

## A música popular como crítica da cultura política brasileira na *era dos festivais*

Marcus Aurélio Taborda de Oliveira<sup>1</sup>

*Popular music as a critique of the Brazilian political culture in the festival era*

*La música popular como crítica de la cultura política brasileña en la era de los festivales*

### Resumo

O texto discute a música popular como vetor da transformação das sensibilidades ao longo da década de 1960. Defende que a renovação estética, temática e comportamental ali observada colocava em xeque a cultura política brasileira de forte cariz autoritário. Vale-se de registros audiovisuais dos festivais, documentários que exploram a cultura daquela década e livros que tratam das trajetórias de artistas que enfrentaram e sofreram as pressões do sistema ditatorial. Entre desbunde e protesto, muitos jovens artistas, cantores, compositores e intérpretes abalaram as formas consagradas da arte musical no Brasil, seja pelo vigor de suas letras, pela ousadia de suas composições ou pela força do seu comportamento transgressor, que possibilitaria a crítica à cultura política nacional.

**Palavras-chave:** *Brasil-anos 1960; Cultura e política; Canção popular; História das sensibilidades.*

### Abstract

This text discusses popular music as a vector of the transformation of sensibilities throughout the 1960s. It argues that the aesthetic, thematic, and behavioral renewal observed there questioned the Brazilian political culture

---

<sup>1</sup> Professor titular da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, onde coordena o Núcleo de Pesquisas sobre Educação dos Sentidos e das Sensibilidades (NUPES). Doutor em História e Filosofia da Educação pela PUC/SP. Bolsista pesquisador do CNPq. E-mail: marcustaborda@uol.com.br

of strong authoritarian nature. It uses audiovisual records from festivals, documentaries that explore the culture of that decade, and books that address the trajectories of artists who faced and suffered the pressures of the dictatorial system. Amid glamor and protest, many young singers, songwriters, and performers shook the established forms of musical art in Brazil, whether because of the vigor of their lyrics, the boldness of their compositions, or the force of their transgressive behavior, which would enable the critique of the national political culture.

**Keywords:** *Brazil-the 1960s; Culture and politics; Popular song; History of sensibilities.*

## Resumen

El texto discute la música popular como vector de la transformación de las sensibilidades a lo largo de la década de 1960. Defiende que la renovación estética, temática y comportamental allí observada colocaba en jaque la cultura política brasileña de fuerte cariz autoritario. Se vale de registros audiovisuales de los festivales, documentales que exploran la cultura de aquella década, y de libros que tratan de las trayectorias de artistas que enfrentaron y sufrieron las presiones del sistema dictatorial. Entre éxtasis y protesta, muchos jóvenes artistas cantantes, compositores e intérpretes estremecieron las formas consagradas del arte musical en Brasil, sea por el vigor de sus letras, por la osadía de sus composiciones o por la fuerza de su comportamiento transgresor, que posibilitaría la crítica a la cultura política nacional.

**Palabras clave:** *Brasil-años 1960; Cultura y política; Canción popular; Historia de las sensibilidades.*

## Introdução

**E**m *Narciso em férias* (TERRA; CALIL, 2020), documentário de Ricardo Calil e Renato Terra, Caetano Veloso relata uma passagem crucial para entender a sanha reacionária do regime ditatorial brasileiro pós-1964.<sup>2</sup> Instado por um oficial a responder por que se comportava daquela maneira “questionável”, foi acusado de ser leitor de Herbert Marcuse, um dos intelectuais ícones da revolta juvenil mundial daqueles anos. O músico baiano não deixou de ouvir que seu cabelo comprido, suas roupas estranhas e sua corporalidade andrógina eram um péssimo exemplo para a juventude. Caetano podia não ser um jovem guerrilheiro, um militante convencional da política ou um simpatizante do comunismo. Bastava que afrontasse a tradição para ser considerado um subversivo perigoso. Como tantos outros, ele fez da cultura, nesse caso em especial das canções, uma arma que abalava as estruturas da cultura política brasileira.

Sem me preocupar com uma pretensa história da música daquele período, ou mesmo dos seus festivais, algo já realizado por outros pesquisadores, entre historiadores, jornalistas ou artistas, meu objetivo é mais modesto: pensar as canções de jovens artistas, muitos deles participantes dos festivais, como um vetor da transformação das sensibilidades no país. No seu horizonte estético e político, a cultura política autoritária brasileira, a qual, naqueles anos, mais do que conservadora se mostrou reacionária, implícita ou explicitamente era questionada pela música popular. Vali-me dos estudos sobre cultura política, de reflexões importantes sobre a indústria cultural e da noção de estrutura de sentimento para entender a cultura musical e poética de um momento-chave da modernização capitalista no Brasil, bem como argumentar que elas ajuda-

---

<sup>2</sup> Todos os documentários, filmes ou passagens dos festivais aqui citados estão disponíveis na rede mundial de computadores. Dadas as condições restritivas impostas pela pandemia de Covid-19, busquei me valer de dois conjuntos documentais. Primeiro, material disponível na rede mundial, tais como documentários, registros de festivais, entrevistas etc. O segundo conjunto é oriundo de um acervo pessoal de discos de vinil e de livros que tratam do tema, alguns escritos por artistas, outros por críticos ou jornalistas.

ram a questionar as bases que sustentam a cultura política nacional, ainda que este não fosse o seu propósito.

Os registros sobre os eventos daquela década foram aqui mobilizados com base em trabalhos de estudiosos da música popular, nas disputas em torno do nacional-popular e das formas de organização da cultura em um período que nos legou o golpe que instaurou a ditadura civil-militar no Brasil. Muito dessa documentação hoje é de acesso relativamente fácil pela rede mundial de computadores. Além de vários documentários produzidos nos últimos anos, também são inúmeros os livros e/ou estudos acadêmicos que tratam de trajetórias de alguns artistas, fazem uma análise da cultura em geral e situam o lugar dos festivais tanto como mercadoria rentável quanto como uma festa na qual algumas bases da cultura brasileira e da sua política eram abaladas. Mormente, as duas coisas caminhavam juntas, como mostra o trabalho de Napolitano (2010). Os documentários produzidos nas últimas duas décadas têm, entre outros aspectos, o mérito de disponibilizar tanto ao público comum quanto aos acadêmicos interessados no tema, registros imagéticos aos quais diretores e produtores têm acesso, às vezes, mais fácil que o pesquisador acadêmico. Logo, são fontes importantes de informação, sobretudo quando se trata da música e das imagens de época. Já as capas e os encartes dos discos de vinil, além da sua concepção artística, não raro também ajudam a compreender a estrutura de sentimento de uma época no que tange à cultura popular. Os discos constituem registros fundamentais, tanto para capturar o resultado do trabalho de estúdio de muitos artistas, mas também o clima dos certames, como os festivais. Muito do que foi produzido na época está disponível na rede hoje, embora nem sempre com qualidade satisfatória.

Por fim, os livros produzidos por jornalistas e artistas, além de conterem minúcias que só poderiam ser recuperadas por quem vivenciou a agitação daquela década, põem em tela personagens que não lograram o estrelato e, muitas vezes, se tornaram marginais mesmo na cultura de massas, como veremos na sequência deste texto. O seu tom normalmente celebrativo, laudatório, não

impede o historiador de valer-se deles como fonte de informações, seja pelo texto ou pelo repositório de imagens que por vezes oferecem. Nesse particular é imprescindível, entre outros, o estudo de Homem de Melo (2003) sobre a era dos festivais. Profundo conhecedor da música brasileira e da sua história, o autor oferece detalhes deliciosos sobre aquela “revolução” dos costumes, propondo que aquele foi um período no qual se buscou conformar um novo gosto musical no país. Esse é o material que mobilizo no artigo, com foco nas letras das canções e no comportamento de alguns dos seus autores ou intérpretes. Não enveredo pela análise da composição musical, feita por estudiosos como Daniela Santos (2014), e para a qual não tenho conhecimento técnico suficiente.

Procuro seguir, antes, o caminho de Schwartz (2012), que oferece uma crítica à dimensão literária da obra de Caetano Veloso, autor que ajudou a consolidar uma (auto)representação “revolucionária” de um tempo no qual a indústria cultural explodiu no país. Como poderia, nos termos da tradição crítica, a indústria cultural ter um potencial revolucionário? Apesar de não ver revolução naquele momento, parto do entendimento de que ele não deixou de ser contestador, sobretudo na esfera dos costumes.

A minha premissa é que, na crise que se abria, no final da década de 1950 e começo de 1960, no meio artístico e intelectual em relação ao nacional-popular, uma outra estrutura de sentimento se afirmava contrapondo o “velho” e o “novo”. Se para o crítico Raymond Williams (2003), a estrutura de sentimento relaciona características comuns a determinados grupos, em uma conjuntura histórica específica, não é demais pensá-la como uma possibilidade para compreender o choque entre a tradição e a modernização que marcou o Brasil nos anos 1960. A canção popular parece escancarar aquele choque, na medida em que a música se converteu na expressão artística de maior apelo popular no período. Se, por um lado, isso pode ser explicado pela sua veiculação por meio das ondas do rádio, desde a década de 1930, por outro lado, a sua chegada à TV, seja em programas com os mais diversos formatos, ou nos festivais, consolidou o seu lugar como arte popular por excelência, em profundo diálogo com as demais formas artísticas, como o cinema, a poesia e o teatro.

Focar na estrutura de sentimento, ainda na trilha aberta por Williams, implica em compreender o “pensamento tal como sentido” e o “sentimento tal como pensado: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada” (1979, p. 134), por meio do entendimento da produção artística no contexto da materialidade de um período, mas sem que seja derivada de outras formações sociais. Mais ainda quando se trata da criação artística e do artista como um trabalhador – como lembra Edu Lobo – rememorando *Ponteio*, de 1967, em *Uma noite em 67*, documentário de Ricardo Calil e Renato Terra. No caso brasileiro, pode-se pensar em consciência prática quando miramos a oposição entre diferentes formas de conceber o nacional-popular, seja como expressão de um mundo industrial, moderno, urbano, acelerado ou como manutenção de um mundo junto à natureza, idílico, rural, tradicional. Aquela polarização estaria nas raízes da afirmação daquilo que Napolitano (2010) chama de uma nova “instituição”, a MPB, com a sua constelação de manifestações que afirmavam ou infirmavam projetos para o que se entendia como nacional e popular. Aquele era um mundo de passagem:

Os projetos que estão na origem da MPB renovada absorveram elementos ideológicos diversos, situados entre os estertores da cultura política nacional-popular e a emergência de uma nova cultura de consumo. Esta nova cultura de consumo se caracterizava pela “ênfase no indivíduo, estímulo à competição, renovação permanente de hábitos e bens de consumo, exaltação da tecnologia e da vida urbana”. A passagem de uma a outra ocorreu em meio a uma situação de crise da cultura política nacional-popular que era, em certa medida, a sua contraface: ênfase no coletivo, estímulo ao paternalismo social, perpetuação das tradições culturais, exaltação à natureza e à cultura tradicional. A MPB traz as marcas deste choque inicial de duas culturas, entrecruzadas num momento histórico marcado pelo autoritarismo político imposto em 64 e pela radicalização das ações da esquerda, que culminaram na luta armada e no acirramento da repressão do Estado, pós-68. (NAPOLITANO, 2010, p. 11)

O autor já se refere à consolidação da MPB no final dos anos 60, suplantando outras formas musicais que também vicejaram. Então, não é demais recordar o argumento de Roberto Schwarz (2014) em relação ao nacional-popular, quando busca enfatizar o “dinamismo próprio” das práticas culturais, as quais não são mero reflexo de determinações econômicas. Fiel à tradição, parte das propostas da voga transformadora do período pretendia, justamente se afirmar contra as influências estrangeiras, sonhando valores importantes, entre eles a cultura como um valor de caráter universal, uma cultura comum, conforme propõe Williams (2003). Ao mesmo tempo, resgatava o “nacional” como algo que transcendia as clivagens políticas, sociais, culturais e econômicas de um país absolutamente integrado ao sistema capitalista internacional. Assim, seguindo a força do argumento do crítico, cabe acentuar que o debate sobre os rumos a serem seguidos por um país da periferia do capitalismo, não raro produziu um tipo de encapsulamento das ideias, como também dificultou uma análise mais densa dos dilemas do próprio capitalismo. Mesmo o Partido Comunista Brasileiro (PCB) adotara a estratégia de tentar conscientizar o proletariado sobre a necessidade de uma aliança com liberais tidos como “progressistas”, aposta que naufragou com o apoio de parte das classes médias e das elites ao golpe contra o governo de João Goulart. Essa postura, como a de outros atores políticos importantes, não deixa de ser um emblema da acomodação característica da cultura política brasileira (MOTTA, 2014), a qual, no argumento aqui apresentado, fora confrontada por parte da arte popular daquele período.

Na onda contestatária avassaladora que varreu parte do mundo ocidental na segunda metade dos anos 1960, mas que tem suas raízes antes, com o fortalecimento de iniciativas organizadas e geridas pelos jovens, estes certamente foram os protagonistas. O alcance das manifestações juvenis dava mostras de que alguma coisa estava muito mal na organização das sociedades capitalistas ocidentais, aspecto sobejamente denunciado pelos ícones da contracultura. Não se tratava apenas da ordem econômica em xeque, pelos efeitos das políticas de reconstrução do pós-guerra, que lançaram o mundo capitalista

em um *boom* de expansão do consumo, o qual marcaria o estilo de vida dito “modernizador”, com seu forte apelo consumista, resultando na cultura de massas. Também não se trata de idealizar o “poder jovem” como essencialmente progressista ou revolucionário. Ao contrário, Katya Braghini (2015) já mostrou a multivocalidade do que era considerado jovem, sobretudo no período da ditadura, em um espectro que vai da luta armada revolucionária, pulverizada entre diversos grupos, à extrema direita terrorista, representada pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC), o qual foi estudado por Danille Barreto Lima (2021). Mas na esteira da Guerra Fria, e com especial atenção à América Latina, a experiência da Revolução Cubana mostrava aos jovens que outro mundo era possível. Afinal, os revolucionários de Sierra Maestra tinham todos em torno de 30 anos de idade quando derrotaram a ditadura de Fulgêncio Batista em 1959. Por seu turno, a aventura estadunidense do Vietnã levantou a grita dos jovens contra as mais diversas formas de imperialismo étnico-racial, sexual e geracional. A tradição estava sob ataque e a cultura não estava imune a ele.

No caso da música popular, que ainda não havia conquistado a corruptela de MPB, no começo da década de 1960, a sua expressão tradicional ia dos boleros às marchas carnavalescas, passando pela música caipira, sempre com gosto meloso, agridoce ou de apelo lúdico, como é sobejamente mostrado por ampla produção acadêmica e jornalística. Embora não devamos esquecer a força crítica do samba-canção, por exemplo, que muitas vezes contestava padrões sociais, essa “tradição” musical deu lugar à canção na sua expressão mais engajada, não sem antes passar pela bossa nova. Mas mesmo este marco estético renovador da música popular, além de ter um caráter elitista afeito ao gosto da classe média, não inovava no que se referia à força de suas letras, que continuavam a cantar barquinhos, amores e outros temas amenos, alheio às profundezas dos grandes dilemas nacionais. Havia, nesse caso, uma inovação estética na forma de compor e executar a música, mas permanecia bastante “pueril” o lugar da palavra no horizonte da música popular. A bossa nova pode ser considerada, segundo Napolitano (2010, p. 11),



uma das formas possíveis de interpelação artístico-cultural deste processo, a forma com que os segmentos médios da sociedade assumiram a tarefa de traduzir uma utopia modernizante e reformista que desejava “atualizar” o Brasil como Nação perante a cultura ocidental.

Afeita, portanto, à desejada modernização da década de 1950. Ridenti (2000, p. 102) destaca que, naquele contexto,

falar do povo, pelo povo, dar a palavra ao próprio povo, as variantes e debates eram muitos, mas o centro continuava sendo a busca das raízes do autêntico homem do povo, cuja identidade nacional seria completada verdadeiramente no futuro, no processo da revolução brasileira.

São justamente os dilemas políticos e culturais dos anos iniciais da década de 1960 que permitirão que iniciativas como a do Centro Popular de Cultura (CPC), braço cultural da UNE, ou outras como o Teatro Arena, passem a integrar diferentes formas artísticas – música, teatro, poesia, cinema – como expressão dos ventos renovadores da cultura nacional, reforçando um nacionalismo anti-imperialista mais que anticapitalista, atualizando aquela chave interpretativa criticada por Schwarz, que não permite que pensemos em qualquer tipo de alusão revolucionária.

### *Gritos de protesto: “Eu grito Não!”*

Certa análise da cultura considera a arte como um reflexo das condições do desenvolvimento econômico. Outra, a considera com autonomia total em relação à política e à economia. Essa discussão extrapolaria o escopo deste artigo. Aqui, a arte musical popular é considerada parte da organização da cultura, em diálogo constante com os imperativos econômicos, políticos, morais de um período. Assim, a tese de que a música popular teria abalado algumas das bases da cultura política brasileira, no período, requer entendê-la como um

elemento fundamental da organização da cultura nacional. Seguindo Rodrigo Patto Sá Motta (2018, p. 114), a cultura política pode ser caracterizada como o

conjunto de valores, tradições, práticas e representações políticas, partilhado por determinado grupo humano, que expressa/constrói identidade coletiva e fornece leituras comuns do passado, assim como fornece inspiração para projetos políticos direcionados ao futuro.

Nesse âmbito, as suas representações formam um “conjunto que inclui ideologia, linguagem, memória, imaginário e iconografia, e mobilizam, portanto, mitos, símbolos, discursos, vocabulários e uma rica cultura visual” (MOTTA, 2014, p. 21). No caso brasileiro, a “acomodação” tem se mostrado um dos seus mais fortes vetores, uma vez que soluções negociadas impedem o enfrentamento de ideias e políticas que ajudariam a definir o lugar de todos na arena pública. Como a tendência é que ela atue também sobre a produção cultural, então a arte pode ser por ela manipulada ou questioná-la, o que permite sustentar o argumento de que a música popular, talvez mais do que o cinema e o teatro e em função da sua capilaridade, tenha tensionado as formas sobre as quais se assentam a cultura política nacional. Em outros termos, trata-se de compreender as sensibilidades políticas e as possibilidades históricas da sua transformação (ANSART, 2019).

É importante considerar que, no plano estético, na efervescência política dos primeiros anos da década de 60, a bossa nova, que marcara o ideal moderno e internacional da década anterior, também foi tomada como a expressão de um tempo passado. Portanto, precisava ser redefinida também no seu apelo popular. Nesse sentido, a bossa nova deve ser considerada

[...] uma das formas possíveis de interpelação artístico-cultural deste processo, a forma com que os segmentos médios da sociedade assumiram a tarefa de traduzir uma utopia modernizante e reformista que desejava “atualizar” o Brasil como Nação perante a cul-

tura ocidental [...] Era preciso conscientizar e integrar os setores sociais marginalizados pelo desenvolvimento capitalista e a cultura tinha um papel importante neste processo [...]. (NAPOLITANO, 2010, p. 12)

A observação ilustra parte das tensões estéticas, políticas e comerciais da época, embora o autor não esteja preocupado com a possível afetação da política pela canção. Sendo àquela altura um excelente produto comercial que estimulava o mercado fonográfico, a bossa nova seria afetada pelo choque entre tradição e ruptura, de que são exemplo artistas como Carlos Lyra, Geraldo Vandré e Sérgio Ricardo. Mesmo Vinícius de Moraes, um dos seus ícones, também transitava naquele mundo em transformação. Era preciso trazer o povo simples, a gente comum e os seus dilemas para o centro da cena política, e a arte cumpriria um papel fundamental nesse projeto. A mesma “estética da fome”, que marcaria a eclosão do Cinema Novo, também marcava o trabalho do CPC da UNE. Não é casual que a trilha sonora original de *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha – lançada em LP em 1963, com forte inspiração na cultura do cordel –, seja de Sérgio Ricardo, assim como a de *Terra em Transe*, do mesmo diretor. Oriundo da bossa nova, Sérgio se tornara um dos mais combativos músicos do período, protagonizando uma das cenas mais marcantes da era dos festivais.

Durante a realização do III Festival de Música Popular Brasileira, realizado pela TV Record em 1967, tendo sido vaiado pelo público no final, quando tentava interpretar *Beto bom de bola*, Sérgio irritou-se, quebrou o seu violão e atirou-o sobre o público ensandecido. A cena, bastante conhecida e exposta no já citado documentário *Uma noite em 67*, de 2010 – filme de estreia de Renato Terra, dirigido por Ricardo Calil –, é registrada também no livro do compositor, *Quem quebrou o meu violão*, de 1991. Ele já era conhecido como um dos principais artistas militantes do país, autor não de uma música, mas de uma obra de protesto na qual sobressaía a realidade popular do campo, da favela, do trabalho, da exploração. Naquela edição, a sua canção homenageava Garrincha e podia ser considerada uma crítica política sutil, o que talvez tenha despertado a ira de parte do público, juntamente com a mudança do arranjo da música, que adotou um andamento mais lento. Não é demais lembrar que os festivais eram

produtos amplamente divulgados e explorados pela mídia; neles, o público não era mero ouvinte/espectador, mas um agente ativo que influenciava, inclusive, as decisões do júri. Edu Lobo, que venceu aquela edição com *Ponteio* e foi aclamado pelo público, não se furtou a afirmar que os festivais eram uma corrida, e os músicos eram como cavalos, objetos de apostas, de uma febre da qual ele afirmou não ter saudades. A fusão entre cultura e mercadoria não pode ser mais evidente.

Sérgio Ricardo, tentando explicar a sua atitude décadas depois, lembrava que alguns estudiosos da Psicologia lhe teriam dito que o artista se sentia como um animal acuado. Aquilo era uma arena, sem trocadilhos com o partido situacionista. O público, por sua vez, teria se convertido em um personagem dos espetáculos, que adotara o ato de vaiar como um tipo de comportamento autorizado, dada a necessidade de extravasar em um momento de forte presença ditatorial. Mobilizava-se o que havia de mais primevo nas emoções humanas. Essa atitude do público, a uma só vez contestatória e integrada aos anseios da indústria cultural, é uma marca importante da transformação das sensibilidades. Mas é livre sugerir, dada a condenação do autor feita pelo empresário Paulo Machado de Carvalho, sob a justificativa da sua desqualificação, em função do desrespeito ao público, que a sua canção não deixava de ser uma crítica ao país, seja pela incapacidade de produzir memória, valorizar a gente comum, mesmo no âmbito do futebol – o craque de futebol atípico e antissistema. A família Machado de Carvalho, além de proprietária da TV Record, que organizava o festival, estava estreitamente ligada à cultura do futebol brasileiro. Caracterizando Garrincha como uma espécie de *Geni*, cantava Sérgio Ricardo (1991) na segunda parte da sua canção:

E foi-se a Copa e foi-se a glória  
E a nação se esqueceu  
do maior craque da história  
Quando bate a nostalgia  
Bate noite escura  
Mãos no bolso e a cabeça  
Baixa, sem procura  
Beto vai chutando pedra  
Cheio de amargura  
Num terreno tão baldio

O quanto a vida é dura  
Onde outrora foi seu campo  
De uma aurora pura  
Chão batido pé descalço  
Mas sem desventura  
Contusão, esquecimento  
Glória não perdura  
Mas,  
Se por um lado o bem se acaba  
O mal também tem cura

O chão batido da letra, os pés que chutavam pedra, pareciam distantes de uma cultura marcadamente de classe média acostumada a cantar as ondas da zona sul. Aquela foi uma das imagens mais emblemáticas da cena musical do período. O festival teria sido o momento de consagração de nomes importantes da MPB, como Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Mutantes, Roberto Carlos, Edu Lobo e o mesmo Sérgio Ricardo, para além do momento em que o Tropicalismo se afirmou na cena cultural. Ali, como que expressando disputas dentro da classe média, foram registradas divisões estéticas e políticas e uma outra maneira de demarcar a originalidade da cultura nacional, como expressão de um circuito de produção fortemente inserido no capitalismo internacional, que não procuraria mais emular o que faziam as nações “ricas” em termos culturais (HOLANDA, 1980; MELO, 2003; NAPOLITANO, 2010). Era um olhar para o povo que não partia do que era o povo.

Mas no começo da década, a modernização conservadora desejada por aqueles que instaurariam a ditadura civil-militar em 1964, fora confrontada inicialmente com a retórica modernizadora, que buscava trazer à luz o Brasil do campo, das fábricas, das ruas, dos trabalhadores, do cangaço, com apelos de independência econômica ou cultural de modelos estrangeiros. Por um lado, aquela nova forma de expressão estava manifesta na *Canção do Subdesenvolvido*. Se a canção popular dos anos anteriores à década de 60 não fazia a crítica radical do que era o Brasil, naqueles anos emergiria um novo sentido “orgânico” entre composição musical e palavra, que explodiria como um fenômeno da indústria cultural, e, na instituição da MPB, a chamada música de protesto, que marcou a era dos festivais.

A canção de Carlos Lyra e Chico de Assis, que seria criticado por Caetano Veloso anos depois, não deixava de lembrar que o “gigante deitado” um dia despertou. Carlinhos Lyra, o compositor, é um dos muitos casos de artista que transitou entre a estética marcada pela tradição do cancionista popular até a bossa nova e os ventos renovadores dos artistas que orbitavam em torno do CPC da UNE. Essa canção, sem o lirismo que marcou a voga anterior, e mesmo

que possa ser acusada de um tom de panfleto, ajuda a sintetizar a mudança de sensibilidade de uma época. Um emblema daquela nova sensibilidade foi a publicação de *Violão de Rua* (1962), coletânea de poesia que reunia novos e velhos poetas que denunciavam os rumos do país subdesenvolvido. O título da publicação já remetia à força do instrumento mais popular do país, o violão, capaz de conectar a mais refinada produção artística com a experiência do povo comum. Não por acaso a iniciativa fazia parte da série *Cadernos do Povo Brasileiro*, dirigida por Álvaro Vieira Pinto e Ênio Silveira. A “Gente Humilde” também era retratada no poema “João da Boa-Morte – cabra marcado para morrer”, de Ferreira Gullar:

Olhava p'ras seis crianças  
De olhos cavados de fome,  
Já consumindo a infância  
Na dura faina da roça.  
Sentia um nó na garganta.  
Quando uma delas almoça  
As outras não, a que janta  
No outro dia não almoça.

Olhava para Maria, sua mulher,  
Que a tristeza  
Na luta de todo dias  
Envelheceu.  
Perdera toda a alegria,  
Perdera toda a beleza  
E era tão bela no dia  
que João a conheceu.

A fome, o árduo trabalho braçal, a beleza e a juventude perdidas pela brutalidade do trabalho aviltante saltam aos olhos como uma evidência de que a denúncia da opressão imperialista passava pelas marcas deixadas no corpo dos trabalhadores pobres. A ênfase em uma estética que deveria ir ao encontro da gente comum era, no mesmo volume, decantada ainda por Affonso Romano de Sant'Anna, José Paulo Paes, Paulo Mendes Campos, Reynaldo Jardim, Geyr Campos, Moacyr Félix e Vinícius do Moraes, com o seu *Operário em construção*. Na mesma perspectiva, em 1965, Roberto Freire montaria no TUCA *Morte e Vida Severina*, poema de João Cabral de Melo Neto (1955), musicado por Chico Buarque, jovem compositor que também transitava entre a tradição e a modernização estética. O papel da música era cada vez mais forte no diálogo com as outras artes que buscavam a mesma compreensão da realidade nacional, tal como em *Cabra marcado para morrer*, filme de Eduardo Coutinho, que teve a gravação interrompida pela ditadura civil-militar em 1964 e seria concluído apenas no início da década de 1980.

É de 1966 *A paixão segundo Cristino*, de Geraldo Vandré em parceria com os padres dominicanos, que só seria gravada comercialmente em 1984, pelo Coral de Curitiba, com a regência de Gerardo Gorosito. Também de Vandré, que foi um grande parceiro de Carlos Lyra, e oriundo dos quadros do CPC, é o *Réquiem para Matraga*, do filme *A hora e a vez de Augusto Matraga*, dirigido por Roberto Santos em 1965, baseado na obra de Guimarães Rosa. Muito antes do sucesso de *Caminhando*, o paraibano já divulgava um tipo de música de forte acento popular, baseado nos dilemas do Brasil:

Vim aqui só pra dizer  
Ninguém há de me calar  
Se alguém tem que morrer  
Que seja pra melhorar  
Tanta vida pra viver  
Tanta vida a se acabar  
Com tanto pra se fazer  
Com tanto pra se salvar  
Você que não me entendeu  
Não perde por esperar.

O preço da opressão seria pago no levante contra o opressor, utopia que turbinava algo que transitava entre a má consciência da classe média, de onde vinha a maioria dos artistas, e o sucesso comercial (longevo) da fórmula *música de protesto*. Mas outra vertente da música popular, sobretudo nos anos finais da década, talvez a partir de 1967, atualizava a crítica a uma estética de fundo nacional-popular e se consolidava com assumida vinculação com a cultura *pop* internacional. Isso produziria fissuras, inclusive no público consumidor daquelas iniciativas, que pretendiam formar o gosto musical dos brasileiros, os festivais.

Os festivais, que podem ser divididos em competições entre artistas e mostras ou reuniões não competitivas, ajudaram a firmar a crítica difusa aos modelos de desenvolvimento até então em curso no Brasil e na América Latina, associados ao capitalismo internacional. Ao mesmo tempo, os principais deles eram expressões claras da indústria cultural, visto que eram competições organizadas pelas principais redes de TV, com apoio da indústria do disco, e patrocinadas por grandes empresas multinacionais, como a francesa Rodhia.

Seu caráter de empreendimento e entretenimento é incontestado, e não por acaso eles surgiram ligados à indústria da moda.<sup>3</sup> No entanto, ou até mesmo por isso, ajudaram a lançar não apenas o rótulo MPB, como um conjunto de artistas que se permitiam todo tipo de experimentação – harmonias, letras, postura – a qual em parte tecia críticas à cultura brasileira. Isso porque neles foi possível ver e ouvir não apenas o protesto político formal da música engajada, mas uma crítica dos costumes, a qual não poupava nem mesmo aqueles que se assumiam como jovens críticos do status quo, como faria Caetano Veloso em 1967. Parte da intelectualidade e dos artistas passaria a rejeitar qualquer resquício de nacionalismo na produção cultural, embora o fenômeno dividisse o público.

Muito impulsionada pelos festivais, aquela outra expressão não menos combativa, mas menos engajada, combinava ecos da tradição com a renovação estética, inovando na sonoridade e propondo a inserção tupiniquim no cenário internacional, por meio de uma síntese daquilo que era a sua marca com os avanços da cultura no âmbito transnacional. Além disso, assumia códigos de comportamento corporal – gestualidade, vestimenta, vocalização –, que eram signos de uma modernização alternativa para o país. Esta não passava pelo puro desenvolvimentismo dos governos militares e das elites nacionais, mas reivindicava um país integrado *pari-passu* ao mundo capitalista. Assim como em outros países, a entrada da guitarra elétrica na cena da música popular, em 1967, era apenas um dos seus sintomas e aguçaria a polarização entre diferentes projetos para o vir a ser da nação subdesenvolvida.

Tratar da cultura pela sua expressão musical popular – as canções – implica em pensar nas culturas juvenis em um momento no qual o mundo fora convulsionado pelo seu impulso contestatório, que ia da crítica à família, ao consumo de drogas, à liberação sexual, ao ataque à educação tradicional, ao slogan “Paz e

---

3 Sobre a origem dos festivais em 1960, no Guarujá, sob a batuta da TV Record, e a sua adequação à indústria de consumo pela novíssima TV Excelsior, em 1965, o trabalho de Zuza Homem de Melo (2003) é uma fonte preciosa de informações.



Amor!”, ao questionamento de todo tipo de autoridade, à denúncia do imperialismo e, em alguns casos, do capitalismo como produtor de todo tipo de mazela. Entre o desbunde e o protesto, o experimentalismo e o engajamento (HOLANDA, 1980), a canção popular também se somou à luta política tradicional, inclusive armada, como uma forma de confronto com o status quo, pelo menos em termos de política do cotidiano, ainda que não pudesse ter a pretensão revolucionária daquela. Não parece casual que os artistas dos acordes e das palavras, músicos e letristas, estivessem entre as vítimas mais frequentes da censura e de todo o arbítrio dos donos do poder que explodiria após o AI-5, em 1968. Isso explica a prisão e perseguição de tantos autores pelas ideias que expressavam nas suas canções, dada a sua atitude e o alcance que elas teriam entre os jovens. Nesse sentido, os festivais da canção foram um celeiro de tensões entre o velho e o novo, que não poupava os rumos da nação que pretendia se modernizar, embora poucas vezes criticasse as bases da sua formação.

Uma de suas expressões mais consagradas, *Caminhando* ou *Pra não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré, protagonizou uma disputa que marcou a música popular no Brasil, ao não ser declarada vencedora do Festival da Globo, em 1968. *Sabiá*, de Tom Jobim e Chico Buarque, foi considerada vencedora, o que acarretou a revolta do público, que queria ver a guarânia de Vandré vencedora do certame. *Sabiá*, canção muito mais elaborada em termos poéticos e musicais, foi fortemente vaiada pelo público, desejo de que *Caminhando*, canção composta em apenas dois acordes, fosse a escolhida. A despeito dessa diferença, a canção de Vandré refletia muito do clima do período, pelo caráter profundamente engajado da sua longa letra. As palavras do seu autor naquele momento expressam substancialmente o espírito da época, inclusive as fissuras no meio da arte popular:

Olha, sabe o que eu acho? Eu acho uma coisa só, mais.  
Antonio Carlos Jobim e Chico Buarque de Holanda merecem o nosso respeito. A nossa função é fazer canções.  
A função de julgar, neste instante é do júri que ali está.  
[muitas vaias]. Por favor! Tem mais uma coisa só: pra

vocês que continuam pensando que me apoiam vaian-  
do... [vaias e gritos de É marmelada!]. Gente! Gente! Por  
favor! Olha, tem uma coisa só: a vida não se resume em  
festivais. (VANDRÉ, 1968)

Essa fala, feita ao vivo sob os apupos do público contra a canção *Sabiá*, foi registrada em disco por Vandré e pode ser acessada na rede mundial de computadores. Se havia um estatuto de verdade na afirmação de que a vida não se resume a festivais, aqueles artistas, ao mesmo tempo em que se engajavam na crítica política e estética, buscavam um lugar ao sol no mercado cultural, e alguns dos seus comportamentos ajudaram a conformar outras formas de ser e estar no mundo. No exemplo de Vandré, em pleno 1968, na antessala do AI-5, o festival cumpria um papel catártico, pelo menos para aquela juventude de classe média que podia aceder às suas diferentes edições, como bem lembrou Sérgio Ricardo. É de Vandré, saído em 1968, *Vento Geral*, LP que, na sua contracapa, não casualmente citava Bertold Brecht. O furor das ruas, que seria reprimido pelo Ato de 13 de dezembro de 1968, não poupava nem mesmo o lirismo de Tom Jobim e Chico Buarque. Por outro lado, *Caminhando* se tornaria um hino da resistência juvenil brasileira, que ecoaria nas ruas até o movimento dos cara-pintadas, mais de 20 anos depois, ainda que a postura e a performance do seu criador fosse a mais tradicional: voz e violão. A sua força estava na letra da canção.

Se a revolução não poderia ser pensada em termos tradicionais, como transformação violenta das formas de poder, não deixou de afetar os sicários do regime a transformação estética e comportamental daqueles jovens artistas. Isso parece dar mostras de como a cultura política nacional se sentia ameaçada, quando não ultrajada.

*Corpos falantes, dançantes, brincantes: práticas culturais dissonantes?*

Obviamente seria um exagero sugerir que a corporalidade do brasileiro já não estivesse encharcada da dança, da festa, até pela tradição híbrida da nos-

sa cultura popular. Mas é justamente aí que parece haver um diferencial dos anos 60: contra os tabus, as formas caretadas de educação, contra um corpo aprisionado em fórmulas convencionais, que não correspondesse ao que se considerava como a excentricidade do popular, os corpos foram mobilizados como uma possibilidade de crítica à cultura no seu amálgama com a canção popular. Uma das formas que a renovação cultural dos anos 60 mais mobilizou foi a linguagem corporal, incluindo as experiências do Teatro Arena, que acentuava a expressividade corporal, agregando a música engajada nas suas representações, mas também o cinema novo, a poesia e a música popular. Expressão acabada e reconhecida do incômodo causado por aquela forma de atuar está na invasão da peça *Roda Viva* por grupos de extrema direita capitaneados pelo famigerado CCC, com a agressão dos seus atores em São Paulo e Porto Alegre, em 1968 (LIMA, 2021; RODA VIVA, 2021). Na peça de Chico Buarque montada por Zé Celso Martinez, a atitude corporal de atrizes e atores era um dos elementos que mais chocava o status quo. Além disso, embora não tenha uma conotação política explícita, a sua crítica ferina a valores da cultura burguesa, à igreja católica e até mesmo à indústria cultural são verdadeiros gritos de liberdade que não eram tolerados pelos militantes do CCC, pelos censores e pela sociedade conservadora ou reacionária por eles representada. Daí a atitude violenta do grupo que agrediu atores e equipe, destruiu cenários e equipamentos. A liberdade pretendida pelos jovens, naqueles anos, mesmo que em alguns casos se confundisse com um jingle de jeans, era radicalmente negada pelos asseclas do regime ditatorial.

O encontro de jovens poetas, mormente de classe média, com a tradição produzia um estética da denúncia dos descaminhos do país rumo ao desenvolvimento, algo que explodiu na polarização de ideias estéticas nos anos seguintes, sobretudo a partir dos festivais de música popular das TV's, iniciados com a TV Record, mas que tiveram sua fase de maior investimento empresarial com a criação da TV Excelsior, que organizaria o primeiro festival de alcance nacional, em 1965, o qual foi vencido por *Arrastão*, de Edu Lobo, interpretada

por uma eletrizada Elis Regina (MELO, 2003). Uma das marcas registradas de Elis, nesse sentido, é o vigor dos movimentos dos seus braços durante as suas interpretações na TV e nos festivais, graças a uma sugestão dada pelo bailarino Lennie Dale, que, na década seguinte, emprestaria a sua performance ao Dzi-Croquetes, grupo que marcaria época por inovar na sua teatralidade, que chocava as mentes mais conservadoras. A “magia” que muitos viam na performance da cantora gaúcha era fruto de uma ampla preparação corporal supervisionada pelo bailarino ítalo-americano nacionalizado brasileiro. Talvez em um plano mais espontâneo, se isso é possível quando se trata dos festivais de música popular, o mesmo se possa dizer da desenvoltura de uma jovem Rita Lee, à frente d’Os Mutantes, paramentados com figurinos que iam da iluminada Califórnia às batatas de inspiração hindu. Eles também expressavam a sua alegria acompanhando Gilberto Gil em *Domingo no Parque*, naquele mesmo *III Festival da Música Popular Brasileira* da TV Record, em 1967. A gestualidade de Gil e seus acompanhantes contrastava com a sisuda forma de se comportar até mesmo no ambiente dos festivais. Já em 1966, Vandré, que protagonizaria a disputa com Chico Buarque e Tom Jobim dois anos depois, era objeto de uma polêmica no *II Festival da Música Popular Brasileira* da TV Record. *Disparada*, composição dele e Théó de Barros, ficou em primeiro lugar juntamente com *A banda*, de Chico Buarque. A primeira, interpretada de maneira explosiva na voz e na alegre corporalidade de Jair Rodrigues; a segunda, defendida por Nara Leão com o seu jeito tímido.

Gilberto Gil, em 1968, lançaria o LP *Gilberto Gil*, no qual figurava a irreverente *Questão de ordem*, que tanta polêmica causou no *III Festival Internacional da Canção* da TV Globo e muita crítica recebeu de Nelson Motta, que acusava o baiano de agredir “fisicamente o ouvido”. Entre gritos, *riffs* de guitarra, bateria e percussão impressionantes, conduzidos pelos *Beat Boys* – a mesma banda que acompanhou Caetano em *Alegria, Alegria* um ano antes –, não é demais pensar que a prisão do autor em 1969 tenha sido motivada por aquele álbum, se não por aquele *rock and roll* que destoava da sociedade “de bem” desejada

pelos conservadores. Desde então, a Tropicália chocava e deixava a sua marca comportamental na cultura de massas brasileira (BRAGA, 2017; CALADO, 1997). Ali, o novo de alguns anos antes já era contestado pela indignação de Caetano:

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. Hoje não tem Fernando Pessoa. Eu hoje vim dizer aqui, que quem teve coragem de assumir a estrutura de festival, não com o medo que o senhor Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu. Não foi ninguém, foi Gilberto Gil e fui eu! Vocês estão por fora? Vocês não dão pra entender. Mas que juventude é essa? Que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém. Vocês são iguais sabem a quem? São iguais sabem a quem? Tem som no microfone? Vocês são iguais sabem a quem? Àqueles que foram na *Roda Viva* e espancaram os atores! Vocês não diferem em nada deles, vocês não diferem em nada. E por falar nisso, viva Cacilda Becker! Viva Cacilda Becker! Eu tinha me comprometido a dar esse viva aqui, não tem nada a ver com vocês. O problema é o seguinte: vocês estão querendo policiar a música brasileira. O Maranhão apresentou, este ano, uma música com arranjo de charleston. Sabem o que foi? Foi a *Gabriela* do ano passado, que ele não teve coragem de, no ano passado, apresentar por ser americana. Mas eu e Gil já abrimos o caminho. O que é que vocês querem? Eu vim aqui para acabar com isso! Eu quero dizer ao júri: me desclassifique. Eu não tenho nada a ver com isso. Nada a ver com isso. Gilberto Gil. Gilberto Gil está comigo, para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Acabar com tudo isso

de uma vez. Nós só entramos no festival pra isso. Não é Gil? Não fingimos. Não fingimos aqui que desconhecemos o que seja festival, não. Ninguém nunca me ouviu falar assim. Entendeu? Eu só queria dizer isso, baby. Sabe como é? Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês forem... se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! Me desclassifiquem junto com o Gil! junto com ele, tá entendendo? E quanto a vocês... O júri é muito simpático, mas é incompetente. Deus está solto! Fora do tom, sem melodia. Como é júri? Não acertaram? Qualificaram a melodia de Gilberto Gil? Ficaram por fora. Gil fundiu a cuca de vocês, hein? É assim que eu quero ver. Chega! (VELOSO, 1967)

A manifestação de Caetano tinha um fundo musical de guitarras com acordes dissonantes, distorcidos, com aumento do volume das caixas de som e muitos berros. A polêmica que marca a produção de estudiosos do tema ainda não se esgotou. Para alguns, a Tropicália representou uma inovação estética que reforçou a adesão do país aos pressupostos do capitalismo internacional, sendo uma expressão acabada da indústria cultural, aspecto aventado por Braga (2017) e mesmo por Sérgio Ricardo (1991). Para outros, como Calado (1997), ela representou uma ruptura comportamental e musical com a tradição, embora o mesmo Caetano Veloso tenha desenvolvido a tese da “linha evolutiva da música popular brasileira”, acenando para um horizonte de possibilidades de fazer do Brasil um ator importante no cenário cultural mundial, fundindo as suas mazelas terceiro mundistas com o que haveria de mais inovador em termos de cultura de massas. No momento, o que interessa é reconhecer a postura combativa manifesta em uma corporalidade assertiva e desafiante daqueles jovens, como um elemento constrangedor da cultura política, mesmo que não pudesse transformá-la radicalmente. Outros exemplos dessa corporalidade que passava pelas roupas e se afirmava pelos gestos foram as apresentações de Gal Costa, em 1968, no *IV Festival da Música Popular Brasileira* da TV Record, cantando *Divino Maravilhoso*, e Maria Alcina, que defendeu

*Fio Maravilha*, no VII Festival Internacional da Canção da TV Globo em 1972, último festival daquele ciclo. Naquela edição a censura caiu em definitivo sobre os festivais. O seu ocaso se deu com a violenta repressão da polícia, que vitimou, entre outros, Roberto Freire, membro do júri. Ao tentar ler um manifesto contra a destituição do júri nacional, o psicanalista foi arrastado por policiais e violentamente espancado, o que lhe causou costelas fraturadas e uma internação de duas semanas. Os festivais eram, certamente, uma festa do mercado cultural. Mas não deixavam de incomodar o status quo, o que mostra o seu caráter ambivalente, ainda que não fossem sinal de qualquer tipo de revolução tomada no seu sentido clássico de ruptura.

A despeito da polêmica em torno da Tropicália e do seu pretenso caráter revolucionário, a representação da vida danificada do trabalhador expressa, por exemplo, na já citada *Canção do Subdesenvolvido*, de 1962, autoria de Carlos Lyra e Chico de Assis, trazia o corpo para o centro da cena da cultura popular já alguns anos antes:

O povo brasileiro embora pense, dance e cante  
como americano, não come como americano  
Não bebe como americano. Vive menos, sofre mais  
Isso é muito importante. Muito mais do que importante  
Pois difere os brasileiros dos demais.  
Personalidade, personalidade, personalidade sem igual  
Porém... subdesenvolvida, subdesenvolvida  
E essa é que é a vida nacional!

Fica evidente um choque entre duas perspectivas. Mas argumento que ambas, a despeito das disputas internas e da posição dos críticos e fãs, contribuíam à sua maneira para uma crítica da cultura política tupiniquim, a ponto de serem perseguidas pelo *establishment* político repressivo.

Também Taiguara parecia agredir o status quo com o seu comportamento, embora não seja incensado pela produção acadêmica ou pela crítica, como outros artistas da época, sobretudo os tropicalistas. A tentativa de imposição de padrões não apenas musicais foi objeto da sua reclamação já no começo

dos anos 70, quando chegava ao fim a chamada era dos festivais. Artista que transitava entre a espiritualidade oriental, a psicodelia, as experiências com drogas e revelava uma corporalidade absolutamente irreverente desde a forma de vestir, Taiguara não teve tanto reconhecimento público no período. Músico refinado e poeta que se deslocou dos temas mais afeitos às canções românticas para aquelas mais combativas e militantes, ao longo da década de 1970, é um dos grandes músicos daquele período, porém, pouco conhecido hoje. Foi um dos compositores mais censurados pela ditadura, apesar do lirismo patente de sua obra. Mas também a indústria do entretenimento o estranhava. Desde o nome até as roupas que vestia ou o seu cabelo comprido, a indústria imaginava poder adequá-lo ao status quo: “Depois queriam alterar o penteado, as roupas, os sapatos, os modos. ‘Fique assim, cante assim, olhe a iluminação, seja simpático’, relatou ao crítico Luiz Carlos Sá, do *Jornal Correio da Manhã* em uma entrevista de 1970” (ROCHA, 2014, p. 42). Alguns dos atos de censura se deram por possíveis e prováveis conotações políticas de suas canções – “Lá onde eu estive o sonho acabou...”. Mas outras justificativas são prosaicas e carregadas de moralismo, por exemplo, quando era acusado de *pornofonia* nos pareceres destacados pelos censores. Ali podem ser lidas pérolas do autoritarismo e do mau gosto, sem contar os fantasmas sexuais que pareciam assustar aquele tipo de censor: “Não aprovamos por considerá-la erótica e sensual” (ROCHA, 2014, p. 80), é o parecer sobre a canção *Alba Esperanza*. Mas, já em 1971, uma das mais de 80 músicas censuradas do artista, *O medo*, teve destaque do verdugo (em itálico), segundo o fac-símile apresentado pela autora da biografia:

O que seria de mim  
Se eu não tivesse o meu mundo  
Largado nu nesse aqui  
Que só me deu esse medo

O que seria de mim  
Se eu não tivesse o *meu sonho*  
Aprisionado no chão  
Que germinou esse medo

Salto solto em *sonhos livres*  
Quero brincar  
Sinto o sangue ser mais vivo  
Que ao enxergar  
Sobre a festa dos vampiros

*Seus morcegos de metal*  
*Cospem fogo nos seus filhos*  
Me dão medo do real

Os guardiões da moral, dos costumes e dos privilégios da cultura política brasileira não poderiam suportar o perigo que representava a moçada que gri-



tava, gesticulava, desatinava, independentemente dos diferentes grupos que disputavam a narrativa pela “verdadeira” música popular brasileira. Mesmo entre adversários e polemistas, as sensibilidades estéticas procuravam moldar outras com forte acento político na esteira da integração do Brasil à cultura do consumo e do entretenimento internacional, que marcaria as décadas finais do século XX. Se isso não abalaria a estrutura do sistema de maneira revolucionária, ajudaria a definir uma pauta alternativa para a criação cultural e os comportamentos, da qual ainda hoje ressoam ecos. Taiguara, ainda pouco conhecido, diferentemente dos tropicalistas, que foram capazes de produzir uma imagem que os projetou como vanguarda, é um dos muitos esquecidos ou secundarizados pela indústria do entretenimento que, à sua maneira, projetou outras formas de ser e se comportar na cultura brasileira.

### *Considerações finais*

Pode soar pretensioso imaginar que a canção popular pudesse afetar a cultura política brasileira nos anos 60. Mas, se lembrarmos que a noção de hegemonia não pode ser descolada da cultura, e que esta define toda a carga simbólica que ajuda a alimentar os circuitos de poder, sem negligenciarmos as suas dimensões particulares, então a arte torna-se um componente fundamental da estrutura de sentimento de uma época, tal como pensou Raymond Williams. Basta observar, seguindo formulação de Motta (2018), que o mito de Tiradentes, o grito da Independência, o uso de *O Guarani* de Carlos Gomes como vinheta do programa *Voz do Brasil*, sem contar os hinos pátrios, todas são expressões sensíveis que produzem imagens, as quais afirmam a nacionalidade. Nesse sentido, dão suporte à cultura política nacional, para além daquelas práticas próprias dos jogos políticos. Não por acaso, no show de 1968, na boate Sucata, no Rio de Janeiro, os tropicalistas foram acusados de cantar de maneira ofensiva o *Hino Nacional*. A despeito da argumentação de Caetano Veloso, que sustentava que o hino poderia ser cantado por qualquer

um, em qualquer lugar, por tratar-se de um hino patriótico, o que também alude a um elemento conservantista daquela voga, o show foi reprimido e cancelado antes do encerramento daquela temporada. Segundo Caetano, o hino nunca foi cantado naquele espetáculo. O que foi brevemente tocado por Sérgio Dias, de Os Mutantes, foi um fragmento da *Marselhesa*. Aquele show despertaria a ira dos censores também pela exposição do poema-bandeira criado por Hélio Oiticica em homenagem ao “bandido” Cara de Cavalo. Sob o seu corpo estendido no chão, representado no meio da peça, lê-se: “Seja marginal, seja herói”. Se lembrarmos que Cara de Cavalo foi encurralado e morto com mais de 100 tiros pela organização paramilitar que daria origem aos esquadrões da morte em 1964, podemos entender melhor o potencial da arte como crítica social e cultural. Sendo todos esses episódios verdadeiros, não é demais admitir que outras expressões culturais podem cumprir um papel contra-hegemônico, se não destruindo, mas abalando aquela cultura marcada por uma tradição política autoritária, que tem na acomodação e na violência a sua principal característica.

Nesse sentido, pode-se argumentar que a obra dos artistas da década de 1960 cumpria um papel muito mais afeito à modernização conservadora do país, até pela expansão do mercado que eles propiciaram e do qual foram os maiores beneficiários. Mas essa constatação não invalida o reconhecimento de que, pela novidade de suas letras, algumas com profundo engajamento social e político, muito do que diziam abalava a modorra dominante da política. Além disso, seu comportamento, sua atitude corporal, coetâneos dos ventos contestatórios da classe média, de carona com as reivindicações do operariado mundial e dos amplos movimentos da contracultura, completavam o quadro contestatório que, se não poderia sozinho tornar-se revolucionário, segundo a pretensão de Caetano Veloso (CALADO, 1997, p. 233), apontou outras possibilidades de participação não consideradas pelos tradicionais agentes políticos do país. Ecos daquelas atitudes são sentidos ainda hoje e ajudaram a moldar novos comportamentos na sociedade e na política brasileiras. Novas estruturas de sentimento que, 50 anos depois, seguem sob contestação.

Certamente havia, naquele circuito, lugar para o lirismo e a capacidade brincante da canção popular. Exemplo disso é a já citada *Sabiá*, de Chico Buarque e Tom Jobim, além de *Margarida*, de Gutemberg Guarabira, vencedora da fase nacional do *III Festival Internacional da Canção* da TV Globo, e terceira colocada na fase internacional, apesar da violenta manifestação do público para que vencesse também aquela fase. Essa canção ilustra parte do espírito lúdico de alguns daqueles jovens. Segundo Melo (2003), ela decorreu de um trato firmado entre seu autor, que mais tarde marcaria a música brasileira com Zé Rodrix e Luiz Carlos Sá e o seu rock rural, e Sidney Miller, um prolífico artista defensor de uma cultura genuinamente nacional. Os dois amigos se lançaram em uma disputa para ver quem conseguia produzir uma canção com motivos folclóricos. Guarabira compôs *Margarida* e Sidney *Marré-de-cy*. O que poucos sabem é que Gut Guarabira era quadro do PCB, dando suporte às ações da Aliança Libertadora Nacional (ALN) no Rio, o que não o impedia de cantar “Apareceu a margarida, olê, olê, olá...”.

Entre a expansão da cultura de massas no Brasil, com o desenvolvimento de um *ethos* de consumo de bens culturais em escala industrial, e as possibilidades de fazer do Brasil um país melhor, mais moderno, justo e sensível do ponto de vista político, medeia uma política do cotidiano que permite pequenas mudanças, as quais podem fazer a diferença no que se refere ao enfrentamento de uma tradição patriarcal, patrimonial e autoritária, que amalgama economia, política e religiões cristãs. Ao estarem entre os principais objetos de crítica de muitas canções surgidas e cantadas no período, além do cinema e do teatro, é possível afirmar que, mesmo que não fosse o seu propósito imediato, aqueles jovens ocuparam um lugar político e intelectual, pela via estética, na vida política nacional, ajudando a redefinir alguns dos seus contornos. Se aquilo era algo singular à realidade brasileira, é irrelevante. Ao contrário, voltando a Robert Schwarz, os melhores resultados da produção cultural só podem advir da abertura e da interação, jamais do enclausuramento puritano. Se pensarmos a produção artística nos termos de uma cultura comum,

como sugere Raymond Williams, então a universalidade da problemática poética e musical do período mostrava que, a despeito do recrudescimento do autoritarismo e da violência da ditadura, parte da sociedade sabia muito bem que queria “seguir vivendo”. E para isso deveria ser proibido proibir.

### Referências

- ANSART, Pierre. *A gestão das paixões políticas*. Curitiba: Editora UFPR, 2019.
- BRAGA, Rafael Giurumaglia Zincone. *Parabolicamara: tropicália e a politização do cotidiano na TV*. 2017. Dissertação (Mestrado em Mídia e Cotidiano) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.
- BRAGHINI, Katya. *Juventude e pensamento conservador no Brasil*. São Paulo: EDUC; FAPESP, 2015.
- CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- CENTRO POPULAR DE CULTURA/UNE. *Violão de Rua*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.
- CORAL DE CURITIBA. *A paixão segundo Cristino*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1984.
- COUTINHO, Eduardo (Dir.). *Cabra marcado para morrer*. Documentário. 1h59min, 1984.
- HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- LIMA, Danielle Barreto. *O Comando de Caça aos Comunistas (CCC): do estudante ao terrorista (1963-1980)*. São Paulo: Edições 70, 2021.
- MARTINO, Rodolfo Stipp. 1968: Atores de “Roda Viva” são agredidos e teatro é depredado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 jul. 2018. Acervo Folha.

Disponível em: <https://acervofolha.blogfolha.uol.com.br/2018/07/18/1968-atores-de-roda-viva-sao-agredidos-e-teatro-e-depredado/>. Acesso em: 20 maio 2021.

MELO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.

MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida Severina e outros poemas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Cultura política e ditadura: um debate teórico e historiográfico. *Revista Tempo e Argumento*, [S. l.], v. 10, n. 23, p. 109-137, 18 abr. 2018. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180310232018109>. Acesso em: 12 fev. 2021.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Culturas políticas na História: novos estudos*. 2. ed. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2010.

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

RIDENTTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo; Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROCHA, Janes. *Os outubros de Taiguara. Um artista contra a ditadura: música, censura e exílio*. São Paulo: Kuarup, 2014.

RODA VIVA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Verbete da Enciclopédia. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento405843/roda-viva>. Acesso em: 11 maio 2021.

SANTOS, Daniela Vieira dos. *As representações de nação nas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso: do nacional-popular à mundialização*. 2014. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/>

bitstream/REPOSIP/281197/1/Santos\_DanielaVieirados\_D.pdf. Acesso em: 06 maio 2021.

SANTOS, Roberto (Dir.). *A hora e a vez de Augusto Matraga*. 1h33min, 1965.

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

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 81-102.

TERRA, Renato; CALIL, Ricardo (Dir.). *Uma noite em 67*. Documentário. 1h25min, 2010.

TERRA, Renato; CALIL, Ricardo (Dir.). *Narciso em férias*. Documentário. 1h23min, 2020.

VANDRÉ, Geraldo. Sem título. Rio de Janeiro: Arquivo TV Record, 1968. 1 vídeo (6min44). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0KGBS5Tu-Dr4>. Acesso em: 15 jan. 2021.

VELOSO, Caetano. Sem título. Rio de Janeiro: Arquivo TV Record, 1967. 1 vídeo (4min41). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qCcrGaTpUMM>. Acesso em: 15 jan. 2021.

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

WILLIAMS, Raymond. *La larga revolucion*. Buenos Aires: Nueva Vision, 2003.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

Recebido em: 27 de maio de 2021  
Aprovado em: 21 de janeiro de 2022