décadas seguintes. No entanto, a película não traz em seu elenco nenhum grande nome do cinema do período, mas apresenta um grande diferencial em relação aos outros dois filmes, pois em sua trilha sonora destaca-se a música *Rock Around the Clock*, com Bill Haley e seus Cometas, que contribuiu para a ampla divulgação do gênero e para estreitar ainda mais a relação entre *rock* e juventude rebelde.

Com a extensa aceitação pelos jovens brasileiros do ritmo apresentado nas telas do cinema, logo o mercado nacional passou a investir nesse novo gênero que conquistava a audição do público jovem. A primeira gravação de *rock* no Brasil foi da canção *Rock Around The Clock*, de Bill Haley e seus Cometas, sendo esta homônima ao filme que também divulgava o gênero. Essa primeira gravação foi realizada em inglês por uma cantora de samba canção, Nora Ney, em 1955.

Ainda assim, o *rock* nacional só começou a dar seus primeiros passos em 1958, com os irmãos Campello. Através da apropriação, divulgação e ressignificação do *rock* estadunidense, Tony e Celly Campello, ambos contratados pela gravadora Odeon para gravar versões de *rocks* internacionais, alcançaram um sucesso sem precedentes, especialmente Celly Campello, que se tornou ícone da juventude, ganhando um programa na TV Record de São Paulo, intitulado *Crush em Hi-Fi*, que também era dedicado ao público jovem.

Na formação da constelação do *rock* nacional, da década de 1950, surgiu mais um astro, o cantor Sérgio Murilo, contratado pela gravadora Columbia para fazer frente aos irmãos Campello, da Odeon. Sérgio Murilo teve sua carreira lançada em 1958, através do filme *Alegria de Viver*, uma produção nacional dirigida por Watson Macedo,

sendo um dos primeiros filmes nacionais a divulgar o *rock* através de sua trilha sonora. (OLIVEIRA, 2011) Sérgio Murilo destacou-se com as canções *Marcianita*, *Broto Legal*, *Shimmy Shimmy* e *Ko-koBop*.

Outro intérprete que também pôde contar com a produção cinematográfica como respaldo à sua carreira foi Roberto Carlos que, em 1968, protagonizou *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*, com produção de Roberto Farias

A trama do filme se desenvolve em torno de Roberto Carlos sendo perseguido por um grupo de vilões, liderados por José Lewgoy e, durante essa perseguição, canta grandes sucessos, como *Eu sou Terrível*, *Como é Grande o Meu Amor por Você*, *Por Isso Corro Demais*, *Namoradinho de um Amigo Meu*, *Negro Gato*, *Eu te darei o Céu*, *De que Vale Tudo isso* e *Quando*.

Todas essas canções já haviam sido difundidas durante o programa de TV *Jovem Guarda* e em rádios e discos. Desse modo, a produção do filme ao selecionar essas músicas para a trilha sonora da película, possibilitou incluir novas referências visuais às canções, visto que isso acrescentaria a elas novos sentidos a partir das performances e dos cenários escolhidos para serem compostos para elas (OLIVEIRA, 2011).

Por fim, cabe apontar um dos principais divulgadores do *rock* no Brasil, Carlos Imperial, que atuava como apresentador, compositor e produtor e corroborou para alavancar a carreira de grandes nomes, como Roberto Carlos e Erasmo Carlos, que viriam a ser conhecidos como os grandes representantes do movimento Jovem Guarda. Carlos Imperial realizou sua primeira gravação no início da década de 1950, com a música *Menina*, atuando, posteriormente, como assistente de produtor na TV Tupi do Rio de Janeiro. Fez, ainda, quadros de rock no programa *Meio Dia*; em 1958, criou o programa *Clube do Rock* e, ao longo de sua carreira, apresentou, também, os programas *Festa de Brotos* e *Os Brotos Comandam*, em que se abria espaço e defendia-se o *rock* e seus intérpretes.

A consagração da música jovem no Brasil vem com o programa *Jovem Guarda* que foi transmitido pela TV Record de 1965 até 1968, que era comandado por Roberto Carlos, com o auxílio de Erasmo Carlos e Wanderleia, devido à recusa de Celly Campello em participar do programa.

O repertório do movimento Jovem Guarda se embasava no *rock* estadunidense de Bill Harley e seus Cometas, em Elvis Presley, no rock britânico dos Beatles, como também em canções românticas italianas e francesas, expressando, assim, uma nova linguagem que ficou conhecida com iê-iê-iê – denominação proveniente da música *She*

Loves You (OLIVEIRA, 2011). Cabe apontar a definição do movimento Jovem Guarda, apresentada pelo pesquisador Marcos Napolitano:

O programa Jovem Guarda surgiu em setembro de 1965, comandado por Roberto Carlos, Wanderleia e Erasmo Carlos. Era transmitido em “jovens tardes de domingo” na própria TV Record. Aproveitando-se de uma subcultura oriunda do *rock'n roll*, o programa lançava o novo “ritmo da juventude”: o iê-iê-iê (corruptela do ornamento vocal *Beatles*). Mais próximo das soporíferas baladas *pop* dos anos 1950 do que propriamente do criativo *rock* dos anos 1960, as canções de iê-iê-iê alternavam temas românticos tradicionais com temas mais agressivos, pasteurizando o comportamento tipo “juventude transviada”: culto ao carro, às roupas extravagantes, aos cabelos longos, às brigas de rua etc. Roberto Carlos sintetiza o “movimento” e logo explodiu como o maior fenômeno de consumo de massa de todos os tempos no Brasil (NAPOLITANO, 2007).

No entanto, o músico e pesquisador Luiz Tatit apresenta sua definição do movimento Jovem Guarda da seguinte forma:

Para dar vazão à cantoria dos praticantes do iê-iê-iê, um novo programa foi criado sob o comando de Roberto Carlos e batizado de Jovem Guarda. Despido de qualquer engajamento de ordem social ou política, esses novos músicos encadeavam acordes perfeitos em guitarras elétricas e retomavam, agora sob a égide do *rock*, a música para dançar. Ao mesmo tempo, falavam de amor, estilo de vida e todos os assuntos considerados à época “alienados”. Produzir para o mercado de disco e reafirmar o próprio sucesso junto a um público já cativo eram os únicos propósitos dos representantes da jovem guarda, conquistados, aliás, com extremo profissionalismo. Roberto Carlos, e seu parceiro Erasmo Carlos, revelaram-se excelentes compositores e suas canções são até hoje disputadas pelos nossos grandes intérpretes. Roberto tornou-se o cantor do Brasil. (TATIT, 2004, P 53).

Como se observa nas afirmações acima o programa Jovem Guarda nasce totalmente despudorado não possuindo nenhum compromisso com o engajamento de ordem social, pois tinha como preocupação como bem aponta Napolitano o culto ao carro, às roupas extravagantes, aos cabelos longos, às brigas de rua

A Criação da Juventude e a Cultura Jovem dos anos 1960

A Jovem Guarda não se converteu apenas em um ritmo ou gênero e, sim, em um estilo de vida, não de rebeldia, mas na vitrine da juventude brasileira, principalmente via televisiva. Todos os fins de semana, o programa *Jovem Guarda* apresenta à juventude brasileira maneiras de cortar o cabelo, vestir, falar, pensar e de como comportar-se. Dessa forma, junto ao programa foi lançada a Grife *Calhambeque*, que vendia produtos vinculados a Roberto Carlos, assim como a Grife *Tremendão*, que vendia artigos referentes a Erasmo Carlos e a Grife *Ternurinha* ligados a Wanderléia. Com isso, se

evidencia a existência da juventude como categoria social, algo que era impensável até antes do segundo pós-guerra.

Apesar de sempre ter existido a categoria do “ser humano jovem” que se situa entre a infância e a fase adulta, essa passou a ser reconhecida na sociedade industrial a partir da segunda metade do século XX. Colaborou para a consolidação dessa nova categoria social, a indústria cultural, que logo percebe a importância desse novo sujeito para o mercado consumidor.

No caso da juventude brasileira, essa investida da Indústria Cultural se materializa através do programa *Jovem Guarda*, que teve todo o seu processo de criação fundamentado em apelos comerciais na intenção de se obter um enorme retorno financeiro, isso através dos discos, filmes, roupas e acessórios que eram vinculados ao programa. Um exemplo desse consumismo criado pelo programa foi a alta vendagem de discos conquistada pelos seus protagonistas e convidados. No mês em que estreou o programa *Jovem Guarda*, os discos de Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderleia chegaram a esgotar-se nas lojas de discos das grandes cidades (OLIVEIRA, 2011). E as vendas dos discos de Eduardo Araújo e Martinha registraram uma sensível alta no mesmo mês.

Entretanto, cabe assinalar que o movimento Jovem Guarda não se resume apenas a Roberto Carlos, Erasmo e Wanderleia e, sim, a muitos outros intérpretes, como o próprio Sérgio Reis, que chegou a compor mais de 500 músicas destinadas a esse gênero. Afirma o crítico Miguel Almeida: “Desta época, traz a incrível marca de ter 586 canções, segundo ele, gravadas por Deno e Dino, Golden Boys, Marcos Roberto e outros ídolos dum passado remoto” (ALMEIDA, 1981, p 19). A partir desse alto número de composições produzidas por um mesmo compositor, pode-se ter a idéia da enorme demanda do mercado consumidor, uma vez que as músicas deveriam ser produzidas em escala industrial, pois também eram descartadas com a mesma velocidade em que eram produzidas, ou seja, a Indústria Cultural incutiu na juventude uma ânsia tão grande por novidades que as canções passaram a ter um prazo de validade muito curto. Desse modo, sempre deveria haver algo novo no mercado fonográfico. Contudo, cabe salientar que essa ânsia por novidades resultava em um crescente aumento do número de vendas de fonogramas, uma vez que, nesse período, a indústria fonográfica esteve perfeitamente afinada com as tendências internacionais, buscando sincronizá-las ao mercado jovem brasileiro.

A partir da tabela apresentada por Eduardo Vicente, é possível notar que a indústria fonográfica inicia a sua marcha acelerada, rumo aos números astronômicos de vendagem, vinculada ao florescimento do mercado jovem urbano, de movimentos como a Jovem Guarda, de Festivais Universitários da Canção, da Bossa Nova, do Movimento Artístico Universitário (MAU), entre outros, como demonstra a tabela abaixo:

Vendas da Indústria Fonográfica Nacional por Unidade 1966/1979 (milhões de unidades)

ANO	Comp. Simples	Comp. Duplos	LP	LP Econ.	K7	K7 Duplo	Total (mi) ³	Var. %
1966	3,6	1,5	3,8	-	-		5,5	-
1967	4,0	1,7	4,5	-	-		6,4	16,4%
1968	5,4	2,4	6,9	-	0,02		9,5	48,4%
1969	6,7	2,3	6,7	-	0,09		9,8	3,1%
1970	7,4	2,1	7,3	-	0,2		10,7	9,2%
1971	8,6	2,8	8,7	-	0,5		13,0	21,5%
1972	9,9	2,6	11,6	-	1,0		16,8	29,2%
1973	10,1	3,2	15,3	-	1,9		21,6	28,6%
1974	8,3	3,6	16,2	-	2,9	0,03	23,1	6,9%
1975	8,1	5,0	17,0	-	4,0	0,08	25,4	9,9%
1976	10,3	7,1	24,5	-	6,5	0,01	36,9	45,3%
1977	8,8	7,2	19,8	8,4	7,3	0,01	40,9	10,8%
1978	11,0	5,9	23,8	10,1	8,0	0,02	47,7	16,6%
1979	12,6	4,8	26,3	12,	8,3	0,02	52,6	10,3%

Fonte: Associação Brasileira dos Produtores de Disco (ABPD)

Esses dados também recebem destaque na obra de Alberto Silva que aponta que, entre 1967 e 1980, a venda de toca-discos cresceu 813%, e a indústria do disco aumentou seu faturamento, entre os anos de 1970 e 1976, em 1.375%, visto que a venda de discos, no período, aumentou de 25 milhões para 66 milhões de unidades por ano. A produção de fitas cassetes, uma novidade no Brasil, cresce de um milhão, em 1972, para 8,5 milhões em 1979. É na década de 70, e não nas precedentes, que o disco *long-play* toma impulso surpreendente (SILVA, 1994, p 34).

Contudo, deve-se salientar que o iê-iê-iê da Jovem Guarda não cooptou todos os jovens dos anos 1960. Outro gênero musical que ganhou destaque, nessa década, foi a Bossa Nova e, a partir de 1965, a MPB, como aponta Marcos Napolitano:

(...) Por volta de 1965, surgiu a sigla MPB, grafada com maiúsculas como se fosse um gênero musical específico, mas que, ao mesmo tempo, pudesse sintetizar “toda” a tradição musical popular brasileira. A MPB incorporou nomes oriundos da Bossa Nova (Vinícius de Moraes e Baden Powell, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, Nara Leão e Edu Lobo) e agregou novos artistas (Elis Regina, Chico Buarque de Holanda, Gilberto Gil e Caetano Veloso, entre outros), se apropriando e se confundindo com a própria memória musical “nacional-popular”. A MPB será um elemento cultural e ideológico importante na revisão da tradição e da memória, estabelecendo novas bases de seletividade, julgamento e consumo musical, sobretudo para segmentos mais jovens e intelectualizados da classe média. A “ida ao povo”, a busca do “morro” e do “sertão”, não se faziam em nome de um movimento de folclorização do povo como “reserva cultural” da modernização sociocultural em marcha, mas no sentido de reorientar a própria busca da consciência nacional moderna. Nessa perspectiva é que se deve entender as canções, atitudes e performances que surgiram em torno da MPB, que acabaram por incorporar o pensamento folclorista (“esquerdizando-o”) e a ideia de “ruptura moderna” da Bossa Nova (“nacionalizando-a”) (NAPOLITANO, 2005).

A MPB encontrou guarida no programa *Fino da Bossa*, que ia ao ar pela TV Record todas as quartas-feiras às 20h e era protagonizado pela cantora Elis Regina e pelo sambista Jair Rodrigues. No programa, Elis abrigava não apenas a canção de protesto, como também o “autêntico” samba e tudo que tivesse a marca “nacional” ou “popular”. Só não admitia a música jovem, filiada ao *rock* internacional (TATIT, 2004), ou seja, não era admitido nada que mantivesse algum contato com o iê-iê-iê da Jovem Guarda, uma vez que o iê-iê-iê seria um gênero alienado e incapaz de produzir alguma mudança política.

Todavia, é curioso notar que tanto o programa *Fino da Bossa*, que repudiava a música internacional, quanto o programa *Jovem Guarda*, que era um captador dessas importações musicais, faziam parte da grade de programação da TV Record, ou seja, a mesma emissora de TV detinha a transmissão de programas totalmente opostos e que até rivalizavam entre si. Dessa forma, é possível notar o poder da Indústria Cultural, pois, mesmo um programa dedicado à música popular engajada, que pregava um posicionamento político e que não pretendia vender um modelo de vida ou instalar um padrão de consumo, como o programa rival *Jovem Guarda*, acaba sendo transformado também em um produto comercial, uma vez que esse programa acabava atingindo o público que não se identificava com o movimento da Jovem Guarda, e justamente por atingir essa outra camada, mais politizada, permitia que a emissora obtivesse audiência

de quase todo o público jovem e, com isso, conseguia divulgar e vender com maior eficiência a discografia e os artistas produzidos por ambos os grupos.

Desse modo, os dois gêneros passaram a se digladiar, não apenas pela conquista do mercado fonográfico, mas também para firmarem sua ideologia junto ao público. As disputas se acirraram ainda mais a partir 1966, com o sucesso do *II Festival de Música Popular Brasileira* que também era organizado pela TV Record, evento em que os intérpretes do iê-iê-iê não conseguiam espaço devido à preferência dos juízes pela música considerada “popular” e “nacional” e pelo repúdio dos sons elétricos como os da guitarra e do teclado, entre outros, pois, segundo os intelectuais de esquerda, leais defensores da MPB, que também eram juízes do festival, a música devia contar apenas com a voz do intérprete acompanhada pelo violão e pelos instrumentos de percussão característicos do samba, eliminando, assim, qualquer possibilidade de infiltração do iê-iê-iê da Jovem Guarda. Caso os intérpretes da Jovem Guarda decidissem participar do evento, eles teriam que adaptar-se a essas premissas, como foi o caso de Roberto Carlos, que interpretou o samba *Maria, Carnaval e Cinzas* no *III Festival da Música Popular Brasileira*, em 1967, nos padrões estabelecidos pelos juízes.

Outro fato, ocorrido em 1967, e que acirrou ainda mais as disputas entre os segmentos musicais da MPB e da Jovem Guarda, foi a passeata organizada pelos defensores do Nacional Popular que ficou conhecida como “Passeata Contra a Guitarra Elétrica”, na qual carregavam o *slogan* “Defender o que é Nosso”. Isso aconteceu em 17 de julho de 1967, em São Paulo, com o protesto saindo do Largo São Francisco e desembocando diretamente no “templo da Bossa Nova”, o Teatro Paramount, na Avenida Brigadeiro Luís Antonio, onde ocorria o programa *Frente Ampla da MPB*. A passeata era liderada por Elis Regina, e contava com as presenças de Jair Rodrigues, Edu Lobo, Zé Ketti, Geraldo Vandré, MPB - 4 e Gilberto Gil.

Contudo, além da passeata contra a guitarra elétrica, os intérpretes de iê-iê-iê sofreram ainda outro violento golpe, pois a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB) cassou todos os registros provisórios desses profissionais, e instituiu, em julho de 1967, novas regras para que os músicos conquistassem a sua carteira profissional. Desse modo, seria necessário que o músico amador conquistasse a aprovação em um exame de teoria musical, e, só assim, poderia exercer sua profissão. Essa mudança foi fundamentada na ideia de que os “falsos conjuntos musicais” tomavam espaço das “orquestras sérias” nos eventos e espetáculos (NAPOLITANO, 2001).

Dessa forma, a decisão da OMB acirrou ainda mais a disputa entre a MPB e o iê-iê-iê, porque a nova regra foi vista como uma medida protecionista, já que os músicos do iê-iê-iê, em sua grande maioria, não possuíam formação teórica em música e, com isso, não seria possível conseguir a aprovação no exame da ordem (MAGI, 2011).

Entretanto, tal movimentação não ficou sem resposta por parte da Jovem Guarda, tanto que Carlos Imperial, Roberto Carlos e Erasmo Carlos foram estampados na capa da revista *O Cruzeiro*, na edição de 05 de agosto de 1967.

Nessa edição da revista, o jornalista Afrânio Soares Brasil e o fotógrafo Manoel Motta entrevistaram Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Carlos Imperial, que trataram de responder às críticas e às ações da OMB, claramente dirigidas ao movimento Jovem Guarda pela MPB e, principalmente, por Elis Regina, que esbravejou em uma emissora de TV de São Paulo: “A guerra está declarada. Os que estão do lado de lá, que se cuidem”(1967, p. 06) Dessa forma, essa reportagem traz em seu título “Podem vir quentes que nós estamos fervendo” que seria o aceite à guerra proposta por Elis Regina, como pode ser observado na fotografia em que os líderes do movimento Jovem Guarda posam sisudos e armados, como destaca a imagem a seguir:

Podem vir quentes que nos estamos fervendo, entrevista concedida à revista *O Cruzeiro*. Da direita para a esquerda: Erasmo Carlos, Roberto Carlos e Carlos Imperial



Fonte: MANIFESTO do Estado Maior do iê-iê-iê, Revista **O Cruzeiro**. São Paulo, ano 1967, nº 45, 05 de agosto de 1967

Essa entrevista, conjuntamente com uma carta divulgada na imprensa, ficou conhecida como o *Manifesto do iê-iê-iê contra a onda de inveja* (que se encontra na íntegra nos anexos deste trabalho).

O documento relata o discurso dos “líderes” do movimento Jovem Guarda, frente aos constantes ataques que o movimento vinha sofrendo. Nota-se que um dos primeiros argumentos a serem utilizados em defesa do iê-iê-iê foi o alto número de vendas de discos obtido pelos seus intérpretes, o que seria uma forma de justificar a tamanha aceitação do público, afastando, assim, os boatos de que o movimento Jovem Guarda estaria chegando ao seu fim. Como defende Carlos Imperial:

A guerra declarada por alguns cantores compositores, *discjockeys* e produtores de TV foi recebida com reserva por nós. Estamos, por enquanto, aguardando os acontecimentos, para ver se não existe também um cunho político de esquerda festiva nesta declaração de guerra. Muitos compositores como Dorival Caymmi, Ataulfo Alves, Vinícius de Moraes, entre outros, nos procuraram para apresentar-nos à sua solidariedade, aconselhando-nos a não nos perturbarmos com movimentos isolados de pessoas invejosas e mal orientadas que usam, indevidamente o nome da música popular brasileira. Dizem, por exemplo, que o iê-iê-iê está no fim. 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% das vendas dos discos são de música da juventude. Perguntem aos empresários e eles dirão que 90% dos pedidos que recebem para “shows” são de música jovem. O iê-iê-iê não só aumenta a sua potência como também, agora, está dando uma mãozinha aos que combatem, emprestando o nosso talento para fazer o povo cantar a música popular brasileira... (1967, p 06).

Em seguida, apresenta-se a parte mais confusa do discurso do “Estado Maior” do iê-iê-iê. Nele, Carlos Imperial diz:

Se precisarem de mais colher de chá, nós nos reuniremos para compor os sambas que eles não sabem fazer. Fazer música que o povo não canta não é vantagem. Pelo contrário: só afunda cada vez mais a já tão sofrida música brasileira. Não queremos ganhar festivais nem ser chamados de ‘gênios’(1967, p 06).

Roberto Carlos interrompe:

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. (...) (1967, p 06)

Declaração escrita por Carlos Imperial e lida por Erasmo Carlos:

O Festival Internacional da Canção deve abranger músicas como a balada e o iê-iê-iê romântico, tipo “Coração de Papel” e “Só vou gostar de quem gosta de mim”. A palavra popular é tudo que emana do povo e, se o nosso povo canta o iê-iê-iê romântico, por que não admitir nestes festivais jovem música popular brasileira? 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, o erudito em música, como vem sendo até então. Resolvemos pedir, também, junto às comissões julgadoras dos festivais que aceitem a jovem música popular brasileira como participante dos ditos festivais (1967, p 06).

Essa segunda parte do *Manifesto do iê-iê-iê contra a onda de inveja*, inicia-se com Carlos Imperial afirmando que se os intérpretes da MPB necessitassem de uma “colher de chá” para aumentar o seu público, os intérpretes do iê-iê-iê podiam se reunir e compor os sambas que a MPB não seria capaz de compor. Em seguida, ele, ainda, afirma: “Não queremos ganhar festivais nem ser chamados de ‘gênios’.”

No entanto, essa última afirmação de Carlos Imperial não condiz com uma das exigências apresentadas por ele, Roberto Carlos e Erasmo Carlos em que eles solicitam a alteração do júri de *O Festival Internacional da Canção*, para outro autenticamente popular e não “erudito” como vinha sendo, e ainda reforçam seu pedido para que a comissão organizadora dos festivais aceite a música jovem brasileira, como *Coração de Papel* e *Só vou gostar de quem gosta de mim*.

O ponto de incoerência no discurso dos três líderes da Jovem Guarda estava no fato que, se eles não desejavam ganhar os festivais em que iriam participar, então por que competir ou ainda por que exigir que se alterasse o corpo de jurados?

Ademais, deve-se apontar a fragilidade dos argumentos utilizados por Carlos Imperial, Roberto Carlos e Erasmo Carlos, pois, segundo eles, um dos elementos de superioridade da Jovem Guarda em relação a MPB seria a ausência de temas de tristeza em seu repertório e o apoio à juventude, fazendo com que esta se mantivesse afastada da delinquência. Contudo, tais argumentos não contribuem em nada para o debate estético da música popular brasileira, ou seja, ao longo de todo o manifesto, não se aborda esse aspecto da discussão, o que teria mantido a ideia de que a Jovem Guarda seria um movimento alienado, como pregavam os defensores da MPB.

O fato é que o manifesto do iê-iê-iê acabou contribuindo para demonstrar um movimento desarticulado e carente de referências ideológicas, como já vinha sendo apontado por seus detratores.

Devido à imagem da Jovem Guarda desgastada pelas constantes investidas da MPB, a saturação do estilo de vida divulgada pelo movimento e o surgimento do Tropicalismo, além da queda de audiência do programa e a baixa vendagem de produtos vinculados à marca Jovem Guarda, que estava em constata queda, a agência de publicidade dona da marca entrou em crise financeira, a qual se agravou, em janeiro de 1968, quando Roberto Carlos se desligou do programa para investir na carreira de compositor-intérprete romântico. Com isso, o programa segue sob o comando de Erasmo e Wanderleia até junho de 1968 quando enfim chega ao seu fim (MAGI, 2011).

Assim termina a guerra declarada por Elis Regina, com a falência da Jovem Guarda. Contudo, essa guerra não é vencida apenas por meio de passeatas ou de declarações em jornais, revistas ou programas de TV, mas, principalmente, no mercado fonográfico, onde ocorriam, diariamente, as batalhas para que fossem mantidos os níveis de venda. Entretanto, também havia outros motivos que justificavam que a MPB superasse a Jovem Guarda, os quais são muito bem explicitados pelo pesquisador Marcos Napolitano:

(...) é possível concluir que a MPB foi um “produto” comercial muito mais eficaz do que a Jovem Guarda, por três motivos: foi reconhecida pela crítica, ganhou o público consumidor de alto poder aquisitivo e instituiu um estilo musical que reorganizou o mercado, estabelecendo uma medida de apreciação e um padrão de gosto. Em outras palavras, tornou-se uma nova tradição musical e cultural, tão forte que obrigou a releitura das tradições musicais anteriores. Enquanto isso, a Jovem Guarda se diluiu mais tarde na música romântica tradicional ou na música “brega” dos anos 1970 (embora, isoladamente, Roberto Carlos tenha permanecido como um grande fenômeno da música de consumo internacional), apesar de ainda ocupar muito espaço na memória afetiva dos anos 1960. (NAPOLITANO, 2007)

Com o fim da Jovem Guarda, há uma reorganização do mercado fonográfico, pois inúmeros intérpretes de iê-iê-iê procuraram se encaixar em outras tradições musicais, como o caso de Tim Maia, que passou a gravar *Soul*, e Sérgio Reis, que se transfere para a música sertaneja, levando todo o aparato sonoro pertencente à Jovem Guarda. Essas condições foram definitivas para que se realizasse uma modernização nesse gênero autenticamente tradicional. Foi incorporada a algumas canções a nova roupagem das temáticas românticas oriundas da Jovem Guarda e também do “brega”, como ficou conhecido o estilo de canções românticas da década de 1970. Desse modo, esse processo de compensação foi muito bem aceito pelo público, como demonstra Luiz Tatit:

O processo natural de compensação foi novamente acionado e, como sempre, de forma inesperada. Os recursos passionais foram reconvocados com uma veemência até então desconhecida na faixa do consumo de massa. Em vez dos boleros, dos sambas “dor de cotovelo” ou das baladas suficientemente consagradas no passado pelas vozes de Anísio Silva, Altemar Dutra ou mesmo Jamelão, as empresas fonográficas souberam captar no gosto de um vasto público a atração pelo canto a duas vozes, cuja origem estava na música caipira já bastante consumida em pequenas cidades do interior e na zona rural de modo geral. O gênero recebeu nova roupagem, modernizou-se visual e tecnicamente e, sob a designação de música sertaneja, atingiu picos de venda que ultrapassaram as cifras, até então imbatíveis, de Roberto Carlos. A simplicidade musical das composições, dos arranjos e a singeleza dos temas tratados nessas composições radicalmente passionais contribuíram para criar um lugar bem definido de classificação desse velho estilo, já chamado em outros tempos de *kitsch*, cafona ou simplesmente romântico: o estilo brega. Se na década derradeira do século a música sertaneja encarnou o brega, outros gêneros como o samba, o *funk* ou o *rock*, não mais esconderam o uso, com maior ou menor intensidade, do elemento brega, como algo já arraigado ao gosto brasileiro. (TATTIT, 2004)

Com isso, pode-se afirmar que a Jovem Guarda não foi totalmente derrotada; ela apenas se diluiu em outros gêneros, que mantiveram seu legado de alcançar números de vendas inimagináveis no mercado brasileiro.

O último golpe contra o iê-iê-iê

Ainda, cabe ressaltar outro forte golpe recebido pela jovem guarda que contribuiu definitivamente para sua derrocada final, esse golpe foi o movimento conhecido como “Tropicalismo”, pois como Erasmo Carlos afirma: “*A Tropicália era uma Jovem Guarda com consciência das coisas, e nos deixou num branco total*”.² movimento idealizado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maestro Rogério Duprat entre outros. Teve seu início no “III Festival da Música Popular Brasileira” da TV Record em outubro de 1967, com as apresentações das seguintes músicas: *Alegria, Alegria* de Caetano Veloso e *Domingo no Parque* de Gilberto Gil, tais canções destoavam das outras que foram apresentadas no mesmo festival, pois não se enquadravam nos padrões da MMPB (moderna música popular brasileira). Sem descartar em hipótese alguma a importância dos arranjos musicais, principalmente no caso do tropicalismo, vale a pena citar a letra das canções *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque*:

² Disponível em: <http://www.mpbnet.com.br/musicos/jovem.guarda/> acesso em 25/02/2013

Domingo no Parque **Gilberto Gil**

O rei da brincadeira (ê, José) / O rei da confusão (ê, João) / Um trabalhava na feira (ê, José) / Outro na construção (ê, João)

A semana passada, no fim da semana / João resolveu não brigar / No domingo de tarde saiu apressado / E não foi pra Ribeira jogar capoeira / Não foi pra lá, pra Ribeira, foi namorar / O José como sempre no fim da semana / Guardou a barraca e sumiu / Foi fazer no domingo um passeio no parque / Lá perto da Boca do Rio / Foi no parque que ele avistou Juliana / Foi que ele viu / Foi que ele viu Juliana na roda com João / Uma rosa e um sorvete na mão / Juliana seu sonho, uma ilusão / Juliana e o amigo João / O espinho da rosa feriu Zé / E o sorvete gelou seu coração

O sorvete e a rosa (ô, José) / A rosa e o sorvete (ô, José) / Foi dançando no peito (ô, José) / Do José brincalhão (ô, José)

O sorvete e a rosa (ô, José) / A rosa e o sorvete (ô, José) / Oi, girando na mente (ô, José) / Do José brincalhão (ô, José)

Juliana girando (oi, girando) / Oi, na roda gigante (oi, girando) / Oi, na roda gigante (oi, girando) / O amigo João (João) / O sorvete é morango (é vermelho) / Oi girando e a rosa (é vermelha) / Oi, girando, girando (é vermelha) / Oi, girando, girando... / Olha a faca! (olha a faca!)

Olha o sangue na mão (ê, José) / Juliana no chão (ê, José) / Outro corpo caído (ê, José) / Seu amigo João (ê, José) / Amanhã não tem feira (ê, José) / Não tem mais construção (ê, João) / Não tem mais brincadeira (ê, José) / Não tem mais confusão (ê, João)

Alegria, Alegria **Caetano Veloso**

Caminhando contra o vento / Sem lenço, sem documento / No sol de quase dezembro / Eu vou

O sol se reparte em crimes, / Espaçonaves, guerrilhas / Em cardinales bonitas / Eu vou

Em caras de presidentes / Em grandes beijos de amor / Em dentes, pernas, bandeiras / Bomba e brigitte Bardot / O sol nas bancas de revista / Me enche de alegria e preguiça / Quem lê tanta notícia / Eu vou

Por entre fotos e nomes / Os olhos cheios de cores / O peito cheio de amores vãos / Eu vou / Por que não, por que não

Ela pensa em casamento / E eu nunca mais fui à escola / Sem lenço, sem documento, / Eu vou

Eu tomo uma coca-cola / Ela pensa em casamento / E uma canção me consola / Eu vou

Por entre fotos e nomes / Sem livros e sem fuzil / Sem fome sem telefone / No coração do Brasil

Ela nem sabe até pensei / Em cantar na televisão / O sol é tão bonito / Eu vou / Sem lenço, sem documento / Nada no bolso ou nas mãos / Eu quero seguir

vivendo, amor / Eu vou / Por que não, por que não...

A música Domingo no Parque surpreende mais pela complexidade de seu arranjo realizado por Gil e Rogério Duprat do que propriamente pela letra como é possível observar na letra da canção citada acima, no arranjo dessa canção evidencia a mistura de sons, palavras, ruídos e gritos que são sincronizados nos compassos ao longo da execução da música.

No caso da música Alegria, Alegria de Caetano Veloso o arranjo pop da canção denotava uma sensibilidade moderna, fruto da vivência urbana de jovens imersos no mundo fragmentário de notícias, espetáculos, televisão e propaganda. Entretanto, diferentemente de Domingo no Parque que a sua complexidade estava embasada no arranjo, Alegria, Alegria utiliza-se dos procedimentos narrativos para surpreender o público, realizando descrições sociais e políticos, nacionais e internacionais, e misturavam se a índice da cotidianidade vivida por jovens de classe média, perdendo, assim, o caráter trágico e agressivo da canção (FAVARETTO, 2007).

Cabe apontar que tanto Caetano como Gil, não se apresentaram como representantes de um novo movimento musical, eles apenas extrapolaram o que era conhecido como MMPB, como foi citado acima, com isso, logo a imprensa e a crítica tratou de rotular esse novo gênero apresentado por Caetano Veloso e Gilberto Gil. Como conta Gilberto Gil na entrevista apresentada abaixo:

Na verdade, eu não tinha nada na cabeça a respeito do tropicalismo. Então a imprensa inaugurou aquilo tudo com nome de tropicalismo. E a gente teve que aceitar, porque tava lá, de certa forma era aquilo mesmo, era coisa que a gente não podia negar. Afinal, não era nada que viesse desmentir ou negar a nossa condição de artista, nossa posição, nosso comportamento, nosso pensamento, não era. Mas a gente é posta em certas engrenagens e tem que responder por elas (1971, p. 10).

Outro aspecto que deve ser apontado é os elementos que caracterizaram a mistura tropicalista que o colocou esse movimento a frente da moderna música popular brasileira, primeiramente o tropicalismo reintroduz o corpo na canção, remetendo ao reencontro com a dimensão ritual da música, uma vez que corpo, voz, roupa, letra, dança e músicas tornaram-se códigos que foram muito bem assimilados pela canção tropicalista.

Além disso, o tropicalismo efetuou uma síntese de música e poesia incomum até aquele momento, visto que tais tentativas decorriam desde o modernismo, mas todas sem alcançar algum êxito, pois a ênfase recaía ora sobre o texto ora sobre a melodia.

A canção tropicalista também alcançou destaque por integrar em sua forma a apresentação de recursos não musicais, ou seja, os efeitos eletrônicos, que abriram um leque de possibilidades ao que se referia ao arranjo, vocalização e apresentação das canções. Em suma é possível resumir a performance vocal e corporal empreendida pelos membros do movimento tropicalista a partir da afirmação do pesquisador Celso Faevaretto:

Os tropicalistas realizaram a vinculação de texto e melodia, explorando o domínio da entoação, o deslizar do corpo na linguagem, a materialidade do canto e da fala, operados na conexão da língua e sua dicção, ligados ao infracódigo dos sons que subjazem à manifestação expressiva. No canto brilham significações que provêm da fricção da língua com a voz, numa atividade em que a melodia trabalha a língua, ocupando suas diferenças, “dizendo” o que ela não diz. É um jogo estranho a comunicação, à representação dos sentimentos, enfim, à expressão - feito do fluxo das durações, intensidades e pulsações, presentificando o corpo no sistema de diferenças (descontinuidades) que constitui a língua. Pela entonação, inflexão e gestos vocais, o canto intensifica o desejo, ressaltando também o ritual na música, manifestando na dança e no sexo – e é aqui que melhor se aprende a relação entre o erótico e o político. Esta inscrição do corpo na substância viva do som tenciona a língua cantada, levando ao ultrapassamento dos fenômenos decorrentes de sua estrutura, como estilos de interpretação, idioletos dos compositores, mudanças rítmicas, variações de timbres. Sob este ângulo, as canções tropicalistas adquirem grande importância, pois provocam um curto-circuito na estrutura da canção até então praticada, originando um movimento de renovação que não mais cessou. (FAVARETO, 2007)

A suma tropicalista se materializa no disco *Panis ET Circencis*, disco que integra e atualiza o projeto estético e o exercício de linguagem tropicalista. Uma vez que os diversos procedimentos e efeitos da mistura aí comparecem - carnavalesco, festa, alegoria do Brasil, crítica da musicalidade brasileira, crítica social, cafonice, compondo um ritual de devoração (FAVARETO, 2007).

Com essas mudanças apresentadas pelos tropicalistas que não restringiam suas alterações apenas a inserção de instrumentos musicais, mas se fundamentavam em um amplo debate estético visando apontar novas direções a serem seguidas pela música popular brasileira, permitiu que tal proposta cooptasse a juventude que ainda se interessava pela Jovem Guarda, os inserindo em uma discussão estética, política, ou seja, como afirmou Erasmo Carlos a Tropicália ofereceu à juventude a consciência que a Jovem Guarda não possuía como nota-se na citação elencada abaixo:

Para os tropicalistas, a retomada da linha evolutiva não se restringia às mudanças técnico – instrumentais, empregar os elementos indicados acima, como resposta à pressão da Jovem Guarda e dos Beatles, que evidenciaram o desgaste das formas tradicionais da música popular brasileira. Os novos materiais permitiram articular uma linguagem musical postulada tanto pelo interesse em renovar a tradição quanto de refletir sobre a situação cultural. As mudanças musicais que o tropicalismo introduziu contribuíram para a

discussão dos temas básicos da década de 60 (nacionalismo, consumo, participação), através do ataque às formas desgastadas da comunicação artística. (...) abalando a ideologia da comunicação difundida no meio musical e no público, as inovações tropicalistas deslocaram os modos de recepção e discussão musical, redimensionando a questão da participação política na música. (FAVARETO, 2007)

Como foi possível observar ao longo deste breve artigo, as disputas entre MPB e Jovem Guarda não se restringiam apenas ao campo estético das canções nacionais, mas, também ao campo ideológico. Esse embate, que se arrastou ao longo da década de 1960, cindiu os campos musicais entre alienados e engajados.

O fim desta “guerra” é apontado pelo encerramento da transmissão do programa Jovem Guarda, o que sinalizou a derrocada deste movimento. Contudo, a MPB, como vencedora, se converteu em um sinônimo de qualidade, bom gosto e representatividade do que há de melhor na legítima cultura nacional brasileira, se convertendo praticamente em uma instituição responsável pela revisão da tradição e da memória musical brasileira.

No entanto, o fim do movimento Jovem Guarda não resulta em uma extinção total de tal seguimento, pois muitos de seus interpretes migraram para outros gêneros como o caso de Tim Maia, Sergio Reis e muitos outros, levando consigo os signos deste movimento e incorporando os aos seus respectivos gêneros em que foram recebidos, provocando assim uma significativa mudança nas estruturas desses campos musicais, que transformará a forma de organização dos segmentos musicas nas próximas décadas.

REFERÊNCIAS

AGUILLAR, Antônio; AGUILLAR, Débora e RIBEIRO, Paulo César. **Histórias da Jovem Guarda**. São Paulo: Globo

Araújo, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BAIA, Silvano Fernandes. **A Historiografia da Música Popular no Brasil (1971-199)**. 2010. 279f. Tese (Doutorado em História) Universidade de São Paulo. São Paulo.

CANCLINI, Nestor Garcia. Introdução (Estratégias para entrar e sair da modernidade) —Contradições Latinoamericanas. *Modernismo sem modernização?!*. In: _____. **Culturas Híbridas**, São Paulo, Edusp, 1998, p. 67 – 84.

CHARTIER, Roger. **A Beira da Falésia: a história entre incertezas e inquietudes**. Porto Alegre. Ed Universidade/UFRGS, 2002.

_____. *Cultura Popular. Revisando um conceito Historiográfico. Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, Vol. 8, n. 16, 1995.

COHN, Gabriel. **Comunicação e Indústria Cultural**. São Paulo: Editora Nacional, 1971.

DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2000.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. 4ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

HOBBSAWM, Eric. **A Invenção das Tradições**. São Paulo, Paz e Terra, 1997.

MAGI, Érica Ribeiro, **Rock androllé o nosso trabalho: a Legião Urbana do underground ao mainstream**. 2011. 147f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista. Araraquara.

MANIFESTO do Estado Maior do êi-êi-êi, Revista **O Cruzeiro**. São Paulo, ano 1967, nº 45, 05 de agosto de 1967.

MORAES, J. Jota. **O que é música?** São Paulo: Brasiliense, 1983.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. **Indústria Fonográfica: Um estudo antropológico**. Campinas: Editora UNICAMP, 1991.

MORIN, Edgar. **Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo II (neurose)** Rio de Janeiro: Forence Universitária, 1977.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música – história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. 1ª ed. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

OLIVEIRA, Adriana Matos. **A JOVEM GUARDA E A INDÚSTRIA CULTURAL: análise da relação entre o movimento Jovem Guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público**. 2011. 111f. Dissertação (Mestrando em História) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

SILVA, A. R. **Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78)**. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994

TATIT, Luiz Augusto de Moraes. **O Cancionista; Composição de Canções no Brasil**, 2º ed, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

_____. **O Século da Canção**, São Paulo. Cotia: Ateliê Editorial. 2004.

VICENTE, Eduardo. Organização, Crescimento e Crise: a indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70. **Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación**. v. VIII, n. 3, 2006.

Recebido em 31/08/2016
Aceito em 20/11/2016