

“LEIA NA MINHA CAMISA”:

ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE
“BABY” (1968), DE CAETANO VELOSO

– MÁRCIA CRISTINA FRÁGUAS

RESUMO

O artigo tem por objetivo analisar e interpretar alguns aspectos musicais e poéticos de “Baby”, canção composta por Caetano Veloso e lançada no disco-manifesto *Tropicália ou panis et circensis* (1968), a fim de compreender o modo como a canção revela aspectos do projeto de modernização conservadora que rapidamente se implantou no Brasil a partir do golpe militar de 1964.

Palavras-chave: Canção popular brasileira; Modernização conservadora; Tropicália; Jovem Guarda; Caetano Veloso.

ABSTRACT

*This article aims to analyze and interpret some musical and poetical aspects of “Baby”, a song written by Caetano Veloso and released in the record-manifesto *Tropicália ou panis et circensis* (1968), in order to understand the way this song reveals aspects of the conservative modernization project that rapidly took place in Brazil after the military coup in 1964.*

Keywords: Brazilian popular music; Conservative modernization; Tropicália; Jovem Guarda; Caetano Veloso.

“**B**aby”, de Caetano Veloso, foi gravada no disco-manifesto *Tropicália ou panis et circensis*, por seu compositor e Gal Costa, que juntos interpretam a canção de abertura do lado B no *long-play*, lançado em agosto de 1968.

A partir das reflexões de Antonio Candido em sua conferência “Radicalismos”, proferida no Instituto de Estudos Avançados da USP em 1988, e de Roberto Schwarz, sobretudo no texto “Verdade tropical: um percurso de nosso tempo”, publicado em *Martinha versus Lucrecia* (2012), é possível fazer alguns apontamentos sobre a estrutura dessa canção, que, abordada em sua dimensão de letra e música, revela matéria histórica e impasses político-culturais vividos no país naquele período, os quais, no entanto, se estendem aos dias atuais.

A análise de Schwarz, interessado nos rumos da cultura e da política no Brasil pós-golpe de 1964, dialoga com a conferência de Antonio Candido quando busca delinear traços da constituição do artista e compositor popular Caetano Veloso. A análise aborda a trajetória do músico desde um momento inicial em que fora simpatizante de um projeto de esquerda, sentido por ele como justo, até a tomada de uma posição política dúbia no momento seguinte, ao minimizar a importância da participação popular nos rumos do país. Essa ambiguidade é o que permeia toda a estrutura de “Baby”, que, numa audição superficial, aparenta ser apenas uma canção de amor.

DO PRÉ-64 À TERRA EM TRANSE

Roberto Schwarz, em “Cultura e política, 1964-1969: alguns esquemas”, delinea inicialmente o panorama de efervescência cultural no Brasil pré-golpe militar, demonstrando haver um ambiente, ainda que não majoritário na sociedade, simpático ao socialismo e à inclusão social, com vistas à superação do atraso histórico do país. Um dos diagnósticos traçados por Schwarz para o fracasso desse projeto foi o fato de que o socialismo difundido no Brasil era fraco na organização da luta de classes. Além disso, a estratégia do Partido Comunista de se aliar aos projetos de modernização da burguesia nacional acabou por produzir uma saída conciliatória que eliminou a perspectiva de revolução. O ápice do processo se dá com a adesão dessa burguesia ao projeto anticomunista dos militares que tomaram o poder em 1964 (SCHWARZ, 2008, p. 73).

No ensaio de 2012 sobre *Verdade tropical*, livro de Caetano Veloso lançado em 1997, Schwarz retoma o debate sobre o ambiente político-cultural do Brasil nos anos que antecederam o golpe, abordando a obra como “um romance de ideias, em que as circunstâncias históricas, o debate de época e a figura do biografado, um herói reflexivo e armado intelectualmente, além de estranho, se entrelaçam em profundidade, fazendo ver uma etapa-chave da vida nacional” (SCHWARZ, 2012, p. 52). O livro *Verdade tropical*, que nasce do convite de um

editor norte-americano após Caetano Veloso publicar um artigo sobre Carmen Miranda no jornal *The New York Times*, é um misto de biografia, balanço geracional e crônica da vida cultural brasileira na segunda metade do século XX.

A partir do ambiente descrito por Caetano Veloso em sua cidade natal, Santo Amaro da Purificação, Schwarz ressalta que, mesmo no pequeno município, incrustado no Recôncavo Baiano com seu conservadorismo e traços coloniais, havia certa disposição social e ambições políticas que desejavam a superação dos impasses históricos que conservavam o subdesenvolvimento. Posteriormente, ao se mudar para Salvador a fim de continuar os estudos, Veloso se depara com a ebulição provocada por Edgar Santos (1894-1962), reitor da Universidade Federal da Bahia que havia incorporado faculdades de música, teatro e artes à instituição, além de um museu de arte moderna. Havia, de fato, uma atmosfera de abertura para a modernização aliada a um espírito crítico, aponta Schwarz. Em suma, naquele momento, uma revolução social era um horizonte possível, e a experimentação estética se coadunava com essa perspectiva. Nesse contexto, Caetano Veloso ingressa no curso de Filosofia da UFBA em 1963. Sobre esse período, diz o compositor: “no ambiente familiar e nas relações de amizade nada parecia indicar a possibilidade de alguém, em sã consciência, discordar do ideário socializante. A direita só existia por causa de interesses escusos e inconfessáveis” (VELOSO, 1997, p. 15).

A passagem em *Verdade tropical* na qual Caetano Veloso relata sua tomada de consciência sobre os erros da esquerda, ao assistir a *Terra em transe*, filme de Glauber Rocha lançado em 1967, já foi bastante discutida em artigos e em réplicas do próprio Veloso. Não deixa de ser revelador que o compositor tivesse a epifania sobre seu papel como artista na nova conjuntura político-cultural do país justamente na cena em que Paulo Martins, o jornalista e poeta de classe média com aspirações revolucionárias, tapa a boca de um líder sindical e, dirigindo-se diretamente para a câmera, diz: “Estão vendo quem é o povo? Um analfabeto, um imbecil, um despolitizado!” (SCHWARZ, 2012, p. 76). Para Schwarz, a cena revelava de maneira exemplar a posição do intelectual engajado, que, não raro, guarda opiniões conservadoras sobre o povo, o que Veloso corrobora ao dizer:

Vivi essa cena – e as cenas de reação indignada que ela suscitou em rodas de bar – como o núcleo de um grande acontecimento cujo nome breve que hoje lhe posso dar não me ocorrera com tanta facilidade então (e por isso eu buscava mil maneiras de dizê-lo para mim mesmo e para os outros): a morte do populismo. (...) Era a própria fé nas forças populares – e o próprio respeito que os melhores sentiam pelos homens do povo – o que era aqui descartado como arma política ou valor ético em

si. Essa hecatombe eu estava preparado para enfrentá-la. (...) Nada do que veio a se chamar “tropicalismo” teria tido lugar sem esse momento traumático (...). Portanto, quando o poeta de *Terra em Transe* decretou falência da crença das energias libertadoras do “povo”, eu, na plateia, vi, não o fim das possibilidades, mas o anúncio de novas tarefas para mim. (VELOSO, 1997, p. 104, 105, 116)

Em sua conferência de 1988 intitulada “Radicalismos”, Antonio Candido discorre conceitualmente sobre o título desse trabalho, definindo-o como um conjunto de ideias geradas na classe média por setores esclarecidos que se identificam somente com parte dos interesses específicos da classe trabalhadora, sendo esta a real parcela potencialmente revolucionária da sociedade. O radical pensa os problemas da nação como um todo, sem dar grandes atenções aos antagonismos de classe. A diferença entre o revolucionário e o radical é que o primeiro parte para a ação efetiva, enquanto o último procura saídas conciliatórias no momento do confronto. Para Candido, num país conservador como o Brasil, o radical se presta às transformações possíveis, embora “traga consigo elementos de atenuação, e mesmo oportunismo inconsciente, que podem desviar o curso das transformações” (1988, p. 5).

Roberto Schwarz aponta que, embora o Tropicalismo radicalizasse na estética, a nova posição de Caetano Veloso, a partir do *insight* provocado por *Terra em transe*, é “ambígua ao extremo”, pois, ao mesmo tempo que simpatizava com Marighella, defendia a “saúde do mercado” e a “liberdade econômica” (cf. 2012, p. 80). Essa posição conciliatória faria de Veloso um radical à brasileira, nos termos de Candido. Ainda, Schwarz defende que esse novo tempo assinalado por Veloso “é o tempo em que a dívida histórico-social com os debaixo – talvez o motor principal do pensamento crítico brasileiro desde o Abolicionismo – deixou de existir” (idem, p. 78-79).

Assim, a nova tarefa avistada por Caetano Veloso à frente do Tropicalismo, no campo estético da canção popular, se caracterizava por esse jogo ambíguo, muitas vezes “se querendo à esquerda da esquerda” (idem, p. 80), ao mesmo tempo que flertava com os ideais do liberalismo econômico.

“VOCÊ PRECISA/LEIA NA MINHA CAMISA/BABY, I LOVE YOU”

“Caetano, nós temos que fazer um repertório novo para Gal, que não seja iê-iê-iê, nem bossa nova. A gente tem que pensar nos sambas-canções mais cafonas, que representem a alma do Brasil. Precisamos encontrar algo com essa violência poética (...).” (CALADO, 1997, p. 105)

O trecho transcrito acima é parte de um diálogo entre o artista plástico Rogério Duarte e Caetano Veloso. Logo depois do lançamento do disco-manifesto *Tropicália ou panis et circenses*, os dois artistas já tramavam o repertório do primeiro disco solo de Gal Costa, que seria lançado em 1969. “Baby”, canção que abre o lado B do disco-manifesto e que é interpretada por Gal Costa com participação de Caetano Veloso, também figuraria no primeiro disco solo de Gal. Arranjada pelo maestro Rogério Duprat, a canção chamou a atenção para o canto de Gal Costa, chamada na Bahia de “João Gilberto de saias” (SEVERIANO; MELLO, 1998, p. 124). Esse reconhecimento possibilitou a gravação de seu primeiro disco, no qual desenvolve, de maneira ainda mais bem-sucedida, o projeto estético encapsulado nessa canção.

“Baby” é notável pelas tensões de tempos históricos díspares e seus respectivos projetos inconciliáveis entre si, expressados na melodia, nos arranjos e na letra. Os procedimentos que lhe dão forma foram mais bem aproveitados no disco de estreia de Gal Costa, justamente por unir o *rock* romântico da Jovem Guarda a arranjos musicais vanguardistas que flertavam com o samba-canção. Tudo isso seguindo os procedimentos criativos tropicalistas de justapor elementos estéticos díspares para causar surpresa, espanto ou estranheza. O fato é que, também na canção, a estrutura estética, malgrado as aparentes conciliações de significados conflitantes e soluções em âmbitos formais, acaba por revelar impasses e tensões da sociedade na qual foi produzida e que nunca foram efetivamente solucionados.

Desse modo, “Baby” é também, mas não só, uma canção de amor nos moldes brasileiros clássicos. A marca da sofisticação moderna se faz presente nas inovações propostas pela contenção própria do canto de João Gilberto em oposição à impositivação vocal operística dos populares cantores de bolero e samba-canção da década de 1950. Esse novo canto se sobrepõe à batida característica do violão criada por João Gilberto e nem sempre está em sincronia com o ritmo. Contudo, a canção analisada não é do gênero bossa nova, pois se trata de uma marcha-rancho, transformada em canção *pop* pela rítmica do baixo sincopado que abre a canção. Para Luiz Tatit, a marchinha era o *pop* brasileiro tradicional, já que sempre gozara de mais popularidade que o próprio samba (cf. 2004, p. 217). Tatit ainda acrescenta que o principal diálogo travado por “Baby” era com o *pop* norte-americano de então, e a canção não esconde isso. Não por acaso, dentro da canção popular brasileira, esse diálogo se dá com a Jovem Guarda, a versão local do *pop* anglófono daquele momento.

O arranjo de Rogério Duprat, responsável pela ironia característica das orquestrações tropicalistas, ora ilustra, ora comenta a canção. No entanto, o arranjo apela para certa emotividade típica das orquestrações de samba-canção, importadas das trilhas sonoras dos filmes norte-americanos que entraram maciçamente no Brasil na década de 1950. Esse excesso pronunciado pelo

arranjo de cordas funciona como uma segunda voz, que pontua e sublinha a letra cantada de maneira *cool* por Gal Costa. Aqui, Rogério Duprat parece acenar para Radamés Gnatalli, compositor, arranjador e pianista que teve papel fundamental na Rádio Nacional, escrevendo arranjos musicais para Dick Farney, Elizeth Cardoso e tantos outros nomes relevantes do samba-canção. Gnatalli também arranjou para um então jovem compositor e maestro, Tom Jobim, de quem fora parceiro (cf. NAVES, 2000, p. 39). O arranjo de “Baby” evoca a grandiosidade presente na “Sinfonia do Rio de Janeiro”, obra de 1954 composta por Tom Jobim e Billy Blanco e com arranjo de Radamés Gnatalli.

Essa tensão entre os elementos justapostos provoca um efeito curioso quando cotejamos a melodia *pop*, ainda que baseada na marcha-rancho de tom nostálgico, à interpretação vocal aprendida com João Gilberto e aos arranjos que remetem ao universo do samba-canção, todos elementos do passado apresentados aqui como índices de modernidade a partir do contato com signos da cultura de massas norte-americana. Como o deus Jano, esses elementos musicais olham para um passado cada vez mais remoto, entre os quais o mais distante no tempo é o gênero musical que sustenta a canção, a marcha-rancho, enquanto o eu lírico olha para o futuro, se dirigindo a um possível interlocutor amoroso, ao passo que enumera numa letra jovem e imperativa, ao estilo da Jovem Guarda, o que é preciso para se inserir numa modernidade sem conflitos nem contradições.

Você precisa saber da piscina

Da margarina

Da Carolina

Da gasolina

Você precisa saber de mim

Baby, baby

Eu sei que é assim

Na primeira estrofe, estão elencados objetos para o consumo do jovem urbano dos grandes centros do país no final dos anos 60: a piscina como espaço de convívio burguês, a margarina dos comerciais de televisão, a “Carolina” – samba romântico e de um lirismo igualmente nostálgico, composto por Chico Buarque, que obteve o terceiro lugar no II Festival Internacional da Canção em 1967. Esse verso remete a canção ao universo dos festivais televisionados, que dão empuxo ao mercado e ao consumo da canção popular comercial brasileira no final da década de 1960. Depois de saber disso tudo, o eu lírico arremata para seu objeto de amor: “Você precisa saber de mim/ Baby, baby/ Eu sei que é assim”. Sabe *que assim seremos modernos?* – é o que parece estar

silenciado no texto da canção, mas é perfeitamente compreensível a partir do contexto narrado.

Você precisa tomar um sorvete
 Na lanchonete
 Andar com a gente
 Me ver de perto
 Ouvir aquela canção do Roberto

Na terceira estrofe, as ações estão completamente ambientadas no espaço público, em oposição à estrofe anterior, marcada por objetos em sua maioria consumíveis no universo doméstico. Aqui, a sociabilidade suscitada é a dos jovens que são “uma brasa, mora”¹, antenados com os últimos lançamentos de Roberto Carlos e a turma da Jovem Guarda.

[1] Famosa expressão popularizada por Roberto Carlos no auge da Jovem Guarda.

Na conferência proferida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1993, posteriormente publicada com o título de “Diferentemente dos Americanos do Norte”, Veloso relata que a letra de “Baby” foi “quase toda ditada por Maria Bethânia” (2005, p. 51). A cantora foi também a responsável por chamar a atenção de seu irmão mais velho para o que Roberto Carlos vinha fazendo: “Você está por fora, Caetano. Veja o programa de Roberto Carlos. Ele é que é forte. O resto está ficando um negócio chato, tão chato que eu prefiro cantar músicas antigas” (CALADO, 1997, p. 93). Ainda na mesma conferência, o compositor faz menção ao uso de Coca-Cola em “Alegria, alegria”, cuja função se assemelha à da citação de “lanchonete” em “Baby”, palavra que ele considera vulgar por lhe parecer “uma mistura monstruosa de francês com inglês” (VELOSO, 2005, p. 51). Mesmo assim, para o compositor, o nome do refrigerante queria dizer “século XX e também hegemonia da cultura de massas americana (o que não deixava de ter seu teor de humilhação para nós)” (idem, p. 51).

Logo, seguindo os índices do modo de ser jovem nos EUA, a canção preconiza uma série de condutas, desde a importância de se tomar sorvete na lanchonete até a de ouvir “aquela canção do Roberto” – não importa qual, já que todas eram sucesso absoluto. José Roberto Zan, a propósito da Jovem Guarda, aponta que este é o momento em que o ideário e o comportamento jovem tal como concebidos pelos EUA chegam ao Brasil e criam novos hábitos de consumo de massa. Não bastava consumir a música, era preciso consumir o ídolo, seu jeito de ser e de se vestir. Em 1965, logo após o golpe militar, as emissoras de rádio e programas de televisão investiram nos ídolos da Jovem Guarda com uma forte estratégia de *marketing*. É como se “aquela canção do Roberto” aglutinasse todos os elementos anteriores apontados pelo eu lírico da composição. “Baby, eu sei que é assim” (a única maneira de ser *baby* ou, na linguagem do nosso atraso periférico, “um broto legal”?). As referências ao

cotidiano urbano da juventude são típicas das letras da Jovem Guarda, o que fica muito bem evidenciado na enumeração de comportamentos da letra de “Baby”:

Baby, baby
Há quanto tempo

Você precisa aprender inglês
Precisa aprender o que eu sei
E o que eu não sei mais
E o que eu não sei mais

Não sei, comigo vai tudo azul
Contigo vai tudo em paz
Vivemos na melhor cidade
Da América do Sul
Da América do Sul

Você precisa
Você precisa
Não sei
Leia na minha camisa

Baby, baby
I love you

No bloco final da canção, o flerte tropicalista com o projeto de modernização via mercado e cultura de massas fica mais evidente, apesar da ambiguidade entre deslumbramento e repulsa apontada por Veloso, na assimilação de elementos em suas letras como “lanchonete”, que para ele “era como o anúncio de uma vulgaridade intolerável que começava a tomar conta do mundo”. Afinal, certa “visão autodepreciativa de nossa vida cotidiana” era um dos objetivos do projeto tropicalista (cf. VELOSO, 2005, p. 51), assim como outra característica destacada por José Celso Martinez Corrêa e citada por Caetano Veloso no texto da conferência do MAM: certo “caráter masoquista da estética tropicalista com sua reprodução paródica do olhar estrangeiro sobre o Brasil e sua eleição de tudo o que nos parece a princípio insuportável” (idem, p. 51). É nessa mesma chave contraditória que Caetano Veloso vai admitir que esta

foi a primeira música a usar a expressão “baby”. Além disso, trazia uma frase em inglês, um tipo de coisa que começou a ser feita mais adiante. Houve momentos em que me arrependi desses

artifícios, mas noutras ocasiões me senti orgulhoso de, naquela fase, ter sido pioneiro. (VELOSO, 2003, p. 26)

O fato é que em “Baby” o eu lírico conclui para sua paquera que ela precisa aprender inglês, o que confirma todos os elementos apresentados anteriormente. É preciso falar a língua da cultura de massas que se impõe no país, a fim de se conferir ares de modernização. O eu lírico parece estar feliz e em paz, afinal, todos na canção vivem na melhor cidade da América do Sul, mas é preciso saber inglês para decodificar a última mercadoria, a que empresta sua aura para que todas as outras circulem, o *slogan* escrito na camisa: “Baby, I love you”. Nesse momento, a voz de Caetano entra em *fade-in*, num dueto com Gal Costa, entoando “Diana”, composta por Paul Anka e que se transformou “numa espécie de símbolo do rock nacional” (ZAN, 2013, p. 103), ao ganhar uma versão em português feita por Fred Jorge.

Porém, uma questão se coloca. Se todos são tão modernos e vivem na melhor cidade da América do Sul, falando inglês e consumindo os produtos da cultura de massas norte-americana, de onde vem o tom nostálgico que é evocado o tempo todo pela melodia e pelo arranjo da canção? É certo que o procedimento estético tropicalista justapunha elementos díspares, provenientes tanto de nosso subdesenvolvimento como dos países capitalistas desenvolvidos. Isso, de fato, provocava um efeito que podia ser absurdo, escandaloso ou desorientador. O arranjo de Rogério Duprat, portanto, tem papel preponderante na produção desse efeito, ao comentar com ironia a letra da canção, justapondo referências musicais de épocas distintas.

Na canção analisada, mais do que a modernização precária e conservadora, pretendida pelo viés de adesão ao consumo de produtos da indústria cultural elencados pelo eu lírico, que aponta a direção como se fosse esse o futuro possível para o nosso atraso, há uma melancolia que é evocada pelo uso de elementos musicais do período anterior, quando ainda havia uma aspiração à elegância e à superação do atraso histórico, que se apaga com a efetivação do golpe militar de 1964. Isso leva Schwarz a concluir que o atraso nacional é um dos pressupostos do Tropicalismo: “o absurdo tropicalista formaliza e encapsula a experiência histórica da esquerda derrotada em 1964 e sua verdade. Nem sempre as formas dizem o que os artistas pensam” (2012, p. 103).

No fundo dessa canção de amor que é também um conjunto de diretrizes para um novo velho tempo, está sua rítmica de marcha-rancho, gênero que nasce no fim do século XIX na zona portuária do Rio de Janeiro, nos núcleos de moradores nordestinos, em sua maioria oriundos de zonas rurais. Tal gênero será mais tarde a base das marchinhas folclóricas que darão origem aos clássicos do carnaval brasileiro (TINHORÃO, 2013, p. 153). Possivelmente, a melancolia da canção seja o produto da face de Jano que olha para trás, a

partir do projeto modernizante dos militares, bem exemplificado pela alienação proposta à juventude pela Jovem Guarda naquele momento histórico, passando pela bossa nova, pelo samba-canção, até chegar ao final do século XIX e aos atores excluídos desse processo, mas que, a partir de sua cultura oral, criaram o gênero mais popular da música brasileira, sobre o qual se assenta essa canção. Estes, no entanto, pertencem a um universo cada vez mais marginalizado dentro do projeto nacional de modernização conservadora, no qual o moderno e o arcaico se tensionam num impasse cujas saídas não passam de meras soluções conciliatórias.

MÁRCIA CRISTINA FRÁGUAS – Desenvolve a dissertação de mestrado “It’s a long way: poética do exílio na obra fonográfica de Caetano Veloso (1969-1972)” no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, do DLCV, na FFLCH-USP, com orientação do professor Ivan Francisco Marques. O presente ensaio foi apresentado à disciplina “Antonio Candido e a crítica brasileira: leituras e contextos”, oferecida no primeiro semestre de 2018 pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada e ministrada pelo professor Edu Teruki Otsuka. Contato: mcfraguas@usp.br.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.

CANDIDO, Antonio. “Radicalismos”. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 4, n. 8, jan./abr. 1990. Disponível na internet.

NAVES, Santuza Cambraia. “Da Bossa nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 15, n. 43, jun. 2000. Disponível na internet.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política 1964-1969: alguns esquemas”. In: *O pai de família e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 70-111.

SCHWARZ, Roberto. “Verdade tropical: um percurso de nosso tempo”. In: *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 52-110.

SEVERINO, Jairo; MELLO, Zuzana Homem de. *A canção no tempo. 85 anos de músicas brasileiras – Vol. 2: 1958-1985*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Atelier Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular segundo seus gêneros*. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 153-159.

VELOSO, Caetano. “Diferentemente dos americanos do norte”. In: FERRAZ, Eucanaã (Org.); VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 42-73.

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

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. Edição de 20 anos, revista e ampliada. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ZAN, José Roberto. “Jovem Guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60”. In: *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 1, p. 99-124, jul./dez. 2013. Disponível na internet.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS:

COSTA, Gal. *Gal Costa*. Phonogram/Polygram, 1969.

VÁRIOS ARTISTAS. *Tropicália ou panis et circensis*. Phonogram/Polygram, 1968.