

# Música e Política no Brasil, de Zelão ao Divino, Maravilhoso (1960-1968)

Marcio de Paiva Delgado\*

## RESUMO

O objetivo deste artigo é identificar as principais músicas de protesto na MPB e os compositores simpáticos aos projetos político-ideológicos da Esquerda brasileira durante a década de 60, até a decretação do AI-5, em 13 de dezembro de 1968.

**Palavras-chave:** MPB. Ditadura militar brasileira. Censura. Música de protesto.

## ABSTRACT

This article aims to identify mainly the most famous Brazilian protest songs produced by the major pop music composers oriented to the leftwing political-ideological projects during the 60's until the decreed on 13 December 1968.

**Keywords:** MPB. Brazilian military dictatorship. Censorship. Protest song.

## 1 INTRODUÇÃO

Em seu clássico ensaio acerca da cultura e da política nos anos 60 no Brasil, escrito entre 1969 e 1970, Roberto Schwarz (1978) afirmava que, “[a] pesar da ditadura de direita[,] há uma relativa hegemonia cultural de esquerda no país”. Essa afirmação logo foi localizada pelo autor quando diz que tal hegemonia “concentra-se nos grupos diretamente ligados à produção ideológica, tais como estudantes, artistas, jornalistas, parte dos sociólogos e economistas, a parte raciocinante do clero, arquitetos e etc”. Schwarz (1978) também deixa claro que “os intelectuais são de esquerda”, mas suas idéias são voltadas para *consumo próprio*. E observa que no governo, nos meios de comunicações e no “grande capital”, a “hegemonia é da direita”. (SCHWARZ, 1978). As razões para essa hegemonia cultural de esquerda, segundo o autor, estariam cristalizadas no golpe de 1964, quando a repressão de cunho político e ideológico recaiu, principalmente, sobre aqueles que “havia organizado o contato com operários, camponeses,

\* Graduado e Mestre em História pela UFJF. Doutorando em História pela UFMG

marinheiros e soldados". (SCHWARZ, 1978, p.62).. O resultado disso é que, privilegiando a repressão sobre tais elementos socialistas, as expressões artísticas e teóricas *esquerdizantes*, embora em área restrita, *floresceu extraordinariamente*. Essa suposta liberdade de expressão, que a esquerda teria usufruído, teria findado em 1968 com o AI-5, pois, a partir daí, "o governo respondeu" (SCHAWRZ, 1978, p. 62-63).

Tais afirmações são passíveis de críticas, pois várias formas de repressão sobre grupos e pessoas que não se enquadram nessa classificação, inclusive no meio artístico e intelectual, foram usadas, e o pensamento conservador de direita também tinha seus *formadores de opinião* na comunicação de massas. Mas é inegável a penetração da esquerda nas expressões artísticas e intelectuais a ponto de apresentar uma hegemonia no meio intelectual e universitário no período.

Não se pode ignorar que a década de 60 foi marcada por grande radicalização político-ideológica. Assim como alguns grupos de esquerda no Brasil, dissidentes do PCB, defendiam a revolucionária, grupos conservadores-liberais ligados a militares anticomunistas flertavam com o golpe. Se para os liberais-conservadores, a luta contra o comunismo justificava o golpe, para os socialistas, a revolução ou as reformas legais ou não seriam as únicas capazes de findar com as estruturas de dominação sob as classes proletárias e camponesas.

Aliado a essa radicalização, os anos 60 também entraram para a história do século XX como uma década símbolo de várias formas de contestação à ordem estabelecida. Essas contestações, desde a ação revolucionária explícita através de grupos guerrilheiros até as expressões artísticas, buscavam romper todas as chamadas *estruturas*, sejam as das relações econômicas e de propriedade privada, política e representação popular, sejam as relações de gênero e sexualidade, padrões morais e de comportamento, religiosas, estéticas, artísticas.

De fato, nos anos 60, houve um enorme crescimento de movimentos políticos transformadores nas mais variadas formas de arte cuja finalidade era a busca da conscientização do povo às questões políticas, à ação coletiva e a crítica social, aos problemas do latifúndio, da miséria, da fome, do autoritarismo, em alguns casos, para a revolução socialista. Sobre a ação coletiva calcada na transformação da sociedade e da política através da arte, Renato Ortiz observa:

Não deixa de ser significativo apontar que várias das produções culturais do período se fizeram em torno de movimentos, e não exclusivamente no âmbito da esfera privada do artista.

Bossa nova, teatro de Arena, tropicalismo, cinema novo, CPC da Une, eram tendências que congregavam grupos de produtores culturais animados, se não por uma ideologia de transformação do mundo, pelo menos de esperança por mudança. Neste sentido podemos dizer que cultura e política caminhavam juntas, nas suas realizações e nos seus equívocos. (1988, p. 110).

Neste artigo, observaremos como os artistas se apresentavam nas expectativas transformadoras das esquerdas socialistas no período. Partimos da constatação de que grande parte da *música brasileira produzida no período foi encarada pelos militares como subversiva*, seja ela a nacional-popular (comprometida com um projeto nacionalista, anti-imperialista e/ou socialista) ou mesmo a Tropicália, considerada *alienada* pelas esquerdas militantes, mas acusada de promover desordem, caos, quebra de valores morais e anarquia que, em última instância, seria instrumentalizada pelas esquerdas revolucionárias.

A música configurou-se como um “[...] espaço privilegiado para mapear e entender as diversas formas de cruzamento entre idéias e signos musicais [...]”. (NAPOLITANO, 2005, p. 18-20). Isso abre espaço a uma reflexão que faça da música - com seus signos e imagens - fator de compreensão de aspectos importantes da sociedade brasileira. Segundo Arnaldo Contier, o conceito de nacional-popular aparece como um conjunto de “representações de uma memória genuinamente brasileira ou nacional” (1998, ver nota<sup>1</sup>) articulado a uma série de práticas esquizofrênicas (revolucionárias ou reformistas). Portanto, o nacional-popular representa parte de uma cultura política, repleta de mitos, tradições políticas e princípios ideológicos<sup>2</sup>, que avançou nos circuitos universitários e intelectuais pelos anos 50-60 e influenciou boa parte da produção musical brasileira, contribuindo para a própria definição da chamada MPB.

Músicas de crítica social e política não são exclusividades de um país, de uma região nem de um período específico. Mas as especificidades históricas não podem ser ignoradas. Para Francisco Carlos Teixeira da Silva, atuando no campo da memória, as *músicas utópicas*

[...] eram, naquele momento, ouvidas, aprendidas, para serem repetidas. Eram repetidas na mesa do bar, eram repetidas nos

<sup>1</sup> Também disponível online: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01881998000100002](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100002)>

<sup>2</sup> Para uma discussão teórica sobre o conceito de Culturas Políticas, Ver: GOMES, Ângela de Castro. História, historiografia e cultura política no Brasil: algumas reflexões. IN: SOIHET, Rachel et alii. **Culturas políticas**; ensaios de história cultural, história política e ensino de história. Rio de Janeiro: Mauad, 2005.

corredores das escolas, nos corredores das universidades, em pequenas reuniões, eram repetidas a cada momento [...] Eram tempos em que a canção também era uma arma. Uma arma com que se enfrentava determinadas situações naquele momento, se reforçava a solidariedade mútua, se criava identidade coletiva frente ao autoritarismo do outro. (2003, p. 140-141).

Para esses fins, analisaremos os músicos que mais atuaram e atingiram destaque na indústria de entretenimento no período e se mantiveram ativos e influentes no mercado até os dias de hoje. Recorreremos não somente às suas letras e sons, mas também às suas entrevistas, depoimentos, reportagens, à memorialística e a artigos de teóricos que problematizaram as artes em relação ao contexto político brasileiro, além da vasta bibliografia sobre o tema.

## 2 OS CPCs E A MÚSICA ENGAJADA OU PARTICIPANTE

No final dos anos 50, nasceu um estilo musical que ficaria conhecido mundialmente como Bossa Nova<sup>3</sup> e iria influenciar gerações de músicos, compositores e cantores. Essa *nova bossa* apareceu em meio a transformações importantes na economia e na organização urbano-populacional brasileira, dentre elas o desenvolvimento da comunicação de massas com a televisão no decorrer da década de 60. A Bossa Nova, ainda na virada dos 50-60, transformou-se num estupendo sucesso, tanto na música quanto no imaginário popular, tendo desdobramentos inclusive no mercado consumidor, tornando-se um sinônimo de novidade, modernização, desenvolvimento e dando nome a um momento de euforia e otimismo.

No final do governo JK, setores comunistas e trabalhistas progressistas se reconheciam como defensores do nacionalismo, do desenvolvimentismo e da legislação trabalhista. Essa aproximação, segundo Marcelo Ridenti, teve reflexos na cultura nacional e nas artes em virtude de uma busca conjunta, romântica e idealizada, de uma suposta *identidade nacional* autêntica proveniente do *verdadeiro povo brasileiro*. Para eles, esse povo nação seria o único capaz de vencer a aliança imperialismo-latifúndio e, finalmente, promover a tão sonhada revolução (2000, p. 65-66). A luta pela revolução das estruturas passava por todas as esferas, inclusive a artística. A partir daí se define nas artes em geral (sobretudo na música) o que ficou conhecido como *nacional-popular*. "Assim fomos buscar Zé Keti Cartola, Nelson do Cavaquinho, Elton Medeiros e outros compositores populares

<sup>3</sup> É consenso que o principal marco desta nova bossa é o LP "Chega de Saudade", de João Gilberto, datado de 1958, com composições de Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Carlos Lyra, Ronaldo Boscoli, Ary Barroso, Dorival Caymmi e outros.

como João do Vale [...]” (LYRA, 2003, p. 136).

É nesse contexto que nascem os Centros Populares de Cultura (CPC) em vários Estados, com membros e simpatizantes do PCB e da UNE. De certo modo, o CPC aprofunda uma experiência já feita anteriormente em meados dos anos 50 pelo Teatro de Arena de SP com Gianfrancesco Guarnieri, quando ele quebra o tradicional “três por um” (uma peça nacional para cada três estrangeiras) e passa a valorizar os textos nacionais (MELLO, 2003, p. 49); e pelo pioneiro do Cinema Novo, Nelson Pereira dos Santos, nos filmes *Rio 40 graus* e *Rio, Zona Norte*. Mas seria com os CPCs que a politização de esquerda nas artes iria encontrar sua maior expressão. Seus membros “[e]ram uma espécie de guerrilheiros que não precisavam pegar em armas” (RICARDO, 1991, p. 142-143).

A aliança do *nacional* e do *popular* definiu a música politicamente engajada, que passou a ser chamada, já na época, de Música Popular Brasileira. Valorizando estilos considerados nacionais, como o samba, a marcha-rancho e a música regional, o nacional-popular tinha como ideal despertar o povo para os problemas sociais e lutar contra as estruturas desiguais do país.

A bossa nova, saudada no início como um avanço modernizante da música, passou a sofrer críticas da esquerda por considerá-la “de frente para a praia, de costas para o morro” alheia aos problemas sociais, ufanista das belezas naturais e dos costumes da classe média *pequeno-burguesa*, enquanto a fome nas favelas e nos campos era ignorada. Com o seu sucesso nos EUA, as críticas aumentaram, pois, além de a avaliarem como música *vendida*, consideravam-na subproduto do Jazz.

Essa visão *alienada* da música bossanovista não pode ser estendida aos seus membros. Sergio Ricardo, membro do CPC carioca, relata em seu livro de memórias que João Gilberto foi a primeira pessoa a lhe apresentar as idéias iniciais do marxismo (RICARDO, 1991, p.122). E, em 1960, seria de Sergio Ricardo a música *Zelão*, considerada a primeira música da “bossa nova “engajada” ou “participante”, segundo o maestro e intelectual Julio Medaglia (1968, p. 90). A música retrata a miséria urbana e parte de sua tragédia: “[...] No fogo de um barracão / Só se cozinha ilusão / Restos que a feira deixou / E ainda é pouco só / Mas assim mesmo o Zelão / Dizia sempre a sorrir / Que um pobre ajuda outro pobre até melhorar / Choveu, choveu / A chuva jogou seu barraco no chão [...]”.

Segundo José Tinhorão, Carlos Lyra foi o primeiro compositor ligado ao movimento da bossa nova a criticar a *estrangeirização* da música brasileira (1988, p. 313). Em 1956, compôs a música *Criticando*, gravada pelo grupo *Os Cariocas*. Lyra cita estilos musicais estrangeiros e os compara ao samba.

Para Tinhorão, a música seria um primeiro esboço daquela que em 1961 seria batizada de *Influência do Jazz* ("Pobre samba meu / foi se misturando / se modernizando / e se perdeu [...] coitado do meu samba / mudou de repente / foi influência do jazz"). A música, em tom irônico, mistura elementos do samba, da bossa nova e do próprio jazz. Bossanovista de primeira hora e comunista *de carteirinha*, Carlos Lyra foi um dos fundadores do CPC: "Nós sentíamos que precisávamos mudar aquela mesmice de *amor, sorriso e flor*" (2003, p. 136).

Seguindo o caminho do engajamento político defendido pelo CPC, em 1961, influenciado pela Rede da Legalidade criada pelo governador Leonel Brizola, a fim de garantir a posse de João Goulart após a renúncia de Jânio Quadros, Lyra compõe o *Samba da legalidade*, em parceria com o "sambista de morro" Zé Kéti: "[...] Eu não sou politiqueiro / Meu negócio é um pandeiro / Dentro da legalidade / Sou poeta popular / Dentro da legalidade / Ninguém pode me calar [...]".

O então estudante da Faculdade de Direito do Rio de Janeiro em 1958, Geraldo Vandré, logo entrou no movimento estudantil e no CPC. Lá conheceu Lyra e com ele compôs *Quem quiser encontrar o amor*, incluída na trilha sonora do longa-metragem coletivo *Cinco Vezes favela*, produzido pelo CPC em 1962. Em 1964, o musical *Pobre Menina Rica*, novamente com Vinicius, retratava aspectos da sociedade brasileira com suas contradições na narrativa de um amor entre uma "Pobre Menina Rica" e um "Mendigo Poeta". Foi em 1963 o lançamento de dois LPs que, segundo Napolitano (2001, p.43), são as bases de uma "bossa nova nacionalista" com elementos do Jazz (Carlos Lyra) e do cancionero nordestino e do afro-samba (Sergio Ricardo), orientados pela proposta nacional-popular: *Depois do Carnaval* e *S.R. Talento* respectivamente.

No mesmo ano, o CPC/UNE-RJ lançou o compacto *O povo canta*, com enorme penetração no meio universitário. A música de maior sucesso, *O subdesenvolvido* (Carlos Lyra e Chico de Assis), sarcástica e bem-humorada crítica, descreve a saga de um país e de um povo que nasceu para ser "grande", mas quando tal "gigante desperta", eis que nasce um "anão subdesenvolvido".

A longa letra aborda temas e problemas sociais que estavam na ordem do dia nas discussões ideológicas da UNE, como o latifúndio ("E passado o período colonial / O país se transformou num bom quintal / E depois de dadas as contas a Portugal / Instaurou-se o latifúndio nacional, ai!"), o imperialismo ("As nações do mundo para cá mandaram / Os seus capitais desinteressados / As nações, coitadas, queriam ajudar"), e a dependência econômica e cultural

em relação aos países do primeiro mundo (“E começaram a nos vender e a nos comprar / Comprar borracha - vender pneu / Comprar madeira - vender navio / Só mandaram o que sobrou de lá / [...]Rock-balada, filme de mocinho / Ar refrigerado e chiclet de bola / E coca-cola! Oh...”). Não faltaram versos para criticar a posição passiva do povo em relação a todas essas questões (“Embora pense, dance e cante como desenvolvido / O povo brasileiro / Não come como desenvolvido / Não bebe como desenvolvido [...]”). Ao final de cada estrofe, um impagável refrão cantado pelo Coral da UNE (*Subdesenvolvido, subdesenvolvido, subdesenvolvido...*) dava o tom de deboche.

### 3 A DITADURA E O “DIA QUE VIRÁ” COM OS FESTIVAIS

O golpe militar de 64 paralisou as mobilizações populares em torno das Reformas de Base, promovendo cassações, prisões, violência, intimidações, demissões, fechamento de sindicatos, proibição das Ligas Camponesas, da UNE e dos CPCs. Os sucessivos Atos Institucionais promoveram o fechamento de partidos políticos, fim das eleições diretas e, conseqüentemente, a impossibilidade de uma oposição institucional. Foi nas artes que apareceu a possibilidade de a oposição expressar suas críticas e demandas junto à sociedade civil.

A música, aliada ao teatro, tornou-se o grande espaço de sociabilidade da juventude de esquerda, cada vez mais carente de espaços públicos. O principal marco da arte de protesto no pós-golpe se dá em finais de 1964 com o teatro-musical *Opinião*<sup>4</sup>. Montado por membros do extinto CPC, o show era uma síntese das idéias do nacional-popular, a começar pelo elenco: Nara Leão (uma jovem de classe média alta), Zé Kéti (o sambista de morro) e João do Vale (um retirante nordestino). A repercussão do show pode ser medida nas várias músicas que tiveram vida própria para além do palco. As principais foram *Opinião*, de Zé Kéti, *Guantanamera*, de Peter Seager (do poema de José Martí) e *Carcará*, João do Vale e João Cândido.

Em *Opinião*, era cantado: “Podem me prender / Podem me bater / Podem, até deixar-me sem comer / Que eu não mudo de opinião”. Apesar de não fazer referência direta à ditadura militar, a letra acabou sendo tomada pelos adversários do regime e recebeu o significado de um verdadeiro protesto político. Em seguida: “Daqui do morro / Eu não saio, não / Se não

<sup>4</sup>Napolitano faz uma longa lista de outros espetáculos musicais de protesto entre 1964 e 1966 dentro da proposta cultural do nacional-popular. Dentre eles destacamos *Liberdade, Liberdade, Arena Conta Zumbi, Arena Canta Bahia, Esse Mundo é meu, Morte e Vida Severina, A voz do povo*. NAPOLITANO, Marcos. 2001, p. 51.

tem água / Eu furo um poço / Se não tem carne / Eu compro um osso / E ponho na sopa / E deixa andar [...]”.

Já em *Carcará*, música que ganhou novo relevo com a voz e interpretação da jovem Maria Bethânia, a ave de rapina transfigura-se no latifúndio e na miséria quando dados estatísticos do IBGE sobre a emigração nordestina nos anos 50 passam a ser recitados durante a música, produzindo enorme impacto e transformando a canção num verdadeiro grito de protesto. A música chegou a ser proibida em São Paulo, só sendo liberada quando as estatísticas sobre o êxodo rural foram substituídas por números sobre o êxito da indústria têxtil (BRANCO, 1994, p. 48). A ironia também valeu como protesto, dessa vez denunciando a censura.

Em 1964, os discos de Nara Leão e Geraldo Vandré já marcavam o tom de protesto e crítica social da MPB. Sucesso de vendas, a “musa da bossa nova” (título que Nara repudiava) resgata o “samba de morro” e aos poucos vai se transformando na “musa da música de protesto”.

Outro momento importante para o nacional-popular em 1964 foi o lançamento em LP da trilha sonora do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha. Musicado e interpretado por Sergio Ricardo, com letras dele e de Glauber, as canções trazem a tradição do cordel no cancioneiro nordestino. Em *Perseguição – Sertão vai virar mar*, Sergio Ricardo personificando o cangaceiro Corisco, canta: “Tá contada a minha estória / Verdade, imaginação / Espero que o sinhô tenha tirado uma lição / Que assim mal dividido / Esse mundo anda errado / Que a terra é do homem / Não é de Deus nem do Diabo!”.

Um tema recorrente nas canções é a crença no “dia que virá”. Em célebre artigo, Walnice Galvão (1976, p. 95) nos fala desse dia, que toma ar profético, pois todos os problemas sociais passam a ser encarados de forma direta para a sua superação através da luta da população consciente de seu papel. São músicas que, segundo Julio Medaglia, “em tom de lamento, expõem condições subumanas de vida [...], sobretudo no morro e no nordeste” (1968, p. 89). Em 1965, a canção *Procissão*, de Gilberto Gil, composta para o espetáculo *Arena canta a Bahia*, apresenta o lamento, a crítica e a esperança no dia feliz que virá: “Entra ano, sai ano / E nada vem / Meu sertão continua / Ao Deus dará / Mas se existe Jesus / No firmamento / Cá na Terra / Isso tem que se acabar”. O disco de Vandré de 1964 também segue a mesma temática. Músicas como *Canção Nordestina* (“Mas a chuva não vem não / e esta dor no coração / Ai quando é que vai se acabar / quando é que vai se acabar?”) e *Berimbau* de Baden Powell e Vinícius de Moraes (“O dinheiro de quem não dá / É o trabalho de quem não tem”)

fazem fortes referências a cenários nordestinos.

Outro compositor que pode ser destacado na temática do “dia que virá” era o então jovem estudante de arquitetura, Chico Buarque. Segundo Medaglia, “é um dos artistas que tem compreendido certos problemas humanos dos menos protegidos da sorte, descrevendo-os numa linguagem poética ao mesmo tempo concentrada e plena de impacto emotivo” (1968, p. 93). A música mais exemplar nesse sentido é a *Pedro Pedreiro*, de seu primeiro LP, de 1966:

Pedro pedreiro penseiro esperando o trem / Manhã parece,  
carece de esperar também [...] Esperando o trem, esperando  
aumento para o mês que vem [...] E a mulher de Pedro,  
esperando um filho prá esperar também [...] Pedro pedreiro  
tá esperando a morte / Ou esperando o dia de voltar pro  
Norte / [...] Pedro pedreiro esperando o trem / Que já vem...  
Que já vem... Que já vem...

Também de Chico Buarque, *Funeral de um Lavrador* (1965), da trilha sonora da peça-poema *Morte Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, é uma das canções mais representativa acerca da Reforma Agrária: “É uma cova grande pra tua carne pouca / Mas a terra dada, não se abre a boca / É a conta menor que tiraste em vida / É a parte que te cabe deste latifúndio / É a terra que querias ver dividida”.

Mas o grande salto para a popularização da música de protesto só será através dos festivais de música que passam a ser anualmente transmitidos pelas emissoras de TV e repercutem pelas rádios e venda de discos, além de festivais regionais. Importante empresa cultural que aparece na década de 50, a televisão (LATTMAN-WELTMAN, 2003, p. 131), como atesta Renato Ortiz, “se concretiza como veículo de massa em meados de 1960” (1988, p. 113). Napolitano resume a crescente relação do público, da MPB e desenvolvimento da indústria de comunicação de massas:

O público massivo do rádio, nos anos 50, formado pelos extratos mais baixos da classe média e pelos segmentos mais populares, foi em parte incorporado pela “moderna” MPB. Esse segmento do público não teve o seu gosto marcado pelo impacto da bossa nova, permanecendo ligado ao samba tradicional e às canções românticas ao estilo dos anos 50. A partir de 1965, parte da MPB se abriu para esse gosto musical mais tradicional, ampliando seu público. Uma audiência que, inicialmente, teve contato com a MPB por meio da televisão para, no início dos anos 70, ser incorporada pelo mercado fonográfico propriamente dito. (2001, p. 18)

Setores da esquerda encaravam com desdém essa inserção na mídia por considerar que isso era apenas a sua co-optação pelo sistema capitalista. Entretanto, parte significativa dela acreditava que a luta de posições no meio cultural era de primordial importância para a conscientização da opinião pública em torno das questões sociais<sup>5</sup>. Os festivais na TV, que começaram efetivamente em 1965, tornaram-se uma espécie de palanque para as canções engajadas. Com os canais de oposição formais fechados ou severamente limitados pela ditadura, e sendo o teatro, o cinema e as letras formas de expressão com menor penetração na população, a televisão e o rádio passaram a ser as principais ferramentas de divulgação dos ideais propostos ainda nos tempos do CPC.

O *I Festival Nacional de Música Popular Brasileira* da TV Excelsior, realizado entre março e abril de 1965, consagrou não só a jovem Elis Regina, mas também o projeto nacional-popular que padronizaria estética e ideologicamente a moderna música popular brasileira. A música vitoriosa, *Arrastão*, de Edu Lobo e Vinicius de Moraes, trouxe elementos do cotidiano através do trabalho de pescadores. De objeto de contemplação da bossa nova, o mar passou a local de trabalho, de esforço, de organização e de ação coletiva: “Eh, tem jangada no mar / Eh, eh, eh, hoje tem arrastão / Eh, todo mundo pescar [...] Eh, puxa bem devagar / Eh, eh, eh já vem vindo o arrastão / Eh, é a rainha do Mar / Vem, vem na rede João / Pra mim / Valha-me Deus Nosso Senhor do Bonfim / Nunca, jamais se viu tanto peixe assim”. Começa a dita *Era dos Festivais*.

Em 1966, a TV Excelsior realizou o segundo Festival e consagrou a música *Porta-Estandarte*, de Geraldo Vandré e Fernando Lona que, usando o tema do carnaval, aborda o “dia que virá”: “Deixa que a tua certeza se faça do povo a canção/Pra que teu povo cantando teu canto ele não seja em vão [...] Levando pra quem me ouvir / Certezas e esperanças pra trocar / Por dores e tristezas que bem sei / Um dia ainda vão findar / Um dia que vem vindo”.

Seguindo a concorrente, a TV Record organiza o *II Festival da Música Popular Brasileira* entre setembro e outubro<sup>6</sup>. A divisão do prêmio de primeiro lugar entre as músicas *A Banda* (de Chico Buarque, defendida por Nara Leão) e *Disparada* (de Geraldo Vandré e Theo de Barros, interpretação de Jair Rodrigues) acabou agradando a todos. A música de Vandré e Theo Barros

<sup>5</sup> Para um amplo quadro desse debate entre os intelectuais do PCB, ver: RIDENTI, 2000, p. 65-121.

<sup>6</sup> Em 1960, a TV Record organizou o primeiro festival, chamado *Festa da Música Popular Brasileira*. Mas como não foi transmitido pela emissora, não teve a mesma repercussão das edições posteriores.

é considerada um verdadeiro marco na história dos festivais, inclusive pelo próprio Chico Buarque, que teria se recusado a receber o prêmio caso sua música vencesse (MELLO, 2003 p. 138). A saga do vaqueiro que finalmente despertou contra a exploração do dono da boiada, herança dos trabalhos de Sergio Ricardo e Glauber Rocha em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, fez com que a música fosse considerada um paradigma para as músicas de protesto:

[...] Boiadeiro muito tempo/Laço firme e braço forte/Muito gado, muita gente/Pela vida segurei [...] E boiadeiro era um rei/Mas o mundo foi rodando/Nas patas do meu cavalo/E nos sonhos que fui sonhando/As visões se clareando [...] Até que um dia acordei/Então não pude seguir/Valente em lugar tenente/E dono de gado e gente/Porque gado a gente marca, tange, ferra, engorda e mata/Mas com gente é diferente! [...] Na boiada já fui boi/Boiadeiro já fui rei [...] Agora sou cavaleiro/Laço firme e braço forte/Num reino que não tem rei.

Destacou-se também *Ensaio Geral*, de Gilberto Gil, defendida por Elis Regina, usando a imagem do carnaval para a ação do movimento estudantil inspirado nas *setembradas* de 1966: “É preciso ir às ruas, esperar pela passagem / É preciso ter coragem e aplaudir o pessoal [...] Nossa escola vai sambar e vai cantar pra gente ouvir / Ta na hora vamos lá / Carnaval é pra valer[...] Nossa turma é da verdade e a verdade vai vencer...”.

Em meados de 1966, Carlos Lacerda, ex-governador da Guanabara, aliou-se aos seus antigos adversários Juscelino Kubitschek e João Goulart na criação de um movimento de oposição à ditadura. Tal movimento, batizado de “Frente Ampla”, entrou na arena política até a sua proibição em abril de 1968. Refletindo tal efervescência política, em junho de 1967, o grupo nacionalista da MPB se organizou em torno da *Frente Única da MPB* contra a invasão do “iê-iê-iê”. Tratava-se do conflito entre o nacional-popular versus jovem guarda que refletia não apenas as diferenças estéticas, mas também ideológicas e de mercado. A disputa chegou a provocar episódios como a “Passeata contra as guitarras elétricas”, organizados por artistas “nacionalistas”.

Sem a concorrência da TV Excelsior, o *III Festival da Record*, realizado em 1967, teve como destaque músicas que hoje são verdadeiros clássicos da MPB: *Ponteio* (Edu Lobo e Capinam), *Domingo no Parque* (Gilberto Gil), *Roda Viva* (Chico Buarque) e *Alegria Alegria* (Caetano Veloso). Se as canções *Ponteio* e *Roda Viva* podem ser consideradas mais alinhadas ao nacional-popular por abordar questões sociais como o direito universal de gritar contras as injustiças (“Era um dia, era claro, quase meio / Era um canto

falado sem ponteio / Violência, viola, Violeiro / Era morte em redor, mundo inteiro [...] Tinha um que jurou me quebrar / Mas não lembro de dor nem receio [...] Jogaram a viola no mundo / Mas fui lá no fundo buscar / Se eu tomo a viola, Ponteio! / Meu canto não posso parar... Não!") e pela crítica a uma sociedade de consumo ("A gente quer ter voz ativa / No nosso destino mandar / Mas eis que chega a roda viva / E carrega o destino pra lá"), *Domingo no Parque* e *Alegria Alegria* são dois marcos de um movimento que no ano seguinte seria batizado de Tropicalismo.

Outro elemento marcante dos festivais foram as vaias. Apesar de denúncias de torcidas organizadas pagas por empresários para vaiar adversários, hoje é consensual a análise de que a maior parte delas vinha de estudantes universitários que tinham como alvo as canções que tivessem qualquer relação com a jovem guarda e a tropicália ou que fugissem à estética e ao discurso do nacional-popular. Isso explica as vaias insistentes para músicas como *Beto bom de bola*, de Sergio Ricardo (que chegou a quebrar do violão), *Domingo no parque*, *Maria, carnaval e cinzas* de Roberto Carlos, *Sabiá*, de Chico Buarque e Tom Jobim, *É proibido proibir*, de Caetano Veloso, *Caminhante Noturno*, de Os Mutantes e *Questão de Ordem*, de Gilberto Gil. Sobre as vaias, o jornalista, compositor e produtor Nelson Motta, em suas memórias, explica que: "[...] anos de repressão política, prisões, cassações, censura levaram para os auditórios de televisão uma ânsia imensa de participar, de criticar e de escolher" (2000, p. 110).

#### 4 A RADICALIZAÇÃO POLÍTICA E ESTÉTICA DA MÚSICA BRASILEIRA E O AI-5

O ano de 1968, em virtude dos inúmeros acontecimentos nos campos da cultura, política, comportamento e sociedade em diversos países, inclusive no Brasil, tornou-se uma espécie de fetiche que nem os historiadores mais zelosos conseguem fugir. A sincera recusa deles em estudar o episódio como um fim em si mesmo e a não a supervalorizar as *datas históricas* perde um pouco da força quando se leva em conta a longa e profícua memória construída e perpetuada a partir dos acontecimentos de 68.

O crescimento do movimento estudantil e suas inúmeras passeatas e confrontos violentos com a polícia; o fechamento e proibição da Frente Ampla; as greves de operários em Betim e Osasco; a prisão de centenas de estudantes no congresso da UNE em Ibiúna/SP; o conflito estudantil na Rua Maria Antônia em São Paulo; a invasão da Polícia Militar na UnB e a tentativa de cassação do deputado Marcio Moreira Alves são capítulos de uma radicalização política e ideológica que encontram ecos nas expressões

artísticas e comportamentais. Durante 1968, encontramos peças desse mosaico de conflitos no embate estético-político entre MPB e tropicália.

Enquanto Sergio Ricardo dizia: “Não quero agredir com o som, mas com o que está sendo dito”, Caetano Veloso, declarava, em entrevista ao jornalista Homem Zuza de Mello:

Eu, pessoalmente, sinto necessidade de violência. Acho que não dá pé a gente ficar se acariciando. Me sinto mal já de estar ouvindo a gente sempre dizer que o samba é bonito e sempre refaz o nosso espírito [...] tenho vontade de violentar isso de alguma maneira (Apud In: CALADO, 1997, p. 117).

Não é nosso objetivo analisar o tropicalismo que conta com extensa bibliografia. A título de síntese, citamos o poeta Augusto de Campos, em artigo de 1968, sobre o movimento:

Os compositores e intérpretes da tropicália [...] deglutem, antropofagicamente, a informação do mais radical inovador da Bossa Nova. E voltam a por em *xequê e em choque* toda a tradição musical brasileira, bossa nova inclusive, em confronto com os novos dados do contexto universal. Superbomgosto e supermaugosto, o fino e o grosso, a vanguarda e a jovem guarda, berimbau e beatles, bossa e bolero são inventariados e reinventados, na compressão violenta desses discos-*happenings* onde até o redundante “coração materno”<sup>7</sup> volta a pulsar com tiros de canhão da informação nova” [...] Os que querem a música participante, em formas conservadoras, folclóricas, deveriam se lembrar do disse o maior dos poetas participantes do nosso tempo, Vladimir Maiakóvski: “Não há arte revolucionária sem forma revolucionária.”. Não adianta transformar o Chê em clichê. (p. 262 -263).

Os membros da ironicamente chamada TFM (Tradicional Família Musical) encararam a criação do tropicalismo como uma *traição* aos princípios do nacional-popular, assim como Nara Leão em relação à bossa nova quando abraçou a música de protesto. Em debate organizado pelos estudantes da Faculdade de Arquitetura de São Paulo, Caetano, Gil, Torquato Neto, Augusto de Campos e Décio Pignatari foram hostilizados pela *linha dura* estudantil. Mas a despeito das críticas, os discos de Veloso e de Gilberto Gil e o disco coletivo *Tropicália ou Panis et Circensis*<sup>8</sup>, marcos principais do tropicalismo

<sup>7</sup> Referência à música *Coração Materno* de Vicente Celestino, regravada no disco *Tropicália ou Panis et Circensis*.

<sup>8</sup> Caetano Veloso, Gil, Nara Leão, Os Mutantes, Tom Zé, Gal Costa, Torquato Neto, Capinam e Rogério Duprat.

na música, foram muito bem recebidos pelo público e as vendas criaram uma *onda tropicalista* de explosão de consumo que invadiu rádios, revistas, jornais, televisões, roupas e influenciou bens de consumo (CALADO, 1997, p. 199-201).

Mesmo o *alienado* Caetano Veloso, no disco solo, cantaria o maior mito da esquerda latino-americana. Na canção *Soy loco por ti América*, de Gilberto Gil e Capinam, há uma homenagem a Che Guevara, morto em outubro de 1967: “El nombre del hombre muerto / Antes que a definitiva / Noite se espalhe em Latino América / El nombre del hombre es pueblo [...]”.

O *III Festival Internacional da Canção* (TV Globo e Secretaria de Turismo da Guanabara) foi palco de eventos singulares. O discurso de Caetano Veloso durante a execução de *É proibido proibir* (que vinha sendo duramente vaiada), repleto de críticas ao radicalismo ideológico e estético da MPB tradicional, transformou-se em mais um *happening* tropicalista:

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? [...] Que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém. Vocês são iguais sabem a quem? [...] Àqueles que foram na *Roda Viva* e espancaram os atores!<sup>9</sup> Vocês não diferem em nada deles, vocês não diferem em nada. [...] Nós, eu e ele (Gilberto Gil), tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês forem em política como são em estética, estamos feitos!

Na final da fase nacional, no Rio de Janeiro, a música preferida pelo público ficou em segundo lugar, provocando uma vaia histórica. O alvo foi a canção *Sabiá*, de Chico Buarque e Tom Jobim, interpretada por Cynara e Cibele. Apesar de falar sobre o exílio, não adotava o tom de protesto. Trinta mil pessoas queriam que *Pra não dizer que não falei de flores*, de Geraldo Vandré fosse a vitoriosa. A música desde então vem sendo o exemplo mais clássico da canção de protesto, pois rompe com a temática do “dia que virá”:

Caminhando e cantando / E seguindo a canção / Somos todos iguais / Braços dados ou não / Nas escolas, nas ruas / Campos, construções / Caminhando e cantando / E seguindo a canção [...] Pelos campos há fome / Em grandes plantações / Pelas ruas marchando / Indecisos cordões / Ainda fazem da flor / Seu mais forte refrão / E acreditam nas flores / Vencendo o canhão [...] Há soldados armados / Amados

<sup>9</sup> Referências ao episódio da agressão de atores da peça *Roda Viva* de Chico Buarque e direção de José Celso Martinez por um grupo de extrema-direita denominado CCC (Comando de Caça aos Comunistas) em São Paulo.

ou não / Quase todos perdidos / De armas na mão / Nos quartéis lhes ensinam / Uma antiga lição: / De morrer pela pátria / E viver sem razão.

O refrão “Vem, vamos embora / Que esperar não é saber / Quem sabe faz a hora / Não espera acontecer” faz o convite para a ação revolucionária e torna-se hino antitadadura. Segundo o jornalista Ricardo Boechat, Augusto Marzagão, produtor do Festival, teria plantado um boato de que os artistas estrangeiros que participariam do FIC na fase internacional se recusariam a cantar em solidariedade a Geraldo Vandré caso fosse censurado, o que poderia provocar repercussões negativas no exterior (1998, p. 141).

O *IV Festival da MPB* da TV Record, realizado entre novembro e dezembro de 1968, foi considerado a consagração da tropicália. A vitoriosa foi *São São Paulo meu amor*, de Tom Zé, a terceira colocada, *Divino Maravilhoso*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, interpretada por Gal Costa, e o quarto lugar foi de *2001*, de Rita Lee e Tom Zé, defendida pelos Mutantes e Gilberto Gil. A primeira, uma paródia sobre o caos urbano da capital paulista, chegou a sofrer modificações por causa da censura (a expressão “uma bomba por quinzena” foi substituída por um “festival por quinzena”). Já *Divino, Maravilhoso* abordou o período de violência e confusão em que se encontrava a juventude brasileira, sobretudo aquela que buscava na mobilização de rua a sua forma de expressão e participação política (“Atenção / ao dobrar uma esquina / Uma alegria, atenção menina / Você vem, quantos anos você tem? [...] Atenção / Tudo é perigoso / Tudo é divino maravilhoso / Atenção para o refrão / É preciso estar atento e forte / Não temos tempo de temer a morte [...] Atenção para as janelas no alto / Atenção ao pisar o asfalto, o mangue / Atenção para o sangue sobre o chão”). O sucesso da música foi tanto que ela foi usada para batizar o *anárquico* programa da TV Tupi, que foi ao ar em 28 de outubro de 1968<sup>10</sup>. O quinto lugar ficou com *Dia da Graça*, de Sergio Ricardo. Um ano depois de ter sido vaiado pelo público, Sergio Ricardo recebeu a aclamação ao ver que parte dele cantava os versos censurados pelo governo militar quando o compositor ficava em silêncio (“Faz um dia claro e eu saí pela rua / Pra ver a cidade diferente / da normalidade / Nenhum militar de arma em punho”)<sup>11</sup>.

O movimento tropicalista teria um dos seus últimos atos na série de shows na Boate Sucata, no Rio de Janeiro. Cantando seus maiores sucessos e

<sup>10</sup> *Folha de São Paulo*. 30/10/1968. In: <[http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/report\\_baianos.php/](http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/report_baianos.php/)>

<sup>11</sup> Revista *Veja*. *Eles dizem Não, mas todo mundo aplaude*. 27 de novembro de 1968, p. 57.

versões tropicalistas de antigos sambas-canções e marchinhas, os tropicalistas foram acusados de desrespeitar a bandeira e o hino nacional em *happenings*, além de promover a *desordem* e fazer apologia ao crime ao exibir o poster do artista plástico Helio Oiticica em homenagem ao bandido “Cara de Cavalo”, morto pela polícia em 1965, com os dizeres “Seja marginal, seja herói”. A série de apresentações na boate foi interrompida em finais de outubro por ordem do ministério público.

Em 13 de dezembro é decretado o AI-5, que marcou uma nova fase na ditadura brasileira. Fundamentado em casuísmos e na doutrina de Segurança Nacional, o poder Executivo poderia praticar atos que excediam ainda mais as suas atribuições constitucionais. O AI-5 possibilitou à presidência decretar o recesso do Legislativo por tempo indeterminado; a cassação de mandatos e direitos políticos; e suspendeu o *habeas corpus*. Como resultado, o Congresso foi fechado; o Supremo Tribunal Federal sofreu com o afastamento de vários ministros; centenas de pessoas, dentre políticos e intelectuais, sofreram as mais variadas perseguições políticas; e a censura prévia instalou-se na imprensa. Em outras palavras, o arbítrio se institucionalizou.

Nesse contexto, o programa *Divino, Maravilhoso*, da TV Tupi, também provocou polêmicas com seus *happenings* cada vez mais audaciosos e ficou pouco tempo no ar. Em sua última apresentação no programa, na antevéspera do natal de 1968, Caetano Veloso escandalizou a audiência ao cantar uma antiga marchinha de Assis Valente (Boas Festas) com um revólver engatilhado encostado na cabeça. O programa ainda duraria algumas semanas, mas sem a presença de Veloso e Gil, pois foram presos em São Paulo, em 27 de dezembro, e detidos até a quarta-feira de cinzas de 1969. Caetano Veloso, em suas memórias, revela os reais motivos da sua prisão:

Referiu-se (o interrogador) a algumas declarações minhas à imprensa em que a palavra *desestruturar* aparecia, e, usando-a como palavra-chave, ele denunciava o insidioso poder subversivo do nosso trabalho. Dizia entender claramente que o que Gil e eu fazíamos era mais perigoso do que o que faziam os artistas de protesto explícito e engajamento ostensivo. (VELOSO, 1998, p. 393)

Com o AI-5, a censura nos meios artísticos voltados para a contestação cultural aumentou significativamente e autores e produtores passaram a ser obrigados a fazer a autocensura para evitar prejuízos e problemas com a repressão. O começo dos “Anos de Chumbo” marca o fim das músicas de protesto de conteúdo explícito e prejudica a participação popular na política através de seu contato com a arte. Contudo, isso de forma alguma acarretou

o fim das críticas. Com o regime cada vez mais autoritário, as expressões artísticas passaram a explorar novas estratégias para *driblar* a censura e a conseguir chegar ao seu público durante a década de 70, até o advento da abertura e afrouxamento gradual da censura e a revogação do AI-5 em janeiro de 1979.

Além do esgotamento dos Festivais, a censura, a repressão e o exílio de artistas ícones como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque e Geraldo Vandré, abalaram não apenas o mercado musical, mas a própria maneira de encarar a arte militante. Nesse contexto, apareceram músicos militantes ligados ao *Movimento Artístico Universitário* (MAU) como Luis Gonzaga Jr. (Gonzaguinha), Ivan Lins e João Bosco; além de outros movimentos como o Clube da Esquina, o variado grupo dos “Novos Nordestinos” tais como Fagner, Belchior, Ednardo, Emilinha (“O Pessoal do Ceará”); Geraldo Azevedo, Alceu Valença, Sergio Sampaio, Novos Baianos e outros, mas que fogem do recorte de nosso trabalho.

**Artigo recebido em: 30/10/2010**  
**Aceito para publicação: 17/05/2010**

## REFERÊNCIAS

AGGIO, Alberto et al. **Política e sociedade no Brasil, 1930-1964**. São Paulo: Annablume, 2002.

BRANCO, Carlos. **A censura na MPB**. Porto Alegre: Alcance, 1994.

BOECHAT, Ricardo. **Copacabana Palace**. São Paulo: EDB, 1998.

CABRAL, Sergio. **Nara Leão, uma biografia**. São Paulo: Lazuli, 2008.

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

CAMPOS, Augusto de. **O balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Brasiliense, 1974.

CONTIER, Arnaldo. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o Popular na canção de protesto. **Revista Brasileira de História**. São Paulo: ANPUH, v. 18, nº 35, 1998.

GALVÃO, Walnice. **Saco de Gatos: ensaios críticos**. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

LATTMAN-WELTMAN, Fernando. **Mídia e Transição democrática no Brasil**. In: *Mídia e Política no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

LYRA, Carlos. O CPC e a canção de protesto. In: CAMBRAIA, Santuza. **Do samba-canção a tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2003.

MARTINS FILHO, João Roberto. **A Rebelião estudantil**. Campinas: Mercado das Letras, 1996.

MEDAGLIA, Julio. O balanço da bossa nova (1968). In: CAMPOS, Augusto de. **O balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Brasiliense, 1974.

MELLO, Zuza Homem de. **A Era dos festivais**. São Paulo: Ed. 34, 2003.

MOTTA, Nelson. **Noites tropicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, n. 28, 2001.

\_\_\_\_\_. **Cultura Brasileira, utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2001.

\_\_\_\_\_. **História e música: história cultural da musica popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

ORTIZ, Renato. **A Moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

RICARDO, Sergio. **Quem quebrou meu violão**. Rio de Janeiro: Record, 1991.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Paz e Terra, 1978

SILVA, Francisco Carlos Silva da. **Da Bossa Nova à Tropicália: as canções utópicas**. In: CAMBRAIA, Santuza. Do samba-canção à tropicália. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1988.

