

A JOVEM GUARDA EM NARRATIVAS

Eleonora Zicari Costa de Brito – UnB

zicari@hotmail.com

Resumo: O que aqui se propõe é uma reflexão acerca das representações construídas sobre a Jovem Guarda que, como se sabe, foi um movimento de rock brasileiro da segunda metade dos anos sessenta do século passado, cuja produção voltou-se ao universo jovem. Produzidas em diferentes temporalidades por integrantes desse movimento musical, mas também por outros artistas cujos vínculos não eram com esse grupo, essas narrativas, expressas em diferentes mídias, dão sentido ao movimento, recriando o ambiente e as experiências vivenciadas naqueles anos, reelaborando representações e identidades para o grupo.

Palavras-Chave: Jovem Guarda; memória; representações; identidades.

Estudar o passado através da música já não surpreende a mais ninguém. Um significativo número de pesquisas cujos objetos remetem a esse universo está aí para testemunhar o sucesso desses esforços. Entretanto, há ainda alguns redutos sobre os quais os historiadores pouco têm se debruçado. Rios de tinta já foram gastos para falar de MPB, samba e outras modalidades musicais. Trabalhos historiográficos voltados ao questionamento da experiência da *Jovem Guarda* foram poucos, sobretudo quando se considera aqueles voltados exclusivamente ao movimento.

A pesquisa que venho desenvolvendo concentra-se em analisar como se deu a experiência dos protagonistas do movimento da Jovem Guarda – Roberto, Erasmo e Wanderléa, o trio que comandou na TV Record, entre os anos de 1965 a 1968, o programa *Jovem Guarda*, responsável por aglutinar ao seu redor vários artistas que passaram a compor esse movimento jovem que marcou uma época. Entre outras preocupações, debruço-me sobre as narrativas que aqueles jovens artistas construíam a respeito de si e do movimento que protagonizavam, narrativas que ajudaram a configurar sentidos à experiência que compartilharam com uma multidão de fãs. Preocupo-me também com a relação que esses jovens estabeleceram com outros grupos musicais que atuaram no mesmo período, tais como a Bossa Nova, aquele representado na sigla MPB, e o Tropicalismo. Não menos importante, volto-me, ainda, à tentativa de desvelar os mecanismos envolvidos na configuração dessa experiência pelo trabalho de *memória* levado a cabo por seus protagonistas naqueles anos 60, assim como em momentos posteriores, sobretudo, a cada efeméride.

O movimento constituiu-se como mais um dos que sacudiam o universo musical do país naqueles explosivos anos 60 e 70 do século XX. Vista como promotora de valores responsáveis pela

construção de marcos identitários amplamente partilhados por boa parte da juventude brasileira, a *Jovem Guarda* é um objeto privilegiado para a análise dos impasses e possibilidades vivenciados pela juventude naqueles inquietos anos. Compreendida por uns como responsável por conectar a juventude com representações bastante transgressoras, e por outros, como um movimento que domesticou essa mesma juventude, a *Jovem Guarda* construiu sua trajetória nessa tensão. Ora revolucionária, ora conservadora, ou quem sabe as duas coisas, ela representou, sem dúvida, um importante canal de expressão dos anseios juvenis, e ajudou a configurar o universo imaginário de grande parte da juventude brasileira.

A busca por indícios capazes de desvelar aquele *imaginário*, que se acredita, encontram-se presentes nas narrativas expressas na produção musical do grupo e também na da mídia àquela época, configura-se um dos objetivos de minha pesquisa. Outro objetivo procura problematizar a forma como essa experiência é reconstruída pelo trabalho de *memória* empreendido, sobretudo, por aqueles que comandaram essa experiência, desaguando em narrativas reelaboradas a cada efeméride. Nesse caso, considera-se, como bem alerta Fernando Catroga, tratar-se, aqui, da questão do pertencimento “em que cada subjetividade se auto-reconhece filiada em totalidades genealógicas que, vindas do passado, se projetam no futuro” (CATROGA, 2001, p. 51), ou seja, da lógica que preside todo trabalho de memória, que é sempre resultado de uma construção narrativa cuja ligação com as demandas do presente dão os contornos da leitura que se faz do passado.

Observar o panorama da música popular no Brasil dos anos 60 e início dos 70 do século passado é mergulhar numa diversidade de discursos musicais que expressavam posicionamentos críticos frente à realidade em questão. Cada qual a seu modo, esses artistas pareciam ter um recado a dar, e serviram-se da música para passar suas mensagens, posicionamentos, esperanças,⁴³ muitas vezes pela via ao excitamento de uma revolução comportamental, visíveis, por exemplo, na experiência da *Jovem Guarda*. Essas experiências representaram diversificadas formas de posicionamento crítico e político frente ao instituído. O fato é que naqueles anos de forte censura a tudo o que parecesse subverter a ordem, nossos artistas colocaram em prática as mais diferentes formas de oposição ao estabelecido. Ainda nos anos 70, Wisnik lembrava que havia modos de expressão, próprios àquele cenário artístico, capazes de driblar os limites colocados pela censura nos anos de chumbo:

43 A título de exemplo, reporto-me a alguns trabalhos por mim orientados: (PACHECO 2009); (BAY, 2009); (PACHECO, 2008) e (PACHECO, 2013).

Ele [o artista] passa o recado, que não é propriamente uma ordem, nem simplesmente uma palavra, e nem uma palavra de ordem, mas uma pulsação que inclui um jogo de cintura, uma cultura de resistência que sucumbiria se vivesse só de significados, e que, por isso mesmo, trabalha simultaneamente sobre os ritmos do corpo, da música e da linguagem. (WISNIK, 2005, p. 25).

Ainda que o governo militar tenha buscado conter a “explosão” criativa implícita nessas formas de crítica ao contexto repressivo que se vivia naquele momento,⁴⁴ algo sempre subsistia. Maffesoli ajuda a compreender esse fenômeno quando ressalta que

Ao lado de explosões, de diversas ordens, que esburacam o tecido social, quando esse se torna demasiado apertado, existem outras maneiras, mais suaves, de desestabilizar o político, de mostrar sua relatividade e seu aspecto limitado. Pode ser a abstenção, a astúcia, a inversão carnavalesca e ainda muitas outras modulações. (MAFFESOLI, 1997, p. 99).

Essas considerações nos ajudam a refletir sobre o caráter de rebeldia de que se revestiram muitas das manifestações musicais da época, entre elas aquelas protagonizadas pelo grupo da *Jovem Guarda*. Embora não se caracterizassem por um caráter eminentemente político, no sentido restrito do termo, muitas das canções que compõem o repertório do grupo, assim como o comportamento de seus integrantes, representavam uma postura crítica frente ao que o regime militar entendia como subversão à ordem⁴⁵ do ponto de vista da moral que defendiam. Embora apenas em 1970 a ideia do que deveria ser objeto de censura tivesse sido sistematizada pelo Decreto-Lei nº 1.077 de censura prévia, ainda assim, esse instrumento jurídico nos oferece a possibilidade de aproximação com o que poderia ser considerado, pelo governo militar, já nos anos

44 Embora o decreto-lei nº 1.077, que estabeleceu a censura prévia, date de 26 de janeiro de 1970, já se vivia desde 1964 sob regime militar e sob o impacto do uso dos instrumentos de censura já existentes, herdados de governos anteriores. Como lembra Maria Abília, “a censura oficializada não foi uma invenção do governo militar – ela sempre existiu, de forma difusa, na legislação brasileira. Beatriz Kushnir, (...) faz um levantamento histórico da legislação sobre censura no Brasil desde o início da República. Esta marca temporal é fixada pela autora apenas como recorte histórico de sua pesquisa; na verdade, conforme ela mesma explica, a censura – tema controverso e reelaborado historicamente – vem de muito antes. O recuo histórico feito por Kushnir traz à tona a longevidade de termos e expressões como “censura prévia”, por exemplo, que aparece pela primeira vez num decreto de 1920. O exame crítico da legislação disponível sobre censura ao longo dos anos lança novas luzes sobre a questão da exacerbação do uso desse expediente repressor pela ditadura militar anos depois.” (PACHECO, 2008, p. 81). Ver, também, (KUSHNIR, 2004).

45 Vale lembrar as reflexões de Maffesoli sobre o que entende por “transfiguração do político”. Sobre essa questão, o autor defende a ideia de que o político deve ser pensado, nas sociedades contemporâneas e ocidentais, a partir de uma força que ele denomina de imaginal (imaterial). Segundo Maffesoli, o político parece ser gestado pelas paixões e sentimentos que unem, tecem laços de solidariedade, possibilitando interações sociais. O autor propõe uma análise que considere o poder pelo viés do afetivo, das experiências cotidianas, da “cultura do sentimento,” que no entendimento do autor, figuram como base da organização social, distanciando-se, portanto, de uma concepção puramente normativa. Assim, podemos considerar que parte do repertório musical da *Jovem Guarda* esteve em sintonia com as propostas defendidas por Maffesoli, justamente por expressarem uma forma de vida na arte que compunham e que defendiam novos comportamentos para uma juventude ávida por se reconhecer/identificar com novos padrões. (MAFFESOLI, 1997, p. 26-27).

60, como pertencendo ao universo da subversão.⁴⁶ O que decreto revelava era a preocupação indisfarçável com o que se considerava um processo de degradação moral da sociedade pelos meios de comunicação, o governo investindo-se “em defensor da pátria, evocando um inimigo imaterial, isto é, uma entidade composta de representantes dos meios de comunicação, que estaria ainda arquitetando um plano subversivo contra a segurança do país.” (PACHECO, 2008, p. 84). O discurso do decreto fazia confundirem-se *o político e o moral*, o que resultava em fazer com que “a diferença entre ‘desbundados’ e ‘de esquerda’, por consequência, se desvane[cesse]: ambas são facções suspeitas de participar de um mesmo plano subversivo”.(Idem)

Um exemplo dessa prática de “transfiguração do político” foi o lançamento, ao final do ano de 1965, do LP Jovem Guarda, de Roberto Carlos, que trazia a gravação da música *Quero que vá tudo pro inferno*, de Roberto e Erasmo Carlos. De acordo com Álvaro Neder, a “recepção dessa música evidenciou o impacto que o rock exerceu sobre diferentes grupos ideológicos”. (NEDER, 2012, p. 60).

Valendo-se de depoimentos reunidos por Marcelo Fróes, Neder salienta o impacto que essa canção (um rock) representou para artistas de diferentes segmentos da música:

Quero que vá tudo pro inferno foi o fenômeno de massa mais intenso que eu vi na minha geração”, afirma Caetano Veloso... Muitos ainda se lembram ... o que sentiram ao ouvi-la pela primeira vez ... [como] a cantora Fafá de Belém ... “Falei na hora: Humm, como esse cara é moderno”. Outro ... é ... Alceu Valença ... “achei aquilo uma coisa muito forte e bonita.” ... Djavan ... “Foi um impacto, fiquei muito empolgado” ... Raimundo Fagner: ...“logo depois de ouvir essa música ... estava tocando porque ... todos cantavam juntos, em coro”... Para Zé Ramalho, a música se confundia com o cenário de repressão pós-golpe militar que na época ele ainda não compreendia direito. “Eu me lembro de ver a polícia correndo atrás de estudantes na rua, carros revirados, ônibus incendiados, e *Quero que vá tudo pro inferno* tocando no rádio. Era um cenário louco, um apocalipse danado... Luiz Melodia: “Foi uma febre no morro. A gente ouvia a música o dia inteiro.” ... [N]a época a cantora Nana Caymmi estava morando em Caracas ... “*Quero que vá tudo pro inferno* foi um estouro na Venezuela. ... Irreverente como sou, adoro aquela letra. (FRÓES Apud NEDER, p. 60 e 61).

Aparentemente apenas mais uma canção de amor, *Quero que vá tudo pro inferno* parecia dizer mais do que sua letra evidenciava. O rock dos “Carlos” logo se tornou um ícone da transgressão juvenil.

46 A esse respeito ver: (BAHIANA, 2006, p. 74).

Quero Que Vá Tudo Pro Inferno

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 ...

Num outro exemplo de como a produção da Jovem Guarda era “lida” como transgressora, em maio de 1966 a revista *Realidade* destacava, em matéria de capa, a preocupação com a “revolução da juventude” que Roberto Carlos estaria a liderar.⁴⁷ Palavras como “rebeldia” e “revolta” informavam a maneira negativa como o movimento era absorvido por parcelas da sociedade e reforçavam algumas das representações que vinham sendo construídas sobre o movimento. A estas se juntava a igualmente pejorativa pecha de “alienados”, frequentemente lançada ao grupo.

O depoimento do psicanalista Roberto Freire concedido à matéria aludida pretendia explicitar o que significava essa desordem do ponto de vista de um estudioso dos comportamentos juvenis:

Uma das causas dominantes do progresso é o choque das gerações. Os mais velhos estão sempre em oposição ao que é novo, pois não querem abrir mão do que tem e sobre o que fundamentaram e justificaram toda sua existência. Os antigos repelem tudo o que foge aos padrões tradicionais.(...)Ser jovem é ser inconformista e protestar contra o que considera superado.(...)Rebelando-se contra a sociedade, o jovem estabelece uma posição crítica, hostilizando essa sociedade sem conhecer e sem saber por quê.

47 KALILI, Narciso. “Vejam quem chegou de repente”. *Revista Realidade*. Editora Abril. Ano I, Volume 02, maio de 1966. Na capa, uma moça vestindo calça jeans e camiseta com a foto estampada de Roberto Carlos divide a atenção do leitor com as manchetes ali anunciadas em letras garrafais. A primeira delas, “ROBERTO CARLOS: A REBELIÃO DA JUVENTUDE”, abre a lista e é a matéria principal daquele número.

Enquanto em determinados períodos da história – inclusive nos anos 60 –, os jovens aparecem na linha de frente de revoltas e revoluções,⁴⁸ o discurso de *Realidade* reiterava a cautela de uma parte da sociedade diante das mudanças propostas pela Jovem Guarda e seu principal expoente, Roberto Carlos.

Mas ser *Jovem Guarda* implicava também em ser o “outro” daqueles que não se identificavam com o movimento. Exemplo disso foi o que ocorreu em 1967, quando artistas identificados com a MPB, ou o que se entendia por essa sigla à época,⁴⁹ saíram em passeata em São Paulo, numa “frente única pela MPB”⁵⁰ contra as guitarras elétricas, leia-se: a Jovem Guarda, seus concorrentes diretos pela audiência da TV Record. Dunn ajuda a refletir sobre o evento que para ele “serviu como um exemplo notável de como os termos da resistência política tinham sido transferidos para a luta cultural”. E continua:

Mas o gesto antiimperialista imbuído de ideais elevados também eclipsou motivações mais rasas e comerciais relativas à concorrência no mercado do entretenimento televisionado. O maior beneficiário do conflito foi Paulo Machado de Carvalho, o proprietário da TV Record, que lucrava com a rivalidade entre as duas facções de sua estação. (DUNN, 2009, p. 82).

Enquanto vários artistas da chamada MPB enfileiravam-se na passeata pedindo o fim das “guitarras elétricas”, Caetano e Nara Leão assistiam, conforme narrativa do primeiro, “assombrados, de uma janela do Hotel Danúbio, à passagem da sinistra procissão.” Em seus escritos de memória Caetano lembra as palavras que Nara teria dito sobre o que via: “Isso mete até medo. Parece uma passeata do Partido Integralista.” (VELOSO, 1997, p. 161).

Em 1975, o correspondente do jornal *Le Monde* no Brasil, Charles Vanhecke, assim sintetizava o jogo de forças que percebia existir no País e que opunha a ditadura às artes:

O Brasil aperfeiçoou muito o que se poderia chamar de a ‘subversão suave’. Em face de certos argumentos de doutrina, [respondia-se] (...) com um sorriso ... ou canção. A sutileza nativa foi usada para aguçar a arte de ler nas entrelinhas, de oferecer à adivinhação o óbvio. (Charles Vanhecke. Apud DIAS, 2003, p. 51).

48 A esse respeito conferir (LEVI e SCHIMITT, 1996).

49 A esse respeito ver: (NAPOLITANO, 2005); (NAPOLITANO, 2007); (DUARTE e NAVES, 2003).

50 O programa “O fino”, comandado por Elis Regina, perdia audiência e foi substituído por novo programa, “Frente única: noite da Música Popular Brasileira”, apresentado coletivamente por vários convidados, incluindo Elis Regina, Geraldo Vandré, Chico Buarque e Gilberto Gil.” A passeata foi o primeiro evento do programa. (DUNN, 2009).

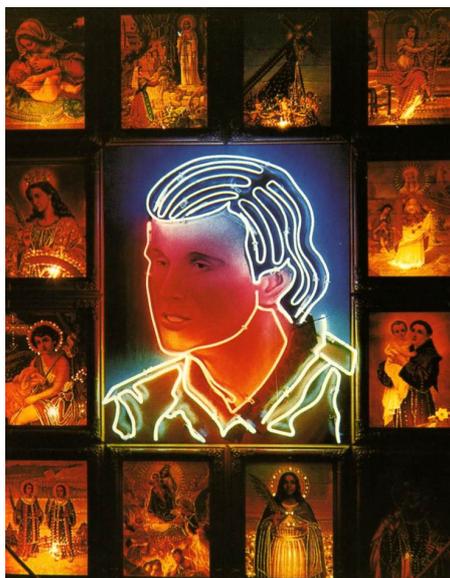
Vale lembrar aqui a leitura que Marcos Napolitano faz da batalha travada entre a MPB e a Jovem Guarda. Para ele, ela representava uma disputa ideológica por espaço na cena musical brasileira do período, os anos 60. Segundo o historiador, o avanço comercial alcançado pela Jovem Guarda, particularmente nas emissoras de TV, foi um dos responsáveis por acirrar os conflitos. Vista por alguns setores musicais como uma manifestação alienada e conservadora, por não trazer em sua obra as preocupações sociopolíticas que eram defendidas pela produção musical executada naquele momento por artistas filiados à MPB, a Jovem Guarda tornou-se uma ameaça para ela, em virtude do risco de despolitização oferecido pelo grupo, sobretudo junto à juventude brasileira. (NAPOLITANO, 2007, p. 95).

Mas será que a representação, ancorada nessas diferentes narrativas tão caprichosamente construídas sobre essa *Jovem Guarda*, a um só tempo rebelde e alienada, não estaria a esconder outras nuances do movimento? Dois últimos exemplos permitem que se problematize sobre essas representações – que naturalizadas se constituem como narrativas do que foram aquelas experiências – desconstruindo-as e percebendo-as como parte das lutas de representação⁵¹ travadas por espaços no concorrido circuito da música dos anos 60.

Foi na esteira da popularidade alcançada pela tênue e habilidosa mistura do “bom moço” com o “rebelde”, que o artista visual Nelson Leirner apropriou-se da figura de Roberto Carlos para produzir uma das obras mais conhecidas e emblemáticas de toda a sua carreira e um marco da nascente arte contemporânea. Essa apropriação ocorreu por meio da confecção da instalação denominada *Adoração*, formada por um painel com oleografias, pintura e néon confinado num ambiente acortinado circular e precedido por uma catraca, pertencente ao Museu de Arte de São Paulo.⁵²

⁵¹ E aqui entendemos essas lutas como “lutas de representações”, ou de sentidos que se deseja atribuir às relações, como o faz Chartier. Para esse historiador, as representações sociais são esquemas interiorizados que “traduzem as posições e os interesses objetivamente confrontados (...) e descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse.” Ou ainda, “as lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor a sua concepção de mundo social, os valores que são seus, e seu domínio.” (CHARTIER, 1990, p.17 e 19).

⁵² Versão mais desenvolvida desse tema foi realizada em: (BRITO e OLIVEIRA, 2010, p. 195-207)



Adoração ou Altar de Roberto Carlos,
(Nelson Leirner, 1966, Museu de Arte de São Paulo)⁵³

A revista *Intervalo* foi uma das que registrou a inauguração da exposição com a instalação *Adoração ou Altar de Roberto Carlos*, ocorrida no dia 3 de junho de 1966, na *Rex Gallery & Sons*. Em reportagem intitulada “Roberto Carlos virou santo” (*Intervalo*, junho de 1966), assim o evento foi noticiado pela revista:

Roberto Carlos é um santo e aparece, no centro do altar, cercado por outros doze santos, com uma auréola de gás neon, que apaga e acende, lembrando sua santidade. Isso, que pode parecer sacrilégio para alguns, é uma das fórmulas de manifestação do Movimento de Arte de Vanguarda, liderado pelo pintor Wesley Duque Lee e está a venda, desde o dia 3 (sexta-feira) por 2,5 milhões de cruzeiros, na *Rex Gallery*, em São Paulo, que se inaugurou naquela data, **com a presença do cantor**. O homem que santificou Roberto Carlos é o pintor Nelson Leirner que explica o seu trabalho (que ele chama de altar e não de quadro) dizendo: todo trabalho artístico reflete a sua época e RC é fenômeno da época que vivemos.

O nome do altar é *Adoração* e é assim: o centro do quadro tem um retrato de Roberto Carlos calcado nas fotografias de propaganda, cercado de luzes neon, azuis, vermelhas e verdes, que se apagam e acendem. Os extremos do quadro são ocupados por doze dessas estampas comuns de santos, guarnecidos por vidros perfumados que filtram a luz, sempre acesa. A inspiração, explica Nelson, veio da constatação de que Roberto Carlos ocupa o lugar dos santos na imaginação popular. Ele é o fenômeno de uma gente até agora esquecida. Os jovens, de repente, descobriram o cantor e tornaram-no um mito. Vejo isso através das minhas filhas de três e cinco anos, que vivem brigando, cada uma dizendo que ele é o seu

⁵³(PECCININI, 1999, p.92).

namorado, conclui Nelson. (grifos meus).

Enquanto o músico alinhava-se a uma estratégia da indústria cultural da época, Leirner seguiu o caminho oposto. Ele preferiu instituir para si uma carreira voltada para a crítica dessa indústria cultural. Uma leitura apressada de *Adoração* nos levaria a produzir uma aritmética simples, do gênero que comumente utiliza-se para ler artefatos inspirados na *pop art* americana, galgada no fato de que, se Roberto Carlos emergia como o fenômeno midiático por excelência – incômodo e paradoxalmente festejado – nada mais cabível que o utilizar como símbolo daquilo que artistas politizados liam como alienação produzida pela sociedade de consumo.⁵⁴

No entanto, a matemática não é simples. Roberto Carlos não apenas conhecia a obra como a prestigiou, como se apreende da reportagem de *Intervalo*. Lembremos, também, que Leirner, em depoimento a mesma revista, buscou no cantor a representação midiática de sua época, referindo-se ao fato de que: “todo trabalho artístico reflete a sua época e RC é fenômeno da época que vivemos”. Concluindo, Leirner atribui ao artista o papel de mito de uma juventude até então esquecida. Como outros artistas, Leirner utilizava justamente a linguagem midiática como suporte das suas formulações experimentais. A par dessa evidencia, é possível questionar por que insistir em pensar em *Adoração* como uma crítica direta à mídia, à música ou ao sucesso de Roberto Carlos e prosseguir numa leitura somente possível anos depois, quando o ídolo transforma-se não apenas num caso particular da história da música brasileira, mas, sobretudo, num cânone útil para compreender a própria sedimentação da indústria do entretenimento nos últimos 50 anos.

Era dezembro de 1968, e a revista *Realidade* publicava uma matéria sobre a Tropicália e um perfil do cantor Caetano Veloso.⁵⁵ Nas duas reportagens existem depoimentos reconhecendo o valor da Jovem Guarda e de Roberto Carlos para o cenário musical brasileiro. Essas matérias problematizam a representação tão naturalizada responsável pela imposição de uma certa narrativa sobre aquela experiência musical e que opõe os grupos musicais à época, concebendo-os não apenas como pertencentes a universos diferentes mas, sobretudo, como concorrentes. A primeira delas reporta-se à opinião de Gal Costa, para quem a dupla dos Carlos compôs o sucesso “Meu nome é Gal”. Ela fala sobre a representatividade do ié-ié-ié no cenário musical brasileiro:

54 Para compreender como o ambiente político da segunda metade dos anos 60 influenciou na produção das artes visuais, ver: (CAVALCANTI, 2005, p.21-72).

55 BAR, Décio. “O Tropicalismo é nosso, viu?” *Realidade*, Editora Abril, Ano III, Volume 33, dezembro de 1968.

Sempre que pode, Gal aparece nos programas de Roberto Carlos, tendo até defendido uma composição dele e de Erasmo Carlos em um recente festival. (...) Gal recusa-se a aceitar a hipótese de um abismo entre a Jovem Guarda e o tropicalismo. Ao contrário, entende o ié-ié-ié exatamente como uma ponte sem a qual a música brasileira ou nunca sairia do Barquinho ou se deteria no “barraco cuja porta era sem trinco”. “Independentemente de sua importância histórica, que é indiscutível, acho o Roberto genial. (...) Pra mim, o tropicalismo é exatamente isso, fazer as coisas sem medo”. (Idem, p. 183).

No perfil de Caetano Veloso, o artista esclarece suas impressões sobre o panorama da música popular brasileira naquela tumultuada década, reservando importante papel ao movimento liderado por Roberto Carlos.

A Bossa Nova tinha perdido seu sentido libertário, partindo para um tipo de música quase acadêmica, buscando dessa forma sensibilizar o povo que estava mais preocupado com coisas novas, como os Beatles ou Roberto Carlos. (...) Então, ninguém se dava conta de que a evolução não parara, que Roberto Carlos era o João Gilberto da Jovem Guarda. Essa então era combatida como se fosse uma praga ou uma heresia. A meninada [da “MPB”] procurava arrumar um sotaque nordestino para lastimar a falta da reforma agrária. Eles se preocupavam com um detalhe, ao passo que Roberto Carlos e a juventude em geral já mandavam tudo para o inferno. Roberto derrubou padrões estabelecidos, oficializando a tendência irreverente do brasileiro em relação à aparência dos chamados homens sérios. Ele vinha para impor um gosto livre, conseqüentemente, um uso mais livre. (Caetano apud BAR, 1968, p. 196-198).

Como se pode observar, algo de novo parecia fazer parte do cenário artístico brasileiro nesse final dos anos 60, marcado inclusive, ou principalmente, pela censura e perseguição aos inimigos do poder militar. O Roberto Carlos que os discursos de Gal e Caetano traçam distancia-se bastante da “figura” alienada que pouco mais de dois anos antes fora construída nas páginas da mesma revista. Outros tempos, novas representações, outras memórias.

REFERENCIAS

- BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque Anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- BAR, Décio. “O Tropicalismo é nosso, viu?” *Realidade*, Editora Abril, Ano III, Volume 33, dezembro de 1968.
- BAY, Eduardo Kolod. *Qualquer Bobagem: uma história dos Mutantes*. (Mestrado em História). PPGHIS/UnB, 2009.
- BRITO, E. Z. C. ; OLIVEIRA, E. D. G. Roberto Carlos no altar de Nelson Leiner. *ArtCultura* (UFU), v. 11, 2010.
- CATROGA, Fernando. ‘Memória e história’. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). *Fronteiras do milênio*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.
- CAVALCANTI, Jardel Dias. *Artes Plásticas: vanguarda e participação política (anos 60 e 70)*. Tese (Doutorado). PPGHIS/UNICAMP, 2005.
- CHARTIER, Roger. *História Cultural. Entre Práticas e Representações*. Rio de Janeiro/Lisboa: Difel / Bertrand. Brasil, 1990.
- DIAS, Lucy. *Anos 70. Enquanto corria a barca*. São Paulo: Editora SENAC, São Paulo, 2003.
- DUARTE, Paulo Sergio & NAVES, Santuza C. (orgs.). *Do Samba-Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.
- DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.
- KALILI, Narciso. “Vejam quem chegou de repente”. *Revista Realidade*. Editora Abril. Ano I, Volume 02, maio de 1966.
- KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- LEVI, Giovanni; SCHIMITT, Claude. “Introdução” In: LEVI, Giovanni, SCHMITT, Jean-Claude (org.). *A História dos jovens: Da Antiguidade à Era Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração do político. A tribalização do mundo*. Porto Alegre: Sulina, 1997.
- NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias. A questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & Música. História Cultural da Música Popular*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2005.

NEDER, Álvaro. “Parei na contramão’: faixas cruzadas na invenção da MPB”. *Estudos Históricos*.

CPDOC, vol. 25, nº 49, Rio de Janeiro, Janeiro-junho de 2012.

PACHECO, Maria Abília de Andrade de. *Taiguara: a volta do pássaro ameríndio*. (Mestrado em História). PPGHIS/UnB, 2013.

PACHECO, Maria Abília de Andrade. *O subversivo amor de Taiguara*. (primeiros começos até 1976). (Especialização em História Cultural). PPGHIS/UnB, 2008.

PACHECO, Mateus A. *Elis de todos os palcos. Embriaguez equilibrista que se fez canção*. (Mestrado em História). PPGHIS/UnB, 2009.

PECCININI, Daisy. *Figurações. Brasil anos 60*. São Paulo: Itaú Cultural e Edusp, 1999.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras. 1997.

WISNIK, José Miguel. “O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez” In: Aduato Novais (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac, 2005.