

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Ciências Humanas – IH
Departamento De História – HIS
Disciplina: Dissertação – História

“O QUE SERÁ QUE SERÁ” ESSA TAL MPB?
A CONFIGURAÇÃO DOS MUITOS SENTIDOS DA MPB E SUAS
REPRESENTAÇÕES NAS REVISTAS *REALIDADE* E *VEJA* (1964-
1985)

Rafael Sampaio Rosa Ribeiro
Matrícula: 04/36038

Brasília, dezembro de 2008.

**“O QUE SERÁ QUE SERÁ” ESSA TAL MPB?
A CONFIGURAÇÃO DOS MUITOS SENTIDOS DA MPB E SUAS
REPRESENTAÇÕES NAS REVISTAS *REALIDADE* E *VEJA* (1964-
1985)**

Monografia apresentada como exigência para o cumprimento da disciplina Dissertação, sob a orientação da professora Maria T. Ferraz Negrão de Mello.

Banca:

Maria T. Ferraz Negrão de Mello (presidente)

Eleonora Zicari Costa de Brito (HIS – UnB)

Clodomir Souza Ferreira (FAC – UnB)

Ensinamento

Adélia Prado

Minha mãe achava estudo
a coisa mais fina do mundo.

Não é.

A coisa mais fina do mundo é o
sentimento.

Aquele dia de noite, o pai fazendo
serão,

ela falou comigo:

"Coitado, até essa hora no serviço
pesado".

Arrumou pão e café, deixou tacho
no fogo com água quente.

Não me falou em amor.

Essa palavra de luxo.

Para meus pais e irmãos, que sem nunca ter falado no amor, essa palavra de luxo, foi tudo quanto me ensinaram.

Para Pedro Ivo, que me alimentou algumas paixões, dentre elas a da Música Popular Brasileira.

Para Thadeu, com quem eu pude redimensionar muitas dessas paixões. Por ter me dado perspectiva...

E, em especial, para Marli Sales, mestra primeira no ofício de cultivar histórias que não passam.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer à professora Thereza Negrão, que durante a execução desse trabalho se mostrou não apenas hábil orientadora como também uma pessoa sensível às muitas adversidades, às muitas pedras “no meio do caminho”. Por sua paciência e compreensão, muito obrigado!

Agradeço também à professora Eleonora Zicari, sem a qual esse trabalho não teria sido possível. Nos últimos dois anos, sua interlocução foi essencial na construção dos referenciais teóricos e metodológicos aqui utilizados. Além disso, a disciplina *História e Música* constituiu-se um privilegiado espaço de aprendizado, onde pude ter a experiência de me lançar ao estudo da música brasileira de forma crítica, sem com isso abandonar a paixão que nos move em torno desse objeto. Obrigado por toda força e auxílio dos últimos tempos.

Meus agradecimentos também ao professor Clodomir Ferreira que, mesmo em meio à correria e confusão de fim de semestre, gentilmente aceitou tomar parte nessa banca.

Por último, mas não menos importante, muito obrigado a todos os amigos de Barreiras, Salvador e Brasília, que tornam minha vida plena de muitos significados. A minha alma nômade descansa na certeza de que em qualquer estrada que eu trilhe, por maiores que sejam as distâncias, nunca estou sozinho.

Axé a todos!

RESUMO

A monografia tematiza a chamada MPB (Música Popular Brasileira) no período de 1964 a 1985, balizamento que se assenta na convicção de que se trata de uma conjuntura na qual o cenário musical experimentou um momento de efervescência, cujas etapas e condições a pesquisa objetivou rastrear ao abrigo da História Cultural. Estruturada em três capítulos, visa compreender o processo de institucionalização do acrônimo MPB muito mais como um complexo sociocultural do que um gênero musical específico. Defende a idéia de que os significados assumidos pela MPB teriam sofrido mudanças ao longo do período abordado, abrindo-se cada vez mais a novas influências, especialmente após o movimento da Tropicália. Encaminha ainda análises voltadas para o representacional que aflora do discurso midiático, aqui recortado no suporte das revistas *Realidade* e *Veja*, cujas matérias escritas, no caso da primeira, e imagens das capas, em relação à segunda, asseguram a base empírica do estudo. A experiência obtida estimula futuras incursões, ao passo em que referenda a hipótese que a inspirou.

Palavras-chave: Música, MPB, regime militar, indústria fonográfica, representações, revistas *Realidade* e *Veja*.

SUMÁRIO

Introdução	1
Capítulo I	8
Capítulo II	35
Capítulo III	66
Considerações Finais	79
Corpus Documental	80
Bibliografia Referenciada	82
Anexo	85

INTRODUÇÃO

“Prepare o seu coração/ pras coisas que eu vou contar”

Disparada – Geraldo Vandré/ Theo de Barros

Esse estudo tem por objetivo auscultar os significados possíveis da tão cultivada MPB (Música Popular Brasileira), no período de seu surgimento e notável expansão de sua abrangência, de 1964 a 1985. Pretende fazer um balanço sobre as acepções sob as quais a sigla se delineou e alcançou grande sucesso entre crítica, público e, por que não, dentro de uma Indústria Fonográfica em franco processo de profissionalização, para o qual a já citada música foi essencial.

Assim, o trabalho guia-se por um indispensável questionamento, do qual obrigatoriamente se desdobra um outro, quais sejam: *“O que é MPB?”* e *“Quem a inventou?”*. Ressalte-se que ao tomarmos essa estrada, não se leva como bússola a inocente pretensão de chegar à raiz de um processo supostamente consciente ou mesmo a de informar uma interpretação total e homogênea dessa “invenção”, mas sim a de elucidar discursos presentes e atuantes em seu desenvolvimento. Com esse intento é que se procedeu à escolha das revistas *Realidade* e *Veja*, ambas da editora *Abril*, para análise das reportagens e matérias de capa que cobrem o período estudado e dão a ver como a MPB foi representada por essas publicações, levando-se sempre em conta a ampla circulação e impacto que essa linha editorial possuiu e possui no país.

O recorte escolhido, não por acaso, é também o período em que o Brasil esteve sob o jugo de um regime ditatorial, numa escalada vertiginosa de repressão às manifestações do livre pensar bem como de cerceamento dos direitos políticos. Tal contexto mostra-se ideal para a análise pretendida, uma vez que as formas de expressão artística nesse momento tornam-se espaço não só de fruição estética, mas também de embates políticos e ideológicos. Nesse quadro, ganha destaque a nascente MPB, que passaria a abarcar um tipo específico de música (ao menos na estréia da sigla), síntese moderna e de “bom gosto”

entre a música engajada, os temas folclóricos e as conquistas cosmopolitas da Bossa Nova.¹ Tradição e Modernidade, portanto, palavras muito em voga nesse contexto, dão o tom e a complexidade do novo conjunto de canções praticadas no território nacional, e desse entrecruzamento quase nunca harmônico surgem as disputas em torno de suas *representações*.

Pra lançar apenas uma breve elucidação sobre o conceito a ser bastante trabalhado no corpo desse estudo, lembremos a definição da professora Sandra J. Pesavento ao tomar as representações como “matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade”.² Espreitando, então, as representações acerca desse novo *corpus* musical, prosseguindo à análise dos discursos da época, parece saltar às vistas que nem tudo caberia no fundo balaio da MPB. Mas que atores e/ou grupos sociais teriam se encarregado dessa triagem e como ela se processou no correr do tempo?

Justamente por ser de definição extremamente complicada, não consensual, quando não vaga e genérica, a Música Popular Brasileira despertou desde seu surgimento um caloroso debate em que tomaram parte artistas, produtores, a grande mídia e estudiosos das mais diversas áreas. Contudo, as incursões acadêmicas na história da música popular urbana do séc. XX, tal qual passou a ser designada em oposição à música popular de base folclórica, são relativamente recentes, sendo que durante muito tempo a reconstrução dessa história esteve a cargo de críticos de diversas origens e de pesquisadores independentes.³

Seria somente a partir do fim dos anos 1970 que a música popular passaria a ser estudada com mais afinco e sistematização dentro das universidades brasileiras, ensejando a criação de teorias e métodos mais de acordo com o objeto, possibilitando a expansão dos horizontes de uma certa historiografia até então calcada nas biografias e na descritiva de gêneros existentes nas interpretações da “boa música”.⁴

¹ NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. História Cultural da Música Popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 64.

² PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Mudanças epistemológicas: a entrada em cena de um novo olhar”. In: *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p.39.

³ MORAES, José Geraldo Vinci de. “História e música: canção popular e conhecimento histórico”. *Revista Brasileira de História*, v.20, n.º 39. São Paulo, 2000, p. 207.

⁴ *Ibidem*, pp. 207-208.

A crítica acumulada nas últimas décadas em torno desses trabalhos desenvolvidos no ambiente acadêmico não nos permitiria mais lançarmo-nos à empreitada de estudar o universo da música popular, seja em suas modalidades, seja nos discursos tecidos à sua volta e em razão dela, sem levar em conta a complexa teia de novos elementos, mudanças e deslocamentos urdida em seus flancos. Como apropriadamente nos alerta Marcos Napolitano, ele mesmo um pesquisador que tem se destacado com estudos na interface História e Música, a música popular que se delineou no início do séc. XX colocou em cena novas questões:

A consolidação do campo musical popular expressou novas sociabilidades oriundas da urbanização e da industrialização, novas composições demográficas e étnicas, novos valores nacionalistas, novas formas de progresso técnico e novos conflitos sociais, daí resultantes. Mais do que um produto alienado e alienante, servido para o deleite fácil de massas musicalmente burras e politicamente perigosas, a história da música popular no século XX revela um rico processo de luta e conflito estético e ideológico.⁵

Sem perder de vista esse rico processo de luta no qual emergiram novas sociabilidades é que a presente investigação se pretende à luz das novas abordagens históricas, notadamente sob o abrigo da História Cultural. Quer-se, com isso, fugir às antigas determinações da cultura como mero reflexo do social, bem como evitar a todo custo as já ultrapassadas divisões sectárias entre um universo da música erudita e outro da música popular, como se esses fossem estanques e não convergissem ou mesmo se interceptassem.

No caso específico da MPB, mimetizar essas antigas abordagens seria desferir letal golpe já de início sobre o próprio objeto de estudo, uma vez que os entrecruzamentos de diversas matrizes musicais, tanto do campo erudito quanto do popular e igualmente as trocas e diálogos travados entre todos aqueles envolvidos em seu processo de produção e difusão contribuíram para seu despontar em cena e posterior alargamento de horizontes.

No caso, então, da relação dessas canções com seu contexto histórico, seria ainda maior o erro se as tomássemos sob um prisma especular, como se apenas refletissem e dessem vazão aos sentimentos vivenciados naquele obscuro período que é o da ditadura militar. Ao contrário, uma das razões do vigoroso sucesso e respeito adquiridos pela MPB

⁵ NAPOLITANO, Marcos. Op. Cit., p. 18.

foi justamente o fato dela ter-se colocado não apenas como receptáculo dos medos, anseios e esperanças vigentes, tal qual uma coadjuvante o faria, mas de ter ela mesmo assumido um dos papéis principais da trama no plano dos discursos, da cultura. Não à toa, da mesma forma que o regime autoritário, também ela passa a tomar vulto e forma a partir de 1964, estabelecendo a partir de então uma relação simbiótica com a situação política do país. Num longo rol de possibilidades dispostas naquele cenário, indo desde a espontânea ausência do palco, passando pela figuração, chegando à passiva assistência e fruição do espetáculo, a nossa MPB foi além e resolveu ser uma das protagonistas do drama.

Por isso mesmo, não podemos agora reduzir seu papel e tratá-la como mera transmissora daquele momento histórico, como se o seu texto fosse todo decorado e escrito pelo “social”, como se não lhe tivesse restado espaço para o improviso e para a intervenção direta no enredo. Assim, tratemos de trazê-la à memória de maneira justa e de jogar sobre ela as luzes mais adequadas. Vinci de Moraes é quem nos sugere algumas dicas para isso, valendo a pena a longa citação:

Sendo assim, ao tentar compreender as relações internas da economia dos sons e da música e delas com a sociedade, deve-se evitar os costumeiros reducionismos mecânicos que constantemente tentam determinar as relações culturais como simples reflexos das estruturas históricas mais gerais. De outro lado, evitando característico movimento pendular, é necessário afastar aquelas análises que buscam a autonomia de certos setores da vida humana e social e acabam construindo formulações “tecida[s] sobre camadas de ar, e que recusa[m] o risco de correlações pacientes”. Creio que, levando em conta esses fatores, a música, sobretudo a popular, pode ser compreendida como parte constitutiva de uma trama repleta de contradições e tensões em que os sujeitos sociais, com suas relações e práticas coletivas e individuais e por meio dos sons, vão (re) construir partes da realidade social e cultural.⁶

Para dar esse merecido tratamento à música popular, e nesse caso específico à MPB, os domínios da História Cultural mostram-se mais do que propícios, pois não só se faz na interface com outros campos do saber, essenciais para dar conta da música popular urbana, que desde o início se constitui um tema oportuno para muitas disciplinas, como também vai na esteira das lutas de representações, pelas quais se dão a organização e hierarquização do mundo social.⁷

Como aqui se aspira a investigar os discursos enunciados e as representações tecidas à época sobre a MPB, enquadramo-nos diretamente no que Pesavento delimita como

⁶ MORAES, José Geraldo Vinci de. Op. Cit., p. 212.

⁷ CHARTIER, Roger. *A História Cultural*. Entre práticas e representações. 2ª Ed. Lisboa: Difel, 2002, p. 23.

principal proposta da História Cultural, qual seja a de “decifrar a realidade do passado por meio das suas representações, tentando chegar àquelas formas, discursivas e imagéticas, pelas quais os homens expressaram a si próprios e o mundo”.⁸ A essa perspectiva, à qual nos ajustamos, fazemos apenas a ressalva quanto ao “decifrar” a realidade, posto que essa, no entendimento que se procura para esse trabalho, não estaria dada, mesmo que de maneira obscura e escrita de modo cifrado, esperando um lance de gênio que a lesse e tornasse acessível aos demais. Antes, entendemos o presente estudo como uma *incursão* nessa realidade passada, mas apenas uma dentre muitas possíveis.

Um dos motivos a suscitar tal incursão na história da MPB é o atraente papel que ela assume na memória do país; quase sempre elevada à categoria de “música de qualidade”, cartão-postal de nossa identidade nacional lá fora, ela é normalmente encarada como a síntese moderna entre os elementos tradicionais da música brasileira com as novas aquisições formais da Bossa Nova e, posteriormente, com o alargar de horizontes proporcionados pela Tropicália. Ademais, ao se inscrever na história do Brasil durante o período militar, acabou por ser portadora de muitas lembranças e imagens daquele contexto, configurando-se como baluarte de uma memória, muitas vezes idílica, do enfrentamento e resistência ao regime ditatorial.

Os atores e grupos sociais que vivenciaram aqueles anos de chumbo, ou mesmo os que nem tomaram parte neles, mantêm firme a associação entre MPB e oposição política. Muitos foram os episódios que contribuíram para isso, desde os espetáculos musicais do Teatro Arena na década de 1960, os próprios festivais de música, o exílio dos principais porta-estandartes da referida música pós 1968, as canções que reclamavam a anistia no fim dos anos 1970 bem como as músicas que antecipavam a abertura política nos anos 1980.

Todos os elementos surgidos no correr desse período (1964-1985), entretanto, parecem levar à construção de um quadro referencial no qual a MPB passou a ser cada vez menos um gênero musical específico e cada vez mais um complexo cultural plural, sinônimo de valorização estética e sucesso mercantil,⁹ não necessariamente calcado sobre as diretrizes da canção de protesto como o fora no início dos anos 1960.

⁸ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Op. Cit., p. 42.

⁹ NAPOLITANO, Marcos. Op. Cit., p. 72.

Desse alargamento de sentidos e significados da MPB, concomitante à manutenção da memória referente aos seus primeiros anos, quando se colocava na linha de frente do enfrentamento ao regime, é que surge o interessante desafio de investigar os caminhos percorridos pela música desse contexto, dando a ver os discursos proferidos bem como as representações que se sobressaíram na disputa com outras também construídas à época, além, claro, daquelas revividas na memória dos que estiveram em cena, “caminhando e cantando e seguindo a canção”. Os sinais e pistas que tomaremos para percorrer essa trilha vêm acompanhados da certeza de outros que, com muito mais propriedade, já as tomaram e lançam luzes sobre nossa estrada:

Trabalhando assim sobre as representações que os grupos modelam deles próprios ou dos outros, afastando-se, portanto, de uma dependência demasiado estrita relativamente à história social entendida no sentido clássico, a história cultural pode regressar utilmente ao social, já que faz incidir a sua atenção sobre as estratégias que determinam posições e relações e que atribuem a cada classe, grupo ou meio um “ser-apreendido” constitutivo da sua identidade.¹⁰

Ainda sobre a abordagem pretendida, ressalte-se que outras disciplinas que não a história serão conclamadas a auxiliar no tratamento do objeto de estudo. Como já foi dito, além da tradição historiográfica que se debruçou sobre a música popular urbana no Brasil ser recente, muitos pesquisadores e estudiosos de outros campos deram valorosa contribuição ao abordarem-na. Além desses, procuraremos também, e por motivos óbvios, o apoio de teóricos a serem chamados na hora de se proceder à *análise do discurso* das revistas *Realidade* e *Veja*. Para usar a bela e mais que pertinente imagem adotada pela professora Thereza Negrão, nosso espaço de trabalho seria por excelência um lugar de encontro com vizinhos, em que o historiador deve proceder à harmonização entre sons que dobram e redobram, atendendo aos chamados das incursões interdisciplinares:

Ora, na minha lida com a história cultural, e tomando como exemplos a sala de aula e os colóquios com orientandos, percebo tais espaços como lugares de veiculação de alguns bordões, quase mantras, repetidos com enfática sonoridade e intercalados a outros tantos acordes, compondo um convite à adesão aos sons harmônicos e afinados. Em outras palavras, refiro-me ao propósito de veicular um discurso que, sem perder de vista o eixo da história, abre-se para convergências e entrecruzamentos com outras áreas do saber.¹¹

¹⁰ CHARTIER, Roger. Op. Cit., p. 23.

¹¹ MELLO, M.^a Thereza Negrão de. “História Cultural como espaço de trabalho”. In: KUYUMJIAN, Márcia & MELLO, M.^a Thereza Negrão de (orgs.). *Os espaços da História Cultural*. Brasília: Paralelo 15, 2008, p. 18.

Nessa tentativa de harmonização é que se procurará responder às questões que estiveram no nascimento mesmo desse trabalho e que, em última análise, foram sua mola mestra. E que se repita o maior questionamento: O QUE É MPB? Aliás, a MPB foi para quem? Quem a inventou? Quais grupos sociais e quais discursos contribuíram para seu nascimento? Quais imagens alimentaram suas canções? Quais suas matrizes geradoras? Como se processou sua gradual transformação e alargamento de seus espaços? Como a sigla foi percebida no período tratado? E como reagiram os diversos grupos à sua crescente elasticidade? Como as revistas *Realidade* e *Veja* representaram-na? Qual o impacto e prestígio da MPB nessas revistas pertencentes à Abril, editora poderosa e de ampla circulação no país? E qual o papel da constante regulação do mercado e da vigilância dos aparelhos de repressão no seu fazer-se?

No primeiro capítulo deste trabalho, traço o panorama do momento histórico por que passava o país, com o golpe deflagrado em 1964, encontrando-se sob a vigência de um regime ditatorial que escalou a limites até então impensados para a realidade brasileira, mesmo levando-se em conta sua frágil tradição democrática. Tento, ainda, demonstrar como as artes nesse período foram atuantes e de fundamental importância nos rumos tomados pela história. No segundo capítulo, busca-se uma discussão teórica sobre a MPB, abarcando desde o momento de sua configuração inicial, sua crescente ampliação até um novo paradigma limitador, tal como se apresentou o BRock, pelo menos de início. Por último, no terceiro capítulo, far-se-ão análises das representações tecidas em matérias das revistas *Realidade* e *Veja*. No caso da primeira, matérias importantes e de impacto de 1966 a 1976, período em que existiu a revista; da segunda, todas as matérias que estamparam motivos e temas da MPB em suas capas, de 1968 (ano de seu surgimento) até 1985, além de outras matérias esparsas nesse mesmo período.

Por esse caminho, pretendo, se não responder todas as questões postas, ao menos propor caminhos e tomar parte num debate necessário em torno dos muitos significados e projetos assumidos pela Música Popular Brasileira. E, como diria Geraldo Vandré já nos primeiros anos da canção de protesto, incorporada pela MPB (alterando um pouco o sentido original de suas palavras, mas só por motivos lúdicos e com toda licença poética possível) fica o convite à leitura de nossa breve incursão historiográfica: “*Vem, vamos embora/ que esperar não é saber*”.

CAPÍTULO I

AS ARTES COMO PROTAGONISTAS DE UM VELHO BRASIL MODERNO E AUTORITÁRIO

*“Tempo Rei/ Oh Tempo Rei/ Oh Tempo Rei/
Transformai as velhas formas do viver”*

Tempo Rei – Gilberto Gil

Ao entrar em cena, a partir de 1964, o cenário encontrado pela MPB será substancialmente diferente daqueles experimentados nas últimas décadas por outros estilos ou gêneros musicais. O Brasil vinha passando, desde os anos 1950, por um profundo processo de transformações a vários níveis, desde econômico e político até sócio-cultural. O país vinha gradualmente tornando-se urbano, modernizando-se, tendo sua estrutura demográfica alterada, incorporando novas éticas e costumes etc. Além disso, vivera um período de relativa experiência democrática, que se iniciara em 1945 e teria seu fim no fatídico ano de 1964.

A modernização por que passava, contudo, apresentava o paradoxo de se fazer em consonância com a radicalização política da sociedade brasileira, que acabaria por desaguar no Golpe. A partir daí, o modelo de desenvolvimento econômico do país sofreria um importante ponto de inflexão, propiciando uma escalada de ascensão social vivida por todos, mesmo que em nível mínimo, ao mesmo tempo em que não só perpetuava como ampliava a desigualdade social, que até hoje corta o território nacional.

Era o “milagre brasileiro” fazendo-se sentir. A um só tempo ajudava a “legitimar” o governo autoritário como afundava o país em dívida externa, semeando o solo para a forte recessão econômica que vingaria a partir dos anos 1980. A euforia vivida durante as décadas de 1950 e 1960 gradualmente daria lugar às frustrações e à dura realidade forjada na inglória combinação de governos militares e rápido crescimento desproporcional, desequilibrado.

Nesse contexto de mudanças e perda de referenciais é que as manifestações artísticas brasileiras se inserem. E mais do que dar a ver esse momento, elas resolvem tomar parte no debate que se travava em torno da nacionalidade brasileira, dos modelos políticos que se enfrentavam e do processo de modernização conservadora então em voga. Notadamente, o teatro, o cinema e a música, especialmente por meio da MPB, firmam-se como espaços de articulação de críticas e de projetos de outros “Brasis”.

Tudo que fosse referente à nacionalidade, à conjuntura política que se vivia, aos modelos econômicos adotados, às transformações sócio-culturais então correntes, propagava-se obrigatoriamente nos domínios discursivos dessas artes. Elas passaram a criar e a projetar imagens cada vez mais fortes e atuantes no imaginário do povo brasileiro. Outorgaram-se, juntamente com outros locais produtores de discursos, como a universidade e a grande mídia, o direito de regular a cultura nacional, ditando o que seria ou não autêntico, bem como o(s) melhor(es) meio(s) de se chegar a ela.

Além da cultura nacional, outra esfera que muito lhes interessava era a da política, o que atestava o contexto histórico vivido não só no Brasil como em todo o mundo; momento em que a política era da ordem do dia e colocava-se como assunto obrigatório entre boa parte da população, especialmente entre os estratos mais intelectualizados. Com o mundo bipartido em zonas de influência e com a escalada das idéias socialistas na América Latina, principalmente após o sucesso da Revolução Cubana de 1959, não era de se espantar que muitos quisessem tomar parte no conflito, muitas vezes direto, de idéias e propostas para o futuro.

Nesse caloroso tempo de discussões abertas (pelo menos até 1968, quando a repressão recruscedeu de forma assombrosa e limitou a livre circulação de idéias), surge e toma vulto a MPB (Música Popular Brasileira), ou MMPB (Moderna Música Popular Brasileira), como veiculavam à época. E apesar de seguir diretrizes muito próximas das do teatro e cinema desse período, ela se destaca por ser dentre essas manifestações artísticas a que mais alcançou o sucesso popular e que melhor êxito obteve em se perpetuar durante as próximas décadas, conseguindo muitas vezes furar o duro cerco da vigilância e repressão.

Se quisermos entender como as artes foram protagonistas desse obscuro momento da história brasileira, como se inseriram ativamente nas disputas ideológicas e políticas da época, é preciso ir atrás desse Brasil em transformação, tentar entender como se deu o

processo de modernização conservadora implementado, que se num primeiro momento tomou o poder político à força e de surpresa, deixando quase todos os brasileiros atônitos e desnorteados, não deixou de contar com o apoio ou com a resignação de boa parcela da população, principalmente com o advento do ilusório “milagre brasileiro”.

A miragem do Brasil como um país que se encaminhava para o primeiro mundo só aos poucos se dissiparia, na medida em que do “sobrenatural” de onde emanara o inesperado “milagre”, vinha também sua cobrança, e que o sistema ditatorial imposto se prolongava, amplificando sua repressão. Contudo, o cinema, o teatro e a música popular estiveram lá, presentes e atentos, denunciando o processo de espoliações políticas e sociais, refletindo sobre outros possíveis caminhos, sonhando e criando alegorias dos muitos e contrastantes “Brasis”, por fim anunciando que, apesar de tudo, haveria um “outro dia”. No caso da MPB, ela não só cantou esse dia, como sobreviveu aos muitos golpes e o viu raiar.

O BRASIL DO SONHO AO PESADELO

Todos aqueles que viveram os loucos anos 60 com toda certeza podem afirmar terem sido anos de extrema agitação política, de profundas mudanças sociais, bem como de inovações no plano da cultura. Ademais, foi também e, sobretudo, uma época de abalo das sensibilidades, das formas de sentir e pensar o mundo, época de alvoroço nas consciências e de ampliação das perspectivas. Trata-se de um contexto em que homens e mulheres viram-se com a sublime capacidade de projetar futuros, de ansiar pelos próximos tempos que se anunciavam promissores ou por se fazer. Tempos esses que se fariam com a participação ativa de todos eles, ao tomarem parte no processo de mudanças. Em suma, um tempo em que sonhar estava na ordem do dia.

No caso do Brasil, entretanto, esse caminho de sonhos já vinha sendo trilhado desde a década anterior e todo a euforia vivida nos primeiros anos da década de 1960 pareciam ser a coroação dos passos já dados previamente rumo à tão perseguida e propalada modernidade. A direção tomada carregava em seu bojo os projetos político e econômico que passaram a ser desenvolvidos desde a redemocratização iniciada em 1945 e, especialmente, a partir do governo JK.

O sonho de modernidade não era novo para o Brasil, haja vista, por exemplo, suas aspirações a um ideal de civilização, tomando como referência a França, durante todo o séc. XIX. Contudo, talvez em nenhum outro momento histórico do país ele tenha sido tão recorrente, propalado e, quiçá, tenha parecido estar tão perto, no horizonte de possibilidades reais.

Logo após a ditadura do Estado Novo encampada por Vargas (1937-1945), os brasileiros puderam experimentar um período de relativa democracia política que, apesar de todas as ressalvas, como o fato de o Partido Comunista Brasileiro ter sido posto na ilegalidade em 1947 pelo presidente Dutra, configurou-se como inédito. Além disso, novidades como o voto feminino tornado obrigatório e sem quaisquer restrições a partir de 1946, a constituição editada nesse mesmo ano (principal instrumento de normalização institucional do país), o populismo dos presidentes desse período, o nacionalismo, os investimentos na indústria e o acelerado crescimento econômico contribuía em larga escala para a continuidade da fantasia.

Com a sucessão democrática garantida, ao governo de Dutra decorre um novo governo de Getúlio Vargas, centrado num nacionalismo econômico, auxiliado pelas políticas populistas e trabalhistas. Nem mesmo seu suicídio em 1954 abalaria por muito tempo a crença tão disseminada no progresso, no futuro que estava sendo construído. A figura política de Juscelino Kubitschek pareceu representar esse futuro, uma síntese balanceada entre tradição e modernidade, na medida equivalente ao Brasil que então se transformava. Numa discussão mais profunda, caberia lembrar que esse mito dos “anos dourados” foi construído, não por acaso, ao fim do regime militar, dentro de uma atmosfera nostálgica dos bons tempos.¹ Por ora, basta lembrarmos a associação de JK e dos anos 50 com o vulto da modernidade:

Podemos dizer que os anos JK foram marcados pela idéia de incorporação do que era novo e moderno: o desenvolvimento, as estradas, as hidroelétricas, a arquitetura moderna, a música, e pela idéia de que era possível recuperar o tempo perdido, como expresso no slogan “50 anos em 5”. Estávamos de fato em um tempo cultural acelerado, marcado pelo espírito do “novo” e pela vontade de mudança. Nele tudo é novo: Novacap, Cinema Novo, Bossa Nova... Como nos diz Mariza Veloso e Angélica Madeira: nos anos 50 tudo é novo; nos anos 60, tudo é popular.²

¹ OLIVEIRA, Lucia L. “Construção do futuro e preservação do passado: JK o presidente bossa-nova”. In: DUARTE, Paulo Sergio & NAVES, Santuza C. (orgs.). *Do Samba-Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003, p. 68.

² *Ibidem*, p. 76.

A sucessão das novidades do governo JK poderia gerar ainda uma lista muito maior se fôssemos enumerá-las. Porém, talvez o fato de ter sido sob esse governo que se deu a construção e edificação de um verdadeiro monumento no planalto central ilustre bem esse sentido de modernidade, de construção planejada e orientada de um futuro. Brasília representou a coroação desse ânimo.

Ao final do governo JK, o país encontrava-se numa situação de vivência democrática que acabou por garantir a sucessão de JK por seu opositor, Jânio Quadros, sem que dessa vez fosse preciso um “golpe preventivo”, tal qual o que garantiu anos antes a posse de Juscelino. Como eleições para presidente e vice-presidente aconteciam de formas separadas, João Goulart seria mais uma vez vice-presidente do país, compondo uma difícil situação de governabilidade.

A partir de então, todos os debates já correntes recrudesceriam e tomariam enormes proporções, num clima em que se podia experimentar o exercício dos direitos à livre circulação e manifestação de idéias. O nacional, o popular, os planos econômicos, o melhor regime político para o país (à época do plebiscito que garantiu a João Goulart o retorno ao presidencialismo), o gênero, o racismo, a juventude, as artes, a própria modernidade, tudo parecia ser pauta de calorosas altercações e disputas ideológicas, ocorridas à luz desse período democrático; período esse que se mostrou mais opaco do que se supunha.

Ao que tudo indica, vendo com os olhos do presente, pautando-nos em uma leitura mais recente da historiografia desse período, as disputas em torno de idéias e, principalmente, de projetos políticos de manutenção ou reforma das bases do país acabaram por demonstrar o quanto a falta de uma tradição política democrática pesou nesse momento.³ O embate de alas, lados, planos e intentos para o país, mesmo no campo da cultura, acabou resultando na radicalização da sociedade brasileira, tanto à esquerda quanto à direita.

Aproveitando-nos das palavras de uma importante figura da época (para os fins desse trabalho), que viveu intensamente os efeitos da mudança política engendrada com o

³ Tal corrente interpretativa enfatiza a idéia de que a movimentação política da qual resultou o Golpe de 1964 apresentou variáveis que se deram num tempo curto (conjuntura), notadamente a radicalização da sociedade brasileira, atestando sua falta de compromisso com a democracia. Sobre essa e outras interpretações conferir: DELGADO, L. de Almeida Neves. “1964: temporalidade e interpretações”. In: REIS, Daniel A. & RIDENTI, Marcelo & MOTTA, Rodrigo P. S. (orgs.). *O golpe e a ditadura militar quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004.

Golpe de 1964, podemos perceber como ele interpreta aqueles anos conturbados, sem nos esquecermos, claro, de toda a revisão efetuada em suas posturas políticas e de que tal visão pauta-se pela memória. Vejamos o que tem a dizer Caetano Veloso:

Embora política não fosse o nosso forte, nessa época (63), com os estudantes (organizados na UNE) apoiando o presidente João Goulart, ou pressionando-o para ir mais para a esquerda; com Miguel Arraes fazendo um governo admirável em Pernambuco em estreita união com as camadas populares; com os CPCs da UNE produzindo peças e canções panfletárias mas muito vitais; éramos levados a falar freqüentemente sobre política: o país parecia à beira de realizar reformas que transformariam sua face profundamente injusta – e de alçar-se acima do imperialismo americano. Vimos depois que não estava sequer aproximando-se disso. E hoje nos dão bons motivos para pensar que talvez nada disso fosse propriamente desejável. Mas a ilusão foi vivida com intensidade – e essa intensidade apressou a reação que resultou no golpe.⁴

O cantor e compositor parece ele mesmo atestar o que hoje se tem pensado dentro da história. Ele fala-nos da “intensidade” com que aquela “ilusão” foi vivida, e que essa “intensidade” acabara por apressar a reação e o Golpe. Contudo, essa é uma visão construída numa releitura e revisão das próprias posturas, como já salientado, pois o jovem aspirante à cineasta daqueles tempos, ainda residente na Bahia, estava tão imerso nos debates acalorados quanto uma certa parcela da sociedade brasileira. E aqui nos cabe assinalar um ponto importante. Se esse contingente populacional que se acercava das disputas políticas e ideológicas daqueles tempos era representativo, na medida em que dominavam muitas e poderosas formas de discursos e meios de enunciação, dentre os milhões de brasileiros ele era quase insignificante. Como nos lembra Jorge Ferreira: “Entre a radicalização da esquerda e da direita, uma parcela ampla da população apenas assistia aos conflitos, silenciosa”.⁵

Todavia, tanto esses que apenas assistiam quanto àqueles que, apaixonadamente, tomavam posição frente aos impasses daqueles conturbados tempos, encontravam-se imersos nos sonhos de uma modernidade por vir. Os projetos, sim, esses podiam diferir, mas não a quase inabalável certeza de que se caminhava rumo a um futuro muito mais promissor do que os futuros projetados até então. O ponto de que se partia agora era o de um país que, a todo custo, vinha mantendo a democracia política, tornava-se urbano,

⁴ VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 65-66.

⁵ FERREIRA, Jorge. “O governo Goulart e o golpe civil-militar de 1964”. In: FERREIRA, Jorge (org.). *O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 400.

desenvolvia-se social e economicamente, possuía inovações nas artes de impacto mundial, enfim, um país que acenava com uma promessa.

Talvez esse estado de entorpecimento explique a surpresa com que a população brasileira encarou sua nova realidade. Até mesmo os envolvidos diretamente no Golpe de 1964 não pareciam saber exatamente qual caminho trilhariam a partir dali. Os atalhos e veredas só seriam “descobertos” depois. Naquele momento, não parecia haver um projeto a favor de algo, mas *contra*.⁶ A deposição de Goulart e a “limpeza” política figuravam como prioridade dos militares. Para além desse projeto, havia um horizonte em aberto:

A derrubada de Goulart da presidência e o colapso da democracia no Brasil repercutiram entre os grupos nacionalistas e reformistas com grande surpresa. No entanto, para todos os protagonistas dos conflitos daquela época, como as esquerdas, a direita civil e os próprios militares, o golpe surgiu como uma grande incógnita.⁷

Passado o sono e o torpor, todo um país acordou no dia 1º de abril e, pela coincidência da data ou não, custou a acreditar na direção tomada, chegando mesmo a cogitar se não seria aquele golpe como tantos outros já levados por ele, os quais, após a estabilização da “ordem” e do “progresso”, reconduziam-no aos caminhos normais. Não fora! O que se efetivou ali em abril de 1964 foi um novo tipo de golpe,⁸ cujas diretrizes políticas ainda estavam por ser traçadas; com o correr dos anos, estas se mostrariam nada alentadoras. Antes, o contrário. Os sonhos agora teriam de ser cultivados de olhos abertos, em vigília.

A MODERNIZAÇÃO CONSERVADORA E O PREÇO DE UM MILAGRE

Ao adentrar sua nova configuração política, o Brasil pós-1964 pareceu resolver um impasse que, em sua anterior configuração democrática, encontrava-se em discussão e por isso mesmo em suspenso. O golpe militar pôs fim, pela imposição forçada, ao debate acerca de qual modelo econômico de desenvolvimento deveria ser adotado pelo país. A escalada ao poder dos militares leva consigo os economistas liberais e suas idéias. A partir desse encontro, o novo governo garantiria o poder político necessário para a implementação de

⁶ Ibidem, p. 401.

⁷ Idem.

⁸ Idem.

uma política econômica dirigida para a realização de reformas conservadoras e por um plano de estabilização econômica que criaria as bases de um novo modelo de crescimento no Brasil.⁹

A escolha desse modelo deu-se em oposição a outro em quase tudo antagônico a ele. Ambos, contudo, surgiram da necessidade de se responder à falência do modelo de substituição de importações, que desde 1945 vinha garantindo ao país um desenvolvimento bastante acelerado, quando a taxa média anual de crescimento de seu PIB figurava dentre as maiores do mundo, ficando atrás apenas da Alemanha, no Ocidente, e de algumas potências emergentes do Oriente.¹⁰

O início dos anos 1960 marca o fim desse período áureo. O crescimento econômico caíra à metade entre 1963 e 1967, deixando um lastro de dúvidas de por que o modelo de substituição de importações perdera seu dinamismo e inquietando os economistas, levando-os à busca de quais mudanças seriam necessárias na política econômica e quais reformas institucionais teriam de ser implementadas para viabilizar o processo de desenvolvimento no Brasil e garantir a retomada do crescimento.¹¹

Embora partindo do mesmo problema e das mesmas questões, duas foram as correntes interpretativas e antagônicas surgidas. Elas diferiam não só no caminho de soluções que apontavam bem como no que seria a raiz do problema. À corrente liberal, que logrou vitória junto com o Golpe, opunha-se a corrente dos estruturalistas, também conhecidos como cepalinos, economistas ligados à Cepal, como o maior defensor dessa interpretação, Celso Furtado.

Para esses, o modelo de substituição de importações já carregava em si mesmo o gérmen de sua derrocada, pois só funcionaria à medida que crescia o mercado consumidor de alta renda, notoriamente urbano. A partir da estagnação já esperada, seria preciso um modelo auto-sustentado de crescimento, modelo esse que implicava investimentos governamentais e de mecanismos que superassem a deficiência da demanda interna (reformas de base), como, por exemplo, a reforma agrária.

⁹ PRADO, Luiz Carlos D. & EARP, Fábio Sá. “O ‘milagre’ brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967-1973)”. In: FERREIRA, Jorge (org.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p.213.

¹⁰ *Ibidem*, p. 209.

¹¹ *Idem*.

Tal interpretação era diametralmente oposta à corrente que seguiu vitoriosa, já que os liberais postulavam a não intervenção estatal na economia e que o estágio de atraso econômico em que o Brasil se encontrava era resultado do excesso dessa intervenção e do descaso dos governos com a estabilidade econômica. A esse processo os liberais denominavam “populismo econômico”.¹²

Se o ano de 1964 serviu como “ponto de inflexão” na mudança do modelo econômico, social e político de desenvolvimento, transformação que se consolidaria a partir de 1967-1968, essa inflexão não necessariamente foi sentida na hora mesma em que se deu, passando por imperceptível pelo menos até o ano de 1979. Houve uma impressão de continuidade do progresso que se processava desde o pós 2ª Guerra.¹³

Essa “distração” do momento vivido poderia ser atribuída, quem sabe, à velocidade acelerada das transformações em que a sociedade brasileira encontrava-se mergulhada. Podemos mesmo atestar que o país que chega à reabertura política em 1985 é outro comparado ao que saiu na largada de 1945 rumo à modernidade, a começar, por exemplo, pelos que estavam a bordo desse país entre os pontos de chegada e de partida.

A primeira importante constatação que se pode tirar da análise dos censos de 1950 e de 1980 é que a população brasileira cresceu. E num ritmo vertiginoso. “Nas três décadas entre esses dois censos, a população total mais que dobrou. Em 1985, ela será o triplo da população total de 1945”.¹⁴ O declínio das taxas de mortalidade somado à elevada taxa de natalidade brasileira resultaram nesse elevado crescimento natural.

Esse crescimento populacional, porém, far-se-ia sentir com maior impacto nas áreas urbanas, que em 1981 já contaria com 68% da população total, numa definição oficial que tem por base a situação administrativa das localidades (como sedes de municípios e distritos).¹⁵ Donde podemos concluir que caso a definição fosse com base no tamanho da população essa porcentagem seria ainda maior.

Por meio desses números e dados tão impessoais, podemos auferir também o tipo de desenvolvimento que tomava forma no Brasil. É o caso, por exemplo, quando nos detemos

¹² Ibidem, p. 212.

¹³ MELLO, J. M. Cardoso de & NOVAES, Fernando. “Capitalismo tardio sociabilidade moderna”. In SHWARCZ, Lília (org.). *História da vida privada no Brasil*. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.561.

¹⁴ MERRICK, Thomas W. “A população brasileira a partir de 1945”. In: KLEIN, Herbert S. & BACHA, Edmar L (orgs.). *A Transição Incompleta*. Brasil desde 1945. Vol 1. São Paulo: Paz e Terra, 1986, p. 31.

¹⁵ Ibidem, p. 32.

com mais atenção sobre o declínio da mortalidade no país desse período. Embora tenha ocorrido de maneira substancial a partir de 1945, há que se notar as tendências de classe e regiões para as curvas de mortalidade, assim como para as de expectativa de vida. As discrepâncias entre elas nos permitem falar em diferentes regimes de mortalidade num mesmo Brasil.

Isso se torna ainda mais visível se o corte para estudo forem as taxas de mortalidade infantil. Elas continuaram altas durante todo o período abordado, especialmente para as regiões norte e nordeste. Em 1980, o censo revelou que elas eram na ordem de 80% mais elevadas no nordeste brasileiro do que nos estados do Sudeste.¹⁶ O principal motivo seria a persistência da alta mortalidade decorrente de doenças infecciosas, que pelo corte de classes e regiões tornam-se ainda mais perigosas ao alcançar crianças subnutridas.

Embora a população brasileira tenha apresentado esse vertiginoso crescimento, isso se dá na análise de toda ela no período de intervalo entre os censos (1950-1980), pois a partir dos anos 70 já se pode perceber a insinuação de um outro quadro, principalmente em decorrência das tendências de fecundidade:

O evento demográfico mais significativo ocorrido no Brasil nos anos 70 foi a rápida aceleração do declínio da fecundidade. Até meados da década de 60, a taxa brasileira de natalidade registrara apenas um pequeno decréscimo em relação ao nível máximo de cerca de 44 por mil que vinha mantendo desde meados da década de 40 (...) A partir de 1965, porém, a taxa de natalidade baixou muito rapidamente, de sorte que, em inícios da década de 80, atingia o nível de 30 por mil, o que representava um declínio de cerca de 30% em relação aos anos 60.¹⁷

Apesar desses números obtidos na totalidade da população, também as taxas de fecundidade a nível nacional maquiavam as assustadoras diferenças entre regiões e classes sócio-econômicas. Pra ficar em apenas um exemplo, a taxa total de fecundidade, em 1970, nas áreas urbanas era de 4,61, contra 7,71 das áreas rurais. Entre as décadas de 1950 e 1970 é possível ainda que a forte leva de migração rural-urbana tenha contribuído para retardar o declínio da fecundidade nas áreas urbanas.¹⁸ Só nos anos 70 é que o ritmo desse declínio aumentaria nas regiões Sul e Sudeste, onde se processava desde os anos 1950, e passaria a

¹⁶ Ibidem, p. 35.

¹⁷ Ibidem, p. 42.

¹⁸ Ibidem, p. 43.

atingir regiões onde até então não se havia feito sentir. Dessa combinação é que resultaria a rápida aceleração do declínio de fecundidade citada acima.

O Brasil que mudava sua face desde a década de 1950, não apenas crescia como também procurava expandir-se em seu extenso território. Notável exemplo disso se deu no governo JK com a abertura de muitas vias e estradas a cortar o país de norte a sul, além da já mencionada transferência da capital do país para o planalto central. Todavia, apesar dos esforços e de algumas poucas políticas de povoamento para as zonas de fronteira, o modelo de desenvolvimento experimentado a partir de 1964 e reforçado nas próximas décadas contribuiu de maneira decisiva para a desigual distribuição da população brasileira por região. O Sudeste não só se manteve como continuou em ascensão enquanto região mais densamente povoada e mais populosa.

Apesar de contar com 42% da área do país, até 1980 o Norte possuía apenas 4,9% da população brasileira, sendo a um só tempo a menos populosa e a menos povoada. Apenas a região Centro-Oeste pareceu reverter seu quadro histórico, sofrendo um incremento populacional enorme a partir de 1960, mas notadamente devido à criação de Brasília.

O que tornaria a questão da desigual distribuição populacional no Brasil mais crítica do que fora até 1950, entretanto, seria o seu caráter de urbanização descontrolada, levada a cabo pelo enorme contingente de pessoas que migrou do campo para as cidades. O Brasil desse período não era somente um país em transformação, como contava também com uma sociedade em movimento.¹⁹

O primeiro movimento perceptível dessa sociedade é exatamente esse da migração rural-urbana. À atração exercida pelas cidades por sua forma dita “superior” de existência, vem se somar, a partir da aplicação do modelo de modernização conservadora no Brasil, a expulsão dos pequenos proprietários do campo e dos posseiros de terras pela comercialização e mecanização da agricultura. Além da possibilidade de anexarem-se às fronteiras agrícolas em movimento, defrontando-se com a violência dos grandes proprietários e grileiros, restava somente a saída de se aventurarem por outras fronteiras mais distantes, quais sejam, as das cidades mais próximas.²⁰

¹⁹ MELLO, J. M. Cardoso de & NOVAES, Fernando. Op. Cit.

²⁰ Ibidem, p. 580.

A modernização da agricultura que tinha curso no país tornava a pequena agricultura inviável para esses homens e mulheres antes tão apegados às suas terras. O processo de emigração rural deve-se em boa medida à crescente concentração fundiária, à política de crédito e ao preço da terra numa economia inflacionária como a que vinha se desenvolvendo no Brasil. Os números chegam a assustar:

A migração rural-urbana aumentou nas três últimas décadas. Nos anos 50, essa migração foi de 8 milhões de pessoas, ou 24% da população rural de 1950. Nos anos 60, o total foi de 13,8 milhões de pessoas (36% da base populacional rural), sendo que nos anos 70 o êxodo rural ultrapassou a faixa de 17 milhões de pessoas, número que representa 42,2% da base populacional rural de 1970.²¹

Por mais paradoxal que possa parecer, todas essas mudanças e transformações por que passou o Brasil tiveram curso, pelo menos parte expressiva delas, quando não sua aceleração, no momento do “milagre brasileiro”. Contudo, apenas a uma primeira vista descuidada tais ocorrências aparecem sob o signo do paradoxo, pois o modelo econômico adotado após 1964, em verdade, desenvolveu-se em estreita relação com elas.

Além de contribuir para as desigualdades sociais e para o crescimento do abismo da distribuição de renda no país, o inesperado “milagre” ajudava a justificar o “fechamento” do sistema político, que se processava, segundo o discurso oficial da época, para garantir a continuidade do programa econômico. Esse modelo econômico que gerou as imprevistas taxas de crescimento vividas pelo país entre os anos de 1967 e 1973 teve suas raízes deitadas no governo Castelo Branco, quando reformas institucionais (fiscal, creditícia, trabalhista) foram realizadas.²²

O crescimento dos fluxos internacionais de capital, facilitando a captação de empréstimos em dólar por países em desenvolvimento juntamente às condições favoráveis ao aumento de exportações criaram terreno para que esse evento “sobrenatural” pudesse ocorrer. Apesar da ordem política vigente parecer manchar, para alguns, o ótimo momento vivido na economia, quase toda a sociedade brasileira pôde experimentar, em maior ou menor grau, o segundo movimento dessa sociedade: a *mobilidade social*.

O sentimento de euforia, de crença na modernização, rumo ao primeiro mundo, experimentados a partir de 1967, apenas em 1979 se revelariam em números e dados, com a

²¹ MERRICK, Thomas W. Op. Cit., p. 62.

²² PRADO, Luiz Carlos D. & EARP, Fábio Sá. Op. Cit.

divulgação da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) realizada em 1973. Seu foco era a análise da mobilidade social. Ela tornava ainda maior o paradoxo brasileiro, ao indicar que o Brasil da má distribuição de renda vinha experimentando desde 1950 um forte fluxo de mobilidade social ascendente.²³

Contudo, essa mesma pesquisa também dá a ver que essa mobilidade não só se fez acompanhada da desigualdade social, como a alimentou. Por certo, quase todos puderam ascender, porém o ponto de partida aí fora determinante para as distâncias percorridas. Os indivíduos de status baixo teriam percorrido pequenas distâncias na pirâmide social, ao passo que os de status médio cobriram distâncias sociais enormes.²⁴

Essa mobilidade teria sido principalmente pela criação de novos empregos e funções principalmente no setor terciário (de serviços), ou seja, uma *mobilidade estrutural*. E com a ascensão social, crescia também o consumo, notadamente o da classe média, que se dinamizou.

Configura-se dessa forma uma economia moderna, em que se buscava incorporar os padrões de produção e consumo dos países desenvolvidos. Por todo o Brasil começam a ser erigidos verdadeiros “templos” comerciais, como *shopping centers* e supermercados. Como o movimento era ascendente, a imitação das classes superiores disseminou-se com rapidez. Novos hábitos de higiene e limpeza, pessoal ou da casa, são incorporados, bem como mudanças no vestuário atestavam modificações culturais, como a incorporação pelas mulheres de trajas masculinos e ampla disseminação em sociedade da calça *jeans*.²⁵

Também a indústria cultural se beneficiou desse vulto de modernização. Não à toa foi o momento em que se profissionalizou e massificou no país, engendrando novas necessidades da ordem do dia, divulgando suas mais novas invenções:

...o rádio a válvula deu lugar ao rádio transistorizado, AM e FM, ao rádio de pilha, que andava de um lado para o outro junto com o ouvinte; a eletrola, a vitrola hi-fi, o som estereofônico, o aparelho de som, o disco de acetato, o disco de vinil, o LP de doze polegadas, a fita; a TV preto-e-branco, depois a TV em cores, com controle remoto; o videocassete...²⁶

²³ PASTORE, José. “Desigualdade e Mobilidade Social: Dez Anos Depois”. In: KLEIN, Herbert S. & BACHA, Edmar L (orgs.). *A Transição Incompleta*. Brasil desde 1945. Vol 2. São Paulo: Paz e Terra, 1986, p. 31.

²⁴ *Ibidem*, p. 32.

²⁵ MELLO, J. M. Cardoso de & NOVAES, Fernando. *Op. Cit.*

²⁶ *Ibidem*, p. 564.

Toda essa euforia e desenvolvimento não se fariam às custas de nada. Foi o que a sociedade brasileira, mais uma vez perplexa e despreparada, viria a descobrir no fim da década de 1970. O “milagre” dera-se às custas de uma dívida externa crescente e ao final de 1978 ela era mais do que o triplo daquela de 1973. Também a inflação mostrou sua cara e na virada pros anos 80, e a *mobilidade estrutural* reverteu-se; a taxa de empregos não só parou de crescer, como agora decrescia. O quadro era de recessão econômica e desemprego.

Se para alguns o modelo de desenvolvimento econômico implementado no Brasil após 1964 dera-se *apesar* da enorme desigualdade social gerada, com os balanços feitos *a posteriori*, começaram a despontar opiniões e estudos que afirmavam que ele só ocorrera *devido* a essa desigualdade. Frente à realidade construída sob a dádiva de um “milagre” traiçoeiro, o país se despedia das maiores taxas de crescimento de toda a sua história com um certo mal-estar atingindo a todos.²⁷

NEM PRETO, NEM BRANCO: O MATIZ DO AUTORITARISMO BRASILEIRO

Se o povo brasileiro ficou perplexo com o advento de mais um governo autoritário na história política do país, muito mais assombrado ficaria com o que ainda estaria por vir e, principalmente, com a duração desse regime. O golpe dado em abril de 1964 pretendia “apenas” efetuar uma limpeza política, afastando qualquer possibilidade de tomada de poder pelas “esquerdas radicais” do país. No entendimento dos militares, efetuara-se ali uma Revolução para evitar a concretização dos planos políticos engendrados pelo PTB, sob a orquestração de Leonel Brizola, ou seja, o verdadeiro “golpe”.

Fora toda a discussão eternamente ideológica e enviesada sobre Golpe ou Revolução, efetivou-se nos anos que vão de 1964 a 1985 a coroação da tradição autoritária brasileira, bem como sua elevação a graus inéditos de intimidação social, repressão política e vigilância. Os militares no poder profissionalizaram a ditadura, cercando-se de tecnocratas e especialistas em todos os assuntos, desde economia até a espionagem.

Entretanto, o que pareceu ter garantido a conservação do poder pelos militares por longo tempo (apesar dos momentos em que o anseio por liberdade pareceu acenar para o

²⁷ PRADO, Luiz Carlos D. & EARP, Fábio Sá. Op. Cit., p. 228.

retorno dos governos civis) foram as mudanças por que passou o regime.²⁸ A durabilidade daquele sistema autoritário firmou-se na pluralidade de projetos ensaiados e praticados para a manutenção da ordem instaurada em 64 através dos diferentes presidentes e suas sucessões.

Muitas são as divisões pretendidas para as facções militares que dividiam a gerência do Brasil naquele momento, donde emergem termos como “sorbonistas”, “linha-dura”, “nacionalistas de direita”, “tecnoburocratas” etc. Entre os signatários de cada linha dava-se uma gradação, às vezes sutil, outras vezes nem tanto, dos ímpetus autoritários e dos projetos políticos para a direção do regime. Todas as facções, porém, pretendiam a assunção da linha de frente do poder e sua permanência nela, pelo maior tempo possível. Se não era esse o seu discurso, era o que revelava na prática. A diversidade “cores” no matiz do autoritarismo brasileiro era tanta que, por vezes, nem mesmo dentre as próprias facções parecia haver consenso.

A linha sorbonista que, na figura de Castelo Branco, assume o controle do Estado em 64 encontrou-se na difícil missão de tentar conciliar os muitos e divergentes interesses da coalizão vitoriosa que tornara o golpe possível. Apesar do 1º Ato Institucional dar uma margem de atuação muito ampla ao presidente da República, como a faculdade de caçar direitos políticos pelo prazo de dez anos, os sorbonistas pareciam ter um projeto mais brando e não tão interventor quanto, por exemplo, os linha-dura, contra quem tiveram de medir forças para garantir seu projeto de governo, o qual era indubitavelmente um Estado de exceção, mas que não se pretendia tão radical quanto os que ainda tomariam o poder no futuro. Vejamos:

Para começar, decidiu-se manter a Constituição de 1946, a fim de demonstrar, como dizia o intróito do Ato, “que não pretendemos radicalizar o processo revolucionário”. Enquanto instituições, a liberdade de imprensa, as associações representativas e os partidos políticos não foram diretamente atingidos, ao passo que, quanto aos sindicatos, não houve necessidade de inovações legislativas, dada a vigência do estatuto corporativo não revogado pela democracia de 46. O calendário eleitoral tampouco foi alterado. O Congresso Nacional foi mantido em funcionamento, tendo em vista, como esclarece o Ato, “reduzir ainda mais os plenos poderes de que se acha investida a Revolução vitoriosa”.²⁹

²⁸VELASCO e CRUZ, Sebastião C. & MARTINS, Carlos E. “De Castelo a Figueiredo: uma incursão na pré-história da ‘abertura’”. In: SORJ, Bernard (org.). *Sociedade e política no Brasil pós-64*”. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 13.

²⁹ *Ibidem*, p. 18.

O ideal sorbonista, contudo, chocava-se pelos lados com a linha dura e com os nacionalistas de direita, pela frente com a oposição. Se esse ideal foi combalido nesse terreno de lutas ou se o próprio projeto dos sorbonistas alterou-se na permanência do poder, fica aberta a discussão. O fato é que ainda sob o governo Castelo Branco expediu-se o AI-2, em outubro de 1965, o qual alargava o Poder Executivo e controlava mais o Congresso Nacional, além de dissolver os partidos políticos e permitir o funcionamento controlado de apenas dois novos – Arena e MDB. Marcado para terminar em 31 de janeiro de 1966, o governo Castelo Branco só passou o poder às mãos do marechal Costa e Silva em 15 de março de 1967, tendo trabalhado bastante na mudança da legislação corrente:

No espaço de tempo compreendido entre 1965 e 1966, Castelo Branco baixou três atos institucionais, 36 atos complementares, 312 decretos-lei, 19.259 decretos e 11 propostas de emendas constitucionais encaminhadas ao Congresso Nacional. Ademais, provocou a reforma global da Constituição, na verdade a Constituição de 1967, fundada no Ato Institucional nº 4 e promulgada pelo Congresso, objetivando a institucionalização dos princípios do Movimento de 1964.³⁰

Em pouco tempo a ditadura recrudesceria em seu aparato repressor e de vigilância, criando uma sociedade sob o medo. O governo do linha dura Costa e Silva parecia ter guardado o pior susto para si, embora tenha estreado sob a aparência de uma possível abertura política, em que as liberdades democráticas pareciam estar prestes a ser restabelecidas; sob esse governo se organizou até mesmo um Frente Ampla, que pretendia a restauração do poder civil, mas que não fazia oposição ao governo de então, procurando mesmo dialogar com ele.

A partir de março de 1968, porém, as coisas mudaram. A oposição radicalizou e passou a enfrentar diretamente o regime. Até dezembro desse ano, quando seria editado o AI-5, a movimentação no cenário brasileiro foi ampla, abarcando manifestações, passeatas, greves e paralisações, enfim, diversas formas de manifestações civis contrárias à ditadura. A repressão não se fez tardar, contando apenas nove meses de março a dezembro de 1968:

A repressão abateu-se sobre o país, atingindo pessoas e instituições. O Congresso foi posto em recesso. Quatro senadores e noventa e cinco deputados tiveram seus mandatos cassados. O MDB perdeu 40 por cento de seus parlamentares. Cinco juízes do Supremo Tribunal Federal foram aposentados... Os delegados de censura instalaram-se nas redações dos jornais, nas emissoras de

³⁰ VIEIRA, Evaldo. “Brasil: do golpe de 1964 à redemocratização”. In: MOTA, Carlos Guilherme (org.). *Viagem Incompleta: a experiência brasileira (1500-2000)*. São Paulo: SENAC, 2000, p. 193.

rádio e televisão, nas casas de espetáculo. As forças policiais e os serviços secretos passaram a atuar de forma desabrida e totalmente irresponsável, violando a privacidade dos lares, da correspondência e das comunicações... As detenções assumiram o caráter de seqüestros e se multiplicaram em ondas sucessivas. Todo cidadão, independentemente de classe, raça ou credo, tornara-se em princípio suspeito da prática de delitos contra a segurança nacional. A repressão abolira tudo, inclusive as discriminações sócio-culturais.³¹

O “golpe dentro do golpe” fora dado. De 13 de dezembro de 1968 em diante a ditadura caminharia a passos lentos até a reabertura, a partir de então, distante de um horizonte próximo. O país ainda conheceria o pulso ainda mais firme do governo Médici e o endurecimento do aparato de vigilância e repressão, que toma forma ainda sob o governo de Costa e Silva, mas que vai alcançar liberdade de atuação sem precedentes a partir do governo daquele.

A “comunidade” ou “sistema de segurança”, como era conhecido, amparava-se nos “pilares básicos” de qualquer ditadura, a saber a espionagem, a polícia política e a censura, além de contar com a propaganda política fornecendo suporte ideológico para suas ações.³² O Serviço Nacional de Informações (SNI), articulado ao Conselho de Segurança Nacional, passara a subsidiar órgãos responsáveis pela repressão e censura, tais como CODI – DOI, Sisni, DSI’s etc.

A idéia de uma distensão política só ganharia forma com o governo de Geisel, que assume em 15 de março de 1974, e mesmo assim uma sempre referida e projetada abertura lenta e gradual. Prometendo caminhar rumo à eliminação do AI-5, bem como da censura prévia, não deixou por isso de, até onde pôde, agir de maneira autoritária, com dispositivos como a “Lei Falcão” de 1976 ou o “pacote de abril” de 1977. Ampliou o mandato do presidente da república de cinco para seis anos e instituiu o estado de sítio, as medidas de emergência e o estado de emergência. Tramou a candidatura de João Batista Figueiredo, seu sucessor, lançando-o sob forte propaganda como o candidato da reabertura.

Essa só teria vez em 1985, após o movimento de anistia de 1978, as movimentações oposicionistas e a eleição e cumprimento de todo o mandato do “candidato da abertura”. A democratização se efetivaria na Constituição de 1988 e assentou-se naquilo que o Brasil tem chamado de “conciliação”, processo pelo qual “vencedores e vencidos, governantes e

³¹ VELASCO e CRUZ, Sebastião C. & MARTINS, Carlos E. Op. Cit., p. 37.

³² FICO, Carlos. “Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão”. In: FERREIRA, Jorge (org.). Op. Cit., 175.

governados, oprimidos e opressores, amigos e inimigos da ditadura, em todos os níveis se juntaram em prol da democracia”.³³

AS ARTES NO OLHO DO FURACÃO

Era atestado por todos que o Brasil passava por mudanças de ordem econômica e social. Mesmo que o real impacto delas não fosse ainda mensurável, só vindo a revelar sua verdadeira face anos depois com a publicação de estudos e pesquisas já citados, tais transformações eram sentidas e, o mais importante, vividas pelos atores daquele tempo. No plano da cultura não era diferente, vindo o país a conhecer a partir dos anos 1960 uma época de forte abalo nas maneiras de produção e fruição estética das artes.

Ao contrário do que se poderia imaginar num primeiro lance de reflexão, as manifestações artísticas desse contexto não se deram como consequência direta das esferas política e econômica nem se encarregaram da incumbência de apenas ler o momento histórico por que se passava, como se estivessem a refletir tudo o que acontecia. Tal entendimento seria fruto muito mais de nossa “programação” intelectual, quase sempre querendo entender o nível cultural como mero desdobramento do nível social.

A partir dos anos 1960, isso seria um erro execrável, posto que o cinema, o teatro e a música, em especial, inseriram-se nos amplos debates da época de forma ativa e atuante, quase sempre propondo novos projetos tanto para a política quanto para a cultura nacional. Dessa forma, influíram de maneira direta nos rumos da história do país, muitas vezes se configurando como um dos poucos espaços de discussão e vivência de idéias e ideais, principalmente a partir de 1968, após o “golpe dentro golpe”.

Ressalte-se que no início da década de 60 vivia-se um dos momentos mais complexos da história brasileira. Aos que estavam presentes, figurava como uma encruzilhada, a partir da qual se definiriam os caminhos a serem trilhados pelo país no futuro, que não tardava a chegar.

O governo Jânio Quadros – João Goulart mostrou-se tão conturbado quanto já se previra na hora mesma de sua posse, e a combinação entre liberdades políticas e civis com

³³ VIEIRA, Evaldo. Op. Cit., p. 187.

a forte divisão do mundo em áreas de influência concorreram para a radicalização da sociedade brasileira que acabaria se dividindo em torno de diferentes propostas de “Brasis”.

Nessa segmentação, as manifestações artísticas, que naquela conjuntura possuíam em suas filas uma ampla participação de jovens universitários e influentes intelectuais, optaram por um projeto nacional de esquerda, constituindo o que se convencionou chamar de *arte engajada*. A partir dessa escolha, o cinema, o teatro e a música tomaram para si o plano de conscientização de toda a população brasileira acerca das desigualdades e injustiças sociais, intentando apontar novos rumos em que se desvelaria um mundo melhor:

Era a hora e a vez da chamada arte engajada brasileira, movimento que mobilizou artistas e receptores, rompeu fronteiras espaciais e fez da cultura, a brecha possível para conscientizar, denunciar e sonhar, como que incansavelmente ali encontrando o referendado para nossas utopias de um mundo melhor.³⁴

O espírito dessa arte engajada remonta, no início de sua configuração, aos CPC's (Centros Populares de Cultura) da UNE (União Nacional de Estudantes) criados a partir de outubro 1962. Esses centros abrigavam uma cultura nacional de esquerda, em torno da qual se articulavam artistas, estudantes e intelectuais, tais como Ferreira Gullar, Oduvaldo Vianna Filho, Carlos Lyra, Glauber Rocha (na Bahia) etc. Geralmente oriundos das classes médias, os ativistas dos CPC's defendiam a possibilidade de se identificarem com as causas do povo e fazerem dos Centros verdadeiros espaços para a conscientização popular das massas.

Esse nacionalismo de esquerda percorria o ideal de dar forma e conteúdo ao que seria a autêntica cultura popular e em sua defesa buscava a expressão simbólica da nacionalidade brasileira, que não deveria ser reduzida à cultura folclórica regional e tampouco se assemelhar à cultura das elites burguesas. Tratava-se de um projeto que já apresentava desde sua conformação um paradoxo: estudantes e artistas das classes médias é que se pretendiam responsáveis pela cultura popular de conscientização das massas.

Tal impasse pareceu ter fim com a simples inversão da sigla; de início pensada como Centro de Cultura Popular, passou a Centro Popular de Cultura. Carlos Lyra, já então

³⁴ MELLO, M.^a Thereza Negrão de. “Nas terras do sol: Brasil e Cuba nas representações de Glauber Rocha”. In: CABRERA, Olga & ALMEIDA, Jaime (orgs.). *Caribes. Sintonias e Dissonâncias*. Goiânia: Centro de Estudos do Caribe no Brasil, 2004, p. 68.

conhecido e respeitado compositor de bossa nova é quem à época se manifestou e vetou a sigla pensada a princípio:

Eu, Carlos Lyra, sou de classe média e não pretendo fazer arte do povo, pretendo fazer aquilo que eu faço (...) faço bossa nova, faço teatro (...) a minha música, por mais que eu pretenda que ela seja politizada, nunca será uma música do povo.³⁵

A adversidade de Lyra à primeira sigla pensada era mais do que capricho de sua parte, pois sintetizava bem os conflitos ideológicos e estéticos vividos à época, principalmente no que tange à velha questão da difícil relação entre forma e conteúdo no âmbito artístico. Os próprios integrantes dos CPC's não pareciam ter abandonado antigas concepções elitistas da arte, hierarquizando arte erudita e popular, filiando-se à essa última apenas no intuito de alcançar as massas a serem conscientizadas. É o que nos dá a ver o Manifesto do CPC da UNE, de 1962:

Os artistas e intelectuais do CPC não sentem qualquer dificuldade em reconhecer o fato de que, do ponto de vista formal, a arte ilustrada descortina para aqueles que a praticam as oportunidades mais ricas e valiosas, mas consideram que a situação não é a mesma quando se pensa em termos de conteúdo (...). Com efeito, seria uma atitude acrítica e cientificamente irresponsável negar a superioridade da arte de minorias sobre a arte das massas no que se refere às possibilidades formais que ela encerra.³⁶

No caso específico da música popular, a solução encontrada no início dos anos 60 foi a veiculação dos conteúdos da esquerda nacionalista por meio da bossa nova, ou seja, união de conteúdo politizado de conscientização com a forma já respeitada e legitimada que a bossa nova obtivera desde 1958. Sérgio Ricardo e Carlos Lyra foram os maiores expoentes dessa bossa nova engajada e nacionalista, vertente que estaria na raiz da *música de protesto* a ser desenvolvida nos próximos anos e durante toda a década de 70.

No âmago dessa nova vertente da bossa estaria a busca e pesquisa por temas mais de acordo aos anseios do povo, mais próximos à cultura popular. Data do início da década de 1960 a chamada “subida ao morro” muito mais como estratégia para “ampliar as possibilidades de expressão e comunicação da música popular renovada do que imitar a

³⁵ LYRA, Carlos. Apud: NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira. Utopia e Massificação (1950 – 1980)*. 3ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2006, p.41.

³⁶ Manifesto do CPC da UNE. Apud: *Ibidem*, p. 38.

música das classes populares”.³⁷ De grande aceitação tanto no mercado quanto entre os que se identificavam com a proposta da música engajada, a bossa nova permaneceu na matriz dessa música até a mudança de conjuntura efetuada em 1964. Faça-se, entretanto, uma ressalva:

Um ponto deve ser sublinhado: mesmo que em alguns momentos e obras específicas alguns músicos engajados tentassem realizar os preceitos do Manifesto do CPC, o conjunto de formulações estéticas e ideológicas pouco informou a produção musical do campo que mais tarde ficou conhecido genericamente como “canção de protesto nacionalista”. Aliás, áreas como o cinema, as artes plásticas e a música (popular e erudita), pouco foram influenciadas – esteticamente falando – pelo Manifesto de CPC. Nesse sentido, o manifesto permaneceu mais como uma proposta de discussão e como defesa de uma nova postura do artista, do que como uma plataforma estética de criação artística.³⁸

No caso do cinema a influência estética do manifesto foi provavelmente nula. O Cinema Novo que se delineou a partir de 1960 teve no manifesto de Glauber Rocha seu grande baluarte, elegendo a “estética da fome” como sua arma de crítica e denúncia das disparidades sociais e do subdesenvolvimento brasileiro. O intenso debate e militância da época favoreceram “modos de produção” alternativos e a partir de algumas experiências inovadoras, aliou-se cinema brasileiro e modernidade estética, a despeito do quadro de subdesenvolvimento técnico-econômico e do regime político conservador.³⁹

Em sua primeira fase, de 1960 a 1964, teve relevo as temáticas voltadas pro Nordeste, gerando filmes como “Barravento” (1960), de Glauber Rocha; “Vidas Secas” (1963), de Nelson Pereira dos Santos; “Os Fuzis” (1964), de Ruy Guerra; “Deus e o diabo na Terra do Sol” (1964), também de Glauber Rocha. Além desses, outros nomes ganharam destaque ao tentar fazer um “cinema de autor”, vinculando-se ao Cinema Novo, como: Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Paulo Cezar Saraceni, Leon Hirshman, David Neves, Luiz Carlos Barreto, Arnaldo Jabor.

A partir de 1964 e do Golpe, o Cinema Novo passa a se incumbir da reflexão sobre os rumos da história nacional, abordando temas e personagens que denunciavam os equívocos da política desenvolvimentista em curso e da ditadura militar. Destacam-se nessa fase “O Desafio” (1965) de Paulo Cezar Saraceni; “O Bravo Guerreiro” (1968), de Gustavo

³⁷ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira. Utopia e Massificação (1950 – 1980)*. 3ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2006, p.41.

³⁸ *Ibidem*, p. 42.

³⁹ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 10.

Dahl; “Terra em Transe” 1967, de Glauber Rocha. Esse último chegou a conquistar dois prêmios no Festival de Cannes. Aliás, essa fase do cinema brasileiro ganhou respeito e foi de grande impacto em todo o mundo, percorrendo muitos e prestigiados festivais.

Nessa segunda fase é que se desenvolveu o recurso às alegorias como conjunto de motivações e estratégias de linguagem para dar sentidos e tecer representações de acordo com a postura estética do cineasta. Não por acaso, as alegorias também seriam bastante exploradas pelo grupo tropicalista a partir de 1968:

As alegorias entre 1964 e 1970 não se furtaram ao corpo-a-corpo com a conjuntura brasileira; marcaram muito bem esta passagem, talvez mais decisiva entre nós, da “promessa de felicidade” à contemplação do inferno, passagem cujo teor crítico não deu ensejo à construção de uma arte harmonizadora, desenhada como antecipação daquela promessa, mas sugeriu, como ponto focal de observação, o terreno da incompletude reconhecida. Ou seja, o melhor do cinema brasileiro recusou, então, a falsa inteireza e assumiu a tarefa incômoda de internalizar a crise.⁴⁰

E é em consonância com o Tropicalismo, já tendo balizado suas conquistas no plano estético, que o Cinema Novo desenvolverá sua terceira e última fase, extravasando no exotismo brasileiro. A obra de maior destaque desse período seria “Macunaíma” (1969), de Joaquim Pedro de Andrade. Destaque também para “Como era gostoso o meu francês” (1972), de Nelson Pereira dos Santos.

“Macunaíma” antecipava aquela que seria a principal temática do Cinema Marginal desenvolvido nos anos 1970. Idealizado na radicalização dos ideais de Glauber sobre a função social e estética do cinema, passou a ser feito fora dos ditames comerciais, de maneira independente, e tinha por herói justamente o anti-herói (o marginal, o pária social, o artista maldito, o transgressor de todas as regras).⁴¹ Seria a maneira diametralmente oposta do cinema que alcançou sucesso popular nessa década, com as chanchadas até 1975, e uma forma mais filtrada de cinema de autor apoiado pela Embrafilme, de 1975 em diante, assim como os maiores campeões de bilheteria nesse mesmo momento: Os Trapalhões.

O desbunde, a galhofa, os apelos eróticos, as tramas fáceis e simplórias, com maior ênfase nos dramas pessoais e subjetivos, não só recebiam apoios financeiros da indústria cultural como também, e talvez mesmo por isso, angariavam sucesso junto ao povo. Ao que tudo indicava, o riso também era uma maneira de viver a dura realidade daquele momento.

⁴⁰ Ibidem, p. 11.

⁴¹ NAPOLITANO, Marcos. Op. Cit., p. 97.

O TEATRO ENCENA A MÚSICA POPULAR

Com o inesperado advento dos governos militares a partir de 1964, um sentimento de perplexidade percorreu toda a esquerda nacionalista, que nos últimos anos depositava suas crenças nas tão perseguidas reformas de base do governo João Goulart. Imersos em muitos questionamentos, artistas e intelectuais procuravam compreender as razões da derrocada de um governo que parecia contar com relativo apoio popular. Como a ditadura não se fizera sentir de imediato sobre a cultura, o que ocorreria apenas a partir de 1968, as artes brasileiras passaram a constituir espaços privilegiados de debates sobre essa nova conjuntura nacional, fazendo dos anos que vão de 1964 a 1968 um tempo de vigor cultural sem precedentes.⁴²

A esquerda derrotada politicamente fez da cultura seu campo de atuação e por meio dela tentou tecer os novos significados do Brasil, mais uma vez posto sob um regime autoritário. E os palcos teatrais foram os que mais rapidamente absorveram as novas informações e tentaram dar respostas às muitas perguntas em aberto.

Nessa conjuntura surge e logo ganha destaque o grupo Opinião que em muitos pontos tentaria realizar os termos do Manifesto do CPC, extinto em abril de 1964 junto com a UNE. Para os artistas e intelectuais ligados ao grupo, a grande falha no projeto de esquerda dos anos anteriores fora o descompasso entre os rumos tomados pelo governo, pela história do país, e a conscientização popular ou a falta dela. Assumindo essa tarefa de conscientização política é que o grupo estreou em dezembro de 1964, poucos meses após o Golpe.

Em cena, o ideal da “aliança de classes” representados por uma jovem branca da zona sul carioca (Nara Leão), o sambista do morro (Zé Kéti) e o camponês do norte (João do Vale). A busca do popular, inclusive pela pesquisa “folclórica”, é que passaria a dar sentido ao nacional a partir de então, e não mais o contrário, como no período anterior, em que o nacional buscava “educar” o popular.⁴³ Além desse espetáculo, que foi o pioneiro e mais importante, somam-se muitos outros desse e de outros grupos teatrais. Pra ficar apenas nos mais importantes: “Arena conta Zumbi”; “Arena canta Bahia”; “Rosa de ouro”;

⁴² Ibidem, p. 48.

⁴³ Ibidem, pp. 51-52.

“Telecoteco nº 1”; “Morte e Vida Severina”; “Liberdade, Liberdade”. Em comum, a busca de uma aproximação com a poética e as temáticas populares. E um outro detalhe que chama atenção: quase todos os espetáculos de cunho político e social dessa época fizeram-se na estreita relação com a música popular.

Essa ligação foi essencial para que esses espetáculos alcançassem o sucesso, configurando-se como um espaço extremamente importante de catarse política assim como de aglutinação dos jovens intelectualizados de classe média em resistência ao golpe.

Ao contrário do cinema, teatro e música tiveram maior alcance entre o público, especialmente a última. A música popular brasileira (ainda em minúscula, nesse momento apenas um embrião da MPB), ao fazer sua autocrítica, intentava rearticular a luta nacional-popular, sobre bases mais populares, ampliando seu raio de influência.⁴⁴ Para isso, contaria com o forte aparato da crescente mídia e indústria cultural que se colocava entre os artistas e o povo.

A partir dos anos 1970, teatro e música se desvinculariam, com algumas poucas exceções, como os espetáculos musicados escritos por ou em parceria com Chico Buarque. Grupos como Opinião, Oficina e Arena seriam desarticulados ou extintos, por razões internas ou esvaziamento de seus quadros, com o exílio de importantes autores e diretores teatrais.

O teatro tomaria caminhos mais experimentais, fazendo novos usos dos espaços cênicos. Nesses anos destacam-se peças como “Cemitério dos Automóveis”, de Fernando Arrabal, e O balcão, de Jean Genet, ambas dirigidas por Victor Garcia e produzidas por Ruth Escobar, que se colocava de maneira crítica em relação à ditadura, mas não mais pelo texto em si, mas pelos elementos cênicos.⁴⁵ Só no fim dos anos 70 é que o teatro tomaria novo impulso criativo a partir da volta de diretores e autores consagrados ao Brasil, como, José Celso Martinez Correa e Augusto Boal. Nesses anos, surgem grupos de destaque como Pau Brasil, Mambembe e Asdrúbal trouxe o trombone.

A música, por sua vez, em seu projeto de articulação da tradição e modernidade, se alia à indústria cultural na busca de maior penetração entre as massas, buscando ir onde o

⁴⁴ Ibidem, p. 54.

⁴⁵ Ibidem, p. 94.

povo estava. A partir de meados dos anos 1960 ele estaria devidamente sentado em frente à TV.

MÚSICA NO AR

O ano de 1965 marcaria a estréia da MPB. E ela optou por estreiar em grande estilo, sendo levada às casas das centenas de milhares de brasileiros ligados na programação da TV. Seja por meio dos televisores ainda preto-e-branco ou já nos coloridos, nas casas mais abastadas, muitas pessoas estavam “ligadas” àquela novidade que aos poucos, de um canal a outro, entre uma canção mais engajada e uma mais lúdica ou romântica, se delineava.

Dois fenômenos televisivos daqueles anos seriam fundamentais para que essa parceria entre MPB e TV lograsse êxito, a saber, os Festivais da Canção e os Programas Musicais.

O I Festival Nacional de Música Popular foi organizado pela TV Excelsior de São Paulo em 1965, sendo vencido pela então jovem e desconhecida intérprete Elis Regina que, numa interpretação histórica, marcada pelo forte gestual, fez da música “Arrastão” de Edu Lobo e Vinicius de Moraes um marco. A figura de Elis é mesmo emblemática e poderia ser alçada, sem medo de incorrer em injustiças, à representante maior dessa nova MPB. Não por acaso, ela esteve também, ao lado de Jair Rodrigues, no comando do Fino da Bossa, o primeiro dentre os programas musicais, que estreou em maio de 1965. A partir de então sua carreira se construiria em harmonia e na esteira mesmo desse novo segmento do mercado fonográfico.

Além do Fino da Bossa, tiveram espaço na TV daqueles anos também o Bossaudade, comandado por Elizeth Cardoso e Ciro Monteiro (julho de 1965), além do polêmico e popular Jovem Guarda (setembro de 1965), sob a liderança de Erasmo Carlos, Wanderléa e Roberto Carlos. Eram sucessos de audiência nos dias da semana em que eram veiculados, todos pela mesma emissora, o que dá a ver o processo racional e direcionado com que a indústria cultural já operava no país, investindo em diferentes “produtos” para diferentes públicos.

Em seus primeiros anos a TV não parecia ainda ter encontrado uma linguagem própria e sua aliança com a música popular foi essencial, já que se apropriava de velhos

formatos e tradições vinculadas à era do rádio, ajudando na formação de novos públicos para o novo veículo:

A música como o grande produto veiculado pela TV também não podia dispensar as tradições oriundas do seu passado radiofônico recente, pois o novo público televisivo era constituído pela migração do antigo público do rádio. O resultado, de caráter híbrido, marcou a linguagem de certos programas musicais dos anos 1960: ora semelhantes a um baile de formatura de colegiais, ora semelhantes a um concerto sofisticado, ora próximos de uma performance teatral engajada. A linguagem cênica dos festivais da canção – misto de comício, baile, show universitário e concerto artístico – expressa as marcas desses cruzamentos de linguagens, performances e tradições. Só a partir do final dos anos 1960 podemos afirmar que se constituiu um público propriamente televisivo, forjado sem o concurso privilegiado da radiodifusão.⁴⁶

O papel dos festivais nessa simbiose entre MPB e TV foi essencial, pois criava uma espécie de comoção pública ao mostrar os mais recentes ídolos da música popular diante da multidão nos ginásios lotados, sendo aplaudidos ou vaiados, a depender dos ânimos. Além disso, fazia dos estilos de música e das canções propriamente ditas estandartes em campo de guerra, num concurso que acirrava as disputas já existentes ou criava outras dentro do universo musical brasileiro.

Assim é que figuras como Chico Buarque, ao entoar “A Banda” juntamente com Nara Leão, era colocado no lado oposto ao de Geraldo Vandré, compositor de “Disparada”, brilhantemente defendida por Jair Rodrigues, no II Festival de Música Popular Brasileira, levado ao ar pela TV Record em 1966. Os festivais eram dominados pela juventude esquerdista que ali, por meio da música, viviam momentos de catarse coletiva, entoando canções que se tornavam hinos e demarcavam posturas ideológicas e culturais.

Foi também por meio dos festivais que se tornaram populares figuras como Caetano Veloso, o jovem baiano “sem lenço e sem documento”, que a partir do ano seguinte capitanearia o movimento que iria mudar todo o rumo da música brasileira; Gilberto Gil e Os Mutantes que, juntos, cantaram a disputa do amor de Juliana por João e José num ensolarado “Domingo no Parque”; Edu Lobo confirmando o talento já demonstrado em 1965 ao lado de Elis, precisando apenas de uma “viola pra cantar”; o próprio Chico Buarque que também marcou presença nesse festival de 1967 e que parecia anunciar um futuro muito próximo ao falar da chegada da “Roda Viva”; futuro esse que Gal Costa, no

⁴⁶ NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias*. A questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, pp. 88-89.

festival de 1968, comunicava à platéia, alertando que tudo era perigoso, “Divino Maravilhoso”.

Até o fatídico ano de 1968 todos os elementos da famigerada MPB já estariam em cena. Desde a tradição da música popular revivida e reinventada nos palcos teatrais, o crescimento do mercado de música e progressiva profissionalização dos meios difusores, a nova linguagem da TV, até as disputas e ídolos gerados nos Programas Musicais e nos Festivais de Canção. Tudo pronto para que a MPB arrebatasse o público e lograsse a fama que a acompanharia até a reabertura política nos anos 80. Entretanto, muito já se falou e se fala sobre ela, mas essa tal MPB, “o que será que será?”.

CAPÍTULO II

O PASSADO, A MPB, O FUTURO

*“Eu, você, nós dois/ Já temos um passado, meu amor/
Um violão guardado/ Aquela flor/
E outras mumunhas mais/
(...) Ah, como era bom/ Mas chega de saudade!/
A realidade é que/ Aprendemos com João/
Pra sempre/ A ser desafinados”*
Saudosismo – Caetano Veloso

*“Tudo bem, eu vou indo correndo”
Pegar meu lugar no futuro, e você?”*
Sinal Fechado – Paulinho da Viola

A história da MPB ainda está para ser feita, pois por mais que haja no cenário nacional muitos e bons estudiosos do assunto, as incursões carecem de renovação teórica e, sobretudo, metodológica. A maior parte dos pesquisadores ainda está atenta apenas à estrutura da canção, seja em seus parâmetros musicais, seja nos textuais (verbo-poético). Alguns poucos se arriscam à análise combinada dessa dupla-natureza da canção (musical e verbal), e pouquíssimos são os que tentam articular o universo da canção com suas instâncias históricas e condicionantes, quais sejam: a de criação; de produção; de circulação; e a da recepção/apropriação.¹

Nesse aspecto, o caso da MPB é extremamente rico e pode gerar ainda muitas e inovadoras análises, uma vez que seu surgimento se dá em intrínseca relação com o crescimento de demandas culturais e com a solidificação de uma potente indústria fonográfica no país. A nova Música Popular Brasileira que passa a se configurar nos anos 1960 tem essa marca, a de ter uma sigla definida e pensada desde seu início levando-se em

¹ NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. História Cultural da Música Popular. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, pp. 77-107.

conta (não somente, mas também) os interesses de mercado. E embora isso não a defina em nenhum momento quanto às inovações em seu seio ou à inventividade de todos que nela se inscreveram nos primeiros anos, cabe lembrar:

Sem negar a liberdade individual nas “apropriações culturais”, temos que levar em conta elementos estruturais mais amplos, que interferem nos hábitos culturais subjetivos, como por exemplo a organização da indústria fonográfica dentro do sistema econômico como um todo. As apropriações, usos e mediações culturais tendem a se mover dentro de um leque possível de ações, limitadas por fatores estruturais (econômicos, sociais, ideológicos, culturais), ainda que não determinadas por eles. Além disso, o historiador não pode negligenciar os efeitos da conjuntura histórica que ele está estudando e o papel da música em espaços sociais e tempos históricos determinados.²

Atentando-nos para a conjuntura na qual se insere nosso objeto de estudo é que se pretende esboçar nesse capítulo uma interpretação possível dos caminhos tortuosos e cheios de percalços por que passou a música popular brasileira para se tornar a famigerada MPB, “menina dos olhos” da Indústria Fonográfica de meados dos anos 60 até início da década de 80.

Nesse sentido, observa-se que a música brasileira foi parte integrante e fundamental de um amplo debate que ocorreu no país sobre o sentido da “brasilidade”, debate esse que não por acaso teve lugar nos anos 60, em um “quadro de ascensão e queda do nacional-popular como elemento central da cultura política que orientava uma boa parte da elite intelectual e política com a qual se identificavam os músicos e artistas engajados”.³

Em busca dessa “brasilidade”, as idéias de Tradição e Modernidade eram amplamente discutidas e quando se tratava do campo cultural, muitas vezes colocadas em lados opostos. Os novos paradigmas de criação musical decorrentes de uma nova audiência, televisiva e fonográfica, somados ao clima cultural e político dos anos 1960 exigiam a retomada da tradição,⁴ e dessa vez não mais sob o prisma de uma antítese simplória, mas como elemento informativo da própria modernidade que se esboçava. Passado, presente e futuro eram alinhavados pelos vários projetos estético-ideológicos que marcaram o nascimento da MPB.⁵

² Ibidem, p. 36.

³ NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias. A questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 139.

⁴ Ibidem, p. 140.

⁵ Idem.

Tal nascimento ninguém sabe ao certo quando se deu, mas podemos trabalhar com a interessante idéia da institucionalização do renovado conceito de MPB como um “complexo sociocultural”, muito mais do que um gênero musical específico. Se assim a entendermos, pode-se recorrer à interpretação que vê na bossa nova e na tropicália os dois pontos a balizar esse processo de institucionalização.⁶

ENTRE A BOSSA NOVA E A TROPICÁLIA: A INSTITUCIONALIZAÇÃO DE UMA SIGLA

No dia 11 de dezembro de 1964, todas as pessoas que acorreram para a estréia daquele espetáculo na certa sabiam um pouco do que esperar. Sabiam que por detrás dele estava um grupo de artistas do CPC da UNE que havia sido colocado na ilegalidade tão logo o Golpe se fizera sentir. Na certa, muitos disputaram os lugares daquela estréia no Rio de Janeiro, principalmente jovens artistas e intelectuais que já deviam conhecer, ao menos de fama, o trabalho do diretor Augusto Boal, do Teatro de Arena paulistano. Outros poderiam estar ali, é bem provável, para conferir a atuação e o canto da musa inspiradora da bossa nova. Esses, contudo, iriam se surpreender, para o bem ou para o mal. Nara Leão estaria lá, sim, representando a moça de classe média da zona sul, mas nessa noite nada de barquinho, sol, mar azul, não, nada disso. O texto que Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa lhe reservaram era de um outro tipo. Posicionada no centro do palco, tendo a um lado o sambista do morro Zé Kéti, do outro um camponês do norte (João do Vale), quando soltou a voz sutil e melodiosa naquela noite de dezembro, seu canto souu assim:

*“Podem me prender/ podem me bater/
Podem até deixar-me sem comer/
Que eu não mudo de opinião”*

A música de Zé Kéti continuaria ainda, e falaria da vida no morro, onde era preferível viver. Contudo, a pausa mais que estratégica entre o último verso acima citado e

⁶ Ibidem, p. 139.

o próximo (“daqui do morro eu não saio não”), dava a ver outros significados que cortariam toda a apresentação daquela noite e das muitas outras que a sucederam, numa longa temporada de sucesso. E não devem ter sido poucos os que não entenderam. “O que Nara Leão estaria fazendo ali, falando do morro e do sertão?”. Porém, aqueles jovens mais universitários e intelectualizados, geralmente tão classe média quanto a própria Nara, que prestaram mais atenção, tiveram leitura mais crítica e detida, conseguiram entender tudo. E até o fim da noite foram arrebatados. Para eles, para a esquerda nacionalista, para todos aqueles que ainda se debatiam para entender o que acontecera ao país na virada de 31 de março para o 1º de abril, para os que relutavam em acreditar naquela “mentira”, bem, para todos eles o espetáculo “Opinião” fez todo o sentido. E o ano de 1964 começara ali!

O “Opinião” seria, então, apenas o primeiro de muitos outros. No ano seguinte mesmo, enquanto Maria Bethânia recém chegada da Bahia, acompanhada pelo irmão Caetano Veloso, substituía Nara Leão nesse primeiro espetáculo, dando ainda mais vida à emblemática “Carcará” (essa de João do Vale), música que parecia ter sido talhada pra sua voz, Nara Leão já estaria atuando e cantando em “Liberdade, Liberdade”. No palco com ela, nada menos que Paulo Autran, Oduvaldo Vianna Filho e Tereza Raquel. E se no palco clamavam por liberdade por meio de poemas e canções, na certa é porque ela estaria ameaçada.

Atores, diretores, escritores, poetas, músicos, todos os que se aglutinavam em torno desse e de outros grupos teatrais, o que a partir dali eles buscavam era a popularização da cultura engajada e nacionalista, dar uma resposta, no nível cultural, ao contexto autoritário instaurado. Essa cultura engajada já fora ensaiada e praticada nos anos anteriores ao golpe, principalmente pela música, por meio da bossa nova nacionalista. Contudo, a mudança de conjuntura implicou também mudanças nos projetos estético-ideológicos. Se antes se tentava conscientizar o povo e prepará-lo para as reformas a serem implementadas, com a derrota da “frente única” da esquerda o intuito passou a ser a conscientização para a resistência ao regime militar.

Outro espetáculo dessa época também agitaria a vida cultural daqueles anos. No dia 1º de maio de 1965 estrearia em São Paulo “Arena conta Zumbi”, representado pelo grupo do teatro Arena. Seu sucesso estender-se-ia até 1967 e entraria para a história não só por fazer da história de Zumbi dos Palmares uma metáfora do regime militar e uma crítica à

ilusão da aliança de classes no processo revolucionário, numa clara alusão à “frente única” esboçada anos antes, como também por revelar Edu Lobo. O jovem compositor desenvolvia um rico trabalho que se direcionava “numa articulação singular entre materiais musicais folclóricos e técnicas de composição bastante complexas”.⁷

O que se quer notar aqui é o gradual delineamento de um novo tipo de canção, que se popularizava por meio desses espetáculos e servia de base a quase todos eles. Essa canção que aí tomava forma era herdeira da canção engajada da primeira metade dos anos 1960, notadamente da bossa nova nacionalista. Mas apenas em parte:

Na verdade, o *Opinião* inaugurava um novo tratamento ideológico, no qual a música popular brasileira deveria ser revestida numa contundente reiteração da tradição musical popular. Da bossa nova esse espetáculo herdou, somente, o movimento em direção aos materiais sonoros populares, do “morro” e da “cidade”.⁸

Esses materiais sonoros populares, que após o Golpe eram buscados para dar sentido ao nacional, continuaram a informar a produção das canções engajadas, reiterando as denúncias das mazelas e injustiças sociais, agora aliadas à questão da resistência ao regime, mas todas identificadas com a tradição do antigo movimento da bossa nova nacionalista:

E identificadas com o movimento estavam também variantes desta expressão musical engajada, fosse nas férteis articulações entre as vozes do morro e as da cidade, ou na entronização do universo sertanejo, *discursos musicados*, que, enfim, eram suportes de representações engajadas. Em suma, eram canções que escancaravam injustiças históricas em relação ao operário, aos homens e mulheres do campo, ao pescador, aos herdeiros da nossa *democracia racial*, aos beatos, ao guri favelado e tantos outros atores anônimos cujo árduo cotidiano, o talento de artistas e cantores brasileiros, celebrou e deu visibilidade.⁹

Como salienta a professora Thereza Negrão, estamos lidando aqui com *discursos musicados*, que nessa conjuntura se configuram como os principais suportes de representações engajadas. Essas representações pareciam estar sendo atualizadas por meio

⁷ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira. Utopia e Massificação (1950 – 1980)*. 3ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2006, p. 53.

⁸ NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias. A questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 84.

⁹ MELLO, M.ª Thereza Negrão de. “Nas terras do sol: Brasil e Cuba nas representações de Glauber Rocha”. In: CABRERA, Olga & ALMEIDA, Jaime (orgs.). *Caribes. Sintonias e Dissonâncias*. Goiânia: Centro de Estudos do Caribe no Brasil, 2004, pp. 69-70.

dos espetáculos teatrais que tomaram vulto a partir do “Opinião”, fazendo com que elementos anteriormente esboçados pela bossa nova nacionalista voltassem a aparecer, agora, porém, informando um outro tipo de música que estava a se delinear (MPB). Vale a pena lembrar, pelas palavras de Carlos Lyra, que também à sua época a vertente nacionalista da bossa nova pareceu superar sua precursora quando a conjuntura por que passara o país mudara:

A Bossa Nova resolveu a questão das formas literária, musical e interpretativa, com João Gilberto cantando com aquele jeito peculiar e com aquele violão preciso. E isso foi numa época de ouro: 1956 em diante até 60, 61. A partir desse momento, a delicadeza da Bossa Nova começou a virar rococó, a música começou a ficar estranha, começou a falar demais de amor, sorriso, flor, aquelas coisas. Só tem uma palavra para isso: rococó. Então comecei a me ressentir daquilo, porque naquela época eu já era socialista de carteirinha e fazia questão de que as coisas tomassem um rumo para a integração dentro do processo social. Nós sentíamos que precisávamos mudar aquela mesmice de amor, sorriso e flor.¹⁰

Àquela época, primeiros anos da década de 1960, a questão da forma aparecera como fundamental na configuração da canção engajada, pois por mais que o Manifesto do CPC pregasse a prevalência do conteúdo sobre a forma, os compositores que se dedicaram a essa vertente da música popular não poderiam prescindir dela, com o risco de não terem mais canção engajada, da canção se tornar panfletária e ordinária.¹¹ Por isso, não abriram mão das conquistas formais colocadas pela bossa nova e fizeram do projeto dessa canção uma aliança do conteúdo de conscientização com a forma refinada e de “bom gosto”. Na esteira desse projeto é que se colocaram, junto com Carlos Lyra, compositores e músicos da qualidade de Vinicius de Moraes, Sérgio Ricardo, Nelson Lins e Barros e outros.

A questão da forma agora nessa nova conjuntura também ganhava destaque, mas não mais como simples manutenção das conquistas da bossa nova. Ao contrário, colocava-se mesmo num retorno das tradições anteriores a ela. Não que negassem a bossa nova e seus cânones, mas as canções de protestos surgidas a partir de meados dos anos 1960 pautavam-se pela pesquisa da tradição, na busca não só de temas como também dos antigos ritmos da tradição popular, sobretudo o samba “autêntico” e os ritmos regionais “folclóricos”. Ao que tudo indica, ao lançarmo-nos àqueles loucos anos 1960,

¹⁰ LYRA, Carlos. “O CPC e a canção de protesto”. In: DUARTE, Paulo Sergio & NAVES, Santuza C. (orgs.). *Do Samba-Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003, pp. 135-136.

¹¹ *Ibidem*, p. 137.

principalmente naquela virada de ano fundamental que foi 1964-1965, encontramos um dos principais elementos norteadores da então nascente MPB, qual seja, a canção engajada:

Falar em canção engajada, na minha opinião, é falar sobre o próprio sentido inicial dessa sigla que todo mundo sabe o que é, mas ninguém consegue explicar, que é MPB. O que é MPB? Uma das variantes importantes dessa sigla escrita com maiúsculas foi a canção engajada, sobretudo a canção engajada após o espetáculo *Opinião*, ou junto com ele, talvez.¹²

Enquanto a capital carioca era embalada pela canção engajada, pelos espetáculos montados pelo grupo Opinião que tinham no “samba de morro” sua principal vertente, em São Paulo outro teatro também se destacava com música, mas num sentido um pouco diferente. Era o teatro Paramount que nos anos de 1964 e 1965 agitou o centro da capital paulistana, reunindo na assistência de seus espetáculos musicais, a um só tempo, o circuito boêmio e o circuito estudantil. Como intui Napolitano, “esses espetáculos podem ser considerados o ‘elo perdido’ entre o círculo restrito da primeira bossa nova e a explosão da MPB nas televisões”.¹³

Se no Rio de Janeiro o espetáculo “Opinião” servia para aglutinar os jovens universitários de classe média, esse mesmo papel era desempenhado pelo Paramount, que passou a ser o local de concentração de uma cultura de resistência, jovem, nacionalista e de esquerda, mas ao mesmo tempo, “sofisticada e moderna”.¹⁴ Em seu palco é que surgiram os jovens e iniciantes Chico Buarque, Elis Regina, Toquinho, Rosinha de Valença, Zimbo Trio, Gilberto Gil, dentre outros. Em suma, nomes que se tornariam ainda mais conhecidos nos festivais de canção dos próximos anos e que, por meio dos espetáculos, tanto no Rio quanto em São Paulo, ensaiavam uma nova identidade:

Mais do que simples performances artísticas, os espetáculos demarcavam um espaço de expressão e sociabilidade, no qual a música era o amálgama de uma identidade moderna, jovem e engajada. Portanto, tais expressões musicais eram tão “políticas” quanto as letras das canções de protesto mais explícitas. O violão, não por acaso, era o símbolo da nova musicalidade brasileira, usado até como logotipo dos festivais da TV Record.¹⁵

¹² NAPOLITANO, Marcos. “A canção engajada nos anos 60”. In: DUARTE, Paulo Sergio & NAVES, Santuza C. (orgs.). Op. Cit., p. 127.

¹³ NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias*. A questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 82.

¹⁴ *Ibidem*, p. 83.

¹⁵ *Idem*.

A partir do ano de 1965, o que os festivais viriam a consolidar, juntamente com os programas musicais, era um novo tipo de audiência, um público consumidor de música. A aliança com a TV permitiu a ampliação do raio de alcance desses artistas lançados nos teatros, que passaram a conquistar ouvintes de outras faixas etárias que não apenas a estudantil, bem como de outras faixas sociais, uma vez que a audiência da TV estava concentrada nos segmentos médios bem amplos, especialmente entre as classes B e C, que detinham 70% dos televisores na cidade de São Paulo, por exemplo.¹⁶

O ano de 1965 foi emblemático. Marca não apenas a estréia de Elis Regina arrebatando novos telespectadores com “Arrastão” (Edu Lobo/ Vinicius de Moraes), no I Festival Nacional de Música Popular, como ainda a alçada de sua imagem a ícone n’ O Fino da Bossa, veiculado toda quarta-feira para um público mais adulto ou intelectualizado. Porém, nesse ano, o que parece ter definido mesmo e institucionalizado a nova música brasileira (feita pela retomada da tradição sob uma roupagem moderna) foi uma novidade ocorrida no seio da Indústria Fonográfica. Surge a ABPD (Associação Brasileira de Produtores de Disco) que, dentre outras iniciativas, faria força e conseguiria aprovar a Lei de Incentivos Fiscais, de 1967, e, posteriormente, a nova Lei de Direitos Autorais, em que se destaca a polêmica resolução de não numerar os discos produzidos.

Essa associação corporativista surgia ao mesmo tempo, e talvez mesmo por essa razão, em que se processava uma profunda mudança no mercado brasileiro de música. Houve uma espécie de “substituição de importações”, em que a cada dez títulos comprados no ano de 1969, sete eram nacionais. Dez anos antes, essa razão era diametralmente oposta, nas mesmas proporções.¹⁷ Essa virada de interesses deu-se em estreita relação com a nova música nascente: engajada, que pretendia um retorno às antigas tradições, formadora de novos públicos e, sobretudo, de forte apelo comercial:

Este jogo de interesses – comerciais e ideológicos a um só tempo – definiu o lugar social da música popular. Nascia a Música Popular Brasileira, que passaria a ser escrita em maiúsculas, sintetizada no acrônimo MPB, misto de agregado de gêneros musicais com instituição sociocultural. A MPB sintetiza a busca da conciliação da tradição com a modernidade e foi gestada nos programas musicais da TV, assumida pela audiência, sobretudo de classe média, por empresários, artistas e patrocinadores.¹⁸

¹⁶ Ibidem, p. 87.

¹⁷ Ibidem, p. 89.

¹⁸ Idem.

Devidamente institucionalizada, a MPB começou a percorrer seu caminho de sucesso e prestígio, especialmente entre um público mais intelectualizado e de classe média. Herdou da bossa nova a legitimação que desde então vinha acompanhando o universo da música popular urbana, tornando-a um produto bem acabado e de “bom gosto”. Através dos LP’s, que passam a dominar o mercado em 1968 contra os antigos compactos, não se vendia apenas música, mas um intérprete, um compositor, uma ideologia, enfim, todo um conjunto de significados contidos num determinado “movimento cultural”.

Para a definição desses “movimentos culturais” é que concorreram de maneira definitiva os festivais de canção e os programas musicais veiculados pela TV Record, a partir de 1965. Os movimentos culturais passaram, então, a ser bem delimitados e associados a gêneros musicais específicos, dentre os quais a MPB. Essa divisão parecia ser uma necessidade tanto do público que vivia aqueles tumultuados tempos de enfrentamento ideológico (geralmente reduzidos às categorias de “entreguismo” X “resistência nacionalista”) quanto do mercado de música, que se reorganizava e expandia a cifras largas, obtendo um crescimento de 444% entre 1966 e 1976, ante um incremento de 152% no PIB do país, no mesmo período.¹⁹

Os programas e festivais, por meio das disputas alimentadas e criadas, demarcavam os territórios estéticos e ideológicos que cortavam o Brasil e que tinham na música seu mais propalado e visível campo de batalha. Se pensarmos que entre os anos de 1964 e 1968 as artes puderam desfrutar desse espaço de relativa liberdade, enquanto agremiações sociais e políticas eram colocadas na ilegalidade, entendemos os festivais de canção, sobretudo a partir de 1966, como espaços também políticos e de resistência, ainda que estética, ao regime ditatorial.

Na tela da TV também tinham lugar os programas musicais que, além de afirmar os novos cânones dos movimentos culturais e seus respectivos gêneros musicais, formava também novos ídolos, quase porta-bandeiras, desses mesmos movimentos. Assim é que Elis Regina foi alçada à figura máxima da MPB, acompanhada por outros nomes em ascensão como Jair Rodrigues, com quem dividia a liderança do programa, Nara Leão, Edu Lobo e Chico Buarque, que de 1966 em diante seria um ídolo arrebatador de multidões.

¹⁹ Ibidem, p. 90.

Tudo parecia correr muito bem para a novata MPB, desde maio de 1965 com seu espaço sagrado semanalmente n' O Fino da Bossa. Ela só não contava com uma rival que durante a última metade dos anos 60 iria angariar tanta e quem sabe mesmo maior popularidade do que ela. Em setembro daquele mesmo e movimentado ano, a Jovem Guarda estrearia também na TV Record, fazendo das jovens tardes de domingo um pólo da juventude que não se identificava, não entendia ou não gostava de toda aquela MPB.

O auge da Jovem Guarda dar-se-ia no ano de 1966, sob o comando de Roberto Carlos, Wanderléa e Erasmo Carlos. Todos os três vinham desenvolvendo suas carreiras junto ao público jovem desde o início dos anos 1960, especialmente o primeiro, que já possuía em seu currículo *hits* como “Splish Splash” e “Parei na contramão”, ambos de 1963. Contudo, faltava a esses jovens cantores do suposto rock nacional a identificação com algo que lhes desse substância e a coerência de um “movimento cultural”. É o que viria a acontecer, então, em 1964, com a beatlemania difundida nos EUA e, conseqüentemente, em suas áreas de influência cultural, como era o caso do Brasil.²⁰

Com a explosão do rock e dos Beatles em todo o mundo, surgiram indícios de que esse gênero musical viria a constituir um mercado definitivo. Assim, procedeu-se à formação do que passou a ser designado no Brasil por iê-iê-iê, espécie de onomatopéia dos sons emitidos pelos Beatles e que passaria a designar a música jovem identificada com uma série de comportamentos, atitudes, indumentárias, gírias representantes desse grupo social. Para uma outra parcela da população, os jovens adeptos do nacionalismo de esquerda, o iê-iê-iê representava uma juventude “alienada” e “inconseqüente”. Estavam lançadas as bases de uma rivalidade que cortaria o cenário musical e ajudaria na reafirmação de um sentido próprio à MPB, por meio do choque com a diferença:

A partir de 1965, a MPB encontra o seu “outro” na Jovem Guarda, vista na época como a expressão musical da CIA, como uma atitude de absoluta destruição das mentes dos jovens brasileiros, além de outras considerações do tipo. É interessante lembrar o embate MPB *versus* Jovem Guarda, que não deixava de ter o lado de marketing (...) Estou citando esse embate porque justamente o sentido da MPB se constrói num diálogo com esse outro, com essa negação, com essa anti-MPB que na época era vista como a Jovem Guarda.²¹

²⁰ BORGES, Pedro M. de Assis. *Rebeldia, Alienação e Angústia: Roberto Carlos na Revista Realidade (1966/1968)*. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em História) – Universidade de Brasília. Orientadora: Eleonora Zicari Costa de Brito.

²¹ NAPOLITANO, Marcos. “A canção engajada nos anos 60”. In: DUARTE, Paulo Sergio & NAVES, Santuza C. (orgs.). *Op. Cit.*, pp. 128-129.

Tal rivalidade perduraria até fins de 67, início de 68, quando a discussão acerca dos elementos estrangeiros na música brasileira ganharia novos contornos devido à explosão provocada por um outro movimento musical. No percurso até lá, entretanto, alguns fatos marcaram esse embate, que era a um só tempo disputa ideológica e também de mercado. O de maior impacto dentre deles foi, provavelmente, a inusitada “passeata contra as guitarras elétricas” organizada em julho de 1967, tendo à frente da marcha Elis Regina e Geraldo Vandré, dois baluartes da então MPB.

Esse tipo de reação, vista por muitos como exagerada e xenófoba já à época, hoje a entendemos como uma demarcação de território, proveniente do clima tenso daquele período. Com o passar dos anos, entretanto, a MPB descobriria não ter tantos motivos assim para se preocupar com a Jovem Guarda. Além de o programa ir gradualmente perdendo impacto e audiência em decorrência do esgotamento natural da fórmula do musical seriado, vindo a ser extinto em janeiro de 1968, a MPB tinha um outro espaço onde, ali sim, se impôs sem ser ameaçada por outros gêneros: os festivais de canção.

Entre os anos de 1965 e 1968, esses festivais agitaram a sociedade brasileira. Além das multidões que o acompanhavam *in loco*, milhares de brasileiros tomavam parte via TV nas disputas alimentadas por um poderoso jogo de marketing que, principalmente a partir de 1966, estimularia o debate em torno do acrônimo MPB, permitindo que ele se estruturasse e se tornasse compreensível, inclusive para os seus adeptos e apaixonados defensores. Formatada então e cada vez mais num projeto estético-ideológico consciente e aparentemente coeso, a MPB não teria muito com o que se preocupar, pelo menos era o que parecia. Apesar da passageira ameaça representada pela Jovem Guarda, seu espaço de articulação e defesa estava garantido e com forte difusão midiática, além de ter angariado para si a melhor faixa de consumidores daquela sociedade:

Por estranho que possa parecer, analisando o desenvolvimento do panorama do consumo musical televisivo e fonográfico do final dos anos 1960, é possível concluir que a MPB foi um “produto” comercial muito mais eficaz do que a jovem guarda, por três motivos: foi reconhecida pela crítica, ganhou público consumidor de alto poder aquisitivo e instituiu um estilo musical que reorganizou o mercado, estabelecendo uma medida de apreciação e um padrão de gosto. Em outras palavras, tornou-se uma nova tradição musical e cultural, tão forte que obrigou a releituras das tradições musicais anteriores.²²

²² NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias*. A questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, pp. 97-98.

Embora tenha “vencido” a disputa com a Jovem Guarda, a MPB não poderia imaginar que seu próximo oponente surgiria de suas próprias fileiras. Apesar dos percalços já mencionados, tudo corria razoavelmente bem até 1968. E os primeiros indícios de que o “circo iria pegar fogo” aconteceram ainda em 1967, mais especificamente entre setembro e outubro desse ano, quando teve lugar o III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record.

Momento mais que consagrado de coroação da MPB, os que acompanharam o festival daquele ano foram surpreendidos não só pela alta qualidade das canções concorrentes, mas também pelas novidades trazidas pela trupe que no ano seguinte daria forma à Tropicália. Gilberto Gil se fez acompanhar pelos Mutantes (grupo de rock de São Paulo) e por alguns instrumentos de orquestra regidos por Rogério Duprat, entoando numa letra inovadora um crime passionai ocorrido num parque de diversões. Caetano Veloso, por sua vez, veio escoltado pelos Beat Boys (grupo de rock argentino que imitava os Beatles) e cantava o “passeio” de um jovem pelas ruas de uma grande cidade, incorporando muitos elementos da modernidade, numa cacofonia de imagens. Além das inovações poéticas que encenavam temas urbanos, abandonando a velha recorrência ao morro e ao sertão, ambas as apresentações contavam com o auxílio de guitarras elétricas. Era a primeira vez que elas adentravam o “Olimpo” da MPB. Ademais, as próprias performances eram elementos integrantes de todo o conjunto.

O ano de 1967 constituiu um paradigma, pois marca um ponto de desarmonia a cortar a esquerda do país. A ditadura por meio do AI-2 mandava o recado de que não pretendia deixar o poder tão cedo e para muitos a “luta política” mostrava-se insuficiente diante da nova conjuntura. O PCB começou a sofrer baixas em seu quadro, donde muitos partiam para a “luta armada.” No plano da cultura, o projeto “nacional-popular” também mostrava-se debilitado frente à nova realidade; se por um lado a MPB alcançava nesse ano seu maior índice de popularidade até então, por outro mostrava-se incoerente enquanto produto musical massificado voltado para o passado. Só a partir da Tropicália é que começaria a haver uma tentativa de “traduzir os novos impasses da sociedade brasileira, cada vez mais a reboque de um processo de modernização capitalista avassalador”.²³

²³ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira. Utopia e Massificação (1950 – 1980)*. 3ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2006, p. 61.

Se o ano de 1964, na cultura brasileira, começara em dezembro com a estréia do “Opinião”, com um grande atraso frente à data formal, aqui se tem o contrário, pois ali, no festival de 1967, começara o longuíssimo ano de 1968. E a MPB novamente estava presente, fazendo-se marco dessa passagem. A partir do próximo ano, contudo, principalmente a partir do lançamento do disco *Tropicália ou Panis et Circensis* em agosto, ela teria de enfrentar e dar respostas às muitas questões que se colocavam para ela, inscrevendo-se no já antigo debate sobre a Tradição e a Modernidade.

TRADIÇÃO E MODERNIDADE NA GANGORRA

Ao adentrar de forma impositiva, violenta mesmo, o cenário musical brasileiro, a Tropicália, seus defensores e porta-bandeiras traziam à tona e tornavam ainda mais complexo um debate que se insinuara desde o advento da bossa nova a partir de 1958, qual seja: o tenso relacionamento entre tradição e modernidade na música popular brasileira.

Ainda no início dos anos 1960, quando esse debate apareceu de forma contundente pela primeira vez, os adeptos de uma bossa nova nacionalista pareceram resolver o “desconforto” gerado pelo surgimento da bossa nova anos antes.

Com o natural desgaste de suas temáticas (barquinho, mar, flor) frente a uma conjuntura de nacional reformismo, a bossa nova passou a ser vista como um gênero musical incapaz de dar conta dos desafios colocados pelo momento histórico, mas pareceu saudar sua dívida com a tradição da música brasileira (entendida por quase todos como o samba) ao “subir o morro” na busca dos antigos compositores e de materiais que informassem essa nova vertente da bossa, engajada e nacionalista. Data dessa época a (re) descoberta de mestres do samba como Cartola, Nelson Cavaquinho e Clementina de Jesus.

Nesse reencontro com a tradição do samba, supostamente perdida nos primeiros anos da bossa nova esboçada por João Gilberto e Tom Jobim, é que se retomaria o caminho da “evolução”, seguindo adiante no caminho rumo à modernidade. Nessa perspectiva, o sentido de progresso (social, cultural e econômico) confunde-se com a própria modernidade. Só mais tarde, com os procedimentos de vanguarda do Tropicalismo, é que essas duas categorias seriam dissociadas, com atitudes, paródias e canções que davam a ver a modernidade independente do subdesenvolvimento econômico e mesmo em crítica a ele.

Naqueles anos que abriam a década, contudo, essa possibilidade mais complexa nem sequer poderia ser vislumbrada. A canção engajada nasceu tributária da moderna sofisticação da bossa nova (na forma) e da tradição do samba lírico de compositores como Cartola e Nelson Cavaquinho (no conteúdo). Assim se daria a articulação da tradição com a modernidade. Não que esse projeto fosse consensual o tempo todo, mas era esse o discurso que parecia afastar maiores questionamentos e apaziguar os ânimos dos que estavam imersos no campo da música, pelo menos de quase todos.

Por esse projeto, como já foi trabalhado aqui, é que se deveria dar a informação do popular pelo nacional, num projeto de conscientização ideológica e “elevação” do gosto médio do brasileiro por meio de uma canção engajada moderna e sofisticada. Arelados a esse ideal é que se vinculavam artistas como Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Nelson Lins e Barros e Vinicius de Moraes.

Tudo teria seguido sob essa aparente tranqüilidade, não fosse o irresistível gosto da música popular brasileira por transformar-se e gerar novos frutos. Assim, no correr da segunda metade da década de 1960, principalmente a partir da institucionalização da MPB e sua defesa frente a outros gêneros musicais, especialmente frente ao iê-iê-iê, o debate volta à tona, trazendo em seu bojo uma questão complicadora e da qual não se poderia fugir mais: a interferência e mediação de uma indústria cultural entre o artista e o povo e a massificação dessa dita MPB, colocando-a como um mero produto cultural, tal como seria também o iê-iê-iê.

Esse debate foi caloroso e acirrado na segunda metade da década de 60 e somente nosso olhar em retrospecto e nossa memória (que sempre prefere trabalhar sob o prisma de uma suposta coerência) puderam com o passar dos anos reconstituir a história da MPB de maneira linear e harmônica:

Apesar das rivalidades estéticas e políticas, as manifestações artísticas brasileiras nos anos 60 tinham em comum o impulso para o debate, a luta, a ação criativa. As diversas correntes culturais estavam no centro da mesma dinâmica social, o que faz as diferenças entre elas se esmaecerem relativamente, quando olhadas em retrospectiva.²⁴

²⁴ RIDENTI, Marcelo. “Revolução brasileira na canção popular”. In: DUARTE, Paulo Sergio & NAVES, Santuza C. (orgs.). Op. Cit., p. 121.

O que todas essas manifestações artísticas também possuíam em comum, além do impulso para o debate, era a intermediação cada vez maior da indústria cultural em seus momentos de produção e mediação. E ao que tudo indica os artistas e intelectuais ligados à MPB só passaram a pensar mais detidamente a respeito do assunto a partir do paradigma que representou o iê-iê-iê.

Aquela “juventude transviada”, com rapazes de cabelos longos e meninas em saias curtas, figurava para a esquerda nacionalista como a expressão, no campo da cultura, da “modernização conservadora” por que passava o país, sob o comando dos militares. Os jovens nacionalistas questionavam a incorporação tímida que aqueles “alienados e entreguistas” faziam dos timbres eletrônicos nos arranjos, à base de teclados e guitarras.²⁵ Uma coisa era certa: o iê-iê-iê incomodava. Incomodou, sobretudo, durante o ano de 1966, quando o programa Jovem Guarda passou a superar o Fino da Bossa em audiência e seus representantes, notadamente Roberto Carlos, venderam mais discos do que os “monstros sagrados” da MPB.

Porém, mais do que esse abalo passageiro, já que o iê-iê-iê enquanto movimento cultural se esvairia já a partir do ano seguinte, a orquestração e divulgação daquela Jovem Guarda, produzida a toque de caixa para aproveitar a onda da beatlemania, elucidaria a questão do poder e impacto da indústria cultural sobre a cultura, especialmente sobre a música popular.

A partir dessa elucidação, alguns artistas e intelectuais já estariam debatendo o assunto por meio da *Revista de Civilização Brasileira*, periódico que foi editado entre 1965 e 1968 por Ênio Silveira. Em maio de 1966, personalidades como Caetano Veloso, Nara Leão, Nelson Lins e Barros, Gustavo Dahl, Flavio Macedo Regis, José Carlos Capinam e Ferreira Gullar discutiram os “caminhos” da MPB, tendo como único consenso o projeto de redirecioná-la mantendo sua dupla vocação – cultural e comercial.²⁶ Nesse debate, Caetano Veloso já anunciaria a necessidade da retomada de uma “linha evolutiva” na música popular brasileira, idéia que passaria despercebida naquele momento, precisando que outros acontecimentos tivessem lugar para que ela pudesse reaparecer e a partir de então balançar todo o universo intelectual em torno da música brasileira.

²⁵ NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias*. A questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, pp. 95-96.

²⁶ *Ibidem*, pp. 100-102.

Até então, as contradições e limites da realização do projeto nacional-popular, do qual a MPB era porta-estandarte, dentro das estruturas da indústria cultural, pareceram ser minimizadas pelo festival de 1966, que “equacionou” o dilema entre ser qualitativamente popular e popularizar-se quantitativamente.²⁷ O sentimento de resolução do impasse vinha acompanhado e alimentado pela ilusória percepção que os nacionalistas de esquerda tinham de que a ditadura encaminhava-se para um fim, como poderiam atestar a formação da Frente Ampla, que lutava pela volta do governo civil, e o retorno das manifestações estudantis de rua a partir do 2º semestre daquele ano.

Somente no ano de 1968, após o impacto da Tropicália e após a derrocada da ilusão de uma possível abertura é que a questão da “linha evolutiva” voltará à cena, por meio da publicação do livro *Balanço da Bossa*, de autoria do poeta Augusto de Campos. Nesse livro, dentre textos de sua autoria e de autores identificados por sua filiação à vanguarda da música erudita, havia entrevistas com os artistas que vinham capitaneando o movimento da Tropicália: Caetano Veloso e Gilberto Gil. É nessa entrevista que Caetano retoma sua proposta de “linha evolutiva”, dessa vez encontrando território fértil para que ela germinasse.

A MPB passou a receber duras críticas por parte da Tropicália, que por meio de suas formulações poético-musicais e de suas posturas iconoclastas questionava seu posicionamento frente à tradição musical bem como seu projeto nacional-popular de cultura. Justamente por suas colocações e posturas de um movimento de contracultura e vanguardista dentro do universo da música popular brasileira, a Tropicália acabou chamando a atenção de intelectuais de outras áreas, como é o caso dos poetas concretistas, rearticulando o debate em torno da cultura nacional num contexto de massificação, como a década de 1960 vinha se apresentando:

...a publicação do *Balanço da Bossa*, no ano emblemático de 1968, assinala um avanço notável no relacionamento da literatura e do olho/ouvido poético-literário com a música popular brasileira. A importância artística desta última é enfim reconhecida e evidenciada por um enfoque analítico tecnicamente apurado, promovendo e difundindo a integração das diversas áreas e valores estéticos: música e poesia, criação “séria” e entretenimento, cultura de elite e de massas.²⁸

²⁷ Ibidem, p. 95.

²⁸ MATOS, Cláudia Neiva de. “O Balanço da bossa e outras coisas nossas: uma releitura”. In: DUARTE, Paulo Sergio & NAVES, Santuza C. (orgs.). Op. Cit., pp. 83-84.

A música popular passara a ser vista como manifestação digna da atenção dos mais variados intelectuais do país, pois, não à toa, nos últimos anos da década de 60, vinha constituindo-se como principal meio de veiculação de idéias e projetos de nacionalidade. É justamente em relação ao projeto da MPB que a Tropicália se colocou como enfrentamento, não um enfrentamento que visasse destruí-la, mas sim proporcionar um questionamento e superação.

Ao pôr em causa o paradoxo básico da MPB ter se institucionalizado como uma corrente musical com ampla penetração comercial e intenções ideológicas, Caetano e a trupe tropicalista, principalmente a partir do embate com o iê-iê-iê, passaram a vê-la como esteticamente limitada, pautada num nacionalismo folclórico e vítima do didatismo ideológico de esquerda. Para eles, a retomada que se estava fazendo dos ritmos tradicionais (com o samba em destaque) era folclorizante, dada a inviabilidade de pureza desses ritmos após serem manufaturados pelos músicos e pela indústria cultural, além de apresentar o paradoxo de, apesar de pretendidos como música do povo, circularem com a MPB por um público universitário de classe média enquanto o povo mesmo (sinônimo de massas) “desmaia aos pés do jovem industrial Roberto Carlos”.²⁹

O que Caetano propunha era justamente a retomada da “linha evolutiva” iniciada com João Gilberto e a bossa nova, um projeto no qual a tradição era lida, informada e recriada pela modernidade musical, avançando na música popular brasileira. Para ele, a música brasileira modernizava-se e ainda assim continuava brasileira, na medida em que toda informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade brasileira.³⁰ O conhecimento da tradição deveria informar não sua mimese, mas a inovação que se daria de maneira coerente e dentro dela. Vejamos um trecho de seu manifesto no *Balanço da Bossa*:

Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou, há alguns dias, da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza de que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba, assim como João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba. Aliás, *João Gilberto, para mim, é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar-um-*

²⁹ Apud: NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias*. A questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 103.

³⁰ *Ibidem*, p. 101.

*passo-à-frente, da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez.*³¹

Em verdade, o que Caetano postulava teoricamente, mesmo sem ser um teórico, era o que a Tropicália vinha colocando na prática e levando aos palcos e à TV, para o delírio e susto de muita gente. E não era à toa que o debate fazia um retorno à bossa nova, pois fora ela (em sua vertente engajada) que de início informara o projeto da MPB. A “linha evolutiva”, porém, trabalhava com a idéia de um retorno aos procedimentos inventivos de João Gilberto, em quem Caetano via a “informação da modernidade musical utilizada na recriação”. Os MPBistas eram questionados por terem abandonado justamente o que de mais rico a bossa nova havia trazido para o cenário da música brasileira: a inovação dentro da tradição. Nesse sentido, a Tropicália colocou-se como a continuidade dessa “linha evolutiva”:

À época dessa declaração, a linha evolutiva a que se referia Caetano era apenas a que vinha do samba à bossa nova; se, portanto, considerarmos o tropicalismo, que surgiria no ano seguinte a essa declaração, como justamente a retomada da linha evolutiva da MPB, então essa linha terá de ser estendida da bossa nova ao tropicalismo: àquela altura, isto é, em 1967, samba, bossa nova e tropicalismo serão os três pontos entre os quais se terá traçado a linha da evolução da MPB; e, em princípio, a mesma linha poderá projetar-se indefinidamente além do tropicalismo, rumo a uma série futura e ainda indefinida de pontos consecutivos.³²

Procurando trabalhar com essa teoria de Antonio Cícero, tem-se com a Tropicália um importante ponto de inflexão na estruturação da MPB, talvez mesmo o ponto de fechamento da institucionalização da sigla, como defende Napolitano.³³ Por meio dela é que se dará continuidade à evolução da música popular brasileira; evolução aqui não entendida num sentido estreito que abarque apenas sua evolução formal, apesar de se reconhecer que ela existe, sim. Só não queremos, todavia, trabalhar com o sentido hierárquico que normalmente se atribui entre uma forma de arte mais evoluída e outra menos evoluída formalmente:

³¹ Apud: CICERO, Antonio. “O tropicalismo e a MPB”. IN: DUARTE, Paulo Sergio & NAVES, Santuza C. (orgs.). Op. Cit., p. 201.

³² Ibidem, pp. 201-202.

³³ NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias*. A questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 139.

Só é verdade que não há evolução na arte numa acepção muito precisa: a de que nada garante que a obra mais evoluída nos sentidos já indicados seja também artística ou esteticamente superior ou melhor do que a menos evoluída nesses sentidos. Assim, é possível reconhecer que determinada canção bossa nova use modulações, acordes e ritmos mais complexos do que os que eram empregados por determinado samba tradicional, sem que isso implique tomar aquela por esteticamente superior ou melhor do que este.³⁴

As evoluções formais nas artes, como o incremento no nível de complexidade de um determinado estilo musical, são visíveis e até mensuráveis. Essas é que normalmente aparecem sob o signo de uma evolução real. Porém, haveria também “evoluções” de um outro tipo, não suscetíveis a esse tipo de verificação.³⁵ Estas se dão, sobretudo, nas vanguardas, quando a evolução ocorrida é da ordem de uma *elucidação conceitual* da arte em questão. Nesses processos, uma determinada forma de arte abandona antigos paradigmas que a delimitam, passando a abrir-se para novas incorporações ou mesmo abrindo mão de antigas evoluções de ordem técnica, indo intencionalmente do mais complexo ao mais simples, pois a elucidação conceitual de uma arte impõe-se sempre contra os preconceitos vigentes em consequência dos quais é excluída da arte em questão qualquer forma que não corresponda a determinadas especificações.³⁶ Dessa ordem é que seria a “evolução” proposta pela Tropicália, diferentemente da realizada na bossa nova:

Ora, há sem dúvida uma evolução técnica, isto é, uma evolução no sentido de complexificação das estruturas musicais, quando se passa do samba à bossa nova, mesmo se essa passagem, constituindo, no final das contas, uma mudança não apenas quantitativa, mas qualitativa, não se reduz a uma complexificação; mas é evidente que não se pode dizer, sem mais, que se dê uma complexificação análoga na transição da bossa nova ao tropicalismo. Essa transição parece explicar-se melhor como a elucidação do conceito de música popular do que como uma evolução técnica.³⁷

As especificidades da música popular, em sua natureza sintética e contingente, parecem acentuar ainda mais a impossibilidade do traçado de uma linha seqüencial e evolutiva em seu âmago, posto que as evoluções técnicas ou formais por que vem a passar são sempre pontuais, impassíveis de uma historicidade progressiva. A bossa nova, por exemplo, é uma evolução que jamais poderia ter acontecido e, apesar da riqueza de novos

³⁴ CICERO, Antonio. In: DUARTE, Paulo Sergio & NAVES, Santuza C. (orgs.). Op. Cit., p. 203.

³⁵ Ibidem, p. 204.

³⁶ Ibidem, p. 210.

³⁷ Ibidem, p. 205.

procedimentos colocados à música popular, não é essencial para uma posterior evolução técnica, que pode vir inclusive a contrapor-se a ela.³⁸

Caetano pode não ter sido feliz na escolha das palavras ao falar em “linha evolutiva”, porém suas colocações e atitudes deixam claro o fato de que entendia muito bem o que propunha como fidelidade ao caráter inovador da bossa nova. Obviamente, ele não se referia a uma tentativa de inovação no caráter formal da música popular a partir do paradigma de João Gilberto, mas tentava recuperar o sentido perdido da época da explosão daquele estilo musical, que era justamente sua coragem em ousar e seu ímpeto em direção à novidade. Sabia, por exemplo, que se mantinha muito mais fiel ao espírito da bossa nova fazendo algo que lhe fosse oposto. Propunha, sobretudo, a retomada da transformação na música brasileira como um valor positivo.³⁹

A Tropicália foi a realização dessa novidade num conjunto de atitudes, músicas e comportamentos que desordenavam as antigas formas consagradas de se fazer e ouvir música brasileira. Um dos aspectos mais interessantes desse projeto tropicalista era o deslocamento do lugar do ouvinte na construção da música, sendo conclamado, a partir desse movimento, a tomar parte de forma ativa na construção de seus sentidos, como nos explica Favaretto:

As músicas propunham ao ouvinte a experiência da participação, pois não poderiam ser entendidas e apreciadas sem decodificação. Propunham uma experiência de prazer e êxtase, dados no espetáculo, internamente, na forma de composição, e externamente, nos comportamentos. Exigia, portanto, do comportamento do ouvinte, o que evidentemente provocava muita reação. Era pura loucura, dizia-se, e, no entanto, tudo aquilo hoje parece muito simples.⁴⁰

Essa radical mudança na relação músico-ouvinte afetava também as demarcações ideológicas da crítica de cultura que grassavam à época, sustentada na oposição didática e estreita entre cultura popular e cultura de elite, entre cultura popular e cultura de massa, entre cultura de elite e cultura de massa etc. O tropicalismo procedeu à crítica da forma pela qual a canção engajada tentava se fazer, na utilização dos temas totalizadores e já ideologicamente eleitos como populares, rompendo com essa forma de protesto:

³⁸ Ibidem, p. 207.

³⁹ Ibidem, p. 211.

⁴⁰ FAVARETTO, Celso. “Tropicália: política e cultura”. In: DUARTE, Paulo Sergio & NAVES, Santuza C. (orgs.). Op. Cit., p. 246.

Sob este ponto de vista, deslocando do tema para o modo de formar a crítica, o tropicalismo designou aspectos da cultura e simultaneamente desconstruiu linguagens totalizadoras que expressavam esses aspectos, como era comum, por exemplo, numa certa música dita participante, ou engajada, ou de protesto. O protesto era feito de modo totalizante através de uma temática muito emotiva que centrava todo o efeito na produção de uma significação que devia atingir diretamente o público, conquistando-o de uma forma emotiva. Os tropicalistas, pelo humor, pela sátira, pelo progresso, pela carnavalização das referências, deslocaram o ouvinte receptor daqueles lugares de fala até então eleitos ideologicamente, politicamente, culturalmente, e lançaram o receptor em estado de produtividade. Ele é obrigado a produzir, se ele não produz, a música não existe.⁴¹

O ponto mais interessante de todas as inovações postuladas pela Tropicália é que elas conseguiram se fazer no seio da MPB, de onde seus integrantes emergiram. Consigo, trouxeram muito do que se fazia lá, e não deixaram de se importar com questões caras a ela, como, por exemplo, os temas políticos e sociais. Porém, abandonaram o texto explícito e optaram pelo uso da paródia e alegoria no tratamento estético que deram a essas questões. Em substituição a uma retórica utópica e comprometida com o nacional-popular, realizavam uma “estética universalista da agoridade”.⁴² ,

Justamente por se inscreverem no meio da MPB é que as canções tropicalistas, bem como todo o conjunto de posturas e comportamentos praticados em nome do movimento, afetaram-na, retirando-a do resguardo praticado nos anos anteriores. Assim, essas canções colocam-se como “modificação, agitação e transformação *da* (genitivo objetivo e subjetivo) MPB, com a qual se confundem no momento mesmo em que dela tomam distância para comentá-la”.⁴³

Se o teórico com o qual trabalhamos, Antonio Cícero, mesmo reconhecendo a inviabilidade de uma suposta “linha evolutiva” da música popular brasileira, retoma a idéia de Caetano (inclusive propondo seu alcance e extensão até o tropicalismo e a partir desse “indefinidamente... rumo a uma série futura e ainda indefinida de pontos consecutivos”), ele o faz de forma crítica, considerando essa evolução como resultante não de progressões de caráter formal e contínuo, mas de inovações cada vez maiores, possibilitadas graças à *elucidação conceitual* da MPB, realizada em 1967-68 pela Tropicália:

⁴¹ Ibidem, p. 245.

⁴² NAVES, Santuza C. “A canção crítica”. In: DUARTE, Paulo Sergio & NAVES, Santuza C. (orgs.). Op. Cit., p. 257.

⁴³ CICERO, Antonio. In: DUARTE, Paulo Sergio & NAVES, Santuza C. (orgs.). Op. Cit., p. 212.

Em suma, a elucidação conceitual efetuada pelo tropicalismo mostra que a MPB não tem limites preestabelecidos, pois não tem essência. Tal elucidação destrói as bases sobre as quais se consideravam essencialmente ou privilegiadamente brasileiros determinados gêneros ou formas, em detrimento de outros; por outro lado, ela proporciona ao compositor/cantor uma abertura sem preconceitos não só a toda a contemporaneidade, mas também a toda a tradição, de um modo que não era sequer concebível, quando imperava a idolatria ou o fetichismo desta ou daquela forma tradicional.⁴⁴

A Tropicália parece realmente ter balizado o fechamento do processo de institucionalização do conceito renovado de MPB, mas ao fazê-lo, por mais paradoxal que isso possa parecer, abriu-o a novas e indefinidas possibilidades. É com base nessa capacidade de, a um só tempo, aglutinar o novo e manter-se fiel a algumas tradições que a história da MPB se desenhará pelas próximas décadas, alimentando o país e o mundo com um tipo de canção que é, como bem a “delimita” Napolitano: mercado, engajamento, populista, revolucionária, enfim, tradição e modernidade ao mesmo tempo.⁴⁵

UM ACENO PARA O DIA DE AMANHÃ

Uma das principais facetas da MPB durante toda a década de 1970 foi ter se colocado contra a ditadura, alimentando a cena musical brasileira com as conhecidas *canções de protesto*. Essa é uma das características pelas quais ela é constantemente lembrada, tendo seu lugar mais que garantido na história. Muito de seu prestígio na cena musical, que perdura até hoje, advém desse fato. Suas canções instituíram-se em sólidos *lugares de memória*:

...a canção também pode ser aquilo que os historiadores, desde Pierre Nora, denominam de *lugares de memória*. Mais do que um monumento, mais do que um palácio, mais do que uma lápide ou coisa parecida, as canções reportam as pessoas para outro tempo. Muitas pessoas, nós sabemos disso, têm as “suas canções” ou têm as suas canções com alguém, como diria Roberto Carlos: *esta é a nossa canção!* Ou seja, as canções possuem um poder especial, um certo encantamento próprio, que permitem, ou impõem às pessoas, uma sensação de transporte ao passado, rompendo... a pátina do esquecimento e trazendo à tona uma memória só aparentemente morta.⁴⁶

⁴⁴ Ibidem, p. 213.

⁴⁵ NAPOLITANO, Marcos. “A canção engajada nos anos 60”. In: DUARTE, Paulo Sergio & NAVES, Santuza C. (orgs.). Op. Cit., p. 134.

⁴⁶ SILVA, Francisco C. Teixeira da. “Da Bossa Nova à Tropicália: as canções utópicas”. In: DUARTE, Paulo Sergio & NAVES, Santuza C. (orgs.). Op. Cit., p. 140.

Mas o que essas canções realmente cantavam? Até onde fizeram oposição ao regime militar, de fato? Obviamente tiveram sua tarefa dificultada pelos órgãos de censura e vigilância, como no famoso caso, por exemplo de *Calabar*, espetáculo musical da parceria Chico Buarque e Ruy Guerra que antes mesmo de sua estréia em 1973 seria interditada, deixando o cantor e compositor numa difícil situação financeira, tamanho fora seu investimento nela.

Num clássico estudo da música dessa época, Walnice Nogueira Galvão, em 1976, polemizou a história da MPB, ou MMPB (Moderna Música Popular Brasileira) como era grafado por muitos à época, ao publicar dentro de uma coletânea de ensaios críticos chamada *Saco de Gatos* uma análise ideológica não muito favorável a essas canções de protesto. Defendia a tese de que essas canções se caracterizavam por uma intencionalidade *informativa* e *participante*, mas que no fundo seria tão “escapista e consoladora quanto aquela que fala em moça-flor-sol-barquinho-amor-dor”. No entanto, em seus processos estéticos de composição tratavam da evasão e consolação para pessoas intelectualmente sofisticadas.⁴⁷

Em sua crítica às canções de protesto, Galvão destaca que estas apenas faziam a denúncia das mazelas sociais, da conjuntura política repressora, mas que não propunham qualquer alternativa viável, qualquer meio pelo qual se construir uma nova sociedade, um novo Brasil. Afirma, inclusive, que a (M)MPB cria uma mitologia própria, retirando do homem sua responsabilidade dentro do fazer histórico. O principal ser imaginário dessa mitologia seria O DIA QUE VIRÁ.⁴⁸

Segundo ela, esse DIA era representado nas canções de protesto como dotado de vontade própria, como um sujeito dotado de vontade e movimento. As músicas pregavam a certeza desse novo dia, mas não apontavam como proceder para se chegar até ele; antes, ele é que se encaminharia até os homens, restando a esses apenas esperar. E enquanto esperavam, o que fazer? A resposta seria dada pelo segundo mito criado pela MPB, qual seja o da própria CANÇÃO. Enquanto o DIA não chega, resta apenas a alternativa de cantar uma canção.

⁴⁷ GALVÃO, Walnice Nogueira. “MMPB: uma análise ideológica”. In: *Saco de Gatos*. Ensaios Críticos. 2ª ed São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 95.

⁴⁸ Idem.

Esse cantar representaria o simulacro um simulacro de ação. Em sua corrosiva crítica, chega a tranquilizar o ouvinte que não conseguia entender a relação do DIA QUE VIRÁ com a função de CANTAR UMA CANÇÃO. Segundo Galvão, nem mesmo os compositores tinham isso claro em seu “projeto” de canção de protesto. Para ela, ao DIA QUE VIRÁ e à tarefa de CANTAR UMA CANÇÃO, somava-se ainda um terceiro mito, o da ESPERANÇA, que nas canções da MPB seria sinônimo de inação.

Assim, alguns versos como esses abaixo apenas corroborariam sua tese, apresentando ora o cantar trazendo o dia de amanhã, o futuro, ora questionando de maneira cética o poder desse cantar (essa última perspectiva, porém, seria minoria):

*“Ai, quem me dera ter um choro de alto porte/ pra cantar com a voz bem forte
a anunciar a luz do dia./ Mas quem sou eu/ pra cantar alto assim na praça/
se vem dia, dia passa/ e a praça fica mais vazia”*
(Chico Buarque – Meu Refrão)

“...Certo dia que sei por inteiro/ eu espero não vá demorar/ este dia estou certo que vem”
(Edu Lobo e Capinam – Ponteio)

“A minha gente sofrida/ despediu-se da dor/ Pra ver a banda passar/ Cantando coisas de amor”
(Chico Buarque – A Banda)

“...quem sabe, o canto da gente/ seguindo em frente/ prepare o dia da alegria”
(Geraldo Vandré – João e Maria)

“...irmãos no mesmo esperar/ que um dia se mude a vida/ em tudo e em todo lugar”
(Geraldo Vandré e Hilton Acioly – Ventania)

*“Não chore ainda não, que eu tenho um violão/ e nós vamos cantar/
Felicidade aqui pode passar e ouvir/ E se ela for de samba há de querer ficar”*
(Olê Olá – Chico Buarque)

*“...Desapeie dessa tristeza/ que eu lhe dou de garantia/ a certeza mais segura/
que mais dia menos dia/ no peito de todo mundo/ vai bater a alegria”*
(Gilberto Gil – Vento de Maio)

“...o que resta é cantar e alegrar a cidade”
(Carlos Lyra – Marcha da quarta-feira de cinzas)

*“A gente toma iniciativa/ viola na rua a canta /mas eis que chega a roda viva/ e carrega a viola pra
lá”*
(Chico Buarque – Roda Viva)

Seguindo seu raciocínio, poderíamos nós mesmos proceder à análise de outras tantas canções que parecem trazer esses seres mitológicos e incluí-las no rol das já citadas:

“Quando eu canto/ que se cuide/ quem não for meu irmão/
O meu canto, punhalada, não conhece o perdão”
(Baioque – Chico Buarque)

“O que será que será/ que todos os avisos não vão evitar/ porque todos os risos vão desafiar/
porque todos os sinos irão repicar/ porque todos os hinos irão consagrar/
E todos os meninos vão desembestar/ e todos os destinos irão se encontrar”
(O que será [à flor da terra] – Chico Buarque)

Pelo visto não foi à toa que Chico Buarque ficou sendo o maior compositor identificado com esse tipo de canção e o enfrentamento à ditadura. Muitas de suas músicas na década de 70 apresentam os elementos que Galvão elenca, mesmo que para enxergá-los muitas vezes tenhamos que fazer um enorme exercício de abstração, esquecendo que poderia ser tão somente uma canção de amor ou a simples batida de um “pobre cavaquinho”.

Podemos compreender o estudo de Galvão naquele contexto de enfrentamento político, quando a tomada de posicionamentos mais práticos em relação ao regime militar e às crescentes desigualdades no país se fazia necessária. Contudo, devemos também relativizar seu pessimismo atroz em relação às canções de protesto, cobrando da MPB uma função que, somente em hipótese, ela teria se dado, como a de propor os novos caminhos do futuro e do país. Preferimos a essa visão, uma outra, que também enxergou o caráter “limitado” da música frente à resolução dos impasses no plano político e social, mas que não abriu mão nem esqueceu de seu maior significado naqueles tempos: cantar era combater o regime por meio do papel que essas canções desempenhavam, instituídas nos *lugares de memória*:

As canções eram, naquele momento, ouvidas, aprendidas, para serem repetidas. Eram repetidas na mesa do bar, eram repetidas nos corredores das escolas, nos corredores das universidades, em pequenas reuniões, eram repetidas a cada momento. E ainda me lembro bem de uma ocasião quando, fugindo da PM com a Eli Lima, nos ocultamos num barzinho na Cinelândia e a PM invadiu o bar, embora as portas estivessem já cerradas. E a forma de resistência que se dá, numa explosão unânime, em todo o bar naquele momento, foi cantar uma canção. Eram tempos em que a canção também era uma arma.⁴⁹

⁴⁹ SILVA, Francisco C. Teixeira da. “Da Bossa Nova à Tropicália: as canções utópicas”. In: DUARTE, Paulo Sergio & NAVES, Santuza C. (orgs.). Op. Cit., p. 141.

O próprio Teixeira apropriadamente nos lembra dos versos de Milton Nascimento, que dão bem a medida do poder desse lugar contra o esquecimento assumido pela canção de protesto: “*a minha arma é o que a memória guarda*”.⁵⁰

A MPB EM UMA DUPLA ABERTURA

O caminho percorrido pela MPB durante toda a década de 1970, e de forma ainda mais acentuada a partir de 1975, pauta-se numa dupla abertura. A primeira foi aquela proporcionada pela *elucidação conceitual* a partir da Tropicália em 1967-68. A década de 70 assistiria a um franco alargamento das fronteiras da MPB, que provaria sua elasticidade ao manter e popularizar ainda mais os já consagrados “monstros sagrados” ao mesmo tempo em que incorporava outros nomes e outros gêneros musicais.

Logo após o AI-5, toda a conjuntura política mudou e se anteriormente o cerco não se fizera sentir sobre a cultura, a partir de agora ela seria extremamente perseguida, o que era facilitado pela profissionalização dos órgãos de vigilância e por dispositivos como a censura prévia. A partir de 1970, figuras essenciais do meio musical conhecem o exílio, caso de Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Geraldo Vandré. O esvaziamento criativo que isso provocará nas fileiras da MPB será acompanhado, contudo, pela formação de uma “frente ampla” musical, que passaria a se colocar contra a censura e repressão impostas pelo regime, diluindo as rivalidades que anos antes dava a impressão de “dividir” a MPB entre os nacionalistas e os vanguardistas.⁵¹

O mercado fonográfico também passava por mudanças e estruturava-se, compondo uma espécie de hierarquia dentro de suas estruturas, demarcando o lugar de cada artista, seu valor comercial e o tipo de produto por ele produzido e a ser oferecido ao grande público consumidor.⁵² Tornava-se cada vez mais difícil o experimentalismo dentro dessas estruturas, pois se corria o sério risco de não ser “vendável”. Nessa hierarquia, a MPB destacava-se como uma música culta e de bom gosto.

O que se entendia por MPB, porém, começa a sofrer ajustes decorrentes do abalo provocado pelo tropicalismo nos anos anteriores. Esse movimento é incorporado, passando

⁵⁰ Idem.

⁵¹ NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. História Cultural da Música Popular. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 69.

⁵² Ibidem, p. 70.

a ser visto como uma “tendência” dentro da própria MPB. Não que isso fosse por todos aceite, haja vista, por exemplo, a defesa de uma MPB mais ortodoxa, ainda calcada nos antigos valores e ritmos tradicionais brasileiros, como pregava o MAU (Movimento Artístico Universitário), de onde emergem, já nos primeiros anos dos 70, novos nomes para compor as fileiras da prestigiada música, como Ivan Lins, Gonzaguinha, João Bosco, além da consagração de uma nova parceria que acenava bem para o encontro de gerações no seio da MPB, como é o caso de Vinicius de Moraes e Toquinho.

Muitas são as tendências que passam a figurar sob o acrônimo da MPB, cada vez mais aberta, constituindo-se como um complexo sociocultural e não como um gênero específico de música:

A MPB passou a ser vista cada vez menos como um gênero musical específico e mais como um complexo cultural plural, e se consagrou como uma sigla que funcionava como um filtro de organização do próprio mercado, propondo uma curiosa e problemática simbiose entre valorização estética e sucesso mercantil.⁵³

A partir desses novos parâmetros, a definição do que seria ou não MPB é cada vez mais regulada por critérios socioculturais, já que seu reconhecimento como gênero musical era cada vez mais difícil. Sua definição pautava-se pelo gosto de sua audiência, que não era qualquer uma, mas aquela composta por jovens ou adultos intelectualizados, cosmopolitas de classe média, habitantes de grandes centros urbanos brasileiros. Quase tudo poderia ser considerado MPB, desde que passasse pelo crivo dessa audiência.⁵⁴

Ao contrário do que pode parecer, essa regulação sociocultural não era tão fechada e xenófoba como alguns insistem em taxá-la. O elitismo do gosto musical brasileiro não possuía uma seletividade crítica muito exigente e pautada por regras fixas. E na medida em que a tradição identificada com a MPB era uma tradição ligada ao gosto popular (o samba, os gêneros nordestinos, a música de rádio) ela, principalmente a partir da metade da década de 70, com a ampliação de seu público para camadas mais baixas, teria sido muito mais popular do que a memória erigida em torno dela.⁵⁵

Até 1975, sua situação era complicada pelo cerco político, dificultando a criação, a gravação de músicas e a performance para grandes platéias. Havia, contudo, espaços

⁵³ Ibidem, p. 72.

⁵⁴ Ibidem, p. 73.

⁵⁵ Idem.

resistentes, como os *campi* universitários, onde o já citado MAU se apresentava. Só a partir de 1971 e 1972, com o retorno de seus ídolos mais inventivos, é que novo surto de criatividade e agitação irá tomar conta da MPB.

O ano de 1972, por exemplo, tem seu espaço na memória dos brasileiros dessa época. Data desse ano a gravação do show histórico ocorrido em Salvador, no Teatro Castro Alves, o *Caetano e Chico, juntos e ao vivo*. E enquanto eles imortalizavam composições um do outro, o país assistia o surgimento da vertente mineira na MPB. Com o lançamento do *Clube na Esquina nº 1*, despontam Milton Nascimento e Lô Borges. A partir de 1973 é a vez dos cearenses Fagner, Ednardo e Belchior, que a partir da segunda metade da década serão nomes populares e importantes nos rumos traçados pela MPB.

Se esses novos nomes vinculavam-se diretamente com a tradição “ortodoxa” da MPB, mesmo que por vezes flertassem com levadas mais pop’s e inovadoras, outra vertente constituía-se como herdeira dos tropicalistas, misturando sons e ritmos, usando de performances no palco e cantando músicas que remetiam diretamente ao universo e às posturas jovens. Era a primeira delineação de um pop-rock no Brasil, mesmo que essa alternativa fosse confundida com a MPB. Ajudavam a dar forma a essa vertente figuras como Raul Seixas, Rita Lee e os Secos e Molhados.

Além deles, a vertente romântica também mostrava sua força, principalmente por meio das altas vendagens de Roberto Carlos e, num estrato social mais baixo, produtos menos acabados, classificados como Brega.

Nessa encruzilhada da abertura da MPB com a definição de gêneros musicais específicos nas estruturas do mercado fonográfico, o caso do samba é talvez o mais interessante. Tido como o ritmo mais tradicional do país, esteve desde o início na informação do acrônimo que procurava dar sentido àquela música que surgia da releitura do passado. Na década de 1970, contudo, parece ter sido engolido pela sigla que ajudou a formar. Apesar de sempre ter mantido independência estilística frente aos outros gêneros, o fato é que durante essa década sua separação do *mainstream* era uma difícil e inglória tarefa. Nomes como Clara Nunes e Paulinho da Viola, sob que guarida estariam? Em qual se colocavam e em qual eram vistos pelo público? “Sinal Fechado” tornou-se um clássico do samba ou da MPB? E Clara, quando abandonava a indumentária da baiana com a qual se vestiu em meados da década e cantava clássicos de Dolores Duran e Antonio Maria, como

no disco feito em parceria com Paulo Gracindo (*Brasileiro Profissão Esperança*) passava de rainha do samba a diva da MPB? Qualquer resposta aqui seria arriscada, mas a simbiose experimentada nesses anos foi intensa e renderia bons estudos. O certo é que não havia gêneros estanques por essa época (como talvez nunca tenha havido).

Outros nomes que consolidaram o samba ao mesmo tempo em que ajudavam a consolidar a MPB foram Beth Carvalho, Martinho da Vila, Nelson Cavaquinho, Cartola, Adoniran Barbosa, Lupicínio Rodrigues, dentre outros. Os critérios do “bom gosto”, contudo, estavam lá a tutelar suas músicas, fosse samba ou MPB, procedendo à desqualificação do chamado “sambão-jóia”, em que destacavam Benito di Paula, Luiz Ayrão, Originais do Samba etc.

Entre 1972-1974 procedeu-se, então à rearticulação criativa e política da MPB e a partir de 1975, com o abrandamento da ditadura retoma e consolida sua vocação oposicionista, fazendo frente ao regime militar e servindo de trilha sonora à uma outra abertura, dessa vez a política.

Data também da segunda metade da década de 1970 o auge da MPB, momento em que ela populariza-se para além do seu já fiel público, chegando mesmo às classes mais baixas. Até o fim da década os números seriam vultosos, como, por exemplo, o emblemático *Álibi* de Maria Bethânia, que em 1978 fez dela a primeira cantora a vender um milhão de cópias no país. A indústria fonográfica no Brasil tinha descoberto os caminhos da rentabilidade e habilmente direcionava carreiras para o sucesso a partir da conjugação programada de disco, rádio e shows:

Do ponto de vista comercial, a MPB era importante para a indústria fonográfica na medida em que seus ouvintes mais fiéis se concentravam nas faixas de consumo mais ricas e informadas da população. Geralmente, os artistas da MPB tinham maior liberdade de criação e podiam contar com maiores recursos das gravadoras para gravar seus discos, pois mesmo vendendo menos do que as ditas canções e gêneros mais populares, geravam muito lucro às gravadoras, pois eram produtos mais caros e sofisticados, sendo vendidos a um preço maior. Além disso, a MPB movimentava um importante mercado de shows ao vivo. O interesse crescente pelos principais compositores e intérpretes da MPB, que já vinha dos anos 1960, garantia às rádios uma audiência mais sofisticada e com um maior poder aquisitivo, atraindo conseqüentemente anunciantes mais qualificados. Todos esses fatores faziam a máquina comercial funcionar em torno deste gênero para além das suas virtudes propriamente estéticas ou políticas.⁵⁶

⁵⁶ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira. Utopia e Massificação (1950 – 1980)*. 3ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2006, p. 108.

Esse produto altamente rentável que provou ser a MPB pôde contar com a ampla divulgação de suas canções pela indústria fonográfica na segunda metade dos anos 70 para se tornar a trilha sonora da (re) abertura política. Discos importantes como *Meus Caros Amigos* de Chico Buarque eram baluarte a um só tempo da resistência política e do mercado musical.

A volta das manifestações populares em 1977 parecia atestar que o povo brasileiro se fazia presente na cena política. Naturalmente, o retorno desses atores à cena pedia discursos capazes de a todos articular contra o inimigo comum: o regime militar. E a década anterior já havia demonstrado o potencial das canções engajadas. Outra vez elas voltaram com tudo, donde se destaca *O bêbado e a Equilibrista* como o hino da anistia, que só viria a ocorrer em 1979.

Antes, porém, que a abertura política se efetivasse, outros nomes viriam se juntar à turma MPBista, muitas vezes através de meteóricas ascensões, como são os casos de Simone, Elba Ramalho e Zizi Possi, tornadas do dia pra noite colegas de ofício das veteranas Gal Costa, Maria Bethânia, Elis Regina e Clara Nunes. No campo masculino, firma-se a carreira de Ney Matogrosso.

O início da década de 1980 marcaria um novo impasse para a MPB. Ao passo que ela sobrevivia para assistir o raiar do que antes cantara como o *dia de amanhã*, o *dia por vir*, ou simplesmente o *dia*, enfim, um futuro mais do que ansiado, ao mesmo tempo perdia espaço frente a um novo gênero musical que se firmava entre os jovens de classe média (os maiores consumidores de música): o BRock.

Apesar de não negar a tradição poético-musical da MPB, o rock brasileiro representou um novo ponto de inflexão na história desse complexo sociocultural, como bem o entendemos. Vendo gradualmente diminuído sua audiência, seu público consumidor, a MPB não teria conseguido abarcar sob seu domínio um movimento que por inúmeros fatores mostrava-se particular demais para perder-se ou confundir-se com o acrônimo. Pelo menos, a princípio.

Passadas duas décadas, onde estão, que tipo de música fazem e sob que filão se abrigam muitos dos nomes surgidos e projetados na esteira do rock dos anos 80? Mais até do que isso, quais procedimentos eles utilizaram na informação de seus modernos trabalhos? Quais tradições retomaram? Ao se colocarem em crítica social e política à

conjuntura vivida, grupos como *Titãs*, *Ultraje a Rigor*, *Legião Urbana*, *Barão Vermelho*, posteriormente Cazuza em carreira solo, não estariam atualizando uma já antiga tradição de canção engajada firmada pela própria MPB?

Tomemos versos da qualidade de *“Brasil, mostra a sua cara/ Quero ver quem paga/ pra gente ficar assim”*; *“Te chamam de ladrão, de bicha, maconheiro/ Transformam o país inteiro num puteiro/ Pois assim se ganha mais dinheiro/ A tua piscina tá cheia de ratos/ tuas idéias não correspondem aos fatos/ O tempo não pára”*; *“A burguesia fede/ A burguesia quer ficar mais rica/ Enquanto houver burguesia/ Não vai haver poesia”*; *“Meus heróis morreram de overdose/ Meus inimigos estão no poder/ Ideologia/ Eu quero uma pra viver”*; *“Polícia!/ Para quem precisa/ Polícia!/ Para quem precisa de polícia...”*; *“A gente não sabemos escolher presidente/ A gente não sabemos tomar conta da gente.../A gente somos inútil!/ A gente somos inútil!”*; *“Vamos celebrar a estupidez do povo/ Nossa polícia e televisão/ Vamos celebrar nosso governo/ E nosso estado que não é ação”*. Tudo bem que contaram com um contexto democrático e mais favorável, mas não teriam ido muito além em suas críticas ao país, fazendo mais do que “apenas” cantar um outro dia, um futuro idílico e sempre projetado a se perder de vista?

Ficam as questões em aberto e o ímpeto para novos mergulhos possíveis na história da MPB, que ainda está por se fazer, e que é reduto de muitos passados e futuros em aberto.

CAPÍTULO III

A ESCUTA DA MPB NAS REVISTAS *REALIDADE* E *VEJA*

*“O sol nas bancas de revista/
Me enche de alegria e preguiça/
Quem lê tanta notícia?/ Eu vou!”*
Alegria, Alegria – Caetano Veloso

Ao chegar à etapa final desse estudo, já tendo procedido ao delineamento da conturbada conjuntura da época, em que pese as muitas transformações ocorridas no seio da sociedade brasileira, já passado também o momento de uma possível incursão na história da MPB (seu surgimento e dilatação de sentidos) quer-se agora auferir como esse “complexo sociocultural” foi sentido e representado no período (1964-1985). Com essa finalidade e por entendermos, como já mencionado, o mundo social sendo organizado e hierarquizado pelas lutas de representação¹, escolhemos as revistas *Realidade* e *Veja* como mote para a análise do embate em torno das representações da MPB.

Ambas as revistas pertencem à editora *Abril*, uma das mais importantes do país, senão a de maior impacto. No caso da *Realidade*, trata-se de uma revista que circulou de 1966 a 1976, que à época revolucionou o cenário editorial brasileiro por se propor um jornalismo investigativo, com reportagens extensas, farto material fotográfico, além da abordagem de temas polêmicos e considerados tabus, quando não proibidos pelo regime que gradualmente se fechava. Alguns números foram históricos, trazendo à tona assuntos como racismo, aborto, homossexualidade, o enfrentamento entre polícia e estudantes, casamento de padres, a situação da mulher brasileira etc. Especialmente entre os anos de 1966 e 1968, a revista pôde gozar de liberdade de imprensa relativamente grande, principalmente se comparada às limitações sofridas pelo AI-5. Foi principalmente nesse período que a revista de deteve com especial atenção pras transformações sofridas pela

¹ CHARTIER, Roger. *A História Cultural*. Entre práticas e representações. 2ª Ed. Lisboa: Difel, 2002, p. 23.

música popular brasileira e sua intrínseca relação com a conjuntura política da época. Pós 1968, a abordagem da MPB já institucionalizada, que nos anos 1970 fazia-se como arma de protesto contra o regime, foi quase nenhuma.

Além do cerceamento das liberdades políticas e de imprensa, outro fator muito contribuiu para a diminuição do impacto da revista *Realidade*. A partir de 1968, chegava às bancas a revista *Veja*, que passou a ser o cargo chefe da editora *Abril*. Como era publicada semanalmente, ao contrário da *Realidade* que só chegava às bancas uma vez ao mês, tinha um caráter mais informativo e de rápida assimilação dos assuntos em voga. Logo ganhou popularidade, crescendo e estendendo seu alcance e importância dentro da rede de discursos da sociedade brasileira.

Por ser uma sociedade que até a década de 1970 permaneceu rural, com altos índices de analfabetismo, o domínio das formas de discurso constituía ainda mais uma forma de poder. No caso das revistas, estamos falando de um mercado de consumo de bens culturais que cresceu ao longo de toda a segunda metade do séc. XX, mas que ainda permaneceu no reduto das classes médias. Notadamente a *Realidade* em seus primeiros anos, por sua abordagem temática, pelo vocabulário, pelo preço e formato da revista, era um veículo de comunicação feito e voltado a um público mais intelectualizado, quase sempre universitário ou com formação universitária. As interdições colocadas na feitura e no acesso a esses discursos midiáticos já nos dão a medida do que estariam representando na configuração de uma sociedade:

Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. Nisto não há nada de espantoso, visto que o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta ou oculta o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; e visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.²

No caso do nosso objeto de estudo, os discursos interditados à grande maioria da população brasileira (midiático, artístico, universitário) investiram-se da tarefa de tentar entender e traduzir os processos por que passava a música popular, lançando-se todos a embates ideológicos de grande vulto naquela conjuntura, no qual a própria MPB tomava parte por meio dos *discursos musicados*.

² FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996, p. 10.

Em se tratando da MPB, tal acrônimo sintetizava, como já vimos, uma música nova, em seu início engajada e que tentava articular tradição e modernidade. De difícil definição até mesmo nos dias de hoje (passadas décadas de seu surgimento), a compreensão de seus sentidos nos primeiros anos de sua conformação foi matéria de amplo interesse dentro da rede de discursos articulada no país. Jornalistas, músicos, intelectuais, todos participavam do embate em torno dos projetos estético-ideológicos centrados na MPB, com seus projetos do nacional, do popular, do moderno etc. Ao fazerem isso, tentavam impor sua percepção sobre as demais:

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projecto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas.³

Realidade e Veja, no período abordado, foram revistas voltadas para a classe média e que, portanto, tentaram interpretar e classificar os novos movimentos musicais para esse público. Além disso, os próprios jornalistas, editores, articulistas, estavam também inseridos nessa sociedade em franco processo de mudança e aceleração rumo à modernidade, mesmo que conservadora. Também eles tentavam articular discursos condizentes com suas posições e ideologias.

Percebe-se no caso da representação da MPB uma delimitação do espaço da rede discursiva, posto que todos os envolvidos na tessitura de seus significados pertenciam a um mesmo grupo social, por maiores que fossem as clivagens dentro dele. Músicos, compositores, comunicólogos em diversas funções, os júris dos festivais de canção, e, em última instância, os receptores dessa música, estavam todos inseridos numa classe média que, nas décadas de 60 e 70 do séc. XX, incumbiam-se da tarefa de “traduzir” a realidade para o resto da população.

Ao se tentar aqui fazer uma breve análise de como a MPB foi representada nos discursos da editora *Abril*, por meio das duas revistas já citadas, tomaremos o cuidado de tentar entender tais representações inseridas num contexto específico, estando sempre atentos para o fato de que mesmo a palavra escrita não possui sentido apenas literal ou único, mas se faz em consonância com as ideologias de quem (ator ou grupo social) a

³ CHARTIER, Roger. Op. Cit., p. 17.

enuncia e com sua posição ocupada na rede de discursos de determinada sociedade. Orlandi é quem melhor nos dá a entender esse processo:

Podemos dizer que o sentido não existe em si mas é determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico em que as palavras são produzidas. As palavras mudam de sentido segundo as posições daqueles que as empregam. Elas “tiram” seu sentido dessas posições, isto é, em relação às formações ideológicas nas quais essas posições se inscrevem.⁴

O nosso recorte e escolha por uma editora leva em conta o fato de que mesmo dentro dela já não há a possibilidade de se chegar a uma única representação, posto que as muitas vozes que ressoam em seu bojo não se pautam por uma mesma visão e muitas devem ser as dissonâncias. Ainda em relação às representações tecidas no processo de significação, lembremos que por mais abarcadoras que elas possam parecer, nunca darão conta da realidade:

E assim se dá o processo de significação: mediante a luta por impor um sentido em sacrifício – imposição do silêncio – de outros possíveis. Logo, para tornar a realidade compreensível o discurso transforma a própria natureza do referente/objeto. Não há como fazer corresponder a realidade significada – preche de sentidos – ao discurso que a descreve – unificador por excelência -, pois este será sempre um meio a tantos outros possíveis. Sempre existirá um déficit entre o objeto representado e a representação que fala por ele, em seu lugar.⁵

Dessa forma, cientes do déficit entre o objeto representado e a representação que fala por ele, partimos em busca dos sentidos possíveis que acabaram por tomar o lugar da realidade na luta de representações travadas em seu nome. E o processo de representação comporta justamente as formas que encontramos para dar significado às tramas do mundo social, de maneira a torná-las compreensíveis.⁶ Nessa busca, abandonamos qualquer pretensão de se chegar a uma suposta realidade dada, posto que as representações assumem e colocam-se no lugar desse real, restando-nos trabalhar com outros pressupostos. Vejamos o que diz Pesavento a esse respeito:

Nesta medida, a força das representações se dá não pelo seu valor de verdade, ou seja, o da correspondência dos discursos e das imagens com o real, mesmo que a representação comporte a

⁴ ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso*. Princípios e Procedimentos. 7ª ed. Campinas: Pontes, 2007, pp. 42-43.

⁵ BRITO, Eleonora Zicari Costa de. “História, Historiografia e Representações”. In: KUYUMJIAN, Márcia & MELLO, M.^a Thereza Negrão de (orgs.). *Os espaços da História Cultural*. Brasília: Paralelo 15, 2008, p. 32.

⁶ *Ibidem*, p. 33.

exibição de elementos evocadores e miméticos (...) A força da representação se dá pela sua capacidade de mobilização e de produzir reconhecimento e legitimidade social. As representações se inserem em regimes de verossimilhança e de credibilidade, e não de veracidade.⁷

Assim, as revistas aqui trabalhadas trabalharam o tempo todo inseridas num contexto específico, e, no caso de nosso estudo, abordaram a MPB dentro de um regime de verossimilhança como condição própria de reconhecimento e identificação de seus leitores. Mas como representaram a MPB? O que diziam? E, principalmente, como reagiram a seu surgimento e consolidação em meados da década de 1960?

Para se proceder a essa análise foram escolhidas dentro de um *corpus* maior reportagens da revista *Realidade*, especialmente aquelas dos primeiros anos, quando se dava a institucionalização do acrônimo MPB e a revista ainda gozava de liberdade de imprensa. No caso da *Veja*, por seu caráter semanal, seria impossível proceder à coleta e análise de todas as matérias sobre MPB desde seu surgimento, em 1968, até 1985, marco da abertura política e ascensão do novo paradigma limitador desse tipo de música, como figurou à época o BRock. Escolhemos então trabalhar com as matérias que diretamente versavam sobre música nesse período e que estampavam isso em suas capas, gerando assim um maior impacto social.⁸

No caso da *Realidade*, inúmeras reportagens sobre música tinham lugar em suas páginas. A revista em seu afã de retratar e discutir os problemas nacionais não deixava de estar atenta às muitas mudanças que ocorriam na música brasileira e que diziam respeito a seus leitores. Contudo, algumas dessas reportagens merecem destaque por terem captado no exato momento em que tinham curso essas mudanças e por terem se lançado à reflexão em cima delas. É o caso, por exemplo, da emblemática edição de novembro de 1966 que trazia em sua capa o time de músicos e compositores que se destacavam naquele momento por estarem promovendo a renovação da música brasileira. Na foto da capa: Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Nara Leão, Jair Rodrigues, Paulinho da Viola, Toquinho, Antônio José (Magro) do MPB4 etc.

⁷ PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Mudanças epistemológicas: a entrada em cena de um novo olhar”. In: *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 41.

⁸ Todas as capas desse período constam no Anexo desse trabalho. Cabe esclarecer que houve a intenção de integrar as capas ao corpo do trabalho, posto que são fontes e não meras ilustrações. Entretanto, a iniciativa demandaria um tempo indisponível devido à exiguidade do prazo. De todo modo, a expectativa é a de que o leitor estabeleça o diálogo entre texto e imagem.

A matéria retratava as mudanças sofridas pela bossa nova. Chamava ao novo grupo que cantava “coisas da vida, amor e liberdade” de a Nova Escola do Samba. É interessante notar que o processo de institucionalização da MPB ainda estava em voga, e mesmo os que tomavam parte nela ainda não tinham entendimento do que se passava. Nessa matéria, especificamente, chama a atenção que o autor do texto, Narciso Kalili, denomina essa nova música como Moderna Música Popular Brasileira (MMPB) e a coloca como continuação da *revolução* iniciada na música popular brasileira pela bossa nova:

A **revolução** que João Gilberto, Antônio (Tom) Carlos Jobim e Vinicius de Moraes (sic) iniciaram na música popular brasileira continua, mas mudou muito. Nos objetivos, forma e conteúdo. A bossa-nova não fala mais só de barquinho-sorriso-amor-flor. Nem apenas de terra-fome-sêca-miséria. Não se discute mais se ela é samba-jazzificado ou jazz-sambificado. Nesses oito anos de vida, a bossa-nova mudou até de nome. Agora é moderna música popular brasileira – MMPB. E não pertence mais, como em 1958, quando surgiu a bossa, a um grupo só, uma **igrejinha** local. Hoje ela é a própria música popular, influenciando e recebendo influência das manifestações musicais de todas as regiões do Brasil.⁹

Vale lembrar que tal matéria de capa foi veiculada em novembro de 1966. O que teria suscitado tamanha relevância para que viesse a se fazer uma matéria tão grande, com rico material fotográfico, ainda por cima ganhando a capa? Bem, parece que nossa resposta se dá quando voltamos às duas edições anteriores da revista (nos meses de setembro e outubro) quando se fez circular uma interessante propaganda apregoando “algumas razões para você não perder nenhum programa do Festival de Música Popular Brasileira:”. Logo abaixo vinham as fotos de Jair Rodrigues, Roberto Carlos, Elis Regina, Nara Leão, Wilson Simonal, Elizete Cardoso, Jorge Ben e Agnaldo Rayol. O número de novembro teria vindo logo depois do II Festival da Música Popular Brasileira. E, ao que tudo indica, ele foi mesmo um divisor de águas na história da MPB.

Observemos que o próprio “panteão” estampado na capa de novembro difere um pouco do que era apregoado pelas propagandas. Primeiro ponto a se notar seria a inserção de novos nomes: Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil etc. Mais importante até do que a inserção dos novos nomes foi a supressão de alguns que na propaganda eram anunciados sob o nome de “Música Popular Brasileira”, mas que, pelo visto, não caberiam sob a denominação da MMPB, vista como a continuidade da Bossa Nova. Assim, da edição

⁹ Revista *Realidade*, Editora Abril, Ano I, n.º 08. Novembro de 1966, p. 116.

de outubro para a de novembro, parece ter havido um corte pelo qual Roberto Carlos, Agnaldo Rayol, Wilson Simonal e Jorge Ben não figurariam na nova música que se estava formando e ganhando vulto no país.

Outro ponto a ser ressaltado era que a matéria identifica àquela altura chama atenção para as diferenças entre a forma e a maneira de se fazer poesia, comparando as canções “Lôbo Bôbo” (Roberto Menescal e Bôscoli) e “A Banda” (Chico Buarque). Percebemos que se representava a nova música como descendente direta da bossa nova, como se não tivesse havido uma ruptura, mas sim mudanças em sua continuidade. Um dos elementos que teriam sido constantes e permaneceram, segundo a revista, é o fato da nova música, tal qual a bossa nova, ser feita por jovens, para os jovens. E, apesar de enfrentar naquele ano uma disputa comercial com o iê-iê-iê em que se via “inferiorizada”, o jogo poderia ser virado pelos seguintes motivos:

1) o sucesso dos três festivais de música brasileira realizados este ano; 2) a gravação de quase 600 novas músicas por mês; 3) o aparecimento de dezenas de jovens, entre 18 e 25 anos, que fazem música de qualidade e quantidade só comparadas à primeira fase da bossa-nova; 4) os **shows** e peças dos teatros paulistas e cariocas encenados com base na MMPB; 5) o debate diário e apaixonado de seus problemas, através de todos os meios de divulgação; e 6) a popularidade de seus intérpretes e compositores, como Edu Lôbo, Chico Buarque, Vinicius de Moraes (sic), Nara Leão, Elis Regina, Jair Rodrigues.¹⁰

A matéria continua num forte elogio aos jovens compositores da MMPB, ditos como mais conseqüentes do que os do iê-iê-iê. Aqueles falavam em problemas políticos, sociais e econômicos de seu tempo, ao passo que os últimos não iram além “das danças exóticas, das botinhas, dos cabelos compridos e da lamentação – através de suas músicas – sobre a amada que não vem”.¹¹

Toda a reportagem procura traçar o que teria sido o caminho até essa música que explodira em 1966 com clássicos como “A Banda”, “Disparada”, “Jogo de Roda”, “Canção para Maria” no já citado festival. As próprias seções em que a reportagem é dividida nos deixam ver a linha traçada da bossa à MMPB. A primeira seção é intitulada “No comêço: barquinho, amor, mar, flor”, em que traça o advento da bossa nova no reduto da classe média da zona sul carioca; a segunda seção “Depois: sêca, miséria, fome, nordeste” aborda

¹⁰ Ibidem, p. 117.

¹¹ Idem.

a investida de autores da bossa nova na música engajada, bem como novos compositores com novas temáticas, como Gil, Zé Kéti, João do Vale etc; a terceira seria “No caminho: morro, clássicos, folclore”, em que aponta a pesquisa na base das composições modernas, em busca das antigas tradições brasileiras, ressaltando figuras como Edu Lobo, Francis Hime, Marcos Vale etc; a quarta e última seção da reportagem é “Hoje: vida e amor do povo brasileiro”, em que, além de alçar Chico Buarque à posição de “maior representante da música urbana brasileira da atualidade” comparando-o a Noel Rosa, traça também o perfil de Geraldo Vandré como representante das “músicas de participação”, de temática nordestina.

A longa matéria insere-se no contexto de afirmação dessa nova música, ela mesma contribuindo para isso ao traçar o perfil de muitos de seus autores e intérpretes de maneira elogiosa, em oposição à música dita comercial e de apelo pobre, o iê-iê-iê, esse “outro” contra quem a MPB teve de lutar. Vale a pena a citação do fim da matéria, pois ela nos remetem à maneira como a revista abordou o tema da nova música popular urbana, levando-se em conta que seu público era tão classe média e intelectualizado quanto os próprios jovens que figuraram na capa dessa edição:

Êstes são os jovens que estão fazendo a renovação da música popular brasileira. Buscando caminhos diversos, contraditórios, mas essencialmente ligados à cultura e à tradição, êles continuam a revolução iniciada por Tom Jobim, João Gilberto, Vinicius de Moraes. A sua concepção do mundo e as reivindicações que fazem, estão resumidas na frase de um dêles, o baiano José Carlos Capinam:
- Hoje nós devemos cantar a vida e o amor do homem brasileiro.¹²

Note-se que a legitimação para tal grupo parecia advir dos caminhos que percorriam que, por novos que fossem, estavam “essencialmente ligados à cultura e à tradição”. Além disso, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Capinam e outros futuros participantes do movimento da Tropicália estavam ali postos em harmonia junto a Chico Buarque, Paulinho da Viola, Edu Lobo, Geraldo Vandré, dentre muitos outros, formando o time estelar da MMPB. Isso nos deixa entrever o choque que a Tropicália viria a causar a esse time, uma vez que partira de seu próprio meio.

Além dessa reportagem emblemática, outras chamam atenção, como uma de novembro de 1968 intitulada “Êste homem procura um caminho”, matéria que trata da vida

¹² Ibidem, p. 124.

e do percurso musical de Roberto Carlos logo após sua saída da Jovem Guarda, aludindo às suas novas buscas musicais e o traçado de uma nova imagem junto a seu público.¹³ Porém, em dezembro desse mesmo ano outras grandes e bem trabalhadas reportagens tentavam dar conta do fenômeno da Tropicália, em duas matérias seguidas chamadas: “O Tropicalismo é nosso, viu?” e “Acontece que ele é baiano”, essa última traçando um perfil de vida e criação de Caetano Veloso e desde então alçando-a à figura máxima daquele movimento.

A matéria sobre o tropicalismo tenta entendê-lo justamente como um desdobramento da cena musical anterior, ressaltando que ele passava a ocupar o pólo de embate com a tradicional música brasileira, no lugar da já extinta Jovem Guarda, da qual, inclusive, teriam se servido em alguns pontos. Ressalta as confluências de outras artes de vanguarda com o Tropicalismo, dando especial destaque à peça “O Rei da Vela”, de José Celso Martinez Corrêa, a qual teria “dividido” sua obra em antes e depois de ter visto a peça, além da já conhecida paixão de Caetano pelo filme “Terra em Transe” de Glauber Rocha. Do mesmo modo mostra como também Gil teria sofrido o impacto das vanguardas, em especial do teatro em sua nova informação intelectual. Destaca ainda o papel de Chacrinha como ícone da Tropicália. Esse último se dizia admirador de Gil, Caetano e dos Mutantes, e afirmava: “Mas eles todos me imitam. Muita gente me imita”.¹⁴

Um dado relevante na matéria que procura apontar o que seria o tropicalismo é a afirmação de que as pessoas, o grande público, não estavam entendendo exatamente o que se dava com aquele movimento:

Para Chacrinha, como para uma boa parcela da opinião pública, o tropicalismo é apenas uma maneira de se apresentar. A fantasia faz o tropicalista. As atividades paralelas de Gláuber Rocha, José Celso, Líbero Rípoli e outros lhe escapam totalmente.¹⁵

Dessa forma, ao tentar relacionar o tropicalismo com as outras manifestações artísticas e com os movimentos de vanguarda no mundo e os do próprio país, citando, por exemplo, a semana de arte moderna de 1922, a revista *Realidade* colocava-se num lugar de representação diferenciada, pois tentava compreender e traduzir para seu público mais

¹³ Para maiores detalhes conferir: BORGES, Pedro M. de Assis. *Rebeldia, Alienação e Angústia: Roberto Carlos na Revista Realidade (1966/1968)*. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em História) – Universidade de Brasília. Orientadora: Eleonora Zicari Costa de Brito.

¹⁴ Revista *Realidade*, Editora Abril, Ano III, n.º 33. Dezembro de 1968, p. 181.

¹⁵ Idem.

intelectualizado o que cortava a cena musical naquele momento. Para isso, procurou dialogar com muitos do envolvidos: Gil, Caetano, Rogério Duprat, Torquato Neto, Capinam, Gal Costa etc. Ao falar dessa última, eleva-a à posição de elo entre o tropicalismo e a Jovem Guarda, o que demonstra que só em 1968, depois da Tropicália e de chamar atenção cantando “Divino Maravilhoso” no IV Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, é que Gal Costa teria realmente surgido para o grande público. Ela seria “a intérprete oficial do grupo baiano”. Em suas falas, Gal tece francos elogios a Roberto Carlos, o que nos dá a ver a ruptura provocada pela Tropicália, tornando possível aos artistas da frente da MPB assumir gostos mais heterogêneos:

Independente de sua importância histórica, que é indiscutível, acho o Roberto Carlos genial. Não foi sem razão que o maestro Duprat colocou na gravação de *Baby*, na hora em que a letra diz “*aquela canção do Roberto*”, uns acordes de *Esta é a nossa canção*. Acho essa música tão bonita, como a *Michèle*, dos Beatles.¹⁶

Na mesma esteira de tentativa de compreensão do novo cenário musical, em junho de 1969 a revista traria uma grande matéria sobre o grupo que fora importante na afirmação da Tropicália, mas que agora se encontrava em carreira solo, procurando os próprios caminhos. Sob o título de “Os mutantes são demais”, procura entender a cabeça dos jovens irmãos Arnaldo e Sérgio Baptista e sua companheira Rita Lee. O mais interessante em toda a reportagem é ver como as definições da época para o campo musical, que por tantas mudanças passava, não eram unânimes, sendo muitas vezes confusa, como nessa passagem em que os Mutantes (que se pautavam pelo rock anglo-americano) são colocados sob a mesma denominação que se atribuía à Jovem Guarda, anos antes:

O grande momento de afirmação de Os Mutantes foi precisamente diante de uma vaia formidável, dada pelas 2 mil pessoas que lotavam o Teatro Paramount, da TV Record, durante o III Festival da Música Popular Brasileira, quando eles acompanharam Gilberto Gil em **Domingo no Parque**, em setembro de 1967. A presença dos três ali significava a profanação de um reduto da chamada música popular autêntica: eles eram então um conjunto de iê-iê-iê e, pior ainda, invadiam o Festival empunhando guitarras elétricas. Os puristas da música popular tinham espasmos de indignação.¹⁷

¹⁶ Ibidem, p. 183.

¹⁷ Revista *Realidade*, Editora Abril, Ano IV, n.º39. Junho de 1969, p. 132.

Pelo que se apreende dessa reportagem é que bastava se fazer música jovem e eletrificada para ser considerado iê-iê-iê. Tal identificação direta não parecia ter mudado ainda, mesmo com algum tempo já de Tropicália. Só muitos anos depois é que, olhando em retrospecto, Os Mutantes seriam ditos como um grupo de rock e não simplesmente iê-iê-iê. Porém, pelos discursos da época, como vimos, outros sentidos se põem.

Em 1971, os caminhos de *Realidade* e *Veja* iriam se cruzar, mas em tons um pouco diferentes. Nesse ano foi levado ao ar pela Rede Globo de Televisão, o *Som Livre Exportação* que levou ao Parque do Anhembi nada menos que 100.000 pessoas para ouvir antigos e novos nomes do que se chamava MPB. A novidade? Numa mistura mais que eclética, passaram pelo mesmo palco Chico Buarque, Elis Regina, Vinicius de Moraes, Jair Rodrigues, Tim Maia, Ivan Lins, Gonzaguinha etc. Era a MPB do tipo exportação, vendendo cada vez mais e cada vez mais aberta a novos gêneros e novos integrantes. A matéria da *Realidade* era aberta pela pergunta: “Para onde vai a música popular brasileira?” e seguia com mais questionamentos:

O programa é um exemplo do que está acontecendo agora: som livre, *vale-tudo*, para encontrar uma linha única de exportação. Quer dizer, não há nenhuma linha definida. Há perguntas: O samba morreu? Não? Aceitamos a *soul music*? Rejeitamos toda influência estrangeira? Ou vale tudo mesmo?¹⁸

A reportagem procurava entender o que estava se processando com a Música Popular Brasileira e parecia ver nessa tamanha abertura a junção de dois fenômenos, a herança da Tropicália e a massificação do mercado de música, o que, segundo a matéria, deu coisa boa, mas “também deu coisa ruim”. A matéria afirma um certo vazio musical do momento como se a espera de um novo movimento de música, que desde a Tropicália encontrava-se apenas alargando o que já se fizera antes. O tom é nitidamente preocupado com a tradição do samba, que estaria se perdendo em meio às novidades, além de se perguntar para onde teriam ido os jovens de dez anos atrás aguerridos defensores das tradições. Pergunta-se, inclusive, se naquele momento de invasão de tanto ritmos estrangeiros que se mesclavam à MPB não seria “o caso de se formar outros grupos de autodefesa musical?”.

¹⁸ Revista *Realidade*, Editora Abril, Ano VI, n.º 58. Janeiro de 1971, p. 108.

A revista *Veja*, por sua vez, aborda o mesmo *Som Livre Exportação* sob uma outra ótica, quase ufanista, vangloriando-se do “produto nacional” que vendia e estava na moda. A matéria é, sobretudo, a respeito do mercado de música, das novas gravadoras, da corrida pelo ouro, da nova MPB que crescia em números, seja de ouvintes, no IBOPE da TV, nas preferências das emissoras de rádio e no gosto do público etc. Não há nessa revista o tom de saudosismo da *Realidade*. Antes, o oposto. Mostra como a nova geração da MPB formou-se do cruzamento das antigas tradições brasileiras com influências externas, como é o caso de Ivan Lins, que teria descoberto suas potencialidades vocais ao ouvir a cantora de soul music norte-americana Thelma Houston.¹⁹

Ao se tornar a “preferida” do público e carro chefe da editora *Abril*, a revista *Veja* vinha consolidar um novo tratamento da MPB, mais liberal e de tons mais populares do que o conferido pela revista *Realidade*. Entre os anos de 1968 e 1985, foram 24 capas dedicada à música, seu universo e seus representantes. Dessas, apenas duas não versavam sobre música brasileira. Uma de 17 de dezembro de 1980, que tratava da morte de John Lennon, sua influência no mundo musical e o legado que ele deixava; a outra de 18 de julho de 1984 sobre o fenômeno pop Michael Jackson.

Tamanha representação nos dá a medida da importância com que a música brasileira se apresentava nesse período. Muitos e importantes intérpretes estamparam suas capas, geralmente em seu período de auge. Foram os casos de Chico Buarque (esse duas vezes capa), Caetano Veloso, Gal Costa, Maria Bethânia (também duas vezes), Beth Carvalho, Simone, Elba Ramalho, Gonzaguinha, Roberto Carlos, Elis Regina (duas vezes, a última devido à sua morte), Rita Lee, Fagner, João Bosco, Luis Melodia, Walter Franco dentre outros.

A revista procurou acompanhar a trajetória da música brasileira, muitas vezes mesmo atendendo a pedidos de seus leitores que volta e meia lhe exigiam mais uma matérias dedicada exclusivamente à música. Algumas delas, como a já citada sobre o *Som Livre Exportação*, foram muito importantes, por destacar o impacto comercial da MPB. Outro exemplo é o exemplar de 10 de dezembro de 1980 que trazia à capa Maria Bethânia como “A cantora que mais vende no Brasil”. Não por acaso ela estava ali, pois no ano anterior tinha sido a primeira cantora a chegar à cifra de um milhão de cópias vendidas com

¹⁹ Revista *Veja*, Editora *Abril*, n.º 136, 14 de abril de 1971, p. 43.

seu disco *Álibi*, marca que até aquele momento só era conseguida por Roberto Carlos e alguns discos com trilha sonora de novela, sempre pela Som Livre. Essa edição e algumas seguintes a ela ainda fizeram circular a propaganda do novo disco de Maria Bethânia, o *Talismã*, que, segundo a divulgação, já saía de fábrica com 600.000 cópias vendidas. Seria seu terceiro disco de grande impacto popular. Entre os dois já citados houve *Mel*, que lhe rendeu o título de “abelha rainha” da MPB.

Era o fim da década de 1970 realçando o papel que a MPB teria tido na consolidação da Indústria Fonográfica no Brasil. Uma análise mais detida dessa e de outras linhas editoriais no país (o que exacerba o espaço dedicado a esse estudo) nos permitiria auscultar os muitos e ricos significados assumidos pela MPB nas décadas passadas. Muitas escutas ainda se mostram possíveis para ela, basta aprumar os sentidos e os métodos com que se procederá à pesquisa. Essa aqui foi apenas uma delas!

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Se alguém perguntar por mim/ Diz que fui por aí/

Levando um violão debaixo do braço”

(Diz que fui por aí – Zé Kéti e H. Rocha)

Chegada a etapa final desse estudo, fica-se com a impressão de que se deve relativizar a pergunta que funcionou como seu pontapé inicial. Ao invés de “*O que é MPB?*”, parece-nos mais adequado procurar não um sentido único para o acrônimo, mas os seus muitos significados em diferentes épocas. O que se entende por MPB nos anos 1960 é bastante diferente da compreensão de hoje. Isso sem falar na falta de homogeneidade em torno de seus significados, isso desde que ela existe.

Porém, o que aqui vimos nos permite ao menos seguir um caminho mais acertado na tentativa de rastrear o desenvolvimento da sigla. Esse seria o de tentar vê-la sob a ótica de um complexo sociocultural e não como um gênero musical específico ou a mistura de muitos e diferentes gêneros. Esse complexo é muito mais determinado pelas formas de criação, divulgação e, sobretudo, de recepção, todas inseridas numa indústria fonográfica que se fortaleceu no país durante a década de 1970.

Nesse sentido é o que o trabalho dialogou com as fontes e fez encaminhamentos de análises em torno da chamada MPB, privilegiando articulações entre a conjuntura, o mercado fonográfico e a maneira pela qual se desenharam representações veiculadas pelo suporte midiático (no caso as revistas *Realidade* e *Veja*).

De certo modo, a pesquisa em seus momentos e movimentos indicou aspectos que sugerem uma possível nomeação para a conjuntura estudada como “era da MPB”. Afinal, ali se instauraram condições sócio-históricas e culturais para o florescimento desse acrônimo, cujos múltiplos sentidos essa monografia teve a intenção de rastrear.

CORPUS DOCUMENTAL

REVISTAS

BAR, Décio. “Acontece que ele é baiano”. Revista *Realidade*, Editora Abril, Ano III, n.º 33, dezembro de 1968.

_____. “O Tropicalismo é nosso, viu?”. Revista *Realidade*, Editora Abril, Ano III, n.º 33, dezembro de 1968.

FREIRE, Roberto. “Êste homem procura um caminho”. Revista *Realidade*, Editora Abril, Ano III, n.º 32, novembro de 1968.

KALILI, Narciso. “A Nova Escola do Samba”. Revista *Realidade*, Editora Abril, Ano I, n.º 08, novembro de 1966.

_____. “Êle aposta no show”. Revista *Realidade*, Editora Abril, Ano II, n.º 12, março de 1967.

SOARES, Dirceu. “Os Mutantes São Demais”. Revista *Realidade*, Editora Abril, Ano IV, n.º 39, junho de 1969.

_____. “A música no Brasil de hoje”. Revista *Realidade*, Editora Abril, Ano VI, n.º 58, janeiro de 1971.

HIRSCH, Sonia. “Elizeth está cansada”. Revista *Realidade*, Editora Abril, Ano IV, n.º 34, janeiro de 1969.

Revista *Veja*. Editora Abril, n.º 79, 11 de março de 1970.

_____. Editora Abril, n.º 90, 27 de maio de 1970.

_____. Editora Abril, n.º 136, 14 de abril de 1971.

_____. Editora Abril, n.º 176, 19 de janeiro de 1972.

_____. Editora Abril, n.º 243, 02 de maio de 1973.

_____. Editora Abril, n.º 265, 03 de outubro de 1973.

_____. Editora Abril, n.º 368, 24 de setembro de 1975.

_____. Editora Abril, n.º 386, 28 de janeiro de 1976.

_____. Editora Abril, n.º 442, 23 de fevereiro de 1977.

_____. Editora Abril, n.º 517, 02 de agosto de 1978.

- _____. Editora Abril, n.º 537, 20 de dezembro de 1978.
- _____. Editora Abril, n.º 544, 07 de fevereiro de 1979.
- _____. Editora Abril, n.º 577, 26 de setembro de 1979.
- _____. Editora Abril, n.º 640, 10 de dezembro de 1980.
- _____. Editora Abril, n.º 641, 17 de dezembro de 1980.
- _____. Editora Abril, n.º 699, 27 de janeiro de 1982.
- _____. Editora Abril, n.º 707, 24 de março de 1982.
- _____. Editora Abril, n.º 714, 11 de maio de 1983.
- _____. Editora Abril, n.º 796, 30 de novembro de 1983.
- _____. Editora Abril, n.º 809, 07 de março de 1984.
- _____. Editora Abril, n.º 825, 27 de junho de 1984.
- _____. Editora Abril, n.º 828, 18 de julho de 1984.
- _____. Editora Abril, n.º 842, 24 de outubro de 1984.
- _____. Editora Abril, n.º 852, 02 de janeiro de 1985.

BIBLIOGRAFIA REFERENCIADA

- BORGES, Pedro M. de Assis. *Rebeldia, Alienação e Angústia: Roberto Carlos na Revista Realidade (1966/1968)*. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em História) – Universidade de Brasília. Orientadora: Eleonora Zicari Costa de Brito.
- BRITO, Eleonora Zicari Costa de. “História, Historiografia e Representações”. In: KUYUMJIAN, Márcia & MELLO, M.^a Thereza Negrão de (orgs.). *Os espaços da História Cultural*. Brasília: Paralelo 15, 2008.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural*. Entre práticas e representações. 2^a Ed. Lisboa: Difel, 2002.
- CICERO, Antonio. “O tropicalismo e a MPB”. IN: DUARTE, Paulo Sergio & NAVES, Santuza C. (orgs.). *Do Samba-Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.
- DELGADO, L. de Almeida Neves. “1964: temporalidade e interpretações”. In: REIS, Daniel A. & RIDENTI, Marcelo & MOTTA, Rodrigo P. S. (orgs.). *O golpe e a ditadura militar quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004.
- FAVARETTO, Celso. “Tropicália: política e cultura”. In: DUARTE, Paulo Sergio & NAVES, Santuza C. (orgs.). *Do Samba-Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.
- FERREIRA, Jorge. “O governo Goulart e o golpe civil-militar de 1964”. In: FERREIRA, Jorge (org.). *O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- FICO, Carlos. “Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão”. In: FERREIRA, Jorge (org.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. “MMPB: uma análise ideológica”. In: *Saco de Gatos*. Ensaios Críticos. 2^a ed São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- LYRA, Carlos. “O CPC e a canção de protesto”. In: DUARTE, Paulo Sergio & NAVES, Santuza C. (orgs.). *Do Samba-Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

MATOS, Cláudia Neiva de. “O Balanço da bossa e outras coisas nossas: uma releitura”. In: DUARTE, Paulo Sergio & NAVES, Santuza C. (orgs.). *Do Samba-Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

MELLO, J. M. Cardoso de & NOVAES, Fernando. “Capitalismo tardio sociabilidade moderna”. In SHWARCZ, Lilia (org.). *História da vida privada no Brasil*. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MELLO, M.^a Thereza Negrão de. “Nas terras do sol: Brasil e Cuba nas representações de Glauber Rocha”. In: CABRERA, Olga & ALMEIDA, Jaime (orgs.). *Caribes. Sintonias e Dissonâncias*. Goiânia: Centro de Estudos do Caribe no Brasil, 2004.

_____. “História Cultural como espaço de trabalho”. In: KUYUMJIAN, Márcia & MELLO, M.^a Thereza Negrão de (orgs.). *Os espaços da História Cultural*. Brasília: Paralelo 15, 2008.

MERRICK, Thomas W. “A população brasileira a partir de 1945”. In: KLEIN, Herbert S. & BACHA, Edmar L (orgs.). *A Transição Incompleta*. Brasil desde 1945. Vol 1. São Paulo: Paz e Terra, 1986.

MORAES, José Geraldo Vinci de. “História e música: canção popular e conhecimento histórico”. *Revista Brasileira de História*, v.20, n.º 39. São Paulo, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. “A canção engajada nos anos 60”. In: DUARTE, Paulo Sergio & NAVES, Santuza C. (orgs.). *Do Samba-Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

_____. *História & Música*. História Cultural da Música Popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. *Cultura Brasileira*. Utopia e Massificação (1950 – 1980). 3^a ed. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

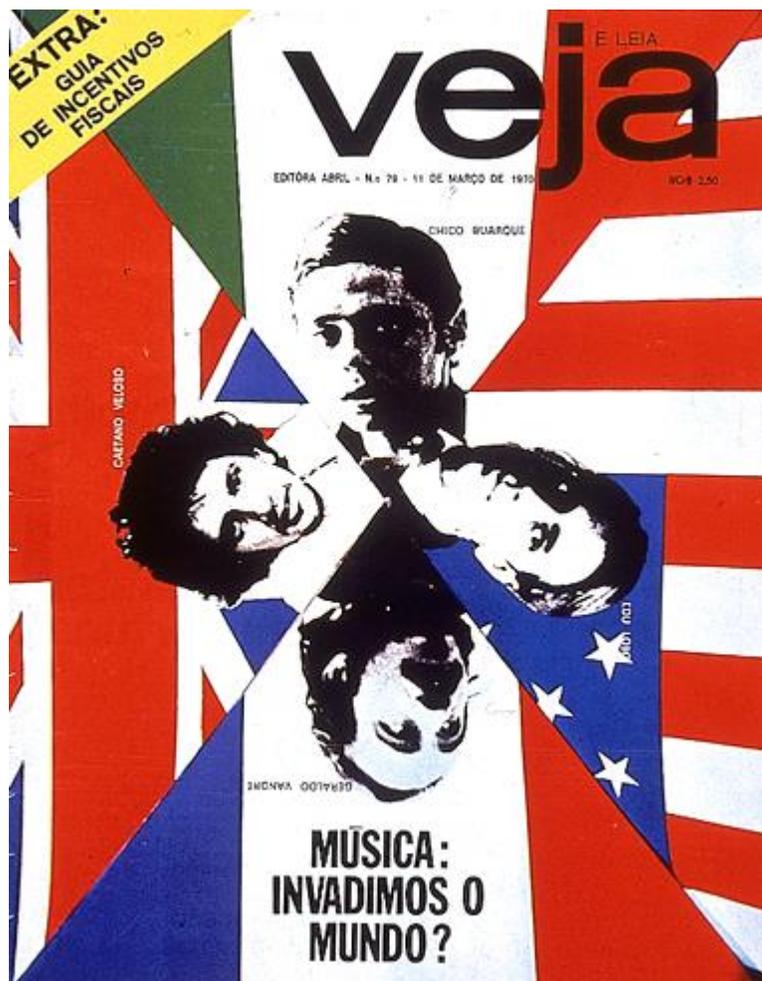
_____. *A síncope das idéias*. A questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, pp.

NAVES, Santuza C. “A canção crítica”. In: DUARTE, Paulo Sergio & NAVES, Santuza C. (orgs.). *Do Samba-Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

OLIVEIRA, Lucia L. “Construção do futuro e preservação do passado: JK o presidente bossa-nova”. In: DUARTE, Paulo Sergio & NAVES, Santuza C. (orgs.). *Do Samba-Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

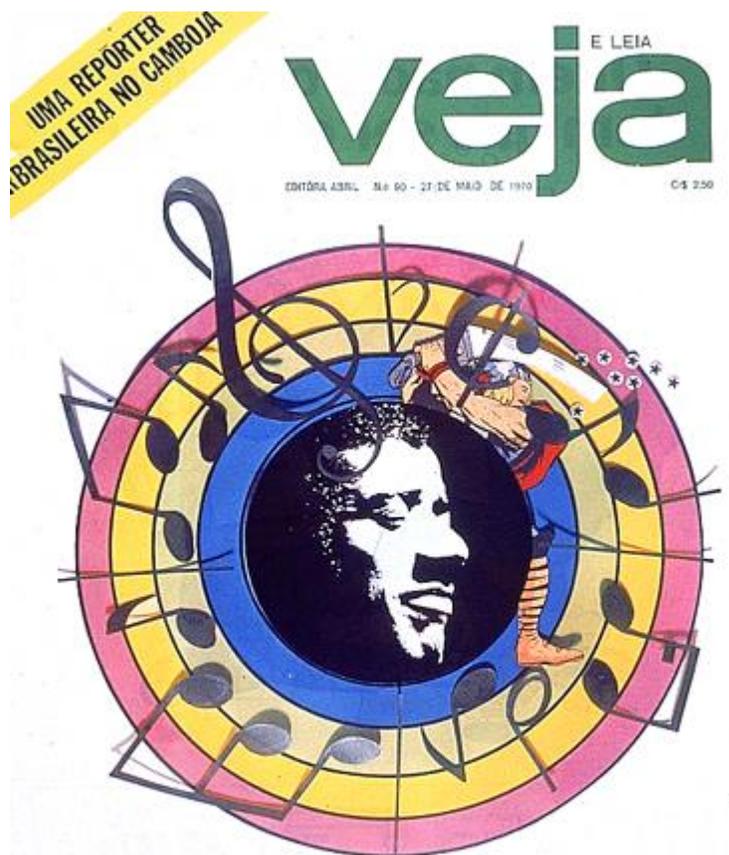
- ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso*. Princípios e Procedimentos. 7ª ed. Campinas: Pontes, 2007.
- PASTORE, José. “Desigualdade e Mobilidade Social: Dez Anos Depois”. In: KLEIN, Herbert S. & BACHA, Edmar L (orgs.). *A Transição Incompleta*. Brasil desde 1945. Vol 2. São Paulo: Paz e Terra, 1986.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- PRADO, Luiz Carlos D. & EARP, Fábio Sá. “O ‘milagre’ brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967-1973)”. In: FERREIRA, Jorge (org.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- SILVA, Francisco C. Teixeira da. “Da Bossa Nova à Tropicália: as canções utópicas”. In: DUARTE, Paulo Sergio & NAVES, Santuza C. (orgs.). *Do Samba-Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.
- VELASCO e CRUZ, Sebastião C. & MARTINS, Carlos E. “De Castelo a Figueiredo: uma incursão na pré-história da ‘abertura’”. In: SORJ, Bernard (org.). *Sociedade e política no Brasil pós-64*”. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VIEIRA, Evaldo. “Brasil: do golpe de 1964 à redemocratização”. In: MOTA, Carlos Guilherme (org.). *Viagem Incompleta: a experiência brasileira (1500-2000)*. São Paulo: SENAC, 2000.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

ANEXO

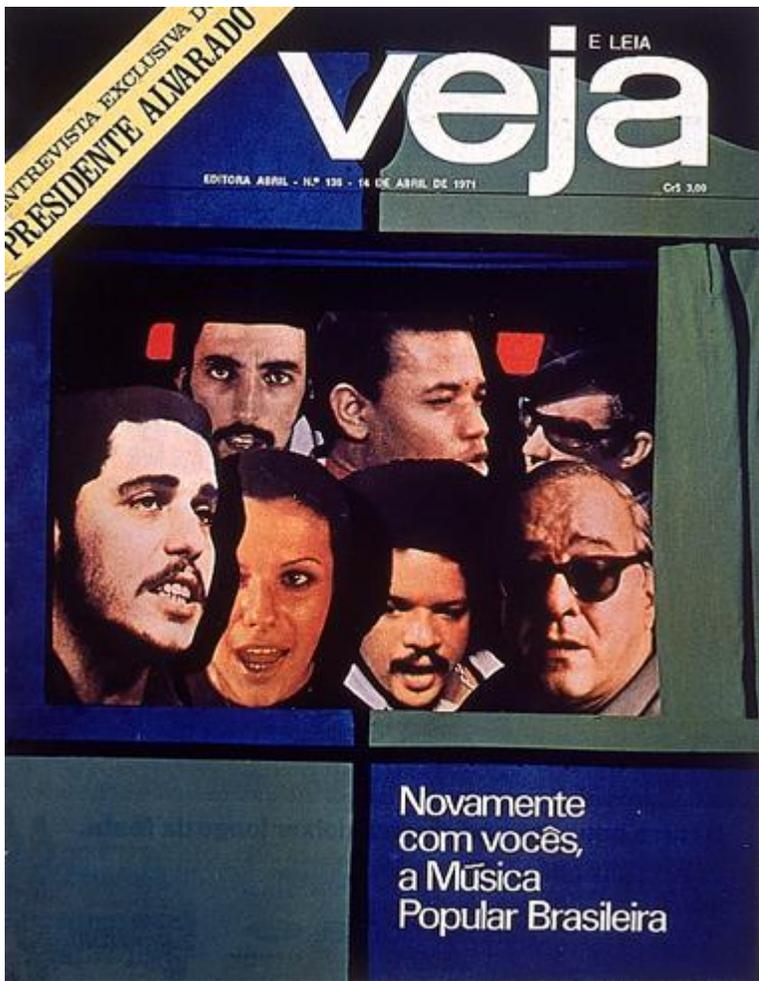


11.03.1970

27.05.1970



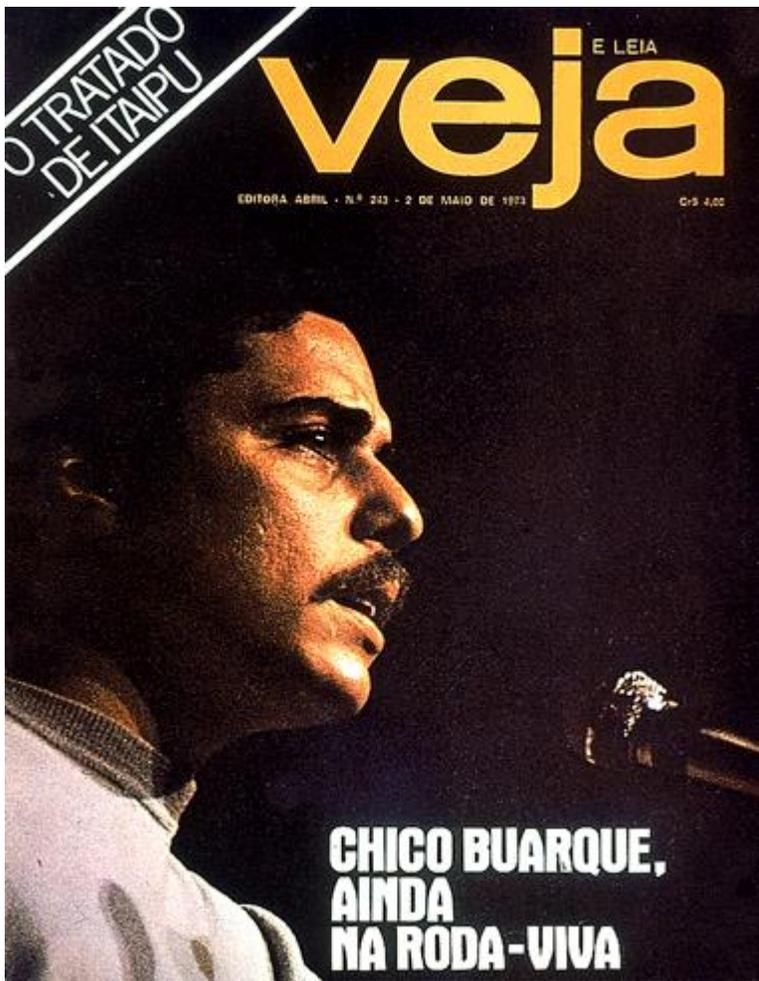
O MUNDO ENCANTADO
E O SOM DE JORGE BEN



14.04.1971

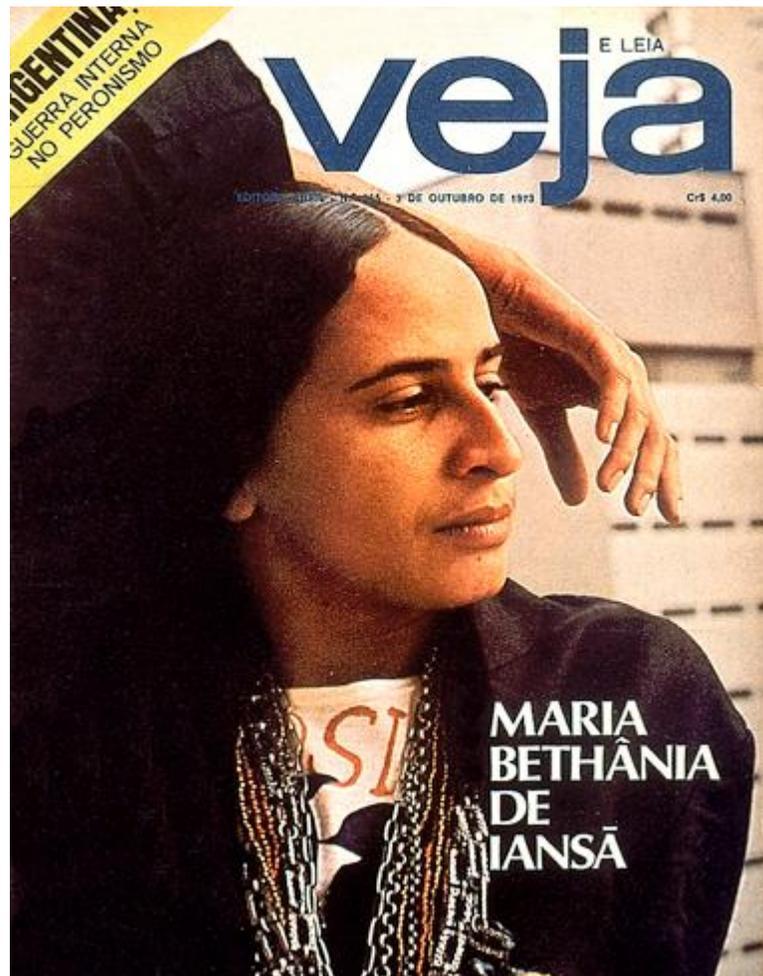
19.01.1972

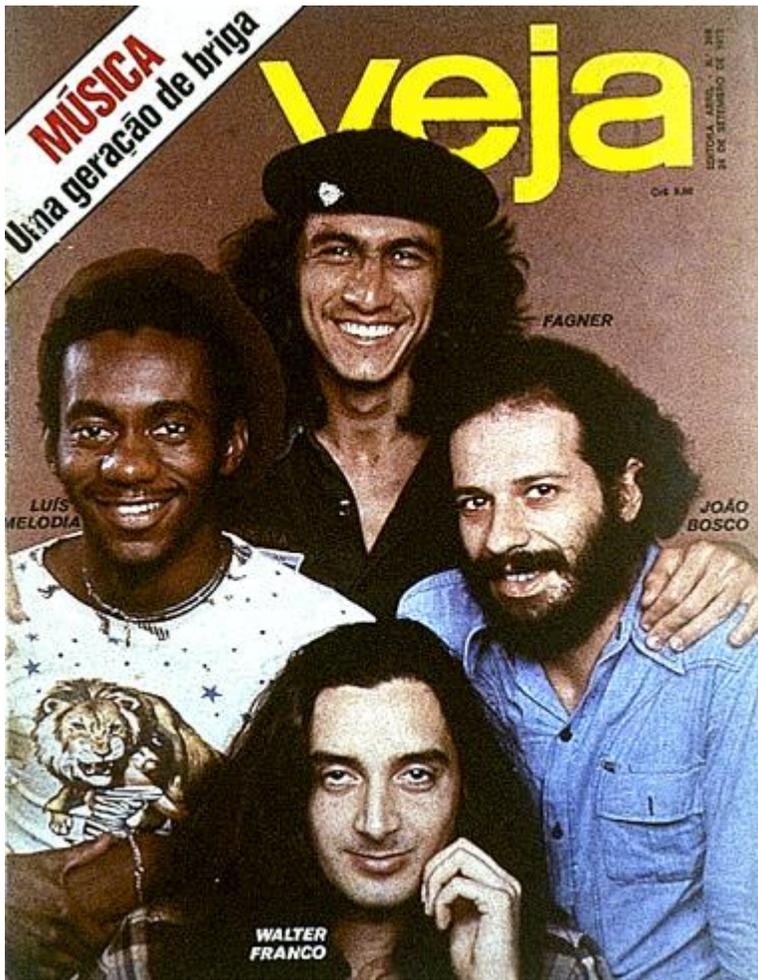




02.05.1973

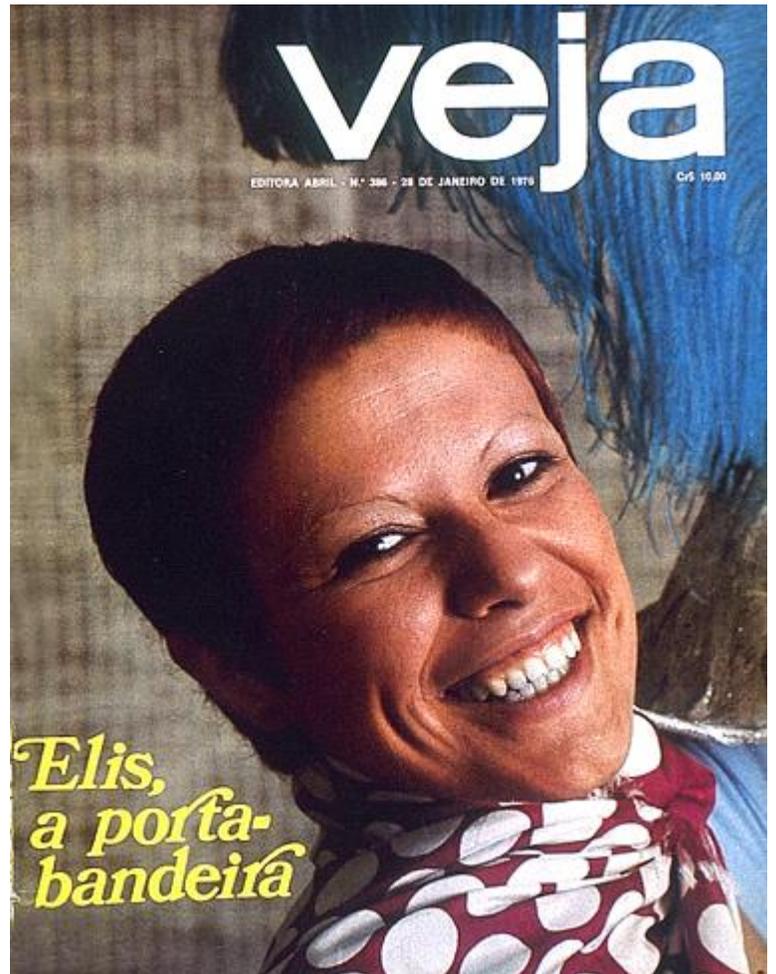
03.10.1973





24.09.1975

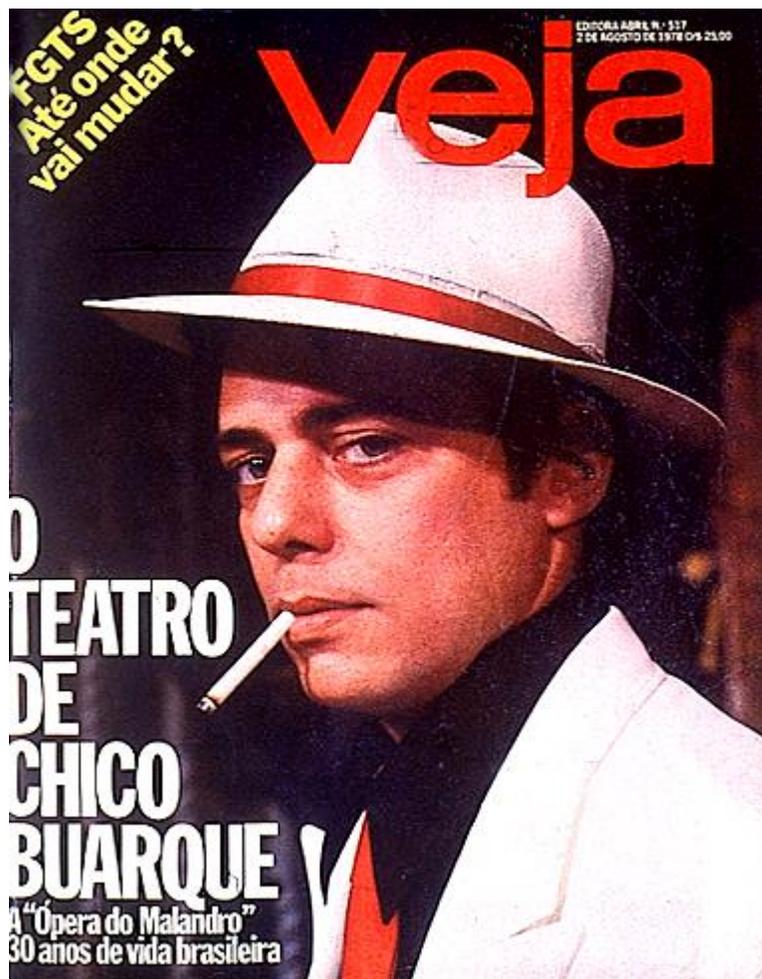
28.01.1976

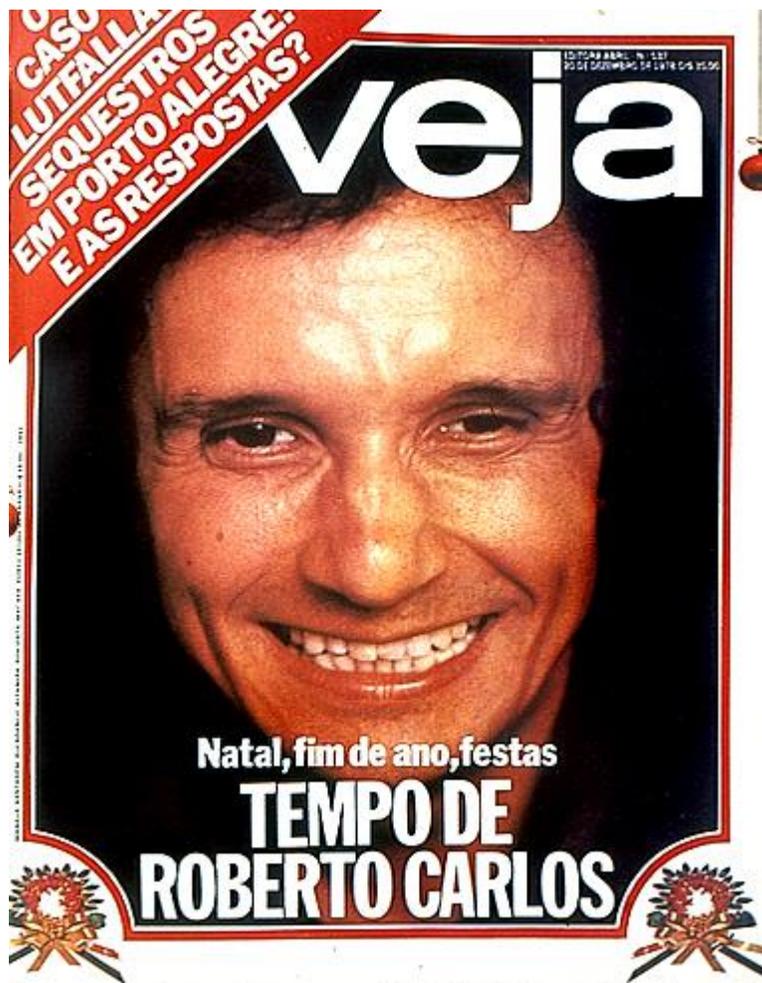




23.02.1977

02.08.1978

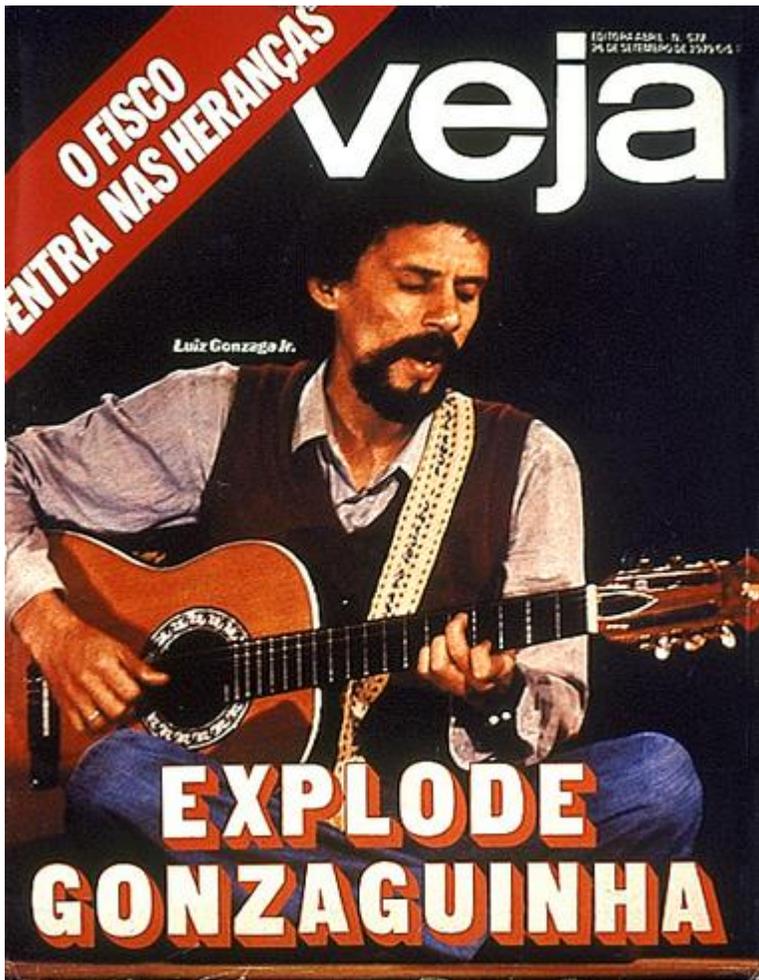




20.12.1978

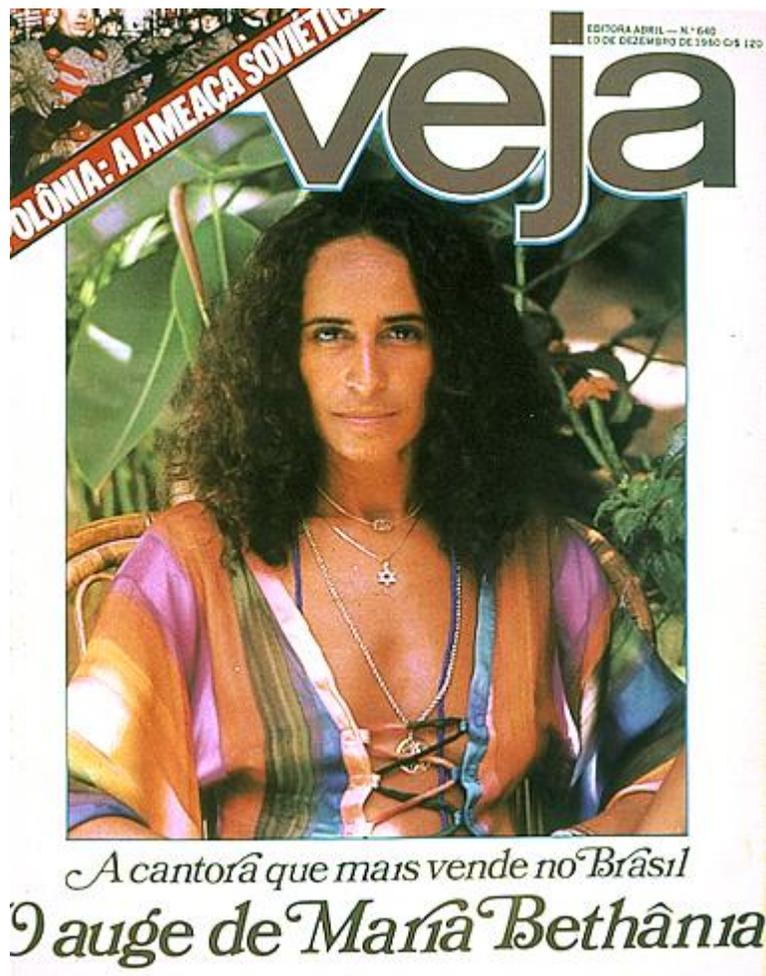
07.02.1979

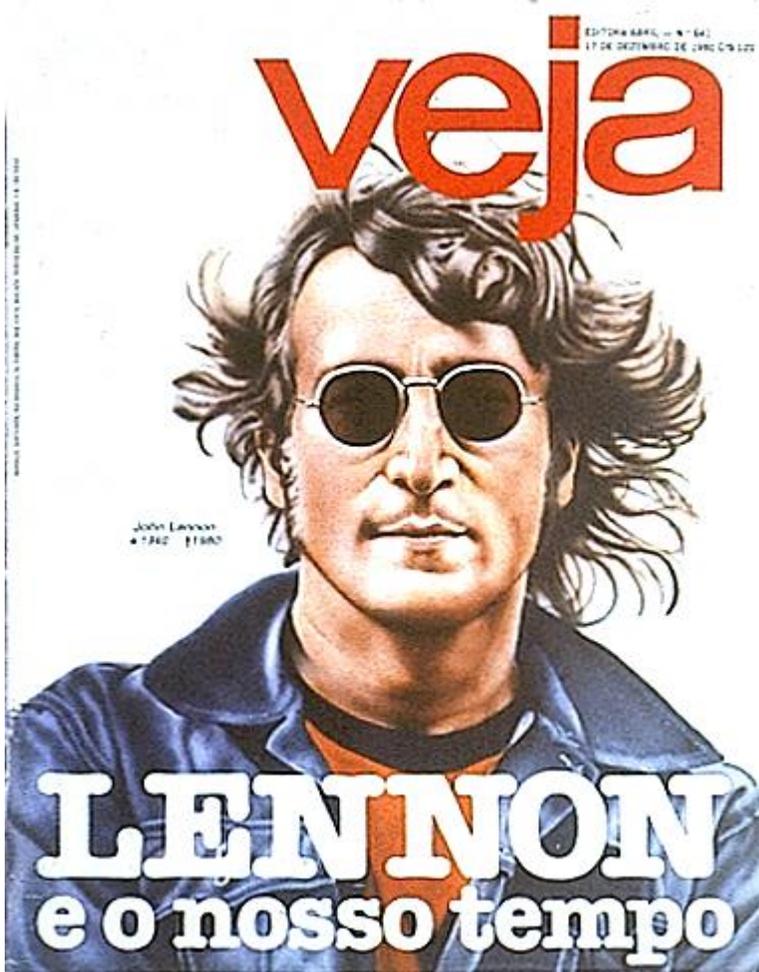




26.09.1979

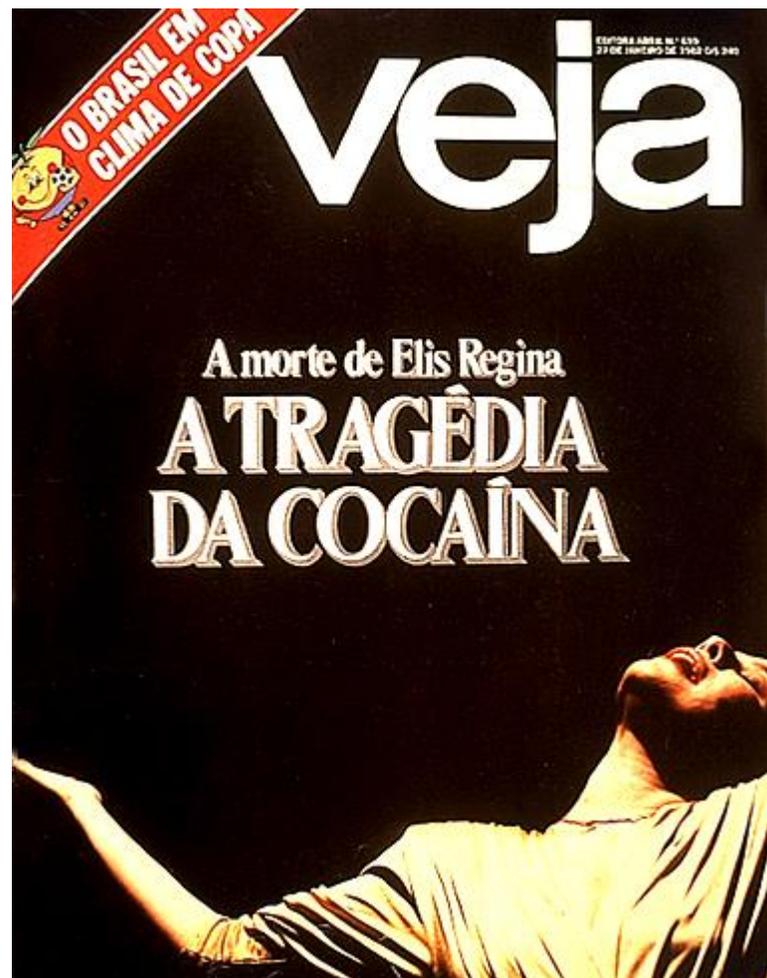
10.12.1980





17.12.1980

27.01.1982

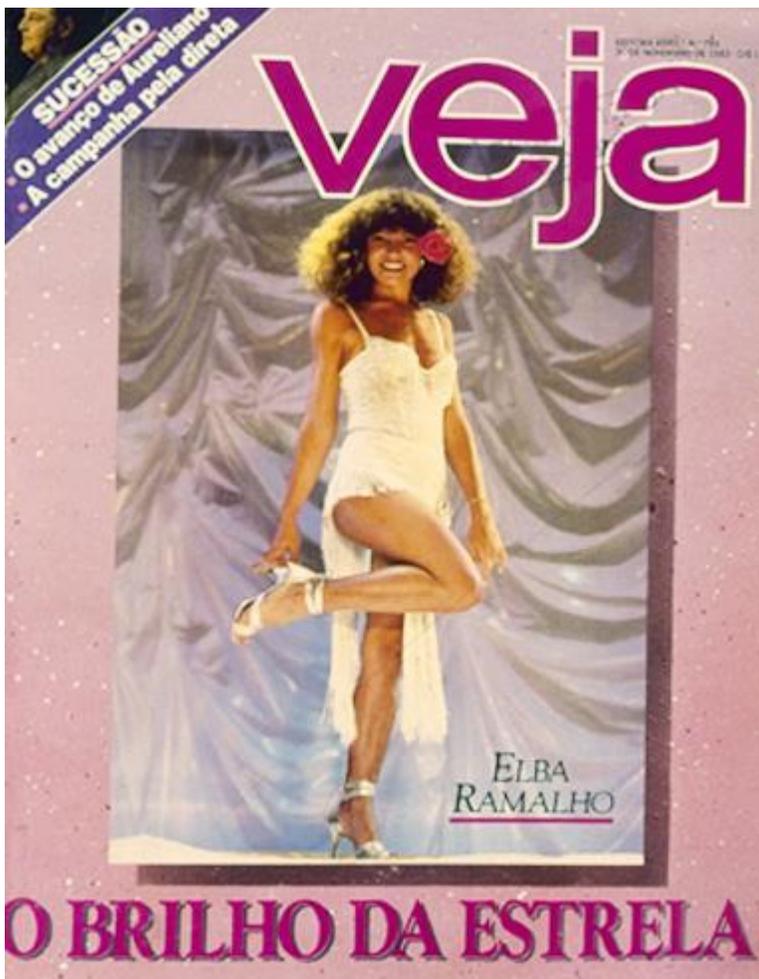




24.03.1982

11.05.1983





30.11.1983

07.03.1984

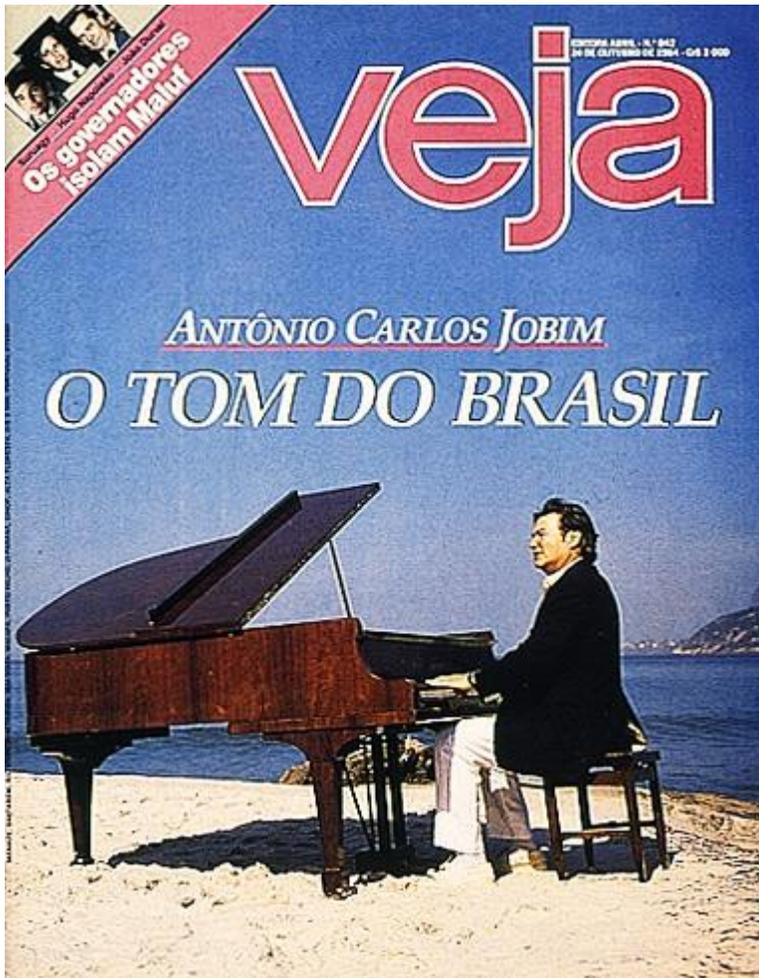




27.06.1984

18.07.1984





24.10.1984

02.01.1985

