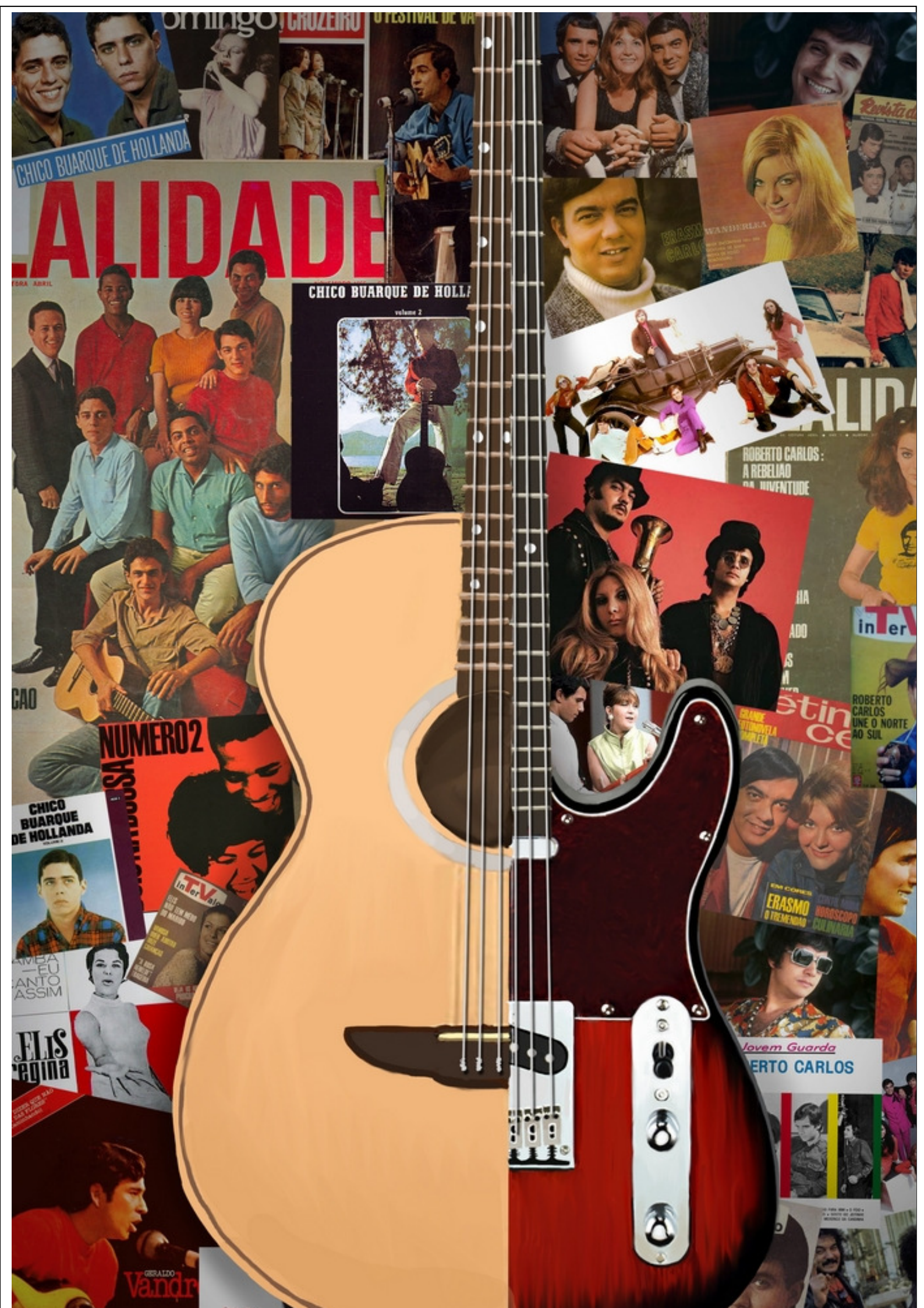


UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

DÉBORA RODRIGUES PAIXÃO

**DO “DIA QUE VIRÁ” AO “TEMPO QUE JÁ É”:  
A REPRESENTAÇÃO DO TEMPO NAS LETRAS DE CANÇÕES DA MPB E  
DO IÊ-IÊ-IÊ (1965-1967)**

Porto Alegre, 2009.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

DÉBORA RODRIGUES PAIXÃO

**DO “DIA QUE VIRÁ” AO “TEMPO QUE JÁ É”:  
A REPRESENTAÇÃO DO TEMPO NAS LETRAS DE CANÇÕES DA MPB E  
DO IÊ-IÊ-IÊ (1965-1967)**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado junto ao Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do grau de licenciado em História.

Prof. José Augusto Avancini

Orientador

Porto Alegre, 2009.

DO “DIA QUE VIRÁ” AO “TEMPO QUE JÁ É”:  
A REPRESENTAÇÃO DO TEMPO NAS LETRAS DE CANÇÕES DA MPB E DO  
IÊ-IÊ-IÊ (1965-1967)

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. José Augusto Costa Avancini

---

Prof. Dr. Alessander Kerber

---

Prof. Dr. César Augusto Barcellos Guazzelli

A Alexandre Belmonte, Carmen e Fátima  
que, de diferentes formas, sempre renovam minhas forças.

## **Agradecimentos**

A família Belmonte Oliveira: os sogros Fortunato e Catarina; Cristiane, Alexandre Vidal, Hamilton, Ana, que sempre me recebem de braços abertos.

A minha família.

Aos amigos de toda uma vida: Alessandro, Bel (dinda!), Cláudia (Pomba), Cássio, Cristian, Iris, Joseane, Nariéle (Vó), Nara (Naritcha), Paula, Tati.

Aos amigos que fiz circulando no curso e trabalhando na Biblioteca da Escola de Enfermagem: Aécio, Celiane (não deu pra te esperar), Cristiane Dussin, Conrado, Diego da Física, Jacira, Laura, Maira, Marjorie, Marcelo Dantas, Paulinho, Rubens, Vilma.

À turma, imensa e querida, que fazia da DIMI (em bom português: arquivo) o setor mais “salubre” do TRF4: Antonio, Bruno, Fernando Alemão, Helena, Irenoca, Joca, Josane, Jussara Kircher (grande bruxa), Laura, Lisa, Lourdes, Suzane e Thiago.

Em maior ou menor medida, companheiros de bar, de jogatina no Playstation, de sinuca e também de um pouco de trabalho e estudo.

Aos professores César Guazzelli, Fernando Seffner, Maria Luiza Martini e Suzana Bleil.

Ao meu orientador José Augusto Avancini.

## Resumo

A década de 1960, no Brasil, é um período de efervescências políticas, econômicas, sociais e culturais que se intensificavam através de posicionamentos dicotômicos; e é neste panorama que dois gêneros musicais de matrizes estéticas opostas disputaram as atenções do público e os espaços disponíveis nos meios de comunicação entre os anos de 1965 e 1967: MPB e o iê-iê-iê.

O presente estudo versa sobre as diferenças e similaridades na representação do tempo expressas nas letras de canções destes dois estilos, a partir de uma análise comparativa das canções *Olê, olá* e *Quero que vá tudo para o inferno*. Em diálogo com as especificidades do período e seus processos de formação estético-ideológicos as canções da MPB caracterizam-se pela denúncia social e a crença em um futuro redentor, ao passo que as letras de iê-iê-iê destacam-se pelo individualismo e o imediatismo.

**Palavras-chave:** História da Música Popular Brasileira - Música Popular Brasileira - Jovem Guarda

## Sumário

Introdução.....	9
Capítulo 1. Reformas e modernização: os (des) caminhos da política e da canção .....	16
1.1 O máximo do mínimo: Bossa Nova .....	18
1.2 Dissonâncias em harmonia: a identidade da MPB .....	22
1.3 Rock'n'roll ou Rock'n'riot? O desafio de definir o rock. ....	25
1.4 Cauby, Celly e os três Carlos: a trajetória do rock no Brasil entre as décadas de 1950 e 1960 .....	28
Capítulo 2. Cantar para fazer ou para viver o dia? Diferentes significados para o mesmo ato. ....	37
2.2 Quero que vá tudo pro inferno.....	40
2.3 Olê-Olá .....	44
2.3 “Do dia que virá” ao “Tempo que já é” .....	48
Considerações finais .....	51
Referências Bibliográficas.....	53
Fontes Primárias .....	56
Anexos .....	58



## Introdução

Largo São Francisco, São Paulo, fim de tarde do dia 17 de julho de 1967. Uma faixa com a inscrição “Frente única da música popular brasileira” e o canto em coro do “Hino da Frente Única” (*Moçada querida/cantar é a pedida/cantando a canção da pátria querida/cantando o que é nosso/com o coração...*) marcou o início do evento que ficou conhecido como Passeata contra a Guitarra Elétrica. Capitaneada pelo cantor Geraldo Vandré e patrocinada pela TV Record, a manifestação possuía dupla função: promover o programa Frente Única – Noite da Música Popular Brasileira (atração que substituiu O Fino, nos mesmos moldes do programa de Elis Regina e Jair Rodrigues, porém sendo apresentado por uma dupla de cantores diferentes a cada semana) e, como o nome sugere, reafirmar publicamente a oposição da Moderna Música Popular Brasileira contra o iê-iê-iê.

Percorrendo o Centro de São Paulo em direção ao Teatro Paramount, populares aderiram à Passeata devido a participação de artistas como Elis Regina, Gilberto Gil, Edu Lobo, Jair Rodrigues, Zé Kéti e o grupo MPB-4. Da janela do Hotel Danúbio, Caetano Veloso e Nara Leão acompanharam a manifestação:

“Nara, acho isso esquisito”, comentou Caetano. “Esquisito? Isso é um horror. Está parecendo uma passeata do Partido Integralista.” Para Caetano, esse comentário de Nara lhe deu ainda mais gás para se opor àquela atitude dos colegas. “Eu não fui à Passeata, não iria mesmo, mas não tinha uma formalização crítica tão nítida do que era aquilo. Hoje, é muito óbvio, mas na hora não tanto assim e Nara me ajudou a compreender o absurdo daquela posição” (ARAUJO, 2007b, p.218).

O Manifesto do Iê-iê-iê Contra a Onda de Inveja foi a resposta da Jovem Guarda. Estampada na capa da revista O Cruzeiro, de 08 de agosto de 1967 e ilustrada com fotos de Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Carlos Imperial, circunspectos, no que seria o “QG da Jovem Guarda”<sup>1</sup> - segundo o repórter Afrânio Soares. Em uma das fotos, um revólver e um cassetete repousando, providencialmente, na mesa auxiliar enfatizavam o caráter sensacionalista com o qual a mídia alimentava a oposição entre tais gêneros musicais.

Na matéria o trio alegava que a “guerra santa” contra a Jovem Guarda era movida pela inveja, *uma vez que 90% das canções mais executadas no rádio e televisão eram de iê-iê-iê*, segundo Carlos Imperial que ainda provocou:

Se precisarem de 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

---

<sup>1</sup> ver Anexo F, p.58.

contrário: só afunda cada vez mais a já tão sofrida musica brasileira. Não queremos ganhar festivais, nem ser chamados de "geniais".

Pressionados pela parcela nacionalista da MPB, vetados de inscrever canções de iê-iê-iê no Festival Internacional da Canção e reprovados nos exames da Ordem dos Músicos do Brasil<sup>2</sup>, os principais articuladores do de iê-iê-iê concluem o manifesto respondendo aos desafetos por meio de Erasmo Carlos:

Fazer música reclamando da vida do pobre e viver distante dele não é o nosso caso. Preferimos cantar para ajudá-los a sorrir e, na hora da necessidade, oferecer-lhes uma ajuda substancial. Creio que somos mais objetivos.

Relembra com certo constrangimento pelos seus participantes<sup>3</sup>, a Passeata contra a Guitarra Elétrica e o Manifesto do Iê-iê-iê são momentos emblemáticos da dicotomia musical da década de 1960. Período caracterizado por embates políticos-ideológicos, instauração da ditadura militar, cerceamento de liberdades e a massificação da indústria cultural; transformações que refletiram na produção musical brasileira em forma de protesto, de exaltação ou de omissão acerca do *status quo*.

A incipiente Moderna Música Popular Brasileira – mais tarde, homogeneizada sob a sigla MPB – tinha no programa televisivo O Fino<sup>4</sup> e nos festivais da canção o principal veículo de transmissão e popularização de suas canções e anseios políticos. Por sua vez, o programa Jovem Guarda (capitaneado pelo trio Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa) era a vitrine do iê-iê-iê lançando músicos, canções e gírias; vendendo produtos licenciados e exaltando *os desejos e anseios mais óbvios de parte da juventude* (CARMO, 2001, p.44).

Sob a influência do projeto nacional-popular, debatido na cultura brasileira desde fins da década de 1950, a primeira geração da MPB encontrava-se envolvida em debates acerca do “resgate” dos ritmos tradicionais e da função social da canção. O impacto do programa Jovem Guarda junto ao público jovem resultou numa batalha declarada pela MPB contra a “invasão da música estrangeira”, pois as letras “despreocupadas” em ritmo de rock e a exploração da imagem dos cantores através da venda de produtos alheios à canção (roupas, acessórios,

---

<sup>2</sup> Em julho de 1967 a Ordem dos Músicos do Brasil passou a exigir a aprovação no exame de teoria musical para que o músico profissional pudesse trabalhar; o resultado desta iniciativa foi a reprovação em massa de músicos do iê-iê-iê e a, conseqüente, ameaça de veto às suas apresentações.

<sup>3</sup> A declaração de Edu Lobo é elucidativa: *Eu fui lá defender uma coisa que eu acreditava um som mais acústico, uma música brasileira mais... [autêntica – indaga o interlocutor] é, eu não queria dizer esta palavra, mas era isto mesmo. Hoje eu jamais iria a lugar nenhum para desfaldar essa bandeira, mas na época eu era um garoto e acreditava naquilo. (...) O que hoje eu acho extremamente romântico, e até meio bobo, é sair pra rua para protestar contra isso. Aquilo foi coisa de garotada.* (ARAUJO, 2007 b, p.219).

<sup>4</sup> Exibido pela TV Record de São Paulo, entre maio de 1965 e junho de 1967, inicialmente, o programa musical chamava-se O Fino da Bossa, contudo, devido a problemas autorais a atração teve o nome alterado para O Fino em fins de 1965 (ARAUJO, 2007b, p.221).

materiais escolares, automóveis, eletrodomésticos) acentuaram a identificação da Jovem Guarda como um movimento condutor da alienação cultural da juventude.

Desta forma, o objetivo da presente monografia é identificar e analisar, partindo da oposição estético-ideológica entre MPB e iê-iê-iê e por intermédio de sua linguagem poética, as diferenças e similaridades na representação do tempo – detectada em verbos como “esperar”, “ir” e advérbios como “agora” - e seu significado para ambos os estilos musicais. Porquanto, em uma interpretação imediata o uso ou supressão dos verbos e advérbios de tempo demonstram a presença/ausência de projetos ideológicos, de desejos interditados – na MPB a liberdade política, no iê-iê-iê uma flexibilização da moral vigente - e oferece diferentes pontos de vista sobre um período marcante da história brasileira contemporânea.

O limite temporal da análise compreende os anos de 1965 a 1967. Delimitação quase natural, pois é o período de apogeu e decadência do programa Jovem Guarda e da “guerra santa” (expressão de Augusto de Campos) entre MPB e iê-iê-iê e, portanto, aonde as polarizações aparecem de forma mais notória nas canções a serem estudadas

No decorrer das leituras para a montagem da bibliografia percebemos que os estudos sobre música popular brasileira do período dedicavam-se a temas como: internacionalização da bossa nova, Festivais da Canção, canção de protesto e o advento do Tropicalismo. Porém, tanto a produção acadêmica quanto os livros dedicados ao “grande público” abordavam de forma insatisfatória um gênero musical, que também é figura representativa do período: o rock, ou melhor, o iê-iê-iê.

Alcunha atribuída, pejorativamente, aos artistas que se apresentavam no programa Jovem Guarda e outras atrações televisivas e radiofônicas similares. O termo “iê-iê-iê” refere-se à expressão *yeah, yeah, yeah* presente em algumas canções da banda britânica The Beatles<sup>5</sup> e caracterizou o rock produzido no Brasil em meados da década de 1960 influenciado pela batida do rock inglês contemporâneo.

Vale ressaltar que antes do programa Jovem Guarda o rock no Brasil era chamado por seu nome original e também de “música jovem”, sendo o iê-iê-iê, portanto, uma expressão datada. Assim, para usar a terminologia do período utilizamos “iê-iê-iê” quando referir-nos à produção musical identificada exclusivamente às canções da Jovem Guarda; e “rock” para as produções musicais deste gênero que apesar de antecessoras, contemporâneas<sup>6</sup> ou posteriores

---

<sup>5</sup> Por exemplo, *It Won't Be Long* e *She Loves You*, ambas de autoria de John Lennon/ Paul McCartney,

<sup>6</sup> Bandas com sonoridade do rock-psicodélico: O'Seis (pré Os Mutantes), Beat Boys, Beatniks (grupo de palco do Jovem Guarda); além dos quatro álbuns “alienígenas” da carreira de Ronnie Von, o “pequeno príncipe” do iê-iê-iê: *Ronnie Von 1967*, *Ronnie Von 1968*, *A Máquina Voadora* (1968) e *A Misteriosa luta do reino do Parasempre Contra o Reino do Nuncamais* (1969).

são alheias a Jovem Guarda.

Diferentemente, optamos pelo uso da sigla MPB - apesar da concomitância dos termos “MMPB” (Moderna Música Popular Brasileira), “nova bossa nova”, “novíssima bossa” - porque, com base nas referências bibliográficas, entendemos que a expressão designa uma dupla função: reafirmação e releitura da música brasileira<sup>7</sup> e articulação do engajamento político à canção; postulados que estiveram presentes, em menor ou maior medida, nas canções do gênero produzidas no período.

Freqüentemente, o rock brasileiro da década de 1960 é abordado na historiografia de forma tangencial, apresentado como antagonista da nascente MPB, como um estilo musical de menor quilate e de conteúdo inconseqüente.

Na obra *Balanço da Bossa e outras bossas*, organizada por Augusto de Campos, o iê-iê-iê é apresentado como a outra metade da mistura estética que compôs o som do Tropicalismo e que apresenta certa continuidade dos preceitos musicais da bossa nova. Segundo Campos, a vocalização não-operística de Roberto Carlos e Erasmo Carlos os aproximava mais da bossa nova do que as interpretações dos cantores de música brasileira seus contemporâneos:

Como excelentes “tradutores” que são de um estilo internacional de música popular, Roberto e Erasmo Carlos souberam degluti-lo e contribuir com algo mais: parecem ter logrado conciliar o *mass-apeal* com um uso funcional e moderno da voz. (1968, p.56).

Mesmo com as inovações e continuidades que o autor identificava no iê-iê-iê, o gênero é abordado em oposição à moderna música brasileira e não por suas especificidades. Esta trajetória de análise estava em conjunção com o caráter da obra: uma espécie de manifesto em defesa de procedimentos da vanguarda (identificáveis no Tropicalismo) como solução para a música popular brasileira (NAPOLITANO, 2006, p.142).

Em contrapartida, os trabalhos pesquisados dedicados exclusivamente a Jovem Guarda – *A Aventura da Jovem Guarda* (Paulo de Tarso Medeiros) e *Jovem Guarda: em ritmo de aventura* (Marcelo Fróes) – apesar de fazerem um excelente levantamento de fontes e relatarem dos primórdios do rock no Brasil até o fim do programa musical, carecem de problematização histórica. Isto é, problemáticas como o nacionalismo x entreguismo na canção brasileira; as relações entre iê-iê-iê e comportamento; a Jovem Guarda como um dos fenômenos da consolidação da indústria cultural no país; entre outros temas-problemas, são abordadas somente de forma factual nas obras supracitadas.

---

<sup>7</sup> Em meados da década de 1960, a percepção do que era música brasileira dependia mais da identificação sonora aos ritmos nacionais (samba, baião, frevo, forró, moda de viola ou marchinha carnavalesca) do que da nacionalidade do compositor/intérprete e a língua em que a letra era cantada.

Dentre a bibliografia consultada o ensaio biográfico *Roberto Carlos em detalhes*, de Paulo César de Araújo apresenta a pesquisa histórica mais completa sobre a Jovem Guarda, aliando relato e problematização histórica, interligando bossa nova, MPB e jovem guarda entre si e ao panorama político do período. Araújo pincela as problemáticas supracitadas, mas pelo caráter biográfico da narrativa e sua temporalidade extensa o autor as relega para futuras pesquisas.

Além da pequena produção historiográfica, em comparação com os trabalhos dedicados a MPB, o rock brasileiro sessentista sofre com uma interpretação de única via: *considerado duplamente, na forma e no conteúdo, vassalo do imperialismo ianque* (DAPIEVE, 1997, p.15), pois o recurso a versões de músicas estrangeiras e a relação quase intrínseca entre Jovem Guarda e marketing abre precedentes para uma simplificação interpretativa: vista como uma expressão artística pré-fabricada e distribuída entre os países periféricos, mais um produto do que um gênero musical.

Contudo, é importante frisar que as versões eram livres traduções das canções estrangeiras, isto é, os compositores brasileiros aproveitavam a melodia e sobrepunham letras de autoria própria. Conseqüentemente, acrescentavam anseios, valores, impressões de mundo próprias; em outras palavras, “abrasileiravam” o rock senão na forma, pelo menos no conteúdo: *a Jovem Guarda articulou e expressou as ansiedades de uma juventude suburbana recém-apresentada às delícias novidadeiras do desenvolvimentismo* (MEDEIROS, 2008, p.23).

Acerca dos trabalhos sobre a MPB, *Noites Tropicais - solos, improvisos e memórias musicais* de Nelson Motta reúne os acontecimentos da música popular brasileira de 1959 a 1989 tendo o próprio autor como espectador ou protagonista dos eventos; esta reunião de memórias é passível de críticas pertinentes uma vez que Motta carrega de juízos de valor sua fala sobre determinados artistas e estilos musicais<sup>8</sup>:

O rock parecia não se ambientar bem no calor do Rio ensolarado, sua agressividade e seus casacos de couro não combinavam com o clima relaxado e cordial da cidade nem com seu humor e simpatia. As platéias de [Carlos] Imperial e Jair de Taumaturgo vinham principalmente da Zona Norte e dos subúrbios. [...] Para nós, o Rio não era rock, era bossa nova (2000, p.29).

Porém, apesar do caráter memorialista e o inerente descomprometimento científico, *Noites Tropicais* traça um panorama da música brasileira do período, demonstrando que as fronteiras entre o iê-iê-iê e a MPB foram tornando-se cada vez mais tênues ao longo da

---

<sup>8</sup> No artigo *Impressões Musicais: um ‘rapaz de bem’ nas paradas de sucesso* a historiadora Miliandre Souza faz uma análise crítica da obra *Noites Tropicais* e suas relações com memória e história.

década de sessenta.

A escrita exaltação de Nelson Motta contrasta com as concepções do jornalista/historiador José Ramos Tinhorão em *História Social da Música Brasileira*. Com mais de doze títulos publicados sobre música brasileira, Tinhorão é conhecido pelos seus posicionamentos polêmicos como, por exemplo, a afirmação de que a bossa nova e a MPB são a equivalência cultural de um processo de desnacionalização, em curso no Brasil desde meados da década de 1930 (1998, p.329).

Para Tinhorão, os espaços de divulgação musical estão dominados pelas elites (representadas pela classe média “branca e americanizada”) e articulados a um esquema de produção comercial de canções voltadas para esta classe consumidora, desta forma se dá a “expropriação cultural” das classes populares (rurais e urbanas) e a consagração da “cultura do dominador”. Assim, a despeito das intenções nacionalistas e críticas, tanto a fusão de samba e jazz que caracteriza a bossa nova quanto o folclorismo nordestino das canções de Edu Lobo e Geraldo Vandré (facetas musicais que compõem a MPB) são o apogeu do processo de afastamento das tradições populares.

O livro *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB* e o artigo *A arte engajada e seus públicos*, ambos de autoria do historiador Marcos Napolitano, analisam a formação histórica do gênero MPB - que se deu a partir da fusão das diferentes concepções sobre o “fazer música brasileira”:

Por volta de 1965, houve uma redefinição do que se entendia como Música Popular Brasileira, aglutinando uma série de tendências e estilos musicais que tinham em comum a vontade de “atualizar” a expressão musical do país, fundindo elementos tradicionais a técnicas e estilos inspirados na bossa nova (2001a, p.12).

Concomitante as diferentes propostas para a renovação da música brasileira, estava em curso um processo de crescimento da indústria cultural no Brasil *que reorganizou a dinâmica do mercado de bens culturais como um todo e foi particularmente forte, no caso da música e da indústria televisiva* (NAPOLITANO, 2001a, p.14).

Portanto, as visões de mundo dissonantes da MPB e Jovem Guarda carecem de uma abordagem comparativa centrada na linguagem poético-musical em si, que esclareça de que forma os valores defendidos pelos artistas de ambos os estilos são identificáveis nas letras de suas canções.

Uma abordagem centrada neste preceito não pretende relegar ao esquecimento as especificidades históricas do período, uma vez que a própria relação conflituosa entre os dois estilos musicais é produto deste panorama; mas sim, levando em conta o momento histórico,

contribuir com mais elementos para a demarcação e justificativas das nuances discursivas entre MPB e iê-iê-iê.

O primeiro capítulo, *Reformas e modernização: os (des) caminhos da política e da canção* dedica-se a esta contextualização político-econômica do Brasil entre fins da década de 1950 e meados de 1960, uma vez que a música popular é permeada por símbolos e representações que ultrapassam a esfera cultural e interagem com questões da vida social brasileira. Ainda neste capítulo, produzimos um histórico dos gêneros musicais em questão.

Em *Cantar para fazer ou para viver o dia? Diferentes significados para o mesmo ato*, segundo e último capítulo, nos dedicamos a: análise da linguagem poética das canções e suas relações com as visões de mundo de ambos os gêneros.

## Capítulo 1. Reformas e modernização: os (des) caminhos da política e da canção

A euforia nacional-desenvolvimentista<sup>9</sup> dos anos de Juscelino Kubistchek possuiu uma trilha sonora própria e conflitante. De um lado a Bossa Nova, expressão artística ansiosa em traduzir para o âmbito musical a modernização que JK ostentava no *slogan* “cinquenta anos em cinco” e que agradava ao gosto de um segmento moderno da classe média que havia se ampliado nos anos 1950. De outro o rock, ainda incipiente, mas que começava a emitir na música os ecos da cultura norte-americana que desde os anos 1940 ampliava sua presença, no mercado brasileiro.

A polarização musical cinquentista<sup>10</sup> era uma das faces da coexistência de opostos que caracterizava os diferentes segmentos culturais de massa. No cinema, por exemplo, as comédias de Mazaropi expressavam a sensação de estranhamento e o choque de reconhecimento que o brasileiro migrante sentia ao deparar-se com o surto de urbanização dos grandes centros: *elementos simultâneos que tais brasileiros deslocados percebem quando se confrontam com ‘outros brasileiros’ semelhantes e diferentes ao mesmo tempo* (BUENO, 1999, p.16). Por outro lado, o movimento do Cinema Novo defendia a simplicidade formal, em contraposição aos padrões hollywoodianos que as produtoras brasileiras tentavam reproduzir, focando suas lentes para o interior do país retratando a persistência de um Brasil rural, violento, arcaico e opressor<sup>11</sup>.

A crescente urbanização e a denúncia da pertinência das mazelas rurais manifestavam a concomitância de “Brasis” que o afã desenvolvimentista da década de 1950 procurava unir por meio de duas etapas interdependentes: auto-análise e progresso. As representações diferentes de um mesmo período, segundo Napolitano, evidenciam que a cultura *era mais uma lente pela qual a sociedade se representava do que um espelho que refletia a ‘realidade’ das estruturas econômicas e políticas* (2001, p.54), desta forma, a especificidade sócio-ideológica do indivíduo/grupo que maneja a “lente” justifica as diversas percepções de um mesmo tempo.

O esforço de interpretação do Brasil tinha por objetivo inserir plenamente sua

---

<sup>9</sup> Segundo a formulação teórica do nacional-desenvolvimentismo a industrialização era a via de superação da condição econômica “periférica” do país. A industrialização deveria ser implementada pelo empresariado nacional, com apoio do Estado, em detrimento ao capital estrangeiro e as elites latifundiárias (visto como interessado na permanência da política de exportação de bens primários). Todavia, o nacionalismo não foi a única orientação do governo JK, que incentivou a política de cooperação internacional;

<sup>10</sup> Ao acentuar as polarizações sabemos que atribuímos características generalizantes a um rol de tensões e contradições que pelo caráter panorâmico deste capítulo não poderão ser confrontadas neste instante.



população no compasso modernizante. O ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiro), órgão do Ministério da Educação e Cultura fundado em 1955, reunia intelectuais empenhados em formar uma “consciência nacional”, por meio do ensino e da divulgação de uma análise crítica da realidade brasileira, capaz de pôr em prática o amadurecimento econômico, social e político do Brasil, em outras palavras, mobilizar a população em torno de um desejo de desenvolvimento.

As questões da “modernização”, “nacionalismo” e “conscientização” do “povo”<sup>12</sup> adentraram a década de 1960 e também estavam presentes nas concepções políticas de esquerda, reunida majoritariamente, em torno do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Transportando as diretrizes do Programa da Internacional Comunista ao cenário brasileiro, o PCB dedicava-se a organizar uma ampla aliança que a partir da integração de setores diferentes classes sociais alcançaria, em uma segunda etapa, o socialismo:

O operariado, o campesinato e a “burguesia nacional”, interessada na industrialização e no progresso, deveriam realizar, para que se pudesse chegar ao socialismo, a etapa “democrático-burguesa” da revolução brasileira. (HOLLANDA, 1995, p.16)

Na esfera cultural a fundação do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, em 1961, foi uma das principais atividades conscientizadoras junto às camadas populares. O CPC propunha o comprometimento ideológico da arte visando a “conscientização e o diálogo com o povo”, o que no âmbito musical se daria pelo privilégio da mensagem em detrimento da satisfação estética do compositor; aspecto que criou fortes discordâncias entre os músicos ligados a entidade: *Muitos desses criadores se recusaram a exercer o ‘populismo’ cultural, revelando uma complexidade de posições estéticas e ideológicas num segmento de criação tido, mais tarde, como homogêneo e monolítico* (NAPOLITANO, 2001b, p.43)<sup>13</sup>. Mesmo com a recusa em abdicar da independência formal, as produções artísticas que adotaram o caminho do engajamento aspiravam produzir uma cultura que conjugasse sofisticação formal e cultura popular “autêntica”, idealizando e homogeneizando o “povo” na figura das gentes humildes e oprimidas.

O golpe militar de 1964, sobretudo a maneira abrupta e de frágil resistência em que o

---

<sup>11</sup> Barraento (Glauber Rocha, 1962) e Vidas Secas (Nelson Pereira dos Santos, 1963).

<sup>12</sup> Optamos pelo uso de aspas, pois entendemos que os termos são carregados de diferentes e complexos significados que, infelizmente, não serão analisados nesta pesquisa. Para aprofundá-los, sugerimos a leitura da tese de Thiago de Mello - *Da MPB do povo às comunidades na música popular* - que problematiza as acepções de “nação” e “camadas populares” sob a perspectiva do CPC e da MPB sessentista.

<sup>13</sup> Para um aprofundamento sobre as propostas do CPC, suas relações com os músicos e os trabalhos artísticos vinculados a entidade, ver o estudo de Miliandre Garcia de Souza *Do teatro militante à música engajada: A experiência do CPC da UNE (1958-1964)* (São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007).

evento se deu, colocou em cheque a solidez das estratégias desenvolvidas pela articulação dos setores progressistas e esquerdistas que visavam alcançar a transformação social por meio da coalizão dos diferentes setores da sociedade - a partir daí as transformações socioeconômicas seguiriam os moldes e as limitações do enquadramento da economia brasileira às premissas internacionais.

### 1.1 O máximo do mínimo: Bossa Nova

Tudo virou bossa nova, do presidente à geladeira, do sapato à enceradeira, a expressão ficou muito maior do que a música que a originara. Amplificada pela publicidade, caiu na boca do povo para designar tudo que era (ou queria ser) novidade: eventos e promoções, comidas e bebidas, roupas, veículos, imóveis, serviços e pessoas que nada tinham a ver com música e muito menos com a música de João Gilberto e Tom Jobim. (MOTTA, 2000, p.35)

O impacto da bossa nova ultrapassou o âmbito musical e ressoou na linguagem política, jornalística e publicitária. Da paródia do cantor e comediante Juca Chaves em *Presidente Bossa Nova*<sup>14</sup> a ala bossa nova da UDN, passando pelo lançamento da nova diagramação da revista O Cruzeiro intitulado “a bossa nova do jornalismo”<sup>15</sup>, o novo estilo musical tornou-se o emblema de uma época - sinônimo de qualquer atitude ou manifestação identificada com o novo e o moderno entre os anos de 1959 e 1963.

Mais um estilo musical gestado em meados de 1950 do que um movimento estético pré-concebido<sup>16</sup>, o registro fonográfico seminal da bossa nova é o LP *Canção do amor demais* (RGE, 1958) da cantora Elizete Cardoso. Considerado pela crítica especializada como um álbum de transição em termos harmônicos, melódicos, rítmicos, de letras e de arranjos entre a estética do *excesso* (dominante nos sambas-canções e boleros do período) e a *contenção* bossanovista (NAVES, 2000)<sup>17</sup>; *Canção do amor demais* reunia as melodias de Tom Jobim à

---

<sup>14</sup> Na canção, Juca Chaves critica alguns aspectos da administração de Juscelino Kubistchek como as viagens aéreas frequentes entre Rio de Janeiro e Brasília, o uso da máquina pública na prestação de serviços a um parente do presidente e debocha do marketing presidencial focado na sintonia de JK com o Brasil que se modernizava rapidamente.

<sup>15</sup> O historiador José Estevam Gava no livro *Momento Bossa Nova* (AnnaBlume: São Paulo, 1998) apresenta as interligações do estilo musical com a política, as artes gráficas e outras manifestações criativas por intermédio da análise da linguagem gráfica da revista O Cruzeiro.

<sup>16</sup> Santuza Naves considera que apesar da identificação de João Gilberto como líder a Bossa Nova não configura um movimento musical, pois prescindiu de um projeto coletivo que expusesse sua estética e linhas de ação: [...] não se pode dizer que os músicos e letristas que criaram o estilo musical bossanovista estivesse imbuídos desse tipo de espírito combativo, prontos para liquidar com uma estética ultrapassada e fundar uma inteiramente nova, calcada na experimentação formal (2004, p.10).

<sup>17</sup> No artigo *Da Bossa Nova À Tropicália: contenção e excesso na música popular*, a autora aprofunda os termos em que se dá esta dicotomia. Em linhas gerais, a Bossa Nova seguia na contramão de uma tradição predominante

poesia de Vinícius de Moraes, acompanhada pela batida de violão *sui generis* de João Gilberto proeminente entre os arranjos de orquestra de câmara - o músico participou da gravação das faixas *Chega de saudade* (Tom Jobim/Vinicius de Moraes) e *Outra vez* (Tom Jobim)

Entretanto, a versão de João Gilberto para a canção *Chega de saudade* (no formato 78 RPM, em agosto do mesmo ano) e o seu álbum homônimo de estréia, lançado em 1959, são referenciados como o marco inicial da bossa nova, pois suas canções sintetizaram os elementos dispersos no processo de formação do estilo<sup>18</sup>: sutileza vocal, harmonia dissonante, lirismo contido e marcação rítmica diferenciada.

[A canção “Chega de saudade”] é um exemplo significativo de composição que sofre uma mudança radical ao ser interpretada pela voz e violão de João Gilberto. Na gravação original (...) tinha um tratamento orquestral ainda atado às concepções musicais dos anos 40, com violinos ao fundo. Além disso, a música recebeu de Elizete uma interpretação dramática, despida da leveza da sensibilidade bossanovista (NAVES, 2004, p.15).

Apesar de tornar-se um neologismo recorrente na imprensa e nos anúncios publicitários, a bossa nova gozava de um público menor do que seu impacto sugere. As camadas populares, acostumadas aos “vozeirões” dos cantores de rádio (Ângela Maria, Nelson Gonçalves, Francisco Alves, Cauby Peixoto) e os acompanhamentos de orquestra, estranharam, de forma geral, o minimalismo bossanovístico. Sua audiência estava concentrada, sobretudo, nos *campi* universitários que se tornaram palco para a apreciação do gênero (NAPOLITANO, 2001b).

Fruto da incorporação de elementos do *jazz* norte-americano da década de 1940, do samba-canção “s sofisticado” (de Dolores Duran e Dick Farney) e do bolero; a bossa nova, segundo a bibliografia atual, não representou um momento de ruptura/negação abrupta e absoluta com o samba tradicional e suas vertentes e sim uma releitura e experimentação dos padrões estéticos preexistentes que resultaram na formação de uma identidade distintiva. Os primeiros álbuns de João Gilberto, por exemplo, traziam regravações de autores identificados com o samba tradicional (Dorival Caymmi, Ary Barroso); e os trabalhos de estréia dos bossanovistas Carlos Lyra (*Bossa Nova*, Philips, 1959) e Sérgio Ricardo (*A Bossa Romântica de...* Odeon/1960) alternavam entre o novo gênero e o samba-canção. Ao encontro desta visão Marcos Napolitano afirma:

---

na música popular convencional marcada pelas orquestrações grandiosas, a postura teatral dos cantores no palco e a interpretação vocal operística identificável nas atuações dos cantores da Rádio Nacional.

<sup>18</sup> A gestação deste novo gênero musical deu-se por meio de encontros e *jam sessions* de músicos em casas noturnas e apartamentos da zona sul carioca que buscavam promover uma releitura do samba tradicional em diálogo com o *jazz*.

É preciso ter cuidado com a idéia de que a bossa nova foi o “grau zero” da história musical brasileira [...] Nem a bossa nova apagou do cenário musical o samba tradicional e o samba canção “bolerizado”, comercialmente fortes nos anos 50, nem se constituiu sem dialogar com estes estilos (2001b, p.27-28).

O advento e a consolidação da bossa nova deu-se em paralelo com a da indústria cultural no Brasil<sup>19</sup> - ao contrário da Jovem Guarda, seu lançamento não foi preparado de antemão e dispensou ações publicitárias deliberadas – e no âmbito comercial o gênero auxiliou no predomínio do formato *long play* como veículo fonográfico e conceitual<sup>20</sup> e na estabilização de um mercado consumidor (e segmentado) de discos de música nacional – em uma década o consumo de álbuns de música nacional subiu de 35% , em 1959, para 65% em 1969.

No que tange os aspectos musicais em si, em longo prazo o estilo auxiliou na instituição da figura compositor-intérprete (consolidada em meados da década de 1960) e seu estímulo a pesquisa e à experimentação resultou no surgimento de vertentes que, à primeira audição, contradiziam os postulados rítmicos e vocais coroados por João Gilberto e Tom Jobim.

A vertente participante/nacionalista da bossa nova, capitaneada pelos cantores Sérgio Ricardo e Carlos Lyra<sup>21</sup>, procurava ampliar o leque de temáticas poéticas do estilo. Lançadas em 1961, as composições *Zelão* (Sérgio Ricardo) e *Quem quiser encontrar o amor* (Carlos Lyra/Geraldo Vandré) são identificadas pela bibliografia como a base da canção engajada devido a conciliação da denúncia e lamento de um presente opressivo que se transformará a partir do ato de cantar, com elementos percussivos mais marcantes (característicos do samba tradicional) e a vocalização e estrutura rítmica bossanovista.

Ao mesmo tempo desenvolvia-se no Beco das Garrafas<sup>22</sup> o *samba-jazz* das bandas

---

<sup>19</sup> O conceito de indústria cultural aqui é tomado em sua acepção panorâmica e refere-se aos novos meios tecnológicos de comunicação e lazer que envolve os mecanismos de produção e divulgação de produtos culturais artísticos, sob uma lógica industrial e capitalista (COELHO, 1980). No Brasil, o amadurecimento do mercado de bens culturais se deu na década de 1960 assimilado na consolidação da indústria fonográfica e na ampliação do número de aparelhos televisivos nas residências.

<sup>20</sup> Até 1948 o formato 78 RPM (78 rotações por minuto) era padrão na indústria fonográfica mundial, com uma duração média de 4 minutos em cada lado, o produto era frágil e com uma aparência vítrea devido ao seu material de fabricação (a goma-laca).

O LP remete a idéia de um produto musical fechado com mais de quarenta minutos, criado a partir de um título que agrupa entre doze e catorze canções, parte gráfica, letras, ficha técnica e agradecimentos – a primazia é de Frank Sinatra (*In the wee small hours*, 1955), contudo o formato amadureceu na década de 1960 com os trabalhos conceituais dos The Beatles (*Sgt. Pepper's lonely hearts club band*, 1967) e The Who (*Tommy*, 1969).

<sup>21</sup> O compositor Carlos Lyra participou da fundação do primeiro Centro Popular de Cultura da UNE, em 1961 no Rio de Janeiro, junto com outros artistas e intelectuais, e atuou como diretor musical da entidade.

<sup>22</sup> Localizado numa travessa sem saída na rua Duvivier, no bairro de Copacabana, o espaço composto por três boates Little Club, Naccara, Bottle's Bar era ponto de confluência de músicos de Bossa Nova e samba-canção e abrigavam *pocket-shows* (mistura de performances humorísticas, musicais e coreográficas, produzidos pela dupla

instrumentais de Sérgio Mendes, Tamba Trio e Zibo Trio. Alheio a temática politizada e também a contenção bossanovista, a vertente mesclava elementos da bossa nova, do samba e do *jazz beebop* resultando no virtuosismo musical presente na percussão, nos naipes de metais e nas interpretações vocais.

O concerto *Bossa Nova - New Brazilian Jazz*, em novembro de 1962, no Carnegie Hall, em Nova York, ao mesmo tempo em que sacramentou a projeção internacional do estilo potencializou, no Brasil, o debate acerca do comprometimento do artista com a afirmação de uma cultura nacional.

Organizado por Sidney Fry, presidente da gravadora norte-americana *Audio Fidelity*, e Mário Dias Costa, chefe da divisão cultural do Itamaraty, o evento tinha por objetivo consolidar a presença da bossa nova no mercado internacional – uma vez que o gênero já vinha sendo gravado por músicos norte-americanos – e contou com a apresentação de 22 artistas entre brasileiros e norte-americanos<sup>23</sup>. O show no Carnegie Hall registrou alguns contratemplos como problemas no microfone, desafinação ou esquecimento das letras devido ao nervosismo e a inexperiência de alguns artistas do elenco; mas também rendeu aos músicos João Gilberto, Tom Jobim e Sérgio Mendes o início de uma carreira internacional exitosa além de um aumento significativo nas gravações de composições do estilo por músicos estrangeiros<sup>24</sup>.

No Brasil a aceitação internacional da bossa nova chocou-se com o crescente debate em torno das Reformas de Base. As tensões políticas que daí se formaram ressoaram, nas artes e cultura, na intensificação da antítese nacionalismo x entreguismo. Imerso no plano nacional-reformista de João Goulart os setores de esquerda, influentes no âmbito artístico-cultural, passaram a questionar o “otimismo” e a “alienação” da poética bossanovista e seu direcionamento ao mercado externo como um produto de exportação (NAVES, 2004) - é importante sublinhar que as discussões em torno da incorporação da cultura “popular-autêntica” como base para uma arte engajada realizaram-se também no cinema, teatro e literatura. Em outras palavras, para a esquerda nacionalista o olhar “zona sul carioca” da bossa nova, centrado em “barquinhos” e “amor-sorriso-flor” estava de costas para as mazelas que assolavam o país e que foram expostas pela crise econômica de 1961 e o conseqüente

---

Miele e Bôscoli) e matinês de domingo, que reuniam músicos amadores e profissionais. Elis Regina e Wilson Simonal projetaram-se com as apresentações no Beco.

<sup>23</sup> Transmitido ao vivo para o Brasil pela Rádio Bandeirantes, única correspondente brasileira presente, o concerto teve a presença de Stan Getz, Charlie Byrd, Tom Jobim, João Gilberto, Agostinho dos Santos, Carlos Lyra, Sexteto Sérgio Mendes, Roberto Menescal, Sérgio Ricardo, entre outros.

<sup>24</sup> Miles Davis, Sarah Vaughan, Herbie Mann, Gerry Mulligan, Frank Sinatra - que gravou em parceria com Tom Jobim o álbum *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*, em 1967 (Reprise).

plano reformista de Jango.

Paradoxalmente, a bossa nova possuía um potencial considerável de crescimento junto ao público universitário que, devido a ela, passou a interessar-se por música brasileira. A solução para o impasse, pois, foi intensificar a presença do samba e de gêneros nordestinos (considerados elementos musicais autênticos) na harmonia bossanovista e abordar temáticas mais próximas da realidade socioeconômica da maioria da população do país, isto é, era uma questão de politizar a bossa nova e tentar ampliar seu público.

## 1.2 Dissonâncias em harmonia: a identidade da MPB

[...] A “sigla” MPB vai além de um gênero musical determinado, transformando-se numa verdadeira instituição, fonte de legitimação na hierarquia sociocultural brasileira, com capacidade própria de absorver elementos que lhe são naturalmente estranhos como o rock e o jazz (NAPOLITANO, 2001b, p.13).

O fechamento dos canais de discussão político-institucionais com o Golpe de 1964 representou para a esquerda brasileira uma espécie de derrota, restando a cultura como espaço de discussão e propagação de suas idéias (NAPOLITANO, 2001a). No âmbito musical o embate entre cultura “de esquerda” e governo “de direita” deu-se pelas polarizações MPB X iê-iê-iê, nacionalismo x entreguismo, violão x guitarra elétrica.

A vertente nacionalista estava envolvida no dilema de ampliar o público ouvinte, concentrado nos ambientes universitários, e engajar-se sem, no entanto, abdicar de sua proposta estética - utilização de ritmos genuinamente nacionais, conjugados com a simplificação harmônica e aprimoramento das melodias em comparação com a bossa nova e letras de conteúdo político que buscavam representar e valorizar o “povo”.

Portanto, a questão de ordem não era mais definir em que medida a bossa nova era influência ou influenciadora do *jazz* e sim demarcar claramente as nuances entre a linha “jazzística” e a linha “nacionalista” do gênero. O LP *Opinião de Nara* (Philips, 1964)<sup>25</sup>, de Nara Leão, pôs em prática a aspiração de recuperar os “valores autênticos da realidade brasileira” (NAPOLITANO, 2001b) ao gravar os sambas de Zé Kéti, representante do “samba

---

<sup>25</sup> *Opinião* era o título do musical exibido no Teatro de Arena e que, originalmente foi apresentado por Nara Leão, Zé Kéti e João do Valle. Mescla de textos musicais e literais apresentados de forma teatralizada o *release* do espetáculo destacava a integração entre a jovem classe média intelectualizada com representantes da cultura “autêntica” do “povo”; segundo Mello (2006, p.28): *este espetáculo musical – emblemático dos primórdios da idéia de “MPB” – se percebia um ideal coletivo, que se alinhava à afirmação “utópica” de um povo-nação, em detrimento de um governo ditatorial, visto como cúmplice dos interesses estrangeiros, notadamente norte-americanos.*

de morro”, a música de “protesto” do compositor nordestino João do Vale, de Sérgio Ricardo e Edu Lobo, capoeiras do folclore baiano, marchinhas de carnaval, além dos afro-sambas de Vinicius de Moraes e Baden Powell.

O cenário de transição entre a bossa nova e a MPB é permeado pela coexistência de diferentes vertentes<sup>26</sup> - oriundas do incentivo a pesquisa de novas linguagens musicais propostas pela Bossa Nova – que dialogavam entre si e que posteriormente foram aglutinadas na sigla MPB<sup>27</sup>:

É justamente o ambiente cultural da bossa nova confrontado com o surgimento de artistas que não se limitavam aos seus conceitos musicais mais estritos que acabará por redefinir o conceito de MPB, por volta de 1965. Em outras palavras, a bossa nova foi o filtro pelo qual antigos paradigmas de composição e interpretação foram assimilados pelo mercado musical renovado dos anos 1960. (NAPOLITANO, 2001b, p.).

Apesar de não haver um consenso sobre o marco inicial da MPB, é possível apontar a composição *Arrastão* (Edu Lobo/Vinicius de Moraes) - defendida por Elis Regina no I Festival de Música Popular Brasileira da TV Excelsior em 1965 - como um divisor de águas entre a Bossa Nova e o novo tipo de música “moderna”, articulada com a canção de protesto (SEVERIANO, 1998).

*Arrastão* determina o nascimento do gênero música de festival que tinha por modelo a temática como uma mensagem, como na letra de Vinicius; a melodia contagiante, como na música de Edu Lobo; o arranjo peculiar, que levantava a platéia, e a interpretação épica de Elis Regina. (MELLO, 2008, p.73)

A versão de *Arrastão*, apresentada no Festival, concentra alguns elementos distintivos da MPB: estrutura harmônica decorrente da sofisticação da bossa nova concomitante a recuperação do virtuosismo e da teatralização na interpretação vocal e nos arranjos<sup>28</sup>; sua letra seguia a temática “popular”, ao exaltar a união dos pescadores como forma de vencer as dificuldades da sobrevivência. Historicamente, a vitória de *Arrastão* foi o ponto de partida para a ampliação do público da “moderna” música brasileira, por meio da televisão, e rendeu a Elis Regina o comando do programa musical *O Fino* - em parceria com o cantor Jair

---

<sup>26</sup> Baseadas nos ritmos folclóricos (sobretudo do nordeste e do interior de São Paulo), no samba e suas variantes os artistas eram apresentados nos releases de seus LP's como cantores de Samba Moderno (Wilson Simonal e Jorge Ben), Samba (Chico Buarque, Caetano Veloso e Gal Costa), canções de protesto (Nara Leão, Maria Bethania).

<sup>27</sup> É importante sublinhar que a MPB não extinguiu a Bossa Nova - bem como o advento do gênero, em 1958, não solapou com o samba-canção aboleirado - tratou-se mais de um desvio dos holofotes por parte da imprensa e da indústria fonográfica brasileira e uma afluência maior de músicos voltados para a problemática social. 1963, por exemplo, é o ano de lançamento da canção símbolo da Bossa Nova: “Garota de Ipanema” (Tom Jobim/Vinicius de Moraes).

<sup>28</sup> O uso do *rallentando* (diminuição gradual do andamento em determinado ponto da canção) tornou-se recurso usado à exaustão nas canções concorrentes em festivais. No caso de *Arrastão*, o artifício foi usado na repetição do refrão, mais precisamente nos versos “Pra mim/valha-me meu Nosso Senhor do Bom Fim...”, que foram

Rodrigues.

Exibido nas noites de quarta-feira pela TV Record <sup>29</sup>, O Fino era o veículo de transmissão e popularização da canção de protesto, do samba tradicional, da bossa nova, do samba-jazz e demais ritmos entendidos como “autêntico”. É também a partir do sucesso do programa e dos festivais da canção que a sigla MPB começa a ser utilizada, entre os anos de 1965/1966, para acentuar as diferenças formais e temáticas em comparação com a bossa nova:

A bossa nova não fala mais só de barquinho-sorriso-amor-flor. Nem apenas de terra-fome-seca-miséria [...] Nesses oito anos de vida, a bossa nova mudou até de nome. Agora é moderna música popular brasileira - MMPB. E não pertence mais, como em 1958, a um grupo só, uma igreja local. Hoje ela é a própria música popular, influenciando e recebendo influência das manifestações musicais de todas as regiões do Brasil. (KALILI, 1966b, p.116)

Os programas Bossaudade (apresentado por Elizete Cardoso e Cyro Monteiro) e Show em Si...monal (de Wilson Simonal) completavam o rol de atrações dedicadas às diferentes vertentes da MPB na TV Record. Os músicos contratados transitavam pelos programas, desde que não ultrapassem a fronteira da “música brasileira” - Jorge Ben e Wilson Simonal, por exemplo, foram vetados d’O Fino após terem se apresentado no “rival” Jovem Guarda.

A era dos festivais da canção, entre 1965-1968, foi impulsionada pelo sucesso dos musicais e o binômio MPB/televisão. Além de ser uma vitrine para novos compositores e intérpretes - Geraldo Vandré, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Paulinho da Viola, entre outros - os festivais representavam um espaço de expressão das insatisfações políticas em um cenário marcado pelo recrudescimento das lutas estudantis (1966) e outras manifestações de oposição da sociedade civil contra o processo de enraizamento de um regime político que se dizia de “exceção”, ao mesmo tempo em que combatia o crescimento vertiginoso do iê-iê-iê.

Neste contexto, o iê-iê-iê era encarado como a faceta cultural do “entreguismo”, da “alienação” e, conseqüentemente, da despoltização do público jovem devido às referências

---

cantados num andamento mais lento, sublinhando a frase musical e causando, muitas vezes, os aplausos precoces do público.

<sup>29</sup> Radicada em São Paulo e inaugurada em 1953 a TV Record – integrante do Grupo Emissoras Unidas: Rádio São Paulo e Rádio Pan-Americana, depois Jovem Pan - é digna de um capítulo à parte nos estudos sobre a música brasileira de 1960 pois concentrava em seu elenco as principais frentes da canção à época (MPB, iê-iê-iê, samba, Bossa Nova) nos programas Bossaudade, O Fino, Jovem Guarda, Show em Si...Monal, Esta Noite se Improvisa e nos Festivais da Canção.

Administrada pela família Machado de Carvalho, a emissora seguiu na contramão de suas principais concorrentes, enquanto a TV Tupi e a TV Excelsior priorizavam novelas e jornalismo a Record direcionou sua programação para os esportes e os musicais; formando um elenco de cantores a ponto de rivalizar com a Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Segundo Araújo o crescimento da TV Record auxiliou no declínio da “era de ouro” do rádio, pois a aspiração profissional dos músicos nos anos 60 era possuir contrato com uma emissora de televisão (2007b, p. 143).



musicais estrangeiras, ao uso ostensivo dos recursos do mercado para a difusão de sua produção musical (publicidade, artigos licenciados) e, sobretudo, a valorização de um comportamento hedonista – mais preocupado com uso de roupas e acessórios extravagantes e às voltas com as incertezas inerentes a vida amorosa.

Antes envolto em um clima de celebração, auto-afirmação e utilizados como balão de ensaio para as gravadoras em busca de novos artistas de MPB; em sintonia com o recrudescimento das tensões político-culturais entre os anos de 1967-1968 os festivais transmutaram-se em um palco de hostilidades entre músico e platéia, bem como entre os próprios músicos participantes<sup>30</sup>.

O III Festival da TV Record, realizado em setembro de 1967, além de apresentar as novas propostas estéticas de Caetano Veloso e Gilberto Gil que constituíram a Tropicália; sinalizou a mudança no comportamento da platéia que, com vaias e torcidas organizadas, atemorizavam os candidatos - os estudantes, que compunham a maioria do público, estavam sintonizados com as diferentes vertentes da MPB o que estimulava a formação de torcidas ao redor de determinados músicos.

Ao findar a década de 1960 a revisão estética proposta pela Tropicália auxiliou na resolução dos impasses da “autêntica” música brasileira - popularidade x qualidade, autonomia musical x heteronomia mercadológica, nacionalismo x entreguismo. A partir da adaptação de diferentes concepções estilísticas e ideológicas instituiu-se a sigla MPB, *uma categoria que não mais identifica um ritmo específico, mas uma postura estética, ligada a um projeto de modernização da música popular* (ULHOA, 2002, p.4).

### 1.3 Rock’n’roll ou Rock’n’riot? O desafio de definir o rock.

...e o sucesso se alastra, como o fogo posto numa montanha de palitos de fósforo. No auditório, no teatro, em casa, as crianças e os jovens acompanham os cantores, nas músicas e nos gestos: o balanço do corpo, os tapas nas coxas, os punhos fechados dando voltas sobre si mesmos, os passos curtos e ligeiros (KALILI, 1966a, p.76)

“Balançar/agitar” e “rolar/sacudir” ao mesmo tempo. A tradução literal do termo *rock*

---

<sup>30</sup> Por determinação da TV Record os artistas de iê-iê-iê participavam dos Festivais da Canção da emissora, defendendo “canções brasileiras”. No II Festival, de 1966, Roberto Carlos defendeu *Anoiteceu* (Francis Hime/Vinicius de Moraes) e *Flor Maior* (Célio Borges Pereira). No III Festival, em 1967, Erasmo Carlos defendeu a composição própria *Capoeirada* e Ronnie Von, *Uma dúzia de rosas* (Carlos Imperial). Segundo Araújo, a escalação do elenco do Jovem Guarda para os festivais era uma estratégia da TV Record para estimular as vaias da platéia polemizando a atração e garantindo altos níveis de audiência. (2007b, p.299).

*and roll* evoca movimentos de dança e sintetiza a reação do público às primeiras execuções do novo ritmo nos Estados Unidos, em meados da década de 1950. Reações reproduzidas ao longo dos anos e ao redor do mundo - por meio do *rock and roll* “puro” ou de seus desdobramentos estilísticos <sup>31</sup> - nas apresentações dos artistas “pioneiros” ou nas manifestações locais do estilo.

A epígrafe acima registra a reação do público às canções apresentadas no programa televisivo Jovem Guarda, mas também poderia ser uma descrição da recepção a Elvis Presley, bem como aos britânicos The Beatles, ou ter se passado na Itália de Rita Pavone. Exemplos que não soam dissonantes, pois a presente pesquisa parte do princípio de que o iê-iê-iê é um desdobramento musical da disseminação mundial do rock, ressaltando que mesmo sendo influenciado pelo gênero norte-americano, *o seu surgimento mais a sua popularização se deram de modo particular – até por terem sido experimentados em outro contexto sócio-cultural* (SILVA, 2007, p.36).

As multifaces estéticas do rock dificultam uma única definição rítmica do gênero e ultrapassam as delimitações desta pesquisa. Portanto, a acepção do iê-iê-iê como uma expressão do rock no Brasil é baseada na tríade de significados que o termo carrega (musical, comportamental e mercadológico) na bibliografia consultada:

O rock é muito mais do que um tipo de música: ele se tornou uma maneira de ser, uma ótica da realidade, uma forma de comportamento. O rock “é” e “se define” pelo seu público. Que, por não ser uniforme, por variar individual e coletivamente, exige do rock a mesma polimorfia (...). Mais polimorfo ainda porque seu mercado básico, o jovem, é dominado pelo sentimento da busca que dificulta o alcance ao porto da definição (e da estagnação.). (CHACON, 1985, p. 18-19)

A característica polimórfica do rock e a relação quase intrínseca entre música, comportamento e mercado estão presentes na própria gênese do ritmo. Vejamos: o *disc jockey*<sup>32</sup> norte-americano Alan Freed foi o primeiro a utilizar o termo *rock and roll*<sup>33</sup> para

---

<sup>31</sup> A expressão *Rock* abrange uma multiplicidade de estilos originários do *Rock and Roll*. De uma forma geral, classifica-se de *Rock and Roll* ou “rock clássico” as produções do gênero lançadas entre 1953 e 1959 de artistas como Fats Domino, Chuck Berry, Little Richard, Bill Halley, Elvis Presley, Everly Brothers, Jerry Lee Lewis e Buddy Holly. Já em meados da década de 1960 o *Rock* possuía diferentes vertentes: *rock and roll*, *rockabilly*, *country-rock*, *surf rock*, *rock balada*.

Paul Friedlander em *Rock and Roll – Uma história social* ressalta que muitos livros sobre o estilo possuem uma definição rítmica/temporal própria do termo *rock*. E lança mão de uma abordagem interessante: *A música compreendida neste livro é o “pop/rock”*. Isto reflete uma natureza dupla: raízes musicais e líricas derivadas da era clássica do rock (*rock*) e seu status como uma mercadoria produzida sob pressão para se ajustar à indústria do disco (*pop*) (2003, p.12).

<sup>32</sup> Uma mistura de colecionador, crítico musical e mestre de cerimônia que fazia a programação, a locução e divulgação dos programas de rádio.

<sup>33</sup> Expressão corrente na gíria laica negra que indicava os movimentos naturais exercidos durante uma relação sexual, o balanço cadenciado de cima para baixo e o rebolar do casal em horizontal e que estava sendo usado em algumas canções de *rhythm & blues*. (FRIDELANDER, 2003)

designar e divulgar um novo estilo musical que aos poucos tomava forma. No início da década de 1950 Freed, sob o pseudônimo Moondog, apresentava o programa de rádio *Moondog's Rock'n'Roll Party* e promovia bailes e espetáculos na cidade de Cleveland, estado de Ohio. Em tempos de intensa segregação racial Freed executava gravações originais de *rhythm & blues (R&B)*<sup>34</sup>, ou seja, gravações de artistas negros, para uma audiência formada por jovens negros e brancos; e lançou mão do termo *rock and roll* em substituição a *R&B* para ampliar a aceitação por parte do público branco.

Contudo, ao longo dos anos 1950, *rock and roll* já não era um sinônimo de *R&B*, pois as subseqüentes regravações feitas por artistas brancos<sup>35</sup> agregaram elementos do *country & western*. Segundo Maultsby:

Quando Freed utilizou o termo pela primeira vez, ele estava aplicando-o a um estilo que já possuía nome, *rhythm and blues*. Mas uma mudança no nome induziu a uma mudança no próprio estilo. *Rhythm and blues* significava música feita por negros para negros. *Rock and roll* significou, uma vez, que era a mesma música dirigida para ouvintes brancos, mas depois, quando as pessoas que produziam a música se conscientizaram da sua nova audiência, mudaram suas características de tal forma que *rock and roll* passou a descrever - e ser - algo diferente de *rhythm and blues*. (1990, p.170, tradução nossa).

Portanto a etimologia do termo *rock and roll* (de conotações sexuais) somada às razões que o levaram a designar um estilo musical preexistente (*rhythm & blues* renomeado para a aceitação de uma parcela do público/mercado) e a reprovação das platéias mais conservadoras; reforçam a noção de que a definição de rock decorre de abordá-lo em três âmbitos: comportamento, mercado e música.

O registro crucial do rock também está imerso nesta tripla relação. A canção (*We're gonna Rock around the clock*)<sup>36</sup> (Max C. Freedman/James E. Myers) foi gravada e lançada em 1954, pela banda Bill Halley & His Comets; porém a canção teve uma forte repercussão em meados de 1955 quando foi utilizada nos créditos iniciais do filme *Blackboard Jungle*<sup>37</sup>.

---

<sup>34</sup> O *rhythm & blues* caracteriza-se pela fusão de elementos da música negra norte-americana: *blues*, *gospel* e *jump blues* (ou *jump band jazz*). O termo foi cunhado pelo crítico Jerry Wexler em 1949 na revista *Bilboard*. (FRIEDLANDER, 2003, p.34)

<sup>35</sup> Uma prova que mesmo com o desuso das expressões *race records/ race discs /race series* as gravadoras ainda dividiam o público por faixas raciais. O termo *Race records* e seus derivados estiveram em voga entre 1922 e 1944, e designavam as gravações fonográficas dedicadas especialmente ao público negro e feitas por artistas negros; uma classificação racista das gravadoras que abrangia os lançamentos de blues, gospel e jazz. (JACQUES, Mario Jorge. **O glossário do Jazz**. p.389).

<sup>36</sup> *Rock around the clock* é considerada a canção precursora do gênero por grande parte da bibliografia especializada. Contudo, as canções *Boogie Chilen'* (John Lee Hooker), *Shake, Rattle & Roll* ("Big" Joe Turner) e *Rockett 88* (Jackie Brenston), são também apresentadas como exemplos na definição rítmica do *rock and roll*. (SILVA, 2007, p. 20)

<sup>37</sup> Dirigido por Richard Brooks a película aborda as relações conflituosas entre o professor Richard Dadier (Glenn Ford) e os alunos de uma escola pública situada em Nova York; centrando-se na questão do comportamento inconseqüente desses jovens. Além do sucesso de sua trilha sonora, *Blackboard Jungle* foi

Embora as películas *The Wild One* (Laslo Benedek, 1953 – no Brasil “O Selvagem”) e *Rebel without a cause* (Nicolas Ray, 1955 – no Brasil sob o título de “Juventude Transviada”) já tivessem abordado o tema do inconformismo juvenil com o modelo de sociedade então estabelecido, o diferencial da película de Richard Brooks residia na trilha sonora; que contribuiu para a identificação do novo gênero musical como *um sintonizador dos anseios da juventude* - nas palavras de Paulo Chacon.

Concomitante a sua identificação com rebeldia e juventude, o rock começou a ser percebido como um filão mercadológico que atendia não somente aos interesses da indústria artístico-fonográfica, mas também abrangia outros setores que o exploravam por meio de segmentos como a moda e a propaganda (SILVA, 2007, p.23).

No Brasil, desde o primeiro momento, o gênero circulou via mercado cinematográfico e fonográfico; justificando assim o descompasso musical e comportamental entre os artistas norte-americanos de *rock and roll* e as primeiras gravações do ritmo no país.

#### **1.4 Cauby, Celly e os três Carlos: a trajetória do rock no Brasil entre as décadas de 1950 e 1960**

No Brasil, o *rock and roll* era comentado e “temido” antes mesmo de suas primeiras canções serem executadas nas rádios, segundo Paulo César de Araújo: *Falava-se de um ritmo alucinante que levava muitos jovens a provocar quebra-quebra nos cinemas dos Estados Unidos. Diziam até que em algumas cidades espectadores davam tiros na tela durante a exibição da tal música* (2007b, p.48). E o “ritmo alucinante” aportou em terras brasileiras em outubro de 1955 por intermédio da exibição do filme *Blackboard Jungle* (traduzido para “Sementes da Violência”) e da versão para (*We're gonna*) *Rock around the clock*, gravada no idioma original, pela cantora de samba-canção Nora Ney. Lançado pela gravadora Continental no formato 78 RPM; em pouco tempo a gravação alcançou o primeiro lugar na parada da *Revista do Rádio*<sup>38</sup> (FROÉS, 2000, p.18).

---

cercado pela polêmica acusação de promover a delinquência juvenil, pois há registros de que em algumas cidades norte-americanas as sessões de exibição foram marcadas pela depredação as salas de cinema.

<sup>38</sup> Primeira publicação do país especializada neste veículo, a revista de tiragem semanal circulou entre os anos de 1949 e 1969. Com um farto material fotográfico, a *Revista do Rádio* notabilizou-se por seções como *Mexericos da Candinha*, *Buraco da Fechadura* e *Pergunta da semana: que personagem da História você gostaria de ter sido*. O livro de Rodrigo Faour - **Revista do Rádio: Cultura, Fuxicos e Moral nos Anos Dourados**. São Paulo: Relume Dumará, 2002 – relata a história da revista.

No ano seguinte, a distribuição em território nacional dos álbuns de artistas como Elvis Presley, Little Richard e Bill Haley juntamente com o lançamento mundial do filme *Rock around the clock*<sup>39</sup> (“Ao Balanço das Horas”) amplificaram o público de rock no Brasil e aos poucos reproduziram aqui, timidamente, as alterações comportamentais dos jovens norte-americanos deflagradas pelo novo ritmo:

[Antes] Dançava-se de rosto colado ao embalo da voz de Nat King Cole ou da orquestra de Ray Coniff. Mas depois de um determinado momento e ao som de Bill Haley, a juventude “enlouquecia”. Além das sofisticadas pistas de dança dos “salões alucinantes” havia também os bailinhos realizados na sala de casa ou na garagem ao som das modernas vitrolas de “alta fidelidade” (CARMO, 2001, p.34).

O rock passou a ser motivo de preocupação para as autoridades brasileiras ainda em 1956 quando algumas salas de cinema do eixo Rio-São Paulo registraram a ocorrência de tumultos criados pelos espectadores quando da exibição do filme “Ao Balanço das horas”; aos moldes do que acontecera em outros lugares do mundo, segundo reportagem publicada no jornal Folha da Noite<sup>40</sup>. Um juiz de menores da cidade de São Paulo enviara uma carta ao governador Jânio Quadros solicitando a intervenção do Estado - solicitação que foi prontamente acatada por intermédio dos célebres bilhetes de Jânio:

O Rock’n’Roll, por motivos que um psiquiatra melhor desvendaria, provoca verdadeira explosão libidinosa, contagiante ao extremo (...). O clima é de insegurança, mormente nesta época pré-carnavalesca (e para) assegurar a tranqüilidade da família paulista (...) [peço que determine] à polícia providências enérgicas de molde a coibir tanta desordem e tamanha afronta aos princípios que todos nós seguimos. (apud. CARMO, 2001, p.34 – intervenções do autor).

Alheio às repercussões negativas que o novo estilo causava, o cantor Cauby Peixoto registrou uma das primeiras composições originais de rock no Brasil. *Rock and Roll em Copacabana* (Miguel Gustavo), lançada em 1957 pela gravadora RCA Victor, compensa a ausência de guitarras elétricas com um naipe de metais em compasso acelerado e a marcação de bateria um tanto insistente; a letra da canção relaciona cinema, dança e música retratando a reação de espectadores “contagiados” pelo *rock and roll* ao sair da sala de projeção. Mesmo com a tímida recepção radiofônica, Cauby Peixoto ainda gravou ao longo da década

---

Após a gravação de Nora Ney, a cantora Heleninha Silveira lançou uma versão em português da canção, sob o título *Ronda das Horas* (Júlio Nagib) a gravação não logrou grande repercussão.

<sup>39</sup>No rastro do sucesso mundial da canção homônima, o roteiro do filme *Rock around the clock* (Fred Sears, Estados Unidos, 1956) basea-se no processo de descoberta e ascensão da banda Bill Halley & His Comets e apresentava uma amostra do “estilo de vida” do novo gênero. Estrelado pelos próprios artistas, e também pelo conjunto *The Platters* e o DJ Alan Freed.

<sup>40</sup> Segundo a reportagem, na Austrália um homem fora navalhado, quando tentava impedir que um grupo de jovens, na porta do cinema, provocasse maiores tumultos.

[http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada\\_02out1956.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_02out1956.htm) - acesso em 24/09/2009

*Enrolando o rock*<sup>41</sup> (Heitor Carrillo/Betinho) e outros “rocks”, mas sem aderir completamente ao estilo.

A má representação dos selos norte-americanos no Brasil dificultava o lançamento dos fonogramas originais, desta forma as gravadoras lançaram mão de *covers* e versões feitas por artistas nacionais pouco identificados com o gênero: Agostinho do Santos, Carlos Gonzaga e Lana Bittencourt. Mesmo assim, o público de rock ampliava-se paulatinamente quando Carlos Imperial<sup>42</sup>, em 1958, estreou o quadro televisivo *Clube do Rock*<sup>43</sup> na TV Tupi do Rio de Janeiro. Sob o slogan “Juventude Transviada não entra no Clube do Rock” Imperial estava em sintonia com a descompressão do *rock and roll* nos Estados Unidos - entre os anos de 1957-1959 uma série de eventos parecia confirmar a efemeridade do rock: enquanto os artistas pioneiros sofriam uma série de reveses<sup>44</sup>, a comercialização intensa do gênero acabara por saturar e abrandar o caráter contestador e a sonoridade do *rock and roll*.

A indústria fonográfica tentava aumentar os lucros com o gênero substituindo a rebeldia dos anos iniciais pelo romantismo de cantores de *rock balada* como Paul Anka, Neil Sedaka, Pat Boone, Frankie Avalon. Segundo Friedlander, *esses artistas, a maioria homens bonitos e elegantes, cantavam um rock artificial, com pouco swingue, arranjos açucarados e uma profusão de seguras e ingênuas mensagens românticas* (2003, p. 106)

Enquanto o rock nos Estados Unidos entrava nesta fase de transição, em 1959, no Brasil o gênero conquistava pela primeira vez a atenção do grande público devido ao estouro de Celly Campello com a canção *Estúpido Cupido* (versão de Fred Jorge para *Stupid Cupid* – autoria de Neil Sedaka/Howard Greenfield). Em comparação com a canção original, a versão de Celly Campello com o acompanhamento de Mário Gennari Filho e Seu Conjunto é marcada pela presença acentuada do coro masculino e da guitarra elétrica, deixando a canção com uma base rítmica mais dançante. A letra assinada por Fred Jorge inaugura a

---

<sup>41</sup> Lançada originalmente em um período próximo a *Rock and Roll em Copacabana*, *Enrolando o rock* é considerada também pioneira do gênero com letra em português. Gravada por Betinho e Seu Conjunto a canção é trilha sonora do filme *Absolutamente Certo* (Anselmo Duarte, 1957) (FROÉS, 2000, p.19).

<sup>42</sup> Cantor, compositor, apresentador, radialista, jornalista, produtor musical e televisivo; Carlos Eduardo Corte Imperial (1958-1992) foi o responsável pelo lançamento de cantores como Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wilson Simonal, Tim Maia, Wanderléa. Também compôs, com diferentes parcerias, as canções *O Bom, Carango, Vem quente que eu estou fervendo, Mamãe passou açúcar em mim, A Praça*.

<sup>43</sup> Antes do quadro televisivo (de quinze minutos de duração inseridos no programa de variedades Meio-dia da TV Tupi) e do programa de rádio homônimo, o Clube do rock era uma espécie de associação capitaneada por Carlos Imperial e que tinha como ponto de encontro o clube Copa Golf em Copacabana, onde aconteciam *jam sessions* e *rock sessions*.

<sup>44</sup> Elvis Presley alistara-se no Exército; Jerry Lee Lewis é perseguido pelo escândalo de seu casamento com uma prima de 13 anos de idade; Buddy Holly, Big Booper e o recém descoberto Ritchie Valens morrem em um acidente aéreo; Chuck Berry é preso sob a acusação de usar menores de idade em sua casa noturna e Alan Freed é preso sob acusação de receber propinas para executar músicas no rádio – o episódio ficou conhecido como Escândalo da Payola.

tendência dos “rocks” brasileiros que viriam a seguir: a temática da tensão, alegrias e desapontamentos nos romances; sobretudo nas gravações das intérpretes femininas<sup>45</sup>.

Lançado em março daquele ano pela gravadora Odeon, o disco de 78 RPM *The secret / Estúpido cupido (Stupid cupid)* alçou Celly Campello ao posto de maior nome da juventude brasileira, disputando em execuções e vendagem de discos com os internacionais Elvis Presley, Paul Anka e Neil Sedaka. E também rendeu a cantora um contrato com a TV Record, de São Paulo, para a apresentação do que seria o primeiro programa televisivo do país dedicado ao rock: *Crush em Hi-fi* era apresentado em parceria com o cantor e irmão Tony Campello e foi exibido até 1962. Dividindo com a bossa nova as atenções do mercado fonográfico<sup>46</sup>:

Celly Campello é sucesso e muitos a chamam de “Namoradinha do Brasil”. Seus discos são tocados muitas vezes por dia nas emissoras de rádio. Sobre ela escreve Antônio Carlos Jobim, que é “uma moça que sabe usar com grande tarimba seu afiado aparelho vocal”. A fábrica de brinquedos Trol lança a boneca Celly; também é vendido o chocolate Cupido da Lacta e Celly faz um jingle para a Monark e outro para a Toddy, juntamente com seu irmão Tony [...]. É o ano dela, que é a exceção do rock brasileiro; a única que as principais mídias divulgam (PAVÃO, 1991, p.33 – intervenção nossa).

Junto aos cantores Sérgio Murilo, Demétrius e Tony Campello, Celly tornou-se a representante da primeira geração do rock brasileiro - as incursões fonográficas anteriores de Nora Nei, Cauby Peixoto e Lana Bittencourt eram de *crooners* (vocalista principal de uma banda de baile que costumeiramente canta um repertório variado) consagrados pelo rádio; o que dificultava a identificação do público-alvo (a juventude) com os intérpretes pioneiros do ritmo - período caracterizado pelo surgimento de uma cadeia midiática divulgadora do ritmo<sup>47</sup>, da consolidação de um público ouvinte<sup>48</sup> e, conseqüentemente, pela “gestação” da

---

<sup>45</sup> As temáticas, suas nuances e limitações presentes nos discursos das canções gravadas pelas intérpretes do iê-iê-iê merecem uma pesquisa a parte. Em uma análise superficial, as tímidas subversões comportamentais femininas, nos romances e no vestuário, cantadas pelo gênero foram escritas, majoritariamente, por homens. As cantoras-compositoras Martinha e Lillian Knapp (da dupla Leno e Lilian) eram uma exceção. *Ternura, Garota do Roberto, Acho que vou lhe esquecer, Vou lhe deixar*, nestas canções o papel da mulher pendia da submissão e pureza para a pró-atividade e o proto-feminismo (SANCHES, 2004).

<sup>46</sup> As gravadoras iniciaram a caça por novas intérpretes de iê-iê-iê e neste panorama Elis Regina, então com quinze anos de idade, gravou seu primeiro LP sob a expectativa do produtor de ser a nova Celly Campello. *Viva a Brotolândia* (Continental, 1961) apresentava um repertório eclético que ia do rock balada ao bolero, passando por sambas canções; das doze faixas seis eram de autoria de versionistas de iê-iê-iê como Othon Russo, Fred Jorge e Carlos Imperial.

<sup>47</sup> Entre as programações de rádio e televisão dedicadas à juventude que sucederam o *Crush em Hi-Fi*, destacam-se as seguintes atrações: *Ritmos da juventude* – Rádio Nacional de São Paulo (1960); *Clube dos novos* – TV Tupi de São Paulo (1960); *Festival dos brotos* (programa de auditório) – Rádio Bandeirantes de São Paulo (1961); *A parada do Rock* (apresentado por Chacrinha) e *Revista do Rock no ar* – Rádio Globo do Rio de Janeiro (1962) *O Mundo é dos brotos* – TV Excelsior (1962); *Ritmos para a juventude* – TV Paulista (1963).

<sup>48</sup> Radicado, sobretudo na capital paulista: *Em São Paulo, o rock era bem dominante, com cantores e grupos instrumentais, mas no Rio de Janeiro o gênero ficava restrito aos subúrbios mais distantes da zona sul que, então, era dominada pela Bossa Nova* (FRÖES, 2000, p. 30).

segunda geração do rock no país; mais conhecida pelos termos “jovem guarda” e “iê-iê-iê”.

Sob maior influência do melodioso rock inglês em contrapartida ao rock americano - na época o termo *rock and roll* começava a cair em desuso, sendo conhecido na Inglaterra por *beat* - a ascensão do iê-iê-iê deve-se a dois fatores que redirecionaram a produção artística e mercadológica do gênero no biênio 1962/1963.

No Brasil, “os reis do rock”, Celly Campello e Sérgio Murilo começavam um interregno em suas carreiras por diferentes motivos. Celly optou por abdicar do estrelato em prol do casamento (em 1972 voltou a gravar discos, porém não logrou de grande repercussão); ao passo que Sérgio Murilo entrou em litígio com a gravadora Columbia/CBS cobrando a revisão do valor recebido pela vendagem de seus discos, porém o cantor perdeu a causa na Justiça e foi punido com o ostracismo pela gravadora – abrindo caminho para o iniciante Roberto Carlos encabeçar o elenco de música jovem da Columbia/CBS.

Em escala mundial, o rock retornara a predominar o mercado artístico-fonográfico norte-americano por intermédio das canções dos grupos britânicos The Beatles e Rolling Stones<sup>49</sup>, que lançando mão da fusão de *rock and roll*, *rockabilly*, *blues* e *pop* redefiniram a sonoridade do gênero e a identidade jovem em diversos países. Paul Friedlander identifica nos Beatles a síntese das conseqüências da “invasão britânica”:

Seu impacto na cultura ocidental foi enorme. Os cabelos cresceram até os ombros, e além, e novas questões culturais e políticas foram colocadas. O enorme sucesso comercial do grupo reestruturou as relações do artista com a gravadora e mostrou o caminho da lucratividade incalculável para a indústria fonográfica. [os Beatles] não causaram sozinhos estas mudanças na sociedade e na indústria da música. Entretanto, seu enorme sucesso comercial, aliado à simultânea explosão das tecnologias de comunicação e marketing, permitiram que os Beatles transmitissem suas mensagens musicais e culturais e o conteúdo de suas letras para um número maior de pessoas. (2000, p.118)

Desta forma, o afastamento dos ícones da primeira geração do rock brasileiro forçou as gravadoras a investirem em novos cantores para a música jovem ao mesmo tempo em que o fenômeno da *beatlemania* reafirmava o potencial comercial do gênero. É neste contexto que se destacam nomes como Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderléa, Ronnie Cord, Jerry Adriani, os grupos Renato e Seus Blue Caps, Os Incríveis e Golden Boys.

Líder de audiência no horário nobre ao exibir programas musicais, a TV Record começava o turno da tarde, horário inicial das transmissões televisivas, em baixa. Nos finais de semana o trunfo da emissora era a transmissão ao vivo do Campeonato Paulista de Futebol em concorrência com o programa de rock Festival da Juventude, apresentado nos

---

<sup>49</sup> Da “invasão britânica” também se destacaram grupos como The Animals, The Kinks, The Yarbards, Them, The Hollies, The Who.



domingos à tarde pela TV Excelsior. Contudo, em julho de 1965 a Federação Paulista de Futebol revogou a autorização de transmissão alegando queda de público nos estádios e deixando, assim, uma lacuna na grade de programação da emissora paulista.

Estimulada pela *beatlemania*, a emissora optou pela realização de um programa musical destinado ao público jovem. Com a mesma estrutura dos musicais de televisão da época – que seguiam o padrão estabelecido pelo rádio: um apresentador (ou uma dupla) no centro do palco cantava alguns números, contava histórias e chamava seus convidados para cantar outros números musicais – a iniciativa não se destacava pelo ineditismo, pois a própria emissora inaugurou no país, com o supracitado Crush em Hi-fi, o filão dos programas televisivos voltados para o público de “música jovem”.

A estratégia de marketing elaborada pela agência de publicidade Magaldi, Maia & Prospero, patrocinadora da atração, desde a primeira semana de estréia, era o fator distintivo do programa Jovem Guarda em comparação com seus predecessores e contemporâneos. Nas palavras de Luiz Tatit *a jovem guarda personifica a primeira explosão de marketing rigorosamente planejado e com alvo definido: a juventude pré-universitária e os aficionados do rock-Beatles* (2004, p.54). A marca Calhambeque – sociedade de Roberto Carlos com a empresa publicitária -, por exemplo, cedia sua franquia para diversos produtos como calças, cintos, broches, blusões, mediante recebimento de *royalties* e tais acessórios eram utilizados e associados aos artistas do programa.

Inicialmente, a dupla Celly Campello e Sérgio Murilo eram os nomes cotados para apresentar a atração. Porém, a ex-cantora declinou da proposta e, conseqüentemente, Sérgio Murilo foi descartado do projeto. Devido a repercussão radiofônica da canção *Festa de Arromba* e sua letra sugestiva, o cantor Erasmo Carlos foi procurado para assinar com a emissora e também indicou dois nomes com quem dividir o palco: Roberto Carlos e Wanderléa<sup>50</sup>. O programa chamaria-se Festa de Arromba, entretanto a escolha de Roberto Carlos como apresentador principal, enfraqueceu o impacto do título. O publicitário Carlito Maia<sup>51</sup> sugeriu “jovem guarda”, segundo ele, inspirado na frase de Lênin: *O futuro do socialismo repousa nos ombros da jovem guarda porque a velha está ultrapassada*<sup>52</sup>. O historiador Paulo César de Araujo sugere, no entanto, que a verdadeira inspiração para o

---

<sup>50</sup> Na época, a parceria entre Roberto e Erasmo Carlos já apresentava composições que figuravam entre as mais tocadas nas rádios, alcançando o grande público: *Splish Splash*, *Parei na contramão*, *O Calhambeque*, *É proibido fumar* entre outras.

<sup>51</sup> Sócio da empresa Magaldi, Maia & Prospero Publicidade. Na década de 1980, Maia participou da fundação do Partido dos Trabalhadores (PT) e criou slogans como “oPTei”, “Lula lá” e “Sem medo de ser feliz”- estes dois últimos usados na campanha de Luiz Inácio Lula da Silva à presidência da República em 1989.

nome era mais coerente com a proposta da atração: “Jovem Guarda” era o título de uma coluna social publicada no jornal Folha de São Paulo, assinada pelo jornalista/empresário Ricardo Amaral, e que tinha como público alvo os jovens que circulavam pela Rua Augusta, à época *point* mais chique da jovem *grã-finagem* paulistana (2007b, p. 152). Independente de sua origem, o termo jovem guarda sugere uma oposição à tradição da música brasileira, representada, sobretudo pelo samba. Definido o formato, o título e seus apresentadores, o programa Jovem Guarda estreou na tarde de 22 de agosto de 1965<sup>53</sup>:

Pontualmente, às 16h30, a cortina do Teatro Record foi levantada. E Roberto Carlos apareceu de cabelo à la Beatles, botas, calça justa, paletó sem gola, pulseira de prata nos dedos da mão direita. Em meio à barulheira das guitarras elétricas, bateria, palmas e coro de vozes femininas, o cantor agradeceu a presença de todos, saudou o público de casa e começou a cantar (a música “Parei na contramão”, o seu primeiro sucesso paulista e depois nacional) (ARAÚJO, 2007b, p.154).

Na contramão da primeira geração do rock no Brasil, calcada no uso de versões e em baladas românticas plena de alegorias ingênuas (banhos de lua, marcianitas, biquínis de bolinha), o universo poético do iê-iê-iê cantava a paixão por carros, amores impossíveis, tipos estranhos, aventuras de histórias em quadrinhos<sup>54</sup>; uma linguagem em consonância com a intensificação do processo de urbanização do país. As composições de iê-iê-iê exaltavam, ainda que tímida e limitadamente, pequenas subversões de comportamento. Enquanto em *Marcianita* (Marcone/Aldreto - versão: Fernando Cesar) Sérgio Murilo buscava em Marte o tipo ideal de “mulher”:

Tenho tanto te esperado/mas serei o primeiro varão/a chegar até onde estás  
Pois na terra sou logrado, / em matéria de amor /eu sou sempre passado pra trás/  
(...)Eu quero um broto de Marte que seja sincero/que não se pinte, nem fume/nem  
saiba sequer o que é rock and roll.

Roberto Carlos idealizava o novo paradigma de comportamento feminino onde a “garota papo firme” era avançada, moderna e independente; aderindo aos neologismos, controlando o volante do carro, escolhendo os pretendentes e expressando suas opiniões:

Essa garota é papo firme, é papo firme, é papo firme/Ela é mesmo avançada  
e só dirige em disparada/ Gosta de tudo que eu falo/gosta de gíria e muito embalo  
Ela adora uma praia/e só anda de mini saia/está por dentro de tudo/só namora se o  
cara é cabeludo./ (...) Se alguém diz que ela está errada/ela dá bronca/Fica zangada/

---

<sup>52</sup>A autoria verdadeira da frase é de Friedrich Engels, e foi citada por Lênin em um Congresso da Internacional Socialista

<sup>53</sup> Além de seus apresentadores, o programa contou com a participação dos artistas e conjuntos de iê-iê-iê: Golden Boys, Os Vips e The Jordans, Jerry Adriani, Prini Lorez, Deny e Dino, Leno e Lilian e Martinha.

<sup>54</sup> Respectivamente: *Parei na contramão* e *O calhambeque*; *Ternura*, *O Feio* e *Brucutu*, *História de um homem mau*

Manda tudo pro inferno/E diz que hoje/Isso é moderno (É papo firme – Renato Correa/Donaldson Gonçalves)

Prontamente, sobretudo após o lançamento da canção *Quero que vá tudo pro inferno* (Roberto Carlos/Erasmus Carlos) o iê-iê-iê, seus artistas e suas gírias ultrapassaram os limites das publicações especializadas do gênero e suas gírias eram usadas a exaustão em anúncios publicitários<sup>55</sup>, despertando o interesse e as críticas dos pais, autoridades e intelectuais. Em uma época de cobrança por uma postura crítica diante das efervescências político-culturais as perguntas feitas aos artistas de iê-iê-iê abrangiam das questões triviais, como a cor predileta e o tipo de namorada (o) ideal, a assuntos polêmicos como a reforma agrária:

Os cantores de formação universitária como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque tiravam isso de letra. Já os cantores suburbanos, de pouca escolaridade e sem hábito de leitura, o que iam dizer sobre esses temas? [...] as questões eram sobre assuntos que aqueles artistas não dominavam como a questão da Guerra Fria, o revisionismo de Althusser, as posições de Sartre. *Eles faziam mil perguntas complicadas*, lembra Erasmo, *e depois ficavam lá olhando pra gente como se fôssemos uns animais estranhos porque a gente não sabia o que responder. No fim, a gente é que acabava gozando eles, e estudando as reações deles, e respondia que Sartre era um jogador de futebol e outras coisas parecidas.* (ARAUJO, 2007B, p.382-383).

Na capa da revista Realidade de maio de 1966, a Jovem Guarda dividia as atenções com as manchetes sobre a novidade da pílula anticoncepcional e as movimentações russas no contexto da Guerra Fria. No conteúdo uma longa matéria intitulada *Vejam quem chegou de repente*, assinada por Narciso Kalili, esboçava uma análise das causas do sucesso do iê-iê-iê, sobretudo entre o público jovem. Para o psicanalista Roberto Freire, a música configurava uma forma de expressão da rebeldia inerente ao jovem:

Roberto Carlos e todos os seus seguidores são jovens que adotaram a rebeldia de protesto. Para eles, os Beatles representam um símbolo maravilhoso de rebelião contra a sociedade dos adultos. Eles conseguem, imitando-os, serem ruidosos, vulgares, ridículos, dispendo de condições para cometer muitos crimes contra a sociedade tradicional, crimes que geralmente os pais e as autoridades reprovam. (1966, p.74).

A explosão de *Quero que vá tudo para o inferno* também influiu a reação da ala nacionalista da MPB contra o iê-iê-iê; sobretudo nos bastidores da TV Record. Ao sair de férias em fins de 1965, Elis Regina era a maior estrela da MPB, O Fino era o programa de maior audiência e o disco *Dois na bossa* era o mais vendido do ano; porém em quatro meses o cantor mais comentado era Roberto Carlos, o disco mais vendido era *Jovem Guarda* (Roberto Carlos) e o musical de maior audiência era o Jovem Guarda.

---

<sup>55</sup> Semelhantemente a Bossa Nova – quando o termo designava tudo o que era novidade – as gírias e expressões do iê-iê-iê eram de uso recorrente no dia-a-dia. (ARAUJO, 2007b, p.162).

Percebido como um inimigo em comum, as oposições ao iê-iê-iê foram da simples retórica<sup>56</sup> às manifestações públicas, como a Passeata Contra a Guitarra Elétrica, narrada na introdução da presente pesquisa.

Imune a contrariedades artísticas, o iê-iê-iê, porém, não conseguiu resistir ao tempo e diluiu-se na música brega/cafona, devido a uma soma de fatores: superexposição e profusão dos artistas do gênero, pois o modelo de programa musical para a juventude se desdobrou em vários outros - somente a TV Record possuía mais quatro atrações de iê-iê-iê em sua programação Ternurinha e Tremendão (com Wanderléa e Erasmo Carlos), O Bom (com Eduardo Araújo) Linha de Frente (com Os Vips) e O Pequeno Mundo de Ronnie Von; redundância de sua produção musical, pois enquanto os inspiradores mundiais do estilo requintavam as letras e melodias desde 1966 no álbum *Revolver* (The Beatles) em harmonia com a contracultura que ecoava no *rock and roll* o iê-iê-iê permanecia alheio a estas manifestações; o amadurecimento musical e a autonomia de Roberto Carlos em relação ao iê-iê-iê (a despedida do programa Jovem Guarda e a vitória no Festival de San Remo são marcos de uma nova fase em sua carreira), o advento do Tropicalismo e a perda de interesse do seu público alvo.

Assim, em maio de 1968, seu principal meio divulgador, o programa Jovem Guarda, foi transmitido pela última vez e a “festa de arromba” soava, timidamente, os últimos acordes.

---

<sup>56</sup> Com as palavras de ordem, nos bastidores do programa O Fino: *Atenção, pessoal, O Fino não pode cair! De sua sobrevivência depende a sobrevivência da própria música moderna brasileira. Esqueçam quaisquer rusgas pessoais, ponham de lado todas as vaidades e unam-se todos contra o inimigo comum: o iê-iê-iê* (ARAUJO, 2007b, p.199).

## Capítulo 2. Cantar para fazer ou para viver o dia? Diferentes significados para o mesmo ato.

Quantitativamente os estudos voltados para uma análise discursiva das canções da MPB sessentista e do iê-iê-iê são díspares; enquanto a MPB nas últimas quatro décadas acumula pesquisas sobre a temática as pesquisas relacionadas ao iê-iê-iê intensificaram-se somente a partir da década de 1990.

Na leitura da bibliografia percebemos que dois trabalhos produzidos em fins da década de 1960 são freqüentemente citados ao se esboçar uma generalização dos discursos emepistas e jovemguardistas, respectivamente: *MMPB: uma análise ideológica*, ensaio produzido pela professora Walnice Galvão e o livro *A Rebelião Romântica da Jovem Guarda*, do jornalista Rui Martins.

O ensaio de Walnice Galvão verifica que as produções da vertente participante da MPB estavam envolvidas no projeto de denúncia das agruras da realidade imediata – a chamada “denúncia antimitológica” que se opõe a exaltação da beleza do morro e do sertão, bem como da vida simples, porém honesta do favelado e do sertanejo. No entanto, ao esforço de derrubada dos “mitos” seguia-se uma proposta evasiva, personificada na crença da redenção futura, no “dia que virá”.

Ao analisar alguns excertos da canção *Aroeira* (Geraldo Vandré):

Vim de longe, vou mais longe/ quem tem fé vai me esperar/ escrevendo numa conta/pra junto a gente cobrar/no dia que já vem vindo/.../e a gente fazendo conta/pro dia que vai chegar.

A autora destaca o imobilismo (ao pregar a falta de ação) e o caráter espontaneísta, por delegar ao “dia” a ação, da proposição emepista: *O homem abdica de seu papel de sujeito da história, e o sujeito da história passa a ser O DIA, ser dotado de vontade e de movimento. Não sou eu, sujeito humano que vou chegar lá, mas é O DIA que se encaminha para mim.* (p.96).

Em correlação com “o dia que virá”, Galvão identifica os simulacros “cantar” e “esperar”. A articulação destes três elementos é recorrente nas letras analisadas pelo ensaio, mas está sujeita a variações nas condutas a serem tomadas na espera pelo “dia que virá”, isto é, a certeza no dia vindouro é fato, contudo algumas letras exortam o canto como consolação enquanto o “dia não chega” – a supracitada *Aroeira* e *Jogo de Roda* (Edu Lobo) são elucidativas; ou exaltam o “cantar” como anunciação do “dia que virá”, no caso de *Porta-*

*estandarte* (Geraldo Vandré/Fernando Lona):

Eu vou levando a minha vida enfim/**Cantando**, que canto sim/E não cantava se não fosse assim/**Levando pra quem me ouvir/Certezas e esperanças pra trocar**/Por dores e tristezas que bem sei/Um dia ainda vão findar/Um **dia que vem vindo/E que eu vivo pra cantar**. (Geraldo Vandré – grifo nosso)

Ou, por último, cantam para fazer, ou buscar, “o dia”: *Olé, Olá* (Chico Buarque<sup>57</sup>) e *Ponteio* (Edu Lobo/Capinan):

Certo dia que sei/Por inteiro/Eu espero não vá demorar/**Esse dia estou certo que vem/Digo logo que vim prá buscar**/Correndo no meio do mundo/Não deixo a viola de lado/**Vou ver o tempo mudado/E um novo lugar prá cantar**.

Análise fundamental das futuras explanações sobre a linguagem poética da MPB sessentista, o artigo de Walnice Galvão dissecou os elementos que configuraram a imagem poética da vertente engajada; todavia, relega ao segundo plano as especificidades políticas do momento de produção das canções, bem como as nuances político-ideológicas e os debates acerca do “impasse” da MPB – conciliar a ampla penetração comercial com suas intenções ideológicas – devido, talvez, ao caráter literário da pesquisa.

Por sua vez, o livro *A Rebelião Romântica da Jovem Guarda* do jornalista Rui Martins, publicado em 1966, procura fazer um exame comportamental da juventude na ocasião do “estouro” do iê-iê-iê. O artigo *Somos Alegres e Alegria não é uma revolta*, assinado pela cantora Wanderléa e publicado na revista *Intervalo* (22/05/1966) inspirou Martins a buscar as causas que possibilitaram a repercussão do iê-iê-iê. No referido artigo a cantora argumenta que o canto e a dança serviam como um canalizador do excesso de energia inerente ao jovem:

Os jovens têm energia a despendar. Como querem que a gaste? Talvez, como antigamente [...] rasgando, numa agressividade mal controlada, estofamentos de ônibus e cadeira de cinema. Nós gastamos nossa energia, hoje, de modo muito mais racional e humano, sem destruir coisa alguma: cantamos e dançamos. (apud. FRÓES, 2000, p.113).

A partir desta autocrítica Martins afirma, de antemão, que o iê-iê-iê é um subgênero musical inconseqüente, desprovido de qualquer posicionamento político efetivo e após traçar um panorama da conturbada relação entre jovens e adultos a nível mundial, enquadra o iê-iê-iê como a expressão brasileira da “rebelião romântica” que já havia atingido vários países

---

<sup>57</sup> No final do ensaio a autora esboça, à parte, um exame das canções de Chico Buarque que possui letras identificadas às três proposições, e também expõe a descrença na espera (explícito na canção Pedro Pedreiro). Segundo Galvão o cancionário de Chico Buarque constitui *uma só e interminável reflexão sobre a canção* (p.112), no entanto, na contramão de outros compositores, Chico Buarque limita o poder da canção a produção

economicamente desenvolvidos – a *beatlemania*, na Inglaterra e nos Estados Unidos, é identificada como a manifestação maior do fenômeno.

Há, por último, a manifestação juvenil que, pela sua falta de agressividade efetiva à sociedade estruturada, adquire feições típicas de uma rebelião romântica, consentida, permitida e até estimulada pelo mundo dos adultos. Como a anterior [a rebeldia sem causa] não leva a caminho algum, tem, porém, uma característica que a diferencia: um anseio de bondade e de pureza contraposto à violência. A necessidade de agredir destes jovens satisfaz-se com a adoção de outros padrões no que diz respeito à vestimenta e à apresentação pessoal. No mais, o protesto é vazio, destituído de conteúdo, revelando na juventude um desinteresse por qualquer coisa séria, donde a impossibilidade de tomadas de posição (p.11)

Esta “rebelião romântica”, segundo Martins, consiste em um movimento de oposição ao mundo adulto, tal como rebeliões juvenis de outra ordem, contudo seu enfoque na adoção de novos padrões de vestimenta, de apresentação pessoal, em canções mais agitadas e no *desinteresse por coisas mais objetivas faz dela uma simples rebelião romântica, que não é contra e nem a favor de ninguém* (p.28).

A disseminação desta “rebelião romântica” no país via iê-iê-iê, segundo o autor, deveu-se a três fatores: influência crescente dos meios de comunicação de massa, a tutela e aprovação do “mundo adulto” ao novo gênero musical e seu ídolo (a imagem de Roberto Carlos personificava bom-mocismo e ingenuidade) e, por último, o crescente desinteresse coletivo pelos assuntos políticos após os reveses de 1964 – as cassações de líderes políticos emblemáticos somado a impopularidade do governo Castello Branco ocasionou uma disponibilidade de liderança, um vazio preenchido pelo iê-iê-iê e as telenovelas:

Disso, proveio um indisfarçável desinteresse pelas coisas políticas. Esse vazio, contudo, precisava ser preenchido. Havia necessidade de acreditar-se em alguém ou em alguma coisa. Sua inconseqüência [do iê-iê-iê] veio ao encontro do desinteresse reinante, enquanto sua música permitiu “mandar tudo pro inferno” (p.13).

Portanto, na visão de Martins, a canção *Quero que vá tudo pro inferno* pregava uma forma de fuga da realidade e expressava as frustrações decorrentes dos impedimentos políticos e das incertezas do período; tornando-se assim um fenômeno sociológico: *o motivo determinante da aceitação da música parece estar ligado às condições sociais e históricas contemporâneas à composição (sobretudo à imposição do governo militar e todas as coerções resultantes dela) e à necessidade de desabafar as frustrações, sobretudo, de ordem política* (p.25).

Crença em um futuro redentor, esperança, “misticismo”, denúncia da realidade *versus*

---

de sensações efêmeras como felicidade e fraternidade: *suas canções nunca dizem que o cantar leva a alguma coisa que perdure depois que a canção termina* (p.113).

escapismo, ingenuidade, individualismo, alienação política. Ambos os trabalhos contribuíram para a cristalização dos estereótipos em torno da poética da MPB sessentista e do iê-iê-iê; contudo, ao mesmo tempo em que a contemporaneidade destas pesquisas com os objetos estudados oferecem uma assimilação e interpretação do cenário em tempo real, apresentando especificidades que somente a vivência do período é capaz de detectar, elas também estão imersas nas visões de mundo deste tempo: Rui Martins centraliza suas críticas ao iê-iê-iê na falta de engajamento e na “inocuidade” de suas propostas, em diálogo com o pré-conceito dominante nas discussões sobre engajamento e alienação.

Portanto, ao se fazer uma seleção de fontes mais restrita, os modelos poéticos balizados por Walnice Galvão e Rui Martins não se invalidam, mas matizam-se como verificaremos no caso das canções escolhidas para a análise: *Quero que vá tudo pro Inferno* e *Olê, olá*.

## 2.2 Quero que vá tudo pro inferno

...deu voz a um estado de espírito geral da atualidade brasileira (Augusto de Campos)

A curta sentença de Augusto de Campos é capaz de justificar o impacto, sem precedentes, desta canção e o esforço de teorização a que educadores, sociólogos e psicólogos se entregaram a época; identificando numa canção de amor, em sua origem, um libelo contra os diferentes males existenciais, sociais e políticos que afligiam os brasileiros em fins de 1965. Fossem os compromissos e divergências que distanciavam um casal, a repressão moral, um patrão opressor em um emprego sufocante ou fosse a incipiente ditadura militar que a época dizia-se de exceção, o fato era que muitos ouvintes tinham motivos para querer “mandar tudo pro inferno”.

*Quero que vá tudo pro inferno* foi composta por Roberto Carlos, em parceria com Erasmo Carlos, e sua letra é um desabafo sobre o namoro à distância que o cantor mantinha com Magda Fonseca - ele aqui, no Brasil, fazendo pequenas apresentações, ainda não escaldado pelo sucesso do programa *Jovem Guarda* e ela nos Estados Unidos fazendo um curso de inglês. Lançada, ou explodida, nas palavras de Paulo César de Araujo, em novembro de 1965 como a canção de trabalho do LP *Jovem Guarda* (CBS, 1965); os quatro minutos de refrão forte e grudento aliado ao riff ímpar de órgão colocaram a canção no mesmo patamar de *Chega de saudades* no que tange a projeção histórica. Em outras palavras,



enquanto a gravação de João Gilberto transgredia paradigmas estéticos *Quero que vá tudo pro inferno* registrou o maior impacto social até então - a televisão auxiliou na execução quase imediata da canção de norte a sul do país, e enquanto gerava contrariedades entre as autoridades eclesiais e setores conservadores da sociedade devido ao praguejar de seu refrão, no Nordeste a literatura de cordel criava histórias sobre a briga de Satanás com Roberto Carlos (ARAÚJO, 2007b).

Impregnada por um sentimento de urgência e tensão a letra de *Quero que vá tudo pro inferno* inicia com uma auto-reflexão e atinge seu ápice no desabafo/imposição de caráter egocêntrico:

De que vale o céu azul e o sol sempre a brilhar  
Se você não vem e eu estou a lhe esperar  
Só tenho você no meu pensamento  
E a sua ausência é todo o meu tormento.

Quero que você me aqueça nesse inverno  
E que tudo mais vá pro inferno.

De que vale a minha boa vida de playboy  
Se entro no meu carro e a solidão me dói  
Onde quer que eu ande tudo é tão triste  
Não me interessa o que de mais existe.

Quero que você me aqueça nesse inverno  
E que tudo mais vá pro inferno.

Não suporto mais você longe de mim  
Quero até morrer do que viver assim.

Só quero que você me aqueça nesse inverno  
E que tudo mais vá pro inferno  
Oh, oh,  
E que tudo mais vá pro inferno

Enunciada logo no primeiro verso, a percepção do tempo presente é positiva (*De que vale o céu azul e o sol sempre a brilhar?*), pois o “dia brilha” para todos e os aspectos sombrios (tormento, tristeza), advindos da ausência, afligem somente o sujeito e não o estimulam a recriminar aspectos da realidade que não sejam relacionados diretamente a ele próprio. Nesta visão, o questionamento à ostentação (*De que vale a minha boa vida de playboy/se entro no meu carro e a solidão me dói?*) é incitado pela confusão sentimental em que o sujeito se encontra e não por uma revisão lógica de seus valores.

Na primeira e na terceira estrofes o sujeito minimiza a significância da natureza e da ostentação material - imagens freqüentes nas canções do iê-iê-iê – como fatores atenuantes da angústia que a saudade lhe causa. Se em *Não quero ver você triste* (Roberto Carlos/Erasmus Carlos), gravada no álbum anterior, o compositor tentava consolar a amada por meio da

contemplação da natureza e da virtude da esperança:

Enxugue a lágrima/pare de chorar e **olha que céu azul/** Azul até demais/ Esqueça o mal/**pense só no bem/ que assim a felicidade um dia vem.**

Agora ele renega a eficácia destes elementos para combater a mesma aflição. A felicidade que “virá um dia”, naquela canção, agora possuía data limite para chegar (“neste inverno”) e caso sua vontade não fosse atendida o cantor apelava para o excesso romanesco: *não suporto mais você longe de mim/ quero até morrer do que viver assim.*

Porém, é o refrão agressivo, formado por dois versos somente, que explicitam o caráter rebelde, individualista e imediatista da canção: *Só quero que você me aqueça nesse inverno/e que tudo mais vá pro inferno.*

Uma rebeldia temperada é importante frisar, pois a transgressão em desferir um impropério em alto e bom som e repeti-lo a exaustão foi originada por um motivo estritamente amoroso e não possuía um destinatário definitivo, pois se os bens materiais e a natureza não importavam, o mesmo valia para a situação político-econômica do Brasil e as exigências por posicionamentos ideológicos - mandando “tudo” para o inferno o cantor não afrontava, direta e especificamente, nada e ninguém. A rebeldia vacilante do iê-iê-iê, que concomitantemente questionava e adaptava-se aos valores morais pré-estabelecidos é facilmente detectável, por exemplo, na canção *Não é papo pra mim* (Roberto Carlos/Erasmus Carlos) do álbum homônimo, seu título é auto-explicativo e em um tempo que o casamento era interpretado como a base da organização familiar o cantor ousava ao dizer:

Quando alguém comenta/ “Você deve se casar/procure uma garota/Pra você gostar” /Eu peço até desculpas/vou lá fora passear/Pois casamento, enfim/não é papo pra mim.

Contudo, ao final, abrandava a declaração ao relegar para o futuro a possibilidade de se casar:

Talvez um dia quem sabe/encontre a felicidade/achando alguém pra valer/até morrer./Mas por enquanto, eu não/ Não ponho argola na mão/ Casamento, enfim, não é papo pra mim

Esta transgressão limitada dialogava com a dualidade da imagem pré-definida do trio de apresentadores do Jovem Guarda que conjugavam elementos contraditórios a fim de despertar a identificação das diferentes faixas etárias de seu público: Erasmus Carlos representava o lado rebelde e irreverente do iê-iê-iê, Wanderléa encarnava a mocinha de atitudes independente mas de aspirações amorosas conservadoras, enquanto Roberto Carlos equilibrava inconformismo com “bom-mocismo” e romantismo. Além das letras de suas

canções, a imagem descrita pelo repórter Narciso Kalili sobre a presença de palco do cantor é elucidativa:

O misto de passividade e agressividade de seu olhar é repentinamente substituído pela vitalidade que explode na voz e na alegria dos gestos e das roupas [...]. Quando canta, seu rosto é o de um anjo malicioso que conhece mil segredos de sedução, escondidos sob uma ingenuidade desmentida pelos olhos vigilantes. (KALILI, 1966a, p.79).

No que tange o personalismo, este elemento está evidente no próprio título de *Quero que vá tudo pro inferno*, no seu refrão e perpassa toda a letra da canção uma vez que *não me interessa o que de mais existe* porque o “eu”, naquele instante, padece com sentimentos negativos (angústia, tristeza, solidão) ao esperar seu objeto de desejo. No “inverno” em que o sujeito está vivendo os bens materiais, sobretudo o carro, pouco ou nada valem diante da ausência:

De que vale a minha boa vida de playboy/Se entro no meu carro e a solidão me dói/Onde quer que eu ande tudo é tão triste./Não me interessa o que de mais existe.

Minimizando, portanto, o valor de um dos objetos de culto do iê-iê-iê, porém reafirmando a relevância da satisfação imediata dos desejos individuais - outro elemento marcante do discurso poético jovemguardista. O automóvel é uma das temáticas recorrentes nas canções do gênero – *Rua Augusta* (Hervé Cordovil), *O Bom* (Eduardo Araujo/Carlos Imperial), *O Calhambeque e Parei na contramão* (ambas de autoria de Roberto Carlos/Erasmus Carlos) - na acepção de Medeiros (1984), o automóvel é representativo de um desejo de ascensão social em sintonia com a ascendente modernização econômica que o Brasil experimentava nas décadas de 1950/1960 através do advento da indústria automobilística estimulada pelo plano desenvolvimentista de Juscelino Kubistchek.

O imediatismo da letra evidencia-se na ausência de referências e relações de tempo que não sejam o presente, o “agora”; desta forma não é possível identificar o passado do sujeito da canção (exceto, sua condição socioeconômica de “playboy”) e nem suas expectativas futuras, pois elas se encerram na realização imediata de seu desejo: *e que tudo mais vá pro inferno*, reforçando o tom de urgência e passionalidade da canção.

Os elementos sonoros também evidenciam seu caráter hodierno: a conjugação de órgão com guitarra elétrica estava em sintonia com as produções de bandas estrangeiras que popularizaram a utilização do órgão no rock <sup>58</sup>. O riff de órgão, executado por Lafayette,

---

<sup>58</sup> O órgão Hammond B3 nas canções de iê-iê-iê já vinha sendo utilizado desde 1963, majoritariamente executado pelo músico Lafayette, porém é com a gravação de *Quero que vá tudo pro inferno* que o instrumento torna-se uma das principais referências musicais do gênero devido a sua sonoridade *sui generis*. Substituindo,

funciona como uma espécie de moldura, abrindo e fechando a canção, e é o instrumento mais importante no arranjo, pois se sobrepõe a guitarra elétrica e também faz um solado que acompanha a melodia da voz.

A letra é uma espécie de polaróide de um sentimento, onde passado e futuro inexistem, pois se o motivo do afastamento do casal não é identificável (porque a ausência? Porque ela não vem? Porque a sua demora?) o final da canção também não indica uma visão de futuro, destacando-se a necessidade imediatista que tem seu ápice no refrão: *Só quero que você me aqueça nesse inverno/e que tudo mais vá pro inferno*. Pouco importando o que foi e o que virá, somente o que “já é”.

### 2.3 Olê-Olá

O ano de 1966 é permeado pelo esforço de revisão crítica dos “caminhos” estéticos e ideológicos que a moderna música popular deveria seguir. A “ida ao mercado” ocasionada pelo sucesso do programa O Fino e o estouro da Jovem Guarda acenderam a luz vermelha entre os músicos da vertente engajada da MPB, envolvidos em equacionar popularidade comercial, qualidade estética e posição ideológica<sup>59</sup>. Neste contexto de debates e cobranças por uma intensificação dos temas sociais nas composições do gênero, a cantora Nara Leão procurava ampliar a temática de suas interpretações para além das músicas de “protesto” - estigma que carregava devido a sua atuação no musical Opinião, de 1964 - ao gravar três composições do estreante Chico Buarque, à época conhecido apenas no reduto musical universitário, *Pedro Pedreiro*, *Madalena foi pro mar* e *Olé, Olá* no álbum *Nara Pede passagem* (Philips, 1966).

Seguindo na contramão do engajamento Chico Buarque inscreveu *A Banda* no I Festival da Record, e a defendeu em parceria com Nara Leão; confrontando-se na final com *Disparada* (Geraldo Vandré/Téo de Barros), ironicamente, a temática a qual a dupla procurava desviar naquele momento:

---

gradualmente, a presença do sax tenor – tradicional no rock americano dos anos 50 e no rock brasileiro até então – por uma sonoridade mais moderna, em consonância com as produções de bandas estrangeiras como *The Animals (The House Of The Rising Sun)* e *The Zombies (Time of the season)*.

<sup>59</sup> A Revista Civilização Brasileira promoveu uma série de debates sobre o impasse da MPB naquele momento, de onde emergiu a proposição, de Caetano Veloso, sobre a retomada da “linha evolutiva” que desde então se tornou um parâmetro para a MPB e tema recorrente nas pesquisas dedicadas ao gênero. A “linha evolutiva”, segundo Caetano, é a capacidade adaptativa de conjugar ritmos tradicionais e modernos para se dar “um passo à frente” na música popular.

*A Banda* era propositalmente uma música juvenil, inocente, sem protesto. Eu e a Nara já estávamos enjoados da chamada música de protesto, que na época tinha virado uma moda. Pessoas que antes eram contra músicas de protesto começaram a também fazer, especialmente depois do sucesso de *Opinião, Carcará*, de sambas de morro [...] Começou a haver um desgaste deste tipo de música. Quando fiz *A Banda* e *Olê olá*, a minha intenção era ir mesmo contra aquela corrente que já não me convencia mais. Principalmente porque as músicas de protesto eram muito ruins, o que era ruim para o próprio protesto (ARAÚJO, 2007b, p.393).

A canção selecionada para análise apesar de, à primeira impressão, equilibrar-se entre lirismo e nostalgia e ser alheia a temática social, contém alguns elementos discursivos característicos da vertente participante. A gravação analisada é a versão do LP de estréia de Chico Buarque (*Chico Buarque de Hollanda*, RGE, 1966), pois nesta versão a harmonia acompanha as nuances emotivas da letra.

Na leitura de Luiz Tatit, sob uma perspectiva semiótica da continuidade e descontinuidade temporal, o sujeito da letra de *Olé, Olá* convoca o objeto (o samba) e elabora esta espera tentando superar o curso natural do tempo, o raiar do dia que fará uma disjunção entre o sujeito e o samba. Desta forma - seguindo os pressupostos cíclicos utilizado pelas canções brasileiras em geral - a noite é o período de prazer e diversão ao passo que o dia é o tempo do dever, isto é, há uma clara divisão entre os valores do *bem* (do dever coletivo, da labuta diurna) e os valores do *bom* (do querer individual, da boemia noturna) (2008, p.58). A esta interpretação é possível justapor que concomitante a tentativa de superar o curso inexorável do tempo o sujeito da canção posterga (mesmo que seja um futuro próximo) a chegada da “felicidade”, atraída pelo samba:

Não chore ainda não, que eu tenho um violão  
E nós vamos cantar  
Felicidade aqui pode passar e ouvir  
E se ela for de samba há de querer ficar  
Seu padre toca o sino que é pra todo mundo saber  
Que a noite é criança, que o samba é menino  
Que a dor é tão velha que pode morrer  
Olê, olê, olê, olá  
Tem samba de sobra, quem sabe sambar  
Que entre na roda, que mostre o gingado  
Mas muito cuidado, não vale chorar

Não chore ainda não, que eu tenho uma razão  
Pra você não chorar  
Amiga, me perdoa, se eu insisto à toa  
Mas a vida é boa para quem cantar  
Meu pinho, toca forte que é pra todo mundo acordar  
Não fale da vida, nem fale da morte  
Tem dó da menina, não deixa chorar  
Olê, olê, olê, olá  
Tem samba de sobra, quem sabe sambar  
Que entre na roda, que mostre o gingado

Mas muito cuidado, não vale chorar

Não chore ainda não, que eu tenho a impressão  
Que o samba vem aí  
É um samba tão imenso que eu às vezes penso  
Que o próprio tempo vai parar pra ouvir  
Luar, espere um pouco, que é pra o meu samba poder chegar  
Eu sei que o violão está fraco, está rouco  
Mas a minha voz não cansou de chamar  
Olê, olê, olê, olá  
Tem samba de sobra, ninguém quer sambar  
Não há mais quem cante, nem há mais lugar  
O sol chegou antes do samba chegar  
Quem passa nem liga, já vai trabalhar  
E você, minha amiga, já pode chorar

Em *Olé, Olá* o narrador dirige-se ao narratário - o gênero do narratário é identificável na recorrência do termo “amiga” - para convencê-lo (a) a não chorar argumentando que o “samba” está prestes a chegar. O sujeito não denuncia os motivos que ocasionaram a tristeza, mas é possível perceber que a percepção do tempo presente é uma percepção sombria, triste, negativa.

A música é dividida em três partes delineadas pelo enunciado “não chore ainda não...” e pelo andamento da canção que obedece a uma ordem progressiva de velocidade que inicia e se encerra em cada uma das três partes - isto é, no verso inaugural de cada parte (“não chore ainda não...”) o movimento é lento e vai “acelerando” progressivamente, acentuado também pela inserção de outros instrumentos que se agregam ao violão, até diminuir subitamente nos versos: *Mas muito cuidado, não vale chorar* e *E você, minha amiga, já pode chorar*.

A primeira estrofe promete um alento no qual o “samba” apresenta-se como um instrumento de salvação capaz de tirar do torpor e atrair a felicidade:

Não chore ainda não, que eu tenho um violão/E nós vamos cantar/Felicidade aqui  
pode passar e ouvir/E se ela for de samba há de querer ficar

Sob um viés histórico, denota-se um recado implícito aos setores de esquerda, surpresos com os acontecimentos de 1964: a felicidade não está presente agora, porém o samba, que virá, é capaz de seduzi-la. O samba é uma metáfora para anunciar “o dia que virá” e este “dia” se concretizará se houver a contribuição de todos; esta impressão fica mais evidente nas passagens em que o sujeito, além de colocar-se como um agente ativo

Eu sei que o violão está fraco, está rouco  
Mas a minha voz não cansou de chamar

Também evoca o auxílio de outros na tarefa de atrair o samba antes da noite acabar: do padre e de “quem sabe sambar”, do violão, do luar:

Seu padre toca o sino que é pra todo mundo saber (...) /Tem samba de sobra, quem sabe sambar/Que entre na roda, que mostre o gingado(...)/ Meu pinho, toca forte que é pra todo mundo acordar (...)/Luar, espere um pouco, que é pra o meu samba poder chegar.

Concomitante a demora e a, conseqüente, desesperança - evidente quando a certeza da chegada do “samba” e da “felicidade” transmuta-se em uma “impressão” - ao samba vai sendo acrescentado uma funcionalidade mítica que culmina nos versos:

Não chore ainda não, que eu tenho a impressão/que o samba vem aí/É um samba tão imenso que eu às vezes penso/que o próprio tempo vai parar pra ouvir.

Contudo, esta pausa do tempo cronológico não acontece e o sol se opõe ao samba, restabelecendo as obrigações cotidianas e a indiferença, característica dos cenários urbanos:

Tem samba de sobra, ninguém quer sambar/Não há mais quem cante, nem há mais lugar/O sol chegou antes do samba chegar/Quem passa nem liga, já vai trabalhar/ E você, minha amiga, já pode chorar

Como supracitado, *Olé, Olá* não é uma canção de protesto propriamente dita, contudo apresenta alguns elementos da vertente participante da MPB. A mudança para um cenário urbano, em contraposição a aridez do Nordeste e do sertão, e a substituição do tom épico por uma tonalidade lírica, não esvaiu as imagens recorrentes da vertente participante: crença no ato de “cantar” (neste caso, no “sambar) como agente de transformação de um presente que se mostra imperfeito e é denunciado, esperança no dia “redentor”, articulação de “voz ativa” e “expectativa”.

À semelhança da composição *Porta-estandarte*, vencedora do Festival Nacional de Música Popular Brasileira, em 1966, organizado pela TV Excelsior

Eu vou levando a minha vida enfim/Cantando e canto sim/E não cantava se não fosse assim/Levando pra quem me ouvir/certezas e esperanças pra trocar/Por dores e tristezas que bem sei/Um dia ainda vão findar/Um dia que vem vindo/E que eu vivo pra cantar

Em *Olé, Olá* a canção também é revestida por um poder transformador de um presente opressivo - perceptível na ameaça das lágrimas e na frustração de seus últimos versos

Não chore ainda não, que eu tenho uma razão/Pra você não chorar/Amiga, me perdoa, se eu insisto à toa/Mas a vida é boa para quem cantar

Todavia, na contramão de suas contemporâneas, a expectativa em *Olé, Olá* se encerra ao findar a canção e a promessa do “dia” e do “samba” não se realizam permanecendo a tristeza vertida em lágrimas.

Concomitante a construção do samba na harmonia se dá a desconstrução da esperança.

Porém, levando em conta a interpretação de Luiz Tatit de que a canção obedece a uma temporalidade cíclica em que o sol impõe a retomada do cotidiano, é possível afirmar que essa desesperança não é perene, pois apesar do choro a pausa da rotina virá novamente e o sujeito poderá persistir: “cantemos”.

### 2.3 “Do dia que virá” ao “Tempo que já é”

A bipolaridade é uma das principais características da produção cultural do Brasil sessentista. Em diálogo com as tensões políticas delineava-se a fronteira entre (o que era percebido como) o “comprometido” e o “alienado”; esta incomunicabilidade é detectável, por exemplo, nas falas de Chico Buarque, Geraldo Vandré e Roberto Carlos no encontro promovido pela revista *Manchete* em dezembro de 1966:

CHICO: Por falar em trabalho, que tal seria trabalhar do outro lado, Roberto? Quer dizer: jogar no nosso time? Você acha que corre o risco de comprometer essa popularidade toda, mudando de time, ou melhor, de gênero musical?

ROBERTO: Não, acho que não. Mas isso tudo é um negócio muito sério. Tenho pensado bastante. Acharia muito bacana cantar música brasileira. Inclusive, em todas as oportunidades que tenho canto. E evito gravar versões.

[...] ROBERTO: A comunicação direta com o público é importante para você também?

VANDRÉ: Se componho, é só para me comunicar [...] Para você ter uma idéia, digo apenas que uma das minhas maiores alegrias foi saber que Tonico e Tinoco gravaram a *Disparada*. Essa é a minha grande oportunidade de chegar direto ao homem do sertão. De me comunicar com o campo, de um jeito mais completo que a comunicação urbana conseguida por Jair Rodrigues.

ROBERTO: Quando diz que quer falar ao povo, quer que o povo compreenda a sua fala. Estou certo até aqui?

VANDRÉ: Completamente.

ROBERTO: Por que não fazer letras mais simples, então?

VANDRÉ: Minhas letras são simples. Talvez não tanto quanto a dos outros. O que eu procuro é não confundir simplicidade com simplificação.

Às dicotomias simplicidade x simplificação, música brasileira x iê-iê-iê expostas neste encontro somam-se as diversas proposições do ato de cantar e das percepções de um mesmo período que emergem ao contraporem-se as produções destes estilos.

Em outras palavras, se em *Olé, olá* o sujeito canta para anunciar e chamar algo (a felicidade que virá atraída pelo samba) em *Quero que vá tudo pro inferno* o canto lamenta uma realidade individual e seu objetivo é chamar alguém. A percepção do momento presente - enunciada nos termos semelhantes “dia”, “noite” - também expressa dicotomias:

De que vale o céu azul e o sol sempre a brilhar



Se você não vem e eu estou a lhe esperar

No iê-iê-iê as referências ao tempo estão atadas ao presente, nos versos acima o dia é ensolarado e pode-se deduzir que este cenário é recorrente por causa do advérbio “sempre”. Apesar de a saudade minimizar o valor do sol (comumente uma imagem poética atrelada a aspectos positivos) e, conseqüentemente, do dia ela não estimula o sujeito a identificar elementos negativos em um acontecimento que atinge a todos. Além da visão egocêntrica em detrimento a coletividade, justapõe-se a necessidade imediata da satisfação de um desejo (*Só quero que você me aqueça nesse inverno/e que tudo mais vá pro inferno*) contribuindo para a “petrificação” do presente.

Em *Olé, Olá* o tempo presente (noite) é revestido por uma aura negativa enunciada nas primeiras palavras (*não chore ainda não...*). Após a denúncia de um tempo sombrio o sujeito convoca o auxílio de outros para chamar o samba e, desta forma, trazer a felicidade antes do amanhecer:

Seu padre toca o sino que é pra todo mundo saber  
Que a noite é criança, que o samba é menino  
Que a dor é tão velha que pode morrer  
Olé, olé, olé, olá

O anseio em transformar o cenário ao detectar a infelicidade instiga o sujeito a conjugar “esperança” e “voz ativa” na tentativa de adiantar-se ao amanhecer. O chamado coletivo intensifica-se ao decorrer da canção, e conseqüentemente, da noite. Revelando, assim, uma percepção mais complexa do tempo que articula passado/presente sombrios com ações, pretensamente, capazes de transformar o futuro.

Enquanto *Olé, olá* convoca o coletivo, espera e chama pelo futuro sob uma sonoridade tradicional; *Quero que vá tudo pro inferno* representa o personalismo, imediatismo, alheamento as questões sociais e sintoniza-se com a expansão do mercado de consumo no país.

Esta concomitância de expectativas dissonantes nas representações dialoga com o panorama político-econômico do Brasil, pois o período que abrange o governo de Juscelino Kubistchek até a interdição plena das manifestações democráticas através do AI-5, em 1968, é marcado pelo tensionamento entre a internacionalização da economia e o diagnóstico e solução de problemas seculares sob um ideário nacionalista.

O recorte temporal da presente pesquisa focalizou o íterim de dois grandes golpes políticos (golpe de 64 e o AI-5) onde se justapõem o início de um processo de estratificação social, solidificação da indústria cultural e repressão - levado a cabo pelo governo militar - e a inconformidade com a ruptura de um projeto de conscientização popular e modernização

econômica inclusiva - defendido pelos setores populistas e esquerdistas.

Relacionada a esta última concepção política, o eixo temático das canções da vertente participante da MPB expressa o inconformismo e a tentativa de dar continuidade a um projeto abortado pelo golpe de 1964, postergando para o futuro a conclusão deste plano. Por sua vez, o iê-iê-iê dava voz às preocupações individuais de uma faixa etária da população brasileira (jovens entre 15-19 anos) que se encontrava a margem dos conflitos político-ideológicos do período ao mesmo tempo em que era inserida no crescente mercado de bens de consumo.

Desta forma, as canções *Olé, olá* e *Quero que vá tudo pro inferno* configuram-se em duas polaróides do Brasil: a MPB em diálogo com o espírito revisionista e revolucionário combinava idealização do “povo” - ao conceber de forma homogênea as multifaces da cultura popular -, sonoridades tradicionais, acuidade formal e denúncia dos problemas no intuito de conscientizar e anunciar um mundo “que virá a ser”. Por sua vez, o iê-iê-iê direcionava-se a um público jovem suburbano e estava em consonância com a linguagem musical do *pop/rock* estrangeiro, recriando-o e exaltando as pequenas alterações comportamentais e as novidades de consumo, advindas do desenvolvimentismo, configurando-se na expressão de aspectos de uma realidade presente, isto é, no tempo “que já é”.

## Considerações finais

Ao findar a pesquisa o sentimento de incompletude se justapõe ao de alegria - devido ao conflito entre estudo abrangente e resultados transitórios. O prazo e a delimitação do tema e das fontes primárias impõem limites ao aprofundamento de questões pertinentes (contudo apartadas do tema proposto), apontam novas problemáticas e apresentam conclusões parciais - na esperança de ter contribuído com os estudos sobre a temática e que os hiatos deste trabalho instiguem novas pesquisas.

A necessidade de delimitação apresentou-se logo no levantamento inicial das fontes primárias: encontrar em um universo de doze canções duas obras que representassem uma espécie de protótipo das especificidades musicais e narrativas do iê-iê-iê e da MPB, devido a isso recorreremos em generalizações/reduções e assumimos toda a traição que isso implica.

Ocasionalmente a Jovem Guarda é tema de especiais de televisão e reedições de coletâneas no mercado fonográfico, envolto em um clima de “os tempos que não voltam mais” o gênero é apresentado como uma manifestação musical datada, petrificada entre os anos de 1965-1967. Em contrapartida, a identificação temporal da MPB se restringe ao período de lançamento das canções ao passo que seus artistas pertencem a um gênero classificado como atemporal. A percepção deste e de outros contrastes entre os estilos originou a seleção temática da presente pesquisa.

A fim de elucidar as polarizações entre a MPB e o iê-iê-iê, iniciamos a pesquisa com uma contextualização histórica das matrizes musicais dos estilos: bossa nova e *rock and roll*. Mapear as (des) continuidades entre bossa nova e MPB foi uma tarefa relativamente fácil, pois grande parte das referências bibliográficas apontava para este sentido. Todavia, ao conversar com outras pessoas sobre a proposta da pesquisa, a afirmativa de que o iê-iê-iê era (é) rock resultava em estranhamento, negativas, frases feitas (*Rock é rebeldia e espontaneidade, ao contrário da Jovem Guarda que era comportada e pré-fabricada*) ou incoerentes (*Roberto Carlos não é rock porque minha tia-avó gosta dele*). Daí surgiu a necessidade de expor a gênese do *rock and roll*, seu impacto comercial e cultural e seus ecos mundo afora e concluir que o termo rock está imbuído de uma tríade de significados (música, comportamento e mercado) capaz de abarcar no mesmo termo sonoridades tão díspares quanto a de Jerry Lee Lewis e Wanderléa.

Expostos os fatores que nos levaram a interpretar o iê-iê-iê como a assimilação nacional do rock; nos dedicamos a análise das trajetórias da MPB e do iê-iê-iê e os diálogos

entre a produção musical e os ideários político-ideológicos vigentes no período. Correlações que resultaram na demarcação de fronteiras entre arte “conseqüente” e “descompromissada”, na divisão entre “música brasileira” e “música estrangeira” mesmo quando as letras desta última apresentavam “erros de português ruim” - neste momento é importante reafirmar que a pretensa incomunicabilidade entre violão e guitarra elétrica, defendida por alguns artistas emebistas, fora desafiada ainda em 1966 por Jorge Ben ao se apresentar no programa Jovem Guarda e, paulatinamente, eletrificar sua música.

O exame mais minucioso das canções, no segundo capítulo, almejou matizar as visões cristalizadas no início da década de 1970 de que o iê-iê-iê era inócuo e a vertente “engajada” da MPB espontaneísta. De um lado, a convocação coletiva do samba, em *Olé, olá*, na tentativa de adiantar-se ao curso inexorável do tempo e seu final desolador demonstram uma autocrítica onde a “espera” transmuta-se em “ação”; por outro, a rebeldia hesitante de *Quero que vá tudo para o inferno* e seu refrão contestatório, capaz de moldar-se as subjetividades do ouvinte, despertam uma questão: seria alienação ou mensagem codificada?

No que tange às semelhanças, ambos os gêneros musicais apresentavam-se como modernos tanto em sonoridade - fusão dos postulados rítmicos da bossa nova com os estilos musicais tradicionais e apropriação do rock estrangeiro que diluía a presença da guitarra elétrica sob o órgão de Lafayette - quanto em poética, pois denúncia social e esperança, individualismo e imediatismo, eram aspectos diversos de um mesmo tempo.

A fronteira entre iê-iê-iê e MPB, aspecto essencial desta pesquisa, atenuou-se no biênio 1967/68 devido ao advento da Tropicália, o fim do programa Jovem Guarda e o recrudescimento da censura no ambiente, já tenso, dos Festivais da Canção. E é na arena dos Festivais que se apresenta uma síntese da dicotomia musical vigente através da canção *Alegria, alegria* (Caetano Veloso) que ao mesclar citação direta ao iê-iê-iê<sup>60</sup> com um ritmo tradicional, marcha-rancho, e conjugar melancolia e exaltação aos símbolos de consumo, ação e rebeldia, apresentou-se como uma terceira via de representação (o “aqui e agora”) que atinge o ápice no refrão: *eu vou, por que não? Por que não?*

---

<sup>60</sup> O riff de guitarra no início é originário da canção *O ciúme* da dupla Deny & Dino.

## Referências Bibliográficas

ARAUJO, Paulo César. **Eu não sou cachorro, não:** Música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

\_\_\_\_\_. **Roberto Carlos em detalhes.** Rio de Janeiro: Record, 2007.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas.** São Paulo: Perspectiva, 1968.

CARMO, Paulo C. Culturas da rebeldia: a juventude em questão. São Paulo: Ed. SENAC/SP, 2001.

CHACON, Paulo Pan. **O que é rock?** São Paulo: Brasiliense, 1982.

COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural.** 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

DAPIEVE, Arthur. **BRock:** o rock brasileiro dos anos 80. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DUARTE, Geni Rosa. Acordes precisos e discursos dissonantes: debates estéticos e políticos em torno da Tropicália. **Temas & Matizes: Nº10, 2006**

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll:** uma história social. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

FROÉS, Marcelo. **Jovem Guarda** – em ritmo de Aventura. São Paulo: Ed. 34, 2000.

GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. In: **Saco de Gatos:** Ensaios Críticos. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 93-119.

HOLLANDA, Heloisa M. GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e participação nos anos 60.** 10 ed. Rio de Janeiro: Brasiliense

MARTINS, Rui. **A Rebelião Romântica da Jovem Guarda.** São Paulo: Fulgor, 1966.

MAULTSBY, Portia K. Soul Music: Its Sociological and political significance in American Popular Culture. In: SCHEURER, Timothy E. (edt.) **American Popular Music Vol 2:** The Age of rock – readings from the popular press. Madison: University of Wisconsin. 1990.

MEDEIROS, Paulo de Tarso. **A Aventura da Jovem Guarda.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_ A Brasa da Jovem Guarda Ainda Arde? Fênix - **Revista de História e Estudos Culturais**: v. 05, n.1, p. 23-27, 2008.

MELLO, Thiago de Ana R. G. T. de. **Da MPB do “povo” às comunidades na música popular**. 2007, 117 f. Dissertação (mestrado em Sociologia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais: uma parábola**. 4. ed. São Paulo: Ed. 34, 2008. 523 p.

MOTTA, Nelson. **Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

MUGGIATI, Roberto. **Rock: De Elvis à Beatlemania (1954-1966)**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955-1968). **Estudos Históricos**: Rio de Janeiro, v. 28, p. 103-124, 2001.

\_\_\_\_\_ **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Anna Blume/FAPESP, 2001.

\_\_\_\_\_ A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. **ArtCultura**, Uberlândia v. 8, n. 13, p. 135-150, 2006.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Tropicália**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

\_\_\_\_\_ Da Bossa Nova À Tropicália: contenção e excesso na música popular. **Revista brasileira de ciências sociais**, São Paulo, v.15, n.43, p. 35-44, 2000.

PAVÃO, Albert. **Rock brasileiro (1955-1965): trajetória, personagens e discografia**. São Paulo: Edicom, 1991.

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

SEVERIANO, Jairo. MELLO, Zuza Homem. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, Vol.2 (1958-1985)**. São Paulo: Ed.34, 1998.

SILVA, Elmiro Lopes da. **Música, juventude, comportamento: nos embalos do Rock’n’ Roll e da Jovem Guarda (Uberlândia , 1955-1968)**. 2007, 130 f. Dissertação (mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

SOUZA, Miliandre Garcia de. Impressões musicais: Um “rapaz de bem” nas paradas de sucesso. Curitiba, **História: Questões & Debates**, n. 39, p. 283-291, 2003

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

TATIT, Luiz. Silêncio e Luzes na apreensão estética. In: \_\_\_\_\_ **Musicando a semiótica**. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2008. Cap 5, p. 49-60.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998. 368 p.

ULHÔA, M. T. **Categorias de avaliação estética da MPB** - lidando com a recepção da música brasileira popular. In: IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, 2002, Ciudad de México. Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, 2002. p. 1-18.

### **Reportagens**

KALILI, Narciso. Vejam quem chegou de repente. **Realidade**, São Paulo, v.1, n.2, p. 73-80, maio. 1966

KALILI, Narciso. A nova escola do samba. **Realidade**, São Paulo, v.1, n.8, p. 116-125, novembro. 1966

SOARES, Afrânio Brasil. Podem vir quentes que nós estamos fervendo! Iê-iêiê aceita o desafio. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 08/08/1967. p. 5-8.

A Frente Ampla Jovem Guarda. **Manchete**, Rio de Janeiro, 10/12/1966, p.16.

## Fontes Primárias

*Olé Olá* (Chico Buarque) – Gravação de Chico Buarque. LP “Chico Buarque de Holanda” – RGE P.1966

Não chore ainda não, que eu tenho um violão  
E nós vamos cantar  
Felicidade aqui pode passar e ouvir  
E se ela for de samba há de querer ficar

Seu padre toca o sino que é pra todo mundo saber  
Que a noite é criança, que o samba é menino  
Que a dor é tão velha que pode morrer  
Olê, olê, olê, olá  
Tem samba de sobra, quem sabe sambar  
Que entre na roda, que mostre o gingado  
Mas muito cuidado, não vale chorar

Não chore ainda não, que eu tenho uma razão  
Pra você não chorar  
Amiga, me perdoa, se eu insisto à toa  
Mas a vida é boa para quem cantar

Meu pinho, toca forte que é pra todo mundo acordar  
Não fale da vida, nem fale da morte  
Tem dó da menina, não deixa chorar  
Olê, olê, olê, olá  
Tem samba de sobra, quem sabe sambar  
Que entre na roda, que mostre o gingado  
Mas muito cuidado, não vale chorar

Não chore ainda não, que eu tenho a impressão  
Que o samba vem aí  
É um samba tão imenso que eu às vezes penso  
Que o próprio tempo vai parar pra ouvir  
Luar, espere um pouco, que é pra o meu samba poder chegar  
Eu sei que o violão está fraco, está rouco  
Mas a minha voz não cansou de chamar  
Olê, olê, olê, olá  
Tem samba de sobra, ninguém quer sambar  
Não há mais quem cante, nem há mais lugar  
O sol chegou antes do samba chegar  
Quem passa nem liga, já vai trabalhar  
E você, minha amiga, já pode chorar



*Quero que vá tudo pro inferno* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) – Gravação de Roberto Carlos. LP “Jovem Guarda” – CBS P.1965

De que vale o céu azul e o sol sempre a brilhar  
Se você não vem e eu estou a lhe esperar  
Só tenho você no meu pensamento  
E a sua ausência é todo o meu tormento

Quero que você me aqueça nesse inverno  
E que tudo mais vá pro inferno

De que vale a minha boa vida de playboy  
Se entro no meu carro e a solidão me dói  
Onde quer que eu ande tudo é tão triste  
Não me interessa o que de mais existe

Quero que você me aqueça nesse inverno  
E que tudo mais vá pro inferno

Não suporto mais você longe de mim  
Quero até morrer do que viver assim

Só quero que você me aqueça nesse inverno  
E que tudo mais vá pro inferno  
Oh, oh,  
E que tudo mais vá pro inferno

Não suporto mais você longe de mim  
Quero até morrer do que viver assim

Só quero que você me aqueça nesse inverno  
E que tudo mais vá pro inferno  
E que tudo mais vá pro inferno  
E que tudo mais vá pro inferno  
E que tudo mais vá pro inferno  
E que tudo mais vá pro inferno  
E que tudo mais vá pro inferno

## Anexos



ANEXO A: Apresentação de João Gilberto no Carnegie Hall, 1962.



ANEXO B: Celly Campello e Sérgio Murilo são eleitos “reis do rock”, 1961.



ANEXO C: Revista Realidade anuncia a “rebelião da juventude”, maio de 1966.



ANEXO D: I Festival da Canção 1965, a performance de Elis Regina em *Arrastão* retoma a estética do excesso na moderna música popular brasileira.





ANEXO E: Realidade dá boas-vindas a nova geração do samba, novembro 1966.



ANEXO F: Carlos Imperial, Roberto Carlos e Erasmo Carlos replicam a Passeata contra a Guitarra Elétrica, agosto 1967.



ANEXO G: na contramão do protesto, Chico Buarque e Nara Leão defendem A Banda no II Festival da MPB, 1966.



ANEXO H: Eduardo Araújo, Wanderley Cardoso, Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Martinha e Wanderléa. Cores quentes e roupas excêntricas em contraste com a sobriedade da MPB.