

TOMORROW NEVER KNOWS

as influências da música dos Beatles no Brasil

Gustavo Alonso

Professor do Núcleo de Design e Comunicação do *campus* Agreste da UFPE
Doutor em História pela UFF

NÓ CARNAVAL DE 2011, UM NOVO BLOCO APARECEU NAS RUAS DA CIDADE DO Rio de Janeiro. Intitulado Sargento Pimenta, os jovens desfilaram pelas ruas do bairro de Botafogo fazendo *covers* das músicas dos Beatles em ritmos brasileiros, especialmente samba, marcha, maracatu e funk. Canções como “Ob-la-di, ob-la-da”, “Yellow submarine”, “Twist and shout”, entre outras, embalaram uma pequena multidão, entusiasmada com o hibridismo estético.

Em 2002, foi lançado o primeiro dos quatro volumes da obra *Beatles 'n' Choro*, produzido pelo arranjador e cavaquinista Henrique Cazes. A coleção, produzida entre 2002 e 2005, contou com experientes músicos instrumentais brasileiros tocando canções do quarteto de Liverpool na linguagem do choro.

Antes do Sargento Pimenta e do *Beatles 'n' Choro*, a cantora tropicalista Rita Lee lançou em 2001 o disco *Aqui, ali e em qualquer lugar*, no qual regravou apenas canções do quarteto inglês. Segundo disse Rita: “A [...] ideia era ‘brasucar’. [Eu] via que vários artistas do planeta tinham gravado Beatles, mas nenhum com o som brasileiro” (WEINSCHELBAUM, 2006, p. 41). Entre as gravações de Rita, há canções traduzidas e outras que incorporam a bossa nova, como sua versão de “A hard day’s night”. Ao contrário do que diz Rita, a obra *beatle* foi constantemente *abrasileirada*.

Diante dos frequentes abraqueiramentos do som *beatle*, decidi fazer uma pesquisa, almejando um balanço das regravações realizadas das músicas dos Beatles no Brasil. A partir de 1963, quando foi feita a primeira regravação, foi possível contar por volta de 1.800 regravações de músicas de Paul, John e George realizadas por artistas brasileiros, lançadas no mercado nacional¹.

Ao longo de décadas, artistas de diferentes estilos, gêneros e origens foram influenciados pelo som do quarteto inglês. Entre eles, podemos encontrar artistas enquadrados como “bregas”, tais como Odair José e Paulo Sérgio; jovem-guardistas dos anos 1960, como Roberto Carlos e Os Incríveis; tropicalistas como Gilberto Gil e Os Mutantes; sertanejos como Jacó & Jacozinho, Leo Canhoto & Robertinho e Chitãozinho & Xororó; maestros de formação erudita, como Júlio Medaglia e Rogério Duprat; roqueiros dos anos 1970, como Raul Seixas, e dos anos 80, como Lulu Santos ou Cazusa. Regravações foram feitas por artistas tão diversos quanto Agnaldo Timóteo e Caetano Veloso, Rita Lee e Originais do Samba, Sérgio Reis e Elis Regina, Edu Lobo e Alvarenga & Ranchinho, o palhaço Bozo e Cauby Peixoto, Toquinho e Zezé Di Camargo, Sérgio Mallandro e Gal Costa, Cássia Eller e Roupas Nova, Roberto Carlos e Legião Urbana, Raul Seixas e Frank Aguiar.

Este artigo vem mostrar que nem todas as incorporações, no entanto, foram vistas como válidas pelos críticos e por grande parte da bibliografia musical nacional. Para isso, vamos percorrer de forma mais ou menos cronológica a sequência das primeiras regravações, das décadas de 1960 e 1970, tentando mostrar como houve diversas formas de incorporar a música do quarteto mais famoso do mundo.

Como nos explica o sociólogo Pierre Bourdieu, a lógica da autonomização do campo de produção artística se apoia na capacidade dos próprios agentes de legislarem sobre os critérios de julgamento de valor. Isso acontece a partir do controle das instâncias de consagração, lugares sociais de produção de legitimidade social. Segundo Bourdieu, as apropriações, incorporações, práticas e discursos culturais estão entrecortados por relações de poder que ocorrem num mercado de bens simbólicos caracterizado como um campo de disputa por posições de prestígio (BOURDIEU, 2005, p. 100-154). No caso dos Beatles, como veremos, uma leitura crítica de origem universitária e intelectualizada foi fundamental para

1 Site Memória Musical, www.memoriamusical.com.br, acessado em 3 de maio de 2016.

a sua gradual legitimação, e depois serviu para a incorporação de uma determinada experiência acerca do quarteto.

Essas brasileiríssimas disputas podem, *a priori*, fazer pouco sentido para um ouvinte britânico ou americano, já que seus valores e questões não respondem às demandas dos atores sociais dessas nações. Por isso mesmo, penso que são necessárias de serem refletidas: demonstram que as influências são construídas não apenas através da imposição vertical de valores, mas, sobretudo, pela catalisação e tensionamento de disputas locais, que podem, ou não, ter correspondência direta com as disputas originais, ou mesmo com o próprio som “em si”.

IT'S GETTING BETTER ALL THE TIME

O sucesso dos Beatles chegou de forma rápida ao Brasil. Já em 1963, puderam-se ouvir os primeiros acordes do grupo de Liverpool. Houve, então, especialmente a partir de 1964, uma enxurrada de regravações. Grupos hoje esquecidos, como The Rebels, The Youngsters, The Riders, Prini Lorez, The Bottles, D'Angelo and the Hully Gully Boys, foram os primeiros a regravar canções como “I want to hold your hand”, “A hard day's night”, “Do you want to know a secret” e “I should have known better”.

Às vezes, eram regravações em inglês; às vezes, versões. Neste último caso, imperavam as traduções. Não era incomum que a versão regravada por músicos brasileiros fosse conhecida no Brasil antes das originais dos Beatles. Um dos casos exemplares é o sucesso “Menina linda (I should have known better)”, versão de Renato Barros, lançada pelo grupo Renato & Seus Blue Caps em 1964, e que grande parte dos brasileiros conheceu antes da original de Lennon & McCartney. Isso acontecia porque os discos ingleses demoravam cerca de seis meses para serem comercializados no Brasil. Não era incomum que músicos que tivessem contatos no exterior conseguissem obter discos importados com maior antecedência, e que assim lançassem as canções no mercado nacional antes dos Beatles.

Uma das críticas mais ferozes que se fazia aos adeptos do som dos Beatles era a de que aquele tipo de som só fazia sucesso porque era “música comercial”. A primeira reportagem sobre os rapazes publicada no Jornal do Brasil já ilustrava o tratamento simplório que lhes dava grande parte da imprensa, apresentando-os como mera mercadoria da cultura de massa: “[o que] os alegres Beatles [...] mais amam na vida são as mulheres, os bombons, a música e o riso, coisas, estas, que têm em abundância. O que mais detestam



Uma das críticas mais ferozes que se fazia aos adeptos do som dos Beatles era a de que aquele tipo de som só fazia sucesso porque era ‘música comercial’

é a hipocrisia, que também não deve faltar. [...] São, de maneira geral, muito felizes” (OS ALEGRES..., 1964, p. 1).

Um dos fatores que ajudaram muito na divulgação da beatlemania foi o filme *A hard day's night*, lançado no Brasil em fins de 1965. A tradução do título do filme em terras tupiniquins era *Os reis do iê-iê-iê*, referência ao famoso sucesso do quarteto, “She loves you”. A partir daí, o som *beatle* também seria chamado de iê-iê-iê.

Paralelamente a tudo isso, houve o fenômeno da Jovem Guarda, que acabou, na prática, sendo visto como muito semelhante ao iê-iê-iê. Mas, como frisou o sociólogo Marcelo Garson, o rock no Brasil já vinha crescendo desde os anos 1950. O iê-iê-iê catalisou esse processo (GARSON, 2015, p. 107). A partir de 1965, os artistas influenciados pelo rock passaram a ser chamados de “artistas da Jovem Guarda”, devido ao programa de TV que se tornou muito famoso.

Comandado por Roberto Carlos, artista que vinha se destacando na cena do rock no Brasil, o programa Jovem Guarda, no qual se destacaram artistas como Erasmo Carlos, Wanderlea, Os Vips, Lafayette, Jerry Adriani e Renato e seus Blue Caps, entre outros, começou a ser apresentado na TV Record em 22 de agosto de 1965. O Brasil dos anos 1960 teve em Roberto Carlos um símbolo maior da juventude adepta do iê-iê-iê. Segundo o biógrafo do cantor, o historiador Paulo Cesar de Araújo, mesmo antes de ter contato com o som dos Beatles, Roberto Carlos já se aproximava daquilo que seria o padrão forjado pelo quarteto inglês nos anos 1960. Em 1963, antes de conhecer os Beatles, Roberto

Carlos gravou uma versão de “Splish splash” que ficou muito famosa. Segundo Araújo, a canção antecipava valores que seriam norma a partir do sucesso dos Beatles no Brasil e no mundo, de 1964 em diante (ARAÚJO, 2006, p. 115).

O sucesso da versão de “Splish splash” foi regional. Roberto Carlos só atingiria sucesso nacional a partir de “Quero que vá tudo para o inferno”, de 1965. Compositor de inúmeros *hits*, Roberto Carlos não gravou os Beatles nos anos 1960 e 1970. Ele só veio a regravar um sucesso do quarteto de Liverpool ao cantar sua versão “Eu te amo (And I love her)”, em 1984.

Assim sendo, é preciso relativizar, como faz Marcelo Garson (2015), o papel dos Beatles na carreira de Roberto Carlos. Embora grande parte da crítica o tenha visto, ao longo dos anos, como mera cópia do som estrangeiro, sua carreira não pode ser associada pura e diretamente, sem mediações, à do quarteto de Liverpool. Roberto já tinha consideráveis sucessos regionais, e sua carreira estava em ascensão quando os Beatles passaram a ser conhecidos no Brasil.

Muitos preferiram, no entanto, ver as semelhanças. Até porque houve algo que os Beatles de fato proporcionaram aos artistas da Jovem Guarda: uma nova forma de lidar com a imagem pública, que consistiu em ver nos artistas algo além de músicos, passando-se a comercializá-los sob o rótulo de “jovens” (GARSON, 2015, p. 114-115).

A intensa publicidade, o sucesso de vendas, os filmes e programas televisivos de Roberto Carlos, a presença constante em revistas de fofoca, as fãs históricas: tudo aproximava a carreira do cantor Roberto Carlos aos Beatles. Como os Beatles, que também usaram e abusaram da propaganda em sua carreira, Roberto Carlos chegou a lançar ternos, e Erasmo, jaquetas “Tremendão” (COLEÇÃO..., 1970, p. 170). Wanderlea tinha sua imagem associada a produtos através da marca “Ternurinha” (TERNURINHA..., 1967, p. 4).

IÊ-IÊ-IMPERIALISMO

É preciso aqui falar do contexto da época. Em 1964 houve o golpe militar no Brasil, que retirou do poder setores das esquerdas democráticas e nacionalistas que lutavam por reformas da sociedade brasileira. Em países latino-americanos, diferentemente da Europa, o nacionalismo está mais associado a valores de resistência que são vistos como à esquerda do espectro político. Esse pressuposto político gerou um condicionante no olhar de grande parte das forças de esquerda para com a música dos Beatles. A associação inicial dos golpistas a valores de abertura econômica, especialmente no

primeiro período ditatorial (quando Roberto Campos foi ministro do Planejamento, entre 1964 e 1967), serviu para que parte considerável das classes médias de esquerda de então associasse as guitarras à negação da brasilidade, vendo-as como armas do chamado “imperialismo cultural” (termo da época).

Através desse olhar que embaralhava política e arte, muitos críticos viram uma “invasão cultural alienígena” tomando o Brasil pós-Golpe de 1964. O jornalista, publicitário e folclorista Marcus Pereira era um deles, como deixou claro em seu livro de memórias:

Em 1963, a moda era o iê-iê [sic], tolice importada, dançada e cantada. A totalidade das boates apresentava este supremo exemplo da decadência mental de países ricos apenas economicamente e que nos impingiam sua cultura empobrecida e neurotizada por conflitos e impasses das sociedades superdesenvolvidas, esse lamentável superdesenvolvimento que se alimenta de vidas humanas, mas que é insaciável porque suga o espírito dos sobreviventes (PEREIRA, 1976, p. 7-8).

A partir de 1965, Roberto Carlos teve ascensão fulminante no cenário musical brasileiro. Sua carreira catalisou a de vários outros artistas. A crítica musical especializada, no entanto, desde o começo o viu com reticência. Sua música era ouvida como pertencente a um estrato mais baixo da população, constituído por jovens suburbanos das zonas de classe média baixa e “alienada” das cidades (ARAÚJO, 2006).

A música dos Beatles, ao mesmo tempo que foi muito ouvida e admirada por parte considerável da população brasileira, também foi muito combatida. A oposição veio de diversos segmentos

“

Através desse olhar que
embaralhava política e arte,
muitos críticos viram uma ‘invasão
cultural alienígena’ tomando o
Brasil pós-Golpe de 1964

musicais, e de diversas formas. Especialmente daqueles que se viram destronados de sua popularidade no consumo massivo. Um dos que reagiram à beatlemania foi o “ultrapassado” Luiz Gonzaga.

Acordeonista que teve o auge musical e comercial entre 1945 e 1955, Gonzaga destacou-se como cantor e compositor tradicional, que cantou sua região, folclorizou a vida no campo e tematizou uma realidade pré-industrial do Brasil. Gonzaga se vestia de cangaceiro, tal como Lampião, um famoso bandido social da primeira metade do século XX do Nordeste, visto *a posteriori* como uma espécie de Robin Hood local. Composições como “Asa branca”, “Xote das meninas” e “Juazeiro” cantaram a seca e os costumes do Nordeste, região do país à qual Luiz Gonzaga ajudou a dar identidade cultural (ALBUQUERQUE JR., 2011). Tendo alcançado imenso sucesso em todo o Brasil em meados do século, na década seguinte, Gonzaga fora ultrapassado pelas guitarras dos anos 1960. Incomodado, ele gravou o “Xote dos cabeludos”, uma crítica aos Beatles e, sobretudo, aos influenciados pela beatlemania no Brasil, os artistas da Jovem Guarda: “Atenção, senhores cabeludos!/ Aqui vai o desabafo de um quadrado;/ Cabra do cabelo grande/ Cinturinha de pilão/ Calça justa bem cintada/ Costeleta bem fechada,/ salto alto, fivelão/ Cabra que usa pulseira,/ No pescoço, medalhão/ Cabra assim com esse jeitinho,/ No sertão de meu padrinho,/ Cabra assim não tem vez não...” Luiz Gonzaga ironizava os fãs da beatlemania e os associava à homossexualidade.

A resistência ao modismo proposto pela Jovem Guarda e pelo som dos Beatles foi marcadamente importante na música rural. Assim como Luiz Gonzaga, outros artistas ligados à ruralidade protestaram contra as mudanças dos costumes. Importante no Centro-Sul do país, a música caipira tinha repercussão apenas regional nos anos 1960. Mas ainda assim reagiu ao sucesso do rock dos Beatles.

Algumas duplas caipiras chegaram a lançar canções contra o iê-iê-iê. Jacó & Jacozinho foram alguns dos primeiros a recusá-lo, na canção “Eu sou do lari larai”, de 1967: “Eu defendo o que é nosso/ Não quero ofender ninguém/ Copiar o que é dos outros/ Eu acho que não convém”. No ano seguinte lançaram o LP *Viva o lari larai*, cuja canção homônima era um hino antirock: “Lari larai no sertão e na cidade/ Lari larai quer dizer brasilidade/ [...] / Lari larai é viola sem defeito/ Melodias brasileiras/ Que tá firme e não cai/ [...] /Lari larai é a nossa tradição/ Lari larai, filho da nossa nação”. Na capa do LP, Jacó & Jacozinho posavam na frente de um circo com viola e violão à mão.

Também nas cidades houve resistência ao quarteto de Liverpool. Uma das principais resistências foi formulada por artistas universitários de classe média alta, que se reuniram em torno da sigla MPB.

A sigla MPB surgiu nos idos de 1965, nos embates entre os setores nacionalistas da música popular urbana, associados às esquerdas políticas. Apesar de não denotar um gênero, a sigla MPB aponta para uma construção social bastante específica no Brasil. Ao contrário do que diz o nome, nem todos os artistas populares cabem dentro dessa sigla. O conceito de MPB surgiu a partir da juventude universitária de classe média nacionalista de esquerda que, diante do início da ditadura, em 1964, mobilizou-se para se opor ao “imperialismo cultural”. Como afirmou o historiador Marcos Napolitano, “o conceito de MPB, em suas variáveis ideológicas e estéticas, é inseparável de uma cultura política marcada pelo chamado ‘nacional-popular’ de esquerda” (NAPOLITANO, 2005, p. 125-129). A MPB dos anos 1960 é fruto desse pensamento nacional-popular e da influência da Bossa Nova, acrescentada de um discurso político contrário ao *status quo* ditatorial. A música dos Beatles era vista como o oposto disso.

Ao mesmo tempo que um padrão musical foi sendo forjado, um padrão político também o foi. Além de combater o som “estrangeiro”, a música “popular de fato” (aos olhos da MPB) deveria ser combativa ante a ditadura. E também deveria realçar a tradição musical nacional. A boa música, resistente e combativa, seria também nacionalista.

Como já demonstrou Bourdieu, a demarcação distintiva que dá origem a gêneros supõe um campo de batalha onde os atores disputam pelo lugar de autoridade. E um dos lugares de autoridade nessa época era o suposto conhecimento das “raízes” musicais nacionais. De forma que, munidos de certo poder simbólico, nesse caso uma memória da cultura nacional “inventada” – como diria Hobsbawm (1997) – em museus, revistas, exposições, peças, reportagens etc., os atores da MPB travaram suas batalhas “com poderes concorrentes, hostis, aliados ou neutros, os quais é preciso aniquilar, intimidar, conchavar, anexar ou coligar”, na busca pela legitimidade de suas posições (BOURDIEU, 1989, p. 293). O “resgate da pureza popular” era uma forma de alavancar forças para a mudança social. Valorizar o samba da época de ouro, dos anos 1930 e 1940, passou a ser regra para aqueles que defendiam a cultura popular “autenticamente” nacional.

A cantora Elis Regina, que também começava uma carreira afinada com a MPB e o samba por volta de 1965, foi uma das

porta-vozes dessa postura nacionalista, e por isso protestou contra a entrada dos Beatles na música brasileira. Depois de viajar pela Europa cantando a cultura nacional, ela voltou ao Brasil em março de 1966 e percebeu que a música do quarteto de Liverpool estava em todo canto. E se espantou:

De volta ao Brasil, eu esperava encontrar o samba mais forte do que nunca. O que vi foi essa submúsica, essa barulheira arrastando milhares de adolescentes que começam a se interessar pela linguagem musical e são assim desencaminhados. Esse tal de iê-iê-iê é uma droga: deforma a mente da juventude. Veja as músicas que eles cantam: a maioria tem pouquíssimas notas, e isso as torna fáceis de cantar e guardar. As letras não contêm qualquer mensagem: falam de bailes, palavras bonitinhas para o ouvido, coisas fúteis. Qualquer pessoa que se disponha pode fazer música assim, comentando a última briguinha com o namorado. Isso não é sério nem é bom. Então, por que manter a aberração? Nós, brasileiros, encontramos uma fórmula de fazer algo bem-cuidado para a juventude, sem apelar para rocks, twists, baladas, mas usando o próprio balanço do nosso samba (ESSE TAL..., apud GARSON, 2015, p. 277).

Em meio a esse debate, houve a barulhenta “passeata contra a guitarra elétrica”, que caminhou do Largo São Francisco ao Teatro da Record na Rua Brigadeiro Luís Antônio, em São Paulo, no dia 17 de julho de 1967. Foi uma estratégia de marketing do programa televisivo Fino da Bossa, que articulava os fãs da MPB contra a Jovem Guarda, mas muitos levaram a sério. Partidários da MPB agitavam bandeirinhas, e a cantora Elis Regina bradava pela necessidade de defender as canções nacionais. Participaram da passeata, além de Elis, Geraldo Vandré, Gilberto Gil, Jair Rodrigues, Edu Lobo, Zé Kéti e o MPB-4. No teatro, Juca Chaves cantou o hino do Frente Única: “Moçada querida/ Cantar é a perda/ Cantando a canção/ Da pátria querida/ Cantando o que é nosso/ Com o coração” (NAPOLITANO, 2001, p. 101).

LET IT BE

Até 1967, os adeptos da música dos Beatles estavam praticamente restritos a grupos jovens suburbanos “alienados”. Embora muito popular, até porque a população brasileira de então era composta basicamente por jovens e crianças, a influência dos Beatles tinha muita dificuldade de atingir gerações mais velhas e setores mais educados da população. Sem o respaldo intelectualizado, para os universitários de classe média engajados no nacionalismo típico das esquerdas da época, a música da primeira fase dos Beatles

não significou quase nada. Mesmo canções mais introspectivas como “Help!” ou “Yesterday” em geral não foram levadas a sério por tais setores.

Mas eis que, ainda em 1967, alguns artistas da MPB, com alguma formação universitária, oriundos sobretudo do estado da Bahia, começaram a prestar atenção nas canções do quarteto inglês e na sua influência na música nacional. Esses artistas tentaram então dialogar com o som dos Beatles e com Roberto Carlos. Ficaram conhecidos como os “tropicalistas”: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, o maestro Rogério Duprat, Nara Leão, Os Mutantes².

Entre as intenções dos tropicalistas, estava a de incorporar a sonoridade pop mundial, como os artistas da Jovem Guarda faziam. Mas queriam ir além. Tratava-se de dar um passo crítico que estes não teriam conseguido dar. Caetano Veloso, especialmente, formulava paulatinamente a ideia de um movimento que ia além das definições fechadas de gênero musical. Tratava-se, antes de tudo, de estar aberto às movimentações estéticas e incorporá-las à brasilidade. A música dos Beatles e de Roberto Carlos deveria ser “antropofagizada”, incorporada e “brasilizada”.

O termo “antropofagia” fora utilizado nos anos 1920 pelo poeta Oswald de Andrade. Retomado pelos tropicalistas como postura crítica, buscava-se por meio dela assumir os paroxismos e ambiguidades de uma brasilidade em eterna formação, para além do purismo e folclorismo. A ideia era incorporar tudo que viesse de fora do Brasil e, a partir dessa fusão original, formular uma brasilidade sempre nova.

Caetano Veloso e Gilberto Gil buscaram contato direto com os cabeludos do iê-iê-iê. Quando cantou sua primeira composição tocada com guitarras e distorções, “Alegria, alegria”, Caetano convidou o grupo de iê-iê-iê argentino Beat Boys para se apresentar ao seu lado no III Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record, em outubro de 1967. Nesse mesmo festival, Gilberto Gil convidou a banda de rock paulistana Os Mutantes para acompanhá-lo na apresentação da sua “Domingo no parque”. Ambas as canções, de Gil e Caetano, são vistas pela bibliografia musical como marcos da entrada da guitarra elétrica na MPB, e do início do tropicalismo. Rita Lee, um dos músicos de Os Mutantes,

2 É praticamente consenso na bibliografia que o tropicalismo, embora tenha surgido em 1967, só foi batizado no ano seguinte, especialmente a partir de uma coluna de Nelson Motta, intitulada “A cruzada tropicalista” (MOTTA, 1968).

reconheceu a importância do quarteto de Liverpool para sua formação: “Nós fomos influenciadíssimos pelos Beatles. Escutávamos aquele som e dizíamos: ‘O que é isso? Não sei, mas vamos fazer em casa’” (WEINSCHELBAUM, 2006, p. 41).

Esse posicionamento simpático à mistura com o som dos Beatles chocava-se com a postura de grande parte da MPB de então, que reagia de forma nacionalista à guitarra elétrica e acusava a música do quarteto inglês de ser puramente “comercial” e “banal”. A proposta tropicalista se chocava também com as ideias da Escola de Frankfurt, especialmente a crítica feroz que Theodor Adorno (1978) fazia à indústria cultural e à manipulação das “massas alienadas”, ideias hegemônicas na crítica cultural e na academia de então.

Em 1966, foi lançado o primeiro livro sobre a trajetória de Roberto Carlos, e que, indiretamente, tratava da penetração da música dos Beatles no Brasil. Foi intitulado *A rebelião romântica da Jovem Guarda*, e o seu autor, Rui Martins, defendia a tese de que, em plena ditadura, a música de Roberto Carlos surgiu para apaziguar a juventude:

[...] um movimento juvenil, sem propósitos, e sem quaisquer ideais transforma-se num hiato nada salutar para o desenvolvimento nacional. Satisfaz, entretanto, aos conservadores, sempre contrários a mudanças e, por isso, animados com a inconsequência juvenil que não põe em perigo a estrutura social (MARTINS, 1966, p. 27).

No jornal *Última Hora*, edição de 2 de agosto de 1967, um colunista bastante autoritário disse que a Jovem Guarda era para “imbecis mercadológicos e reacionários”. E continuou: “Na Inglaterra os Beatles teriam sua virtude e seriam progressistas. Aqui, no entanto, a ‘cópia’ não consegue nem imitar direito os originais” (ÚLTIMA HORA, 1967, p. 4).

Houve um *turning point* fundamental para que os tropicalistas, sobretudo os articuladores Caetano e Gil, revisassem seus posicionamentos acerca do quarteto inglês: o lançamento do disco *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, em 1967. Tal disco consolidou mudanças que já estavam em curso entre os artistas, como disse Caetano:

Os Beatles em geral bateram muito mais no Gil do que em mim. Bateu em mim também, eu achei *Sgt. Pepper* maravilhoso, mas quando *Sgt. Pepper* saiu a gente já estava gostando dos Beatles. O Gil ficou louco e entusiasmado com “Strawberry Fields Forever”, que foi antes de *Sgt.*

Pepper. Mas a gente já gostava [dos discos] *Revolver* e de *Rubber soul*, já tinha coisas que a gente estava gostando. Mas eu ouvia mais Jovem Guarda, eu tava mais interessado em Roberto Carlos (VELOSO, 1999).

É preciso lembrar que em 1967 Caetano e Gil eram jovens de 25 anos de idade. Caetano tinha apenas um disco gravado e dois anos de carreira. Gilberto Gil já tinha compactos lançados desde 1963, mas sua carreira havia sido alavancada a partir de 1965, quando Gil se tornou um reconhecido cantor nacionalista de protesto, especialmente a partir de composições como “Procissão” e “Roda”, ambas de 1965. Em 1967, coerente com as demandas da MPB nacionalista, Gil participou da passeata contra a guitarra elétrica. Poucos meses depois, rompeu com os nacional-folcloristas da MPB e ajudou a formular a revolução estética tropicalista junto com Caetano.

A incorporação da cultura de massa pelos tropicalistas, e especialmente das guitarras dos Beatles, não foi fácil. Eles foram vaiados em praça pública e criaram inimizades no meio artístico da MPB. Os tropicalistas só foram de fato incorporados à MPB depois de Caetano e Gil terem sido exilados em 1969 pela ditadura militar.

Em 1968, a ditadura, que já havia sido implantada em 1964, arrojou a repressão. Direitos constitucionais cassados, ela aumentou os cerceamentos, a censura e a perseguição aos opositores. Nesse contexto, Caetano e Gil foram paradoxalmente presos e exilados pelos militares. Os opositores da ditadura perceberam que as canções dos baianos eram tão políticas quanto ou até mais políticas do que eles podiam supor. O exílio resignificou a obra tropicalista, mostrando aos puristas da MPB que os tropicalistas haviam sido mal interpretados.

Os códigos através dos quais o campo da música estava lastreado, ou seja, a ideia de participação política à esquerda, sofreram abalo considerável. Gradualmente, o campo da música nacional foi se acomodando e incorporando guitarras tropicalistas e deixando de ver a guitarra como inimiga. Isso só pôde acontecer porque as transições ocorreram de forma mediada, sendo o linguajar político da “resistência” mais um dos componentes estéticos em disputa na consolidação do campo da música nacional.

A partir de então, as duas linhas vistas como opostas na MPB (entre 1965 e 1968) passaram a conviver. O projeto tropicalista de fundir variados sons tornou-se possível e até hegemônico entre os artistas da MPB pós-1969. Caetano e Gil foram vitoriosos.

E criou-se um mito em torno do tropicalismo. O mito de que foi um movimento de ruptura, renovado e renovador, uma vanguarda heroica. Toda uma longa bibliografia ajudou a legitimar a “antropofagia” tropicalista. Mas, como já afirmou o historiador Paulo Cesar de Araújo, quem enfrentou a barra para colocar a guitarra na música brasileira foi o pessoal do iê-iê-iê, e não os tropicalistas (ARAÚJO, 2002, p. 274).

Essa questão é algo com que a bibliografia musical parece pouco lidar. Especialmente porque, a partir da incorporação dos Beatles à MPB via tropicalistas, criou-se outra distinção no campo musical brasileiro. Se antes de 1967 os Beatles eram vistos como um grupo meramente “comercial”, “banal” e “imperialista”, a partir do êxito de *Sgt. Pepper’s* e de sua influência na estética vanguardista eles foram aceitos pelo público mais intelectualizado e afinado com a MPB, por comungarem do que estes viam como “ousadia estética”. De forma que os Beatles tornaram-se cânone também no Brasil, referendado pelas massas e por intelectuais. Por outro lado, a influência iê-iê-iê (pré-1967) tornou-se espaço de quase silêncio. São raríssimas (e recentíssimas) as teses acadêmicas sobre a Jovem Guarda (GARSON, 2015; MAIA JR., 2015; OLIVEIRA, 2011). O olhar de nossos intelectuais oriundos das classes médias quase nunca consegue fugir da iconoclastia de *Sgt. Pepper’s*. Isso se deve em parte ao fato de que a formação do campo da MPB se deu com a universidade e o pensamento intelectualizado como duas de suas principais forças motoras. Grande parte dos intelectuais nacionais incorporaram os Beatles na medida possibilitada pelo tropicalismo, movimento intelectualizado feito por músicos de formação universitária. De forma que, não obstante a generalizada incorporação dos Beatles, outra distinção foi forjada. Os críticos intelectualizados, adeptos das inovações, dos experimentalismos, da ousadia estética, preferiram referendar o corte que *Sgt. Pepper’s* representou na carreira dos Beatles. Mantinha-se, assim, a distinção em relação à incorporação popular dos Beatles. Os *subcampos* da música popular, longe de se desfazerem, foram rearticulados em direção à manutenção da *distinção*, colocada agora em outros termos. Quando as regras de legitimação são transformadas, outras práticas e atores podem ser agregados. A prática de alianças torna o conceito de *campo cultural* de Bourdieu um rico cenário de batalhas em que as estruturas são relativamente dinâmicas (BOURDIEU, 2005). Rearranjadas, as batalhas em torno dos Beatles passaram a se dar a partir de outra *distinção*.

Os músicos altamente populares que incorporaram pioneiramente os Beatles leram de outra forma a mesma realidade. A grande maioria dos artistas populares que flertaram com o som do iê-iê-iê continuou preferindo o som *beatle* pré-*Sgt. Pepper's*. A defesa desse posicionamento foi feita por Paulo Cesar Barros, baixista da banda de iê-iê-iê Renato e seus Blue Caps:

Bicho, você quer saber? Eu vou te falar uma coisa pessoal. Não vou te dizer que eu adorava os Beatles, mas eu gostei muito deles – do primeiro disco até *Help!*. Eu estranhei o *Rubber soul* [1966]. Daí pra frente, sabe o que é que eu achei? Eu achei que com aquela música veio um baixo astral, um rancor, uma melancolia... Não tinha alegria, só tinha coisa pesada em termos de astral. Me fez mal, quando eu ouvi. Eu me lembro que é como se tivessem perdido a característica deles – musical, de composição também. Eles mudaram da água pro vinho, eu acho que os Beatles se deterioraram ali... Apesar das obras-primas. Mas acabou a festa, cara... E acabou a espontaneidade e a simplicidade, que eram tão bonitas neles (BARROS, 2016).

WHY DON'T WE DO IT IN THE ROAD?

Setores populares prosseguiram com a incorporação dos Beatles, mas, em geral, preferiram focar na primeira fase do quarteto. A começar por Roberto Carlos, que, depois de ter sido o “rei do iê-iê-iê”, prosseguiu numa carreira romântica em que nunca ousou realizar práticas experimentais ou grandes rupturas estéticas. Diferentemente de Caetano e Gil, Roberto Carlos nunca foi à universidade nem tinha nesse público, o universitário, seu principal mercado consumidor. Seguiu sendo um baladista de canções românticas, sem, no entanto, nunca conseguir o respaldo intelectualizado em sua integridade, como lembrou Felipe Trotta:

Cabe destacar aqui que a legitimidade estética de Roberto Carlos apresenta uma certa ambiguidade. Ao mesmo tempo que é considerado um dos mais importantes compositores e cantores da música popular brasileira, seu prestígio estético esteve sempre num patamar inferior comparado ao dos artistas da MPB. O repertório romântico tem sido avaliado pela crítica como de nível inferior, especialmente quando aborda de forma mais direta o ato sexual. No entanto, no caso do artista, seu sucesso perene e contundente o colocou numa posição de extrema identificação com contingente expressivo da população brasileira, sendo reconhecido e aclamado como “rei” (TROTТА, 2011, p. 128).

Roberto teve longa carreira com pelo menos duas décadas de sucesso massivo ininterrupto. E sempre contestado pela crítica dos

especialistas e das instituições de preservação musical (ARAÚJO, 2006, 2014).

A partir da virada dos anos 1960 para os 1970, uma série de artistas populares seguiu incorporando as baladas românticas dos Beatles, sem grandes preocupações com experimentalismos e grandes inovações estéticas. E quem assumiu essa postura pagou o preço de não conseguir atingir os valores encarnados pela crítica intelectualizada do campo musical. Como se sabe, o campo da música popular vai além dos músicos. Envolve também críticos, jornalistas, compiladores, formadores de opinião, público etc., a maioria dos quais encontrava nos canais tradicionais de construção de valor crítico a grande possibilidade de se posicionar e assim legitimar a versão do som *beatle* que mais lhe apetecesse. Como afirma Simon Frith em seu livro *Performing rites*, o prazer da cultura pop está relacionado ao prazer de falar sobre ela, o que acarreta sempre algum tipo de valoração (FRITH, 1996, p. 4). E essa valoração envolve sempre hierarquizações de gosto e sociais.

Um dos gêneros musicais que pagou o preço de não se adequar aos interesses de uma determinada crítica intelectualizada foi a música sertaneja. Oriunda dos interiores do Centro-Sul do país, começou incorporar a formação clássica de baixo, bateria e guitarras a partir de 1969, quando a dupla Leo Canhoto & Robertinho (o nome deste foi inspirado em Roberto Carlos) lançou seu primeiro disco e catalisou a influência estrangeira do rock também na música rural. O auge do sucesso regional da dupla se deu durante a década de 1970. Eles flertaram, sobretudo, com a fase pré-1967 dos Beatles e sempre preferiram as baladas ingênuas e rocks românticos ao experimentalismo e vanguardismo pós-*Sgt. Pepper's*. Mesmo assim, chocavam, sobretudo por não se adequarem ao padrão que a crítica demandava. Espantada com a insólita mistura, a revista *Veja* assim descreveu a dupla: “Misto de caipira, caubóis americanos e cantores de iê-iê-iê, de cabelos grandes, calças justas, coletes de couro coloridos, pistola na cinta, Leo Canhoto & Robertinho venderam 40 mil cópias de seu primeiro LP de letras tiradas à Roberto Carlos” (O NOVO..., 1970, p. 76).

Artistas sertanejos que se encantaram com os Beatles, os irmãos Chitãozinho & Xororó começaram a carreira em 1970. Bastante jovens, eles se sentiram estimulados pelo visual e pelo som do grupo de Liverpool, como contou Chitãozinho em entrevista: “No segundo disco a gente começou a botar a bateria mais pesada, o baixo mais na cara, a mixagem diferente, com cordas e tudo... misturado e bem mixado. Esse disco foi bem moderno para

o gênero. Aí fomos muito criticados”. Xororó lembra que o que eles queriam era se adequar ao seu tempo: “A gente queria fazer música sertaneja para as pessoas da nossa geração. A gente ouvia Beatles... No segundo disco eu já estava com cabelo no ombro...” (CHITÃOZINHO; XORORÓ, 2010).

Nos anos 1970, a música sertaneja era ainda um gênero de sucesso apenas regional. Mas gradualmente expandia sua popularidade massiva através das incorporações estéticas. Milionário, da dupla com José Rico, também se recorda das críticas de quando colocaram guitarra na música sertaneja: “A primeira música em que pusemos guitarra no estúdio foi uma gozação! Os críticos diziam: ‘Poxa! Você vê essa dupla aí? Pondo guitarra! Guitarra é negócio de rock!’ Mas não tem nada a ver! A música é música! Guitarra é um instrumento musical!” (MILIONÁRIO, 2008, p. 256).

Conhecida pelo melodrama das canções e pela incorporação de guarânias paraguaias e boleros mexicanos, além do rock, a música sertaneja sempre teve dificuldade de encontrar críticos intelectualizados favoráveis à mistura das guitarras dos Beatles às suas canções românticas. Associada a grupos subalternos do interior do país, a música sertaneja de então tinha dificuldade de atingir as classes altas, especialmente das capitais. E sofria com os críticos. Entre os analistas da MPB, o crítico Nelson Motta foi um dos que ojerizou essas misturas:

[A música sertaneja é o] ambiente musical jeca-romântico [...] vigente, depressivo, dedicado a histórias de dor de corno e a romances mal-resolvidos em meladas guarânias e baladas sorumbáticas, destilando melancolia e sentimentalismo para baixo, para dentro, para trás. Como se a essas alturas de sua história de glórias a música brasileira precisasse sofrer influências da música paraguaia e mexicana. É como se aprendêssemos a jogar futebol com os norte-americanos (MOTTA, 1992, p. 6).

Toda uma geração de baladistas populares floresceu nos anos 1970 sob a influência dos Beatles, mas sem o aval da crítica. Apesar do sucesso nacional massivo, artistas como Odair José, Paulo Sérgio e Reginaldo Rossi foram chamados pejorativamente de “cafonas” ou “bregas”. Baladistas, suas apresentações dos anos 1970 tinham invariavelmente a guitarra. E foram igualmente achincalhados pela crítica. A mistura de letras românticas com guitarras iê-iê-iê incomodou os críticos, que notavam a ausência do espírito moderno de *Sgt. Pepper’s*. Como mostrou o autor Paulo Cesar de Araújo, por essa razão tais artistas “cafonas” ficaram ausentes de instituições

que cuidavam da “preservação da cultura nacional”, como o Museu da Imagem e do Som, por exemplo (ARAÚJO, 2002). Tratava-se de uma influência dos Beatles que não era aceita para ser preservada. As disputas no campo da música popular, mediadas pelos critérios valorativos de legitimidade, levam à formulação de distinções que acarretam práticas objetivas, como a preservação ou não de determinadas obras em museus (BOURDIEU, 2005).

A influência *beatle* foi tão grande que alguns artistas populares fizeram até baladas para o *Fab Four*³. Em “Saudade dos Beatles” (AUGUSTO; PISKA, 1996), a dupla sertaneja Zezé Di Camargo & Luciano recordou o quarteto. No primeiro LP, de 1991, Zezé & Luciano já haviam gravado a canção “Eu te amo”, versão de Roberto Carlos para “And I love her”, clássico dos Beatles de 1964, gravado pelo “rei” em 1984. A versão foi criticada por parte da mídia. O crítico do jornal Folha de S. Paulo foi um dos que não gostou: “Às vezes o ritmo também é pré-rock – tanto que ‘And I love her’ dos Beatles vira um bolerão nas vozes de Zezé Di Camargo e Luciano” (CLASSE MÉDIA..., 1992, p. 6). Zezé tinha opinião divergente do crítico. Para ele, os Beatles estavam na raiz do romantismo: “Todo artista sertanejo canta meio romântico graças ao Roberto Carlos, aos Beatles, a essa geração...” (DI CAMARGO, 2010). Não havia conceito de *antropofagia* largo o bastante para aceitar uma mistura dos sertanejos. Especialmente porque os setores populares preferiam os Beatles baladistas aos Beatles vanguardistas.

O cantor Amado Batista também foi muito influenciado pela primeira fase dos Beatles. No entanto, na disputa simbólica da música brasileira, Amado e sua incorporação das baladas dos Beatles eram vistos como “bregas”. O cantor rejeitava esse adjetivo e preferia ver sua música como “romântica”:

Eu não sou um ídolo da música brega, pode ter certeza disso! Eu sou um ídolo da música romântica, da música popular. Querem forçar a barra de um rótulo que denigre a música, sem necessidade. Até porque existe uma denominação para essa música, que é *música romântica*. Não se pode querer denegrir a música romântica da Jovem Guarda inteira, todas as canções dos Beatles, não é? E minha música é a mesma coisa! Qual a diferença entre a minha música e a dos Beatles, da Jovem Guarda, do Elton John? Qual a diferença que tem? Nenhuma! (BATISTA, 2010).

3 Em 1977, Wanderley Cardoso compôs e gravou a canção “Beatles” (CARDOSO, 1977), e Agnaldo Timóteo, em 1985, gravou “Que saudade traz os Beatles de você” (MAJÓ; MITA, 1985).

**EVERYBODY'S GOT SOMETHING TO HIDE EXCEPT
FOR ME AND MY MONKEY**

Como os Beatles haviam sido incorporados primordialmente por setores da música popular de massa, o meio musical de classe média da MPB, remodelado pelo tropicalismo, passou a se diferenciar desses artistas a partir de um olhar alternativo acerca dos Beatles. Como já escreveu Jeder Janotti Jr.: “A dinâmica da articulação dos valores em torno da cultura pop pode operar distinções através de valores de uso (o que se faz com os objetos culturais em seus agenciamentos afetivos), valor de troca (inter-relação com seu valor econômico), valor cultural (identitário) e valor estético (conflitos e partilhas sensíveis)” (JANOTTI JR., 2015). O marco de articulação de valores, nesse caso, foi a leitura tropicalista do disco *Sgt. Pepper's*.

Um dos que buscaram seguir misturando o som *beatle* foi o maestro Rogério Duprat. Inquieto, em 1970 o maestro tropicalista percebeu que, depois do exílio de Caetano e Gil, o som *beatle* havia sido em geral aceito pelos setores intelectualizados de classe média. Para reativar o choque que havia sido a mistura que ele mesmo propusera com os baianos em 1967-1968, Duprat resolveu misturar o rock dos Beatles com a música caipira do interior do Brasil tradicional. Em 1970, Duprat gravou o LP *Nhô Look – As mais belas canções sertanejas*, no qual misturou Os Mutantes com os caipiras Tônico & Tinoco, guitarras com violas, rock e música do sertão. Ousado, o maestro regeu uma orquestra erudita tocando versões de clássicos da música rural aliados aos então modernos arranjos do rock (ALONSO, 2015).

Músicos também de formação universitária, o trio Sá, Rodrix e Guarabyra também fundiram o som dos Beatles com o som dos interiores do país, criando o que chamaram de “rock rural”. O primeiro sucesso foi obtido com “Casa no campo”, composição de Rodrix, cantada por Elis Regina. Segundo relatou Zé Rodrix em reportagem sobre o início da banda, a proposta do rock rural era misturar “moda de viola, Caetano Veloso, rock, boleros, lamentos africanos, Jimi Hendrix e Beatles” (SERTÃO..., 1972, p. 80).

Outro grupo pós-tropicalista que se destacou na MPB foram os músicos da banda Novos Baianos. O grupo fundia o samba de compositores tradicionais e canções próprias. Na instrumentação havia a guitarra virtuosística de Pepeu Gomes, o baixo elétrico de Dadi, o pandeiro de Paulinho Boca de Cantor e o cavaquinho de Jorginho Gomes, além do violão de Moraes Moreira. A guitarra não era mais um instrumento “alienígena”.

Também de formação universitária, os artistas mineiros formuladores do movimento Clube da Esquina se destacaram ao reciclar a música dos Beatles e a proposta tropicalista. Surgido no início da década de 1960 em Belo Horizonte (Minas Gerais), entre eles estavam Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, Wagner Tiso, Flávio Venturini, Tavinho Moura, Toninho Horta e Fernando Brant. O som do Clube da Esquina fundia inovações trazidas pela Bossa Nova a elementos do jazz, do rock – principalmente Beatles –, música folclórica dos negros mineiros com alguns recursos de música erudita e música hispânica.

Vindos do Nordeste, nos anos 1970 surgiram novos artistas na cena musical brasileira, dando prosseguimento à modernização tropicalista. Entre eles estavam Fagner, Elba Ramalho, Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Ednardo, entre outros. Segundo Fagner, um dos principais expoentes do grupo, tratava-se de rearticular a antropofagia tropicalista: “[Buscávamos] uma mistura da música regional com o pop. Eu ouvia forró e os repentistas, mas também Beatles, Emerson, Lake & Palmer, Jethro Tull, Cat Stevens, Elton John e Stevie Wonder. Fui marcado pelo trabalho do George Harrison” (BARCINSKI, 2014, p. 122).

Depois da incorporação dos Beatles via tropicalismo, tornou-se possível, e até desejável, incorporar a modernidade sonora da guitarra. No entanto, não era qualquer um que poderia fazê-lo. E sobretudo não se seria visto como verdadeiramente influenciado pelo som *beatle*, caso não tivesse incorporado o experimentalismo e a ousadia estéticos de *Sgt. Pepper’s*.

THE LONG AND WINDING ROAD

O exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil ajudou a MPB a se convencer de que o rock não era “alienante”, como diziam os críticos. Os influenciados pelos Beatles através da linhagem tropicalista, que louvavam a estética pós-*Sgt. Pepper’s*, foram mais facilmente enquadrados como artistas da MPB. Foram legitimados como boas referências de *antropofagia* pela crítica da época. Os sertanejos e bregas, músicos populares em geral, que queriam fundir o som dos Beatles pré-1967 à música brasileira, não tiveram a mesma sorte. Continuaram a ser vistos simplesmente como deturpadores da “boa” música, cantores “cafonas”, destruidores dos valores folclóricos e sem o “bom gosto” pela modernidade desejado pelas elites culturais. A incorporação dos Beatles ganhava valores diferentes no Brasil a partir de como foram incorporados, quem os incorporou, com quais pressupostos teóricos e com quais resultados.



Capa do disco The Brazilian Bitles, vol. 2, 1967

É possível nomear a modernização de artistas populares que incorporaram os Beatles como “antropofagização” do som estrangeiro. Incorporaram-se valores externos, e gradativamente se produziu uma especificidade local. Assim como Os Mutantes e Caetano Veloso, os sertanejos Leo Canhoto & Robertinho e o brega Odair José ouviram e incorporaram os Beatles. Os resultados foram radicalmente distintos. Trata-se de uma antropofagia que *não passou* pelas searas do saber intelectualizado e universitário crítico da MPB e da Tropicália. Mesmo sendo, na prática, uma incorporação do som estrangeiro, essa *outra* antropofagia nunca foi sequer nomeada como tal, pois tais artistas chamados de “popularescos” não tinham as cartas da legitimidade institucional de uma cultura letrada, nem eram vistos como válidos na economia valorativa do *campo* da música brasileira.

As distinções no campo musical se reconfiguraram a partir da aceitação dos Beatles na sociedade brasileira. Artistas associados ao rótulo MPB (vistos como por demais “rebuscados” por músicos populares) buscaram nos Beatles a legitimação de suas próprias posturas urbanas, cosmopolitas, vanguardistas, experimentais. Os músicos mais associados à música popular de massa (vistos como

“pobres”, “banais”, “comerciais” por artistas da MPB) preferiam a fase pré-experimental do quarteto de Liverpool. De forma que, abençoados por segmentos intelectualizados e pela grande massa, os Beatles são, desde 1968, cânone também no Brasil. Isso, no entanto, não impediu que fossem forjadas as diferentes apreensões e interpretações acerca do quarteto inglês. Trata-se de uma luta sem fim em torno dos sentidos diversos de se construir simbologias e apropriar-se de determinados valores. De forma que gostar dos Beatles no Brasil diz muito sobre novas sonoridades hegemônicas no Brasil pós-1960, mas ao mesmo tempo não garante consenso entre os diversos campos da música brasileira.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T.; HORKHEIMER. A indústria cultural e o iluminismo como mistificação das massas. In: _____. *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ADORNO, T. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: _____. *Os pensadores: textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- ALBUQUERQUE, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.
- ALONSO, Gustavo. *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- _____. *Simonal: quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: música sertaneja e modernização brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- _____. *Roberto Carlos em detalhes*. São Paulo: Planeta, 2006. Livro censurado, tendo sido utilizada sua versão digital.
- AUGUSTO, César; PISKA. Saudade dos Beatles. Intérpretes: Zezé di Camargo e Luciano. In: DI CAMARGO, Zezé; LUCIANO. *Zezé di Camargo & Luciano*. [S. l.]: Sony Music, 1996.
- BARCINSKI, André. *Pavões misteriosos: a explosão da música pop brasileira*. São Paulo: Três estrelas, 2014.
- BARROS, Paulo César. *Entrevista a Marcelo Fróes*. [S. l.]: [ca. 2000]. Entrevista publicada no site Jovem Guarda. Disponível em: <http://www.jovemguarda.com.br/50anos/index.php?option=com_content&view=article&id=48:paulo-cesar-barros&catid=38:cantores&Itemid=55> Acesso em: 23 jun. 2016.
- BATISTA, Amado. *Programa 3 a 1*, Rio de Janeiro: TV Brasil, 22 jan. 2010. Programa de TV. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=-8I-nv47CuE>>. Acesso em: 12 jun. 2016.
- BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- CARDOSO, Wanderley. Beatles. Versão de canção original de Claes Bure e Sven Olov Bagge. In: _____. *Wanderley Cardoso*. [S. l.]: Copacabana, 1977.
- CHITÃOZINHO; XORORÓ. *De frente com Gabi*, Osasco: SBT, 18 jul. 2010. Programa de TV.
- CLASSE MÉDIA solta o Jeca em noite sertaneja. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 jul. 1992. Cotidiano, p. 6.
- COLEÇÃO Tremendão. *Realidade*, São Paulo, n. 57, p. 5, dez. 1970. Publicidade.
- DI CAMARGO, Zezé. *Teve artista petrificado diante do Roberto*. Entrevista concedida a Alexandre Sanches e publicada em 26 maio 2010 na página Último Segundo, do Portal iG. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/teve-artista-petrificado-diante-do-roberto/n1237636221360.html>>. Acesso em: 16 jun. 2015
- ESSE TAL de ié ié ié é uma droga. *Intervalo*, São Paulo, 27 mar. 1966.
- FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge/Massachusetts: Havard University Press, 1996.

- GARSON, Marcelo. *Jovem Guarda: a construção social da juventude na indústria cultural*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2015.
- GIDDENS, A. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- HOBBSBAWN, E.; RANGER, T. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz & Terra, 1997.
- JANOTTI JR., Jeder. Cultura Pop: entre o popular e a distinção. In: SÁ, Simone; CARREIRO, Rodrigo; FERRAZ, Rogerio. (Org.). *Cultura Pop*. Salvador, Brasília: EDUFBA, Compós, 2015.
- MAIA JR., Edmilson Alves. Narradores-colecionadores do Rei Roberto Carlos: Indústria Cultural, mito e imaginário na ditadura brasileira. In: ENCONTRO REGIONAL SUL DE HISTÓRIA ORAL, VII., 2013, Nova Iguaçu. *Anais...* Disponível em: <http://www.sul2013.historiaoral.org.br/resources/anais/5/1377264633_ARQUIVO_TEXTOHORALSULEDMILSONVERSAO_FINAL.pdf>. Acesso em: 23 jun. 2016.
- MAIA JR., Edmilson Alves. *O show da memória: um estudo de narrativas (auto) biográficas sobre o “rei” Roberto Carlos (1991-2015)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2015.
- MAJÓ; MITA. Que saudade traz os Beatles de você. Intérprete: Agnaldo Timóteo. In: TIMÓTEO, Agnaldo. *Descobrimos nossas cores*. [S. l.]: Coronado/EMI-Odeon, 1985.
- MARTINS, Rui. *A rebelião romântica da Jovem Guarda*. São Paulo: Fulgor, 1966.
- MILIONÁRIO. Entrevista a Odirlei Dias Pereira. Piracicaba, 11 maio 2007. In: PEREIRA, O. D. *No rádio e nas telas: o rural da música sertaneja de sucesso e sua versão cinematográfica*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2008.
- MONTEIRO, Denilson. *Dez! Nota dez!: eu sou Carlos Imperial*. São Paulo: Matrix, 2008.
- MOTTA, Nelson. A cruzada tropicalista. *Última hora*, Rio de Janeiro, 5 dez. 1968.
- MOTTA, Nelson. A vingadora dos “anos de lama”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 nov. 1992. Segundo Caderno, Coluna de Nelson Motta, p. 6.
- NAPOLITANO, M. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2001.
- _____. MPB: Totem-tabu da vida musical brasileira. In: RISÉRIO, A. et al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2005.
- OLIVEIRA, Adriana. *A jovem guarda e a indústria cultural*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2011.
- O NOVO som que vem do campo. *Veja*, São Paulo, p. 76, 29 abril 1970.
- OS ALEGRES Beatles. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 jan. 1964. Caderno B, p. 1.
- PEREIRA, M. *A história de O jogral*. Campinas: Hucitec, 1976.
- REIS FILHO, D. A. *Ditadura militar, es-querdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- SERTÃO elétrico. *Veja*, São Paulo, p. 80, 22 mar. 1972.
- TERNURINHA. *Última Hora*, Rio de Janeiro, p. 4, 2 ago. 1967. Publicidade.
- TROTTA, Felipe. Critérios de qualidade na música popular: o caso do samba brasileiro. In: JANOTTI JR., Jeder. et al. (Org.) *Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet*. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.
- ÚLTIMA HORA. Rio de Janeiro, p. 4, 2 ago. 1967.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Entrevista a Marcelo Fróes e Marcos Petrillo*. Rio de Janeiro, 12 mar. 1999. Entrevista publicada no site *Jovem Guarda*. Disponível em: <http://www.jovemguarda.com.br/50anos/index.php?option=-com_content&view=article&id=53:caetano-veloso-&catid=38:cantores&Itemid=55> Acesso em: 16 jun. 2015.
- WEINSCHELBAUM, Violeta. *Estação Brasil: Conversas com músicos brasileiros*. São Paulo: Ed. 34, 2006.