

A Televisão e a Música Popular Brasileira: Histórias que se entrelaçam

La Televisión y la Música Popular Brasileña: Historias que se estrelazan

Television and Brazilian Popular Music: Stories that are intertwined

Marildo José Nercolini¹

Palavras chave:

MPB

Televisão

Brasil dos anos 60

Resumo:

A consolidação da televisão no Brasil e a construção e consolidação da Música Popular Brasileira – MPB estão mais conectadas do que normalmente se supõe. O que o rádio representou para os cantores nas décadas de 40 e 50, a televisão passou a fazê-lo para a geração de cantores dos anos 60, especialmente através dos festivais da canção e dos programas musicais que buscavam abarcar as diferentes tendências então existentes. Se a televisão valeu-se dos criadores da MPB para conquistar público e firmar-se no mercado; por seu lado, esses criadores-músicos, através da televisão, tornaram-se conhecidos e tiveram suas canções e ideias divulgadas para públicos massivos.

Resumen:

La consolidación de la televisión en Brasil y la construcción y consolidación de la Música Popular Brasileña – MPB están más conectadas de lo que generalmente se supone. El rol que la radio representó para cantantes en las décadas de 40 y 50, la televisión lo ha hecho a la generación de los años 60, sobre todo a través de los festivales de la canción y programas musicales que pretendían abarcar las diferentes tendencias que existían entonces. Si la televisión se aprovechó de los creadores de la MPB para conquistar público y establecerse en el mercado; por su vez, esos creadores-músicos, a través de la televisión, se hicieron conocidos, y sus canciones e ideas fueron difundidas a audiencias masivas.

Palabras clave:

MPB

Televisión

Brasil de los años 60

Keywords:

MPB

Television

Brazil in the 1960's

Abstract:

The consolidation of television in Brazil and the construction and consolidation of the Brazilian Popular Music – *MPB* are more connected than is commonly supposed. Television began to represent for the generation of singers of the 60s what radio had represented for singers in the 40s and 50s, especially through the song festivals and musical programs which sought to embrace the different tendencies that existed at the time. If television has taken advantage of the creators of *MPB* to gain audience and establish itself in the market; in turn, these creators-musicians, through television, became well-known and had their songs and ideas disseminated to the mass public.

A Televisão e a Música Popular Brasileira: Histórias que se entrelaçam

E por falar em televisão

No Brasil, a década de 60 tem entre suas marcas o início do processo de massificação da televisão. Sem entrar em muitos detalhes históricos, a televisão foi implantada no Brasil nos anos 50, trazida pelo tano visionário quanto controverso Assis Chateaubriand, que, em 18 de setembro de 1950, juntamente com os Diários e Emissoras Associados, inaugurou a TV Difusora, mais tarde TV Tupi, canal 3, em São Paulo e, em seguida, no Rio de Janeiro.

A chegada desse novo meio de comunicação em terras tupiniquins, causou, por um lado, fascínio e estupor, com suas novas e avançadas, para a época, tecnologias e possibilidades; por outro, desconforto e temor, pois a sua chegada poderia acarretar o enfraquecimento e, para alguns, o fim de outros meios então existentes, como o rádio e o cinema, especificamente falando. Na verdade o que de fato aconteceu nesse e em outros casos (como o mais recente – a chegada da internet nos anos 90) são as transformações substantivas nos meios e tecnologias comunicacionais anteriores, que precisam se adaptar aos novos contextos, pois o jogo de forças sócio-cultural se modifica.

Em termos de abrangência e importância, o rádio era até aquele momento o maior, mais importante e mais bem sucedido meio de comunicação de massa existente no Brasil, concentrando os interesses e os investimentos estatais e do mercado. Com a chegada da televisão, aos poucos isso foi se alterando. Em termos políticos, por exemplo, cabe lembrar o estratégico uso que o Governo Getúlio Vargas fez do rádio para implantar sua plataforma e, destacadamente, uma concepção de na-

ção, aos moldes do que o pensador inglês Benedict Anderson vai chamar de “comunidade imaginada”, buscando superar e camuflar as diferenças e divergências, e forjar um consenso de “todos como um” – somos uma única nação, com a mesma língua, interesses e desejos. Com a tomada do poder pelos militares, com o golpe de estado de 01 de abril de 1964, para se consolidar no poder e consolidar seu projeto, os golpistas buscam não somente no rádio, mas, sobretudo, na televisão o seu meio de acesso privilegiado às massas. Mas para isso era necessário investir na popularização do novo meio, sobretudo ampliando sua abrangência para todo território nacional. Em termos técnicos, a criação da estatal EMBRATEL (Empresa Brasileira de Telecomunicações), em setembro de 1965, e a implantação de torres de retransmissão, ligadas a um satélite de comunicações, possibilitaram a criação das redes nacionais de televisão e os grandes conglomerados de comunicações, tornando possível o desejo dos governantes militares de implantar seu projeto de “integração nacional”, claro que em mãos de um grupo selecionado de empresários, e mediante revisão e modificações na política de concessões. No final da década de 60, já teremos 12 milhões de brasileiros interligados pela televisão, número esse que foi somente aumentando e muito nas décadas seguintes.

O ufanismo (“Esse é um país que vai pra frente”) e a criação de um projeto de nação levado a cabo pelo governo ditatorial que se implantava, buscando, a seu jeito também, como o fez Getúlio, a criação de um imaginário que fomentasse o pensamento único, a dita “integração nacional” e a negação de qualquer outra alternativa, adonando-se da ideia de nação (“Brasil, ame-o ou deixe-o”) tornam-se a pedra de toque, e a televisão passa, então, a ser o canal privilegiado, em termos de comunicação massiva, para a implantação desse projeto que se torna hegemônico no perío-

do. Entre mortos e feridos, nem todos sobreviveram, vários sucumbiram, claro que sem negar a evidente modernização da comunicação massiva no Brasil.

Outro exemplo, e que mais nos interessa aqui, pode ser buscado na indústria fonográfica brasileira que desde o princípio teve o rádio como principal aliado, meio privilegiado para lançamento e circulação da produção musical das gravadoras. As grandes rádios – cabe lembrar algumas, como Rádio Nacional e Rádio Mayrink Veiga – que tinham entre seus contratados as grandes estrelas da música do período, com programas de auditório, acompanhados por grandes orquestras, faziam o lançamento de suas canções e discos, impulsionando a venda e os lucros das gravadoras.

A chegada da televisão veio modificar essa realidade, que teve seu auge nos anos 30 e 40 – a chamada “Era do Rádio”. Mas as mudanças não foram repentinas. A televisão necessitou de quase uma década para, de fato, mostrar sua força e abalar a hegemonia do rádio. Entre outras razões, porque era uma tecnologia recente e que, no princípio, despendia de grande investimento financeiro tanto por parte de quem a queria implantar (iniciativa privada ou estatal), como por parte de quem queria ter acesso ao aparelho de TV, no início bastante caro e raro. Por outro lado, resolvidos esses problemas iniciais, quando a infraestrutura foi sendo montada e o acesso ao aparelho de televisão foi se estendendo, também era necessário criar estratégias para atrair a audiência, trazer o público para frente da tela menor, investindo-se em uma programação para cujo formato não havia ainda parâmetros e cujos profissionais precisavam ser forjados. Não é de se estranhar, por exemplo, que três das principais estratégias usadas na montagem da programação estivessem diretamente vinculadas a fórmulas de sucesso provenientes do rádio: progra-

mas musicais, futebol e novelas. Desses, vamos nos ater a análise da parte musical e sua articulação com a televisão.

Os programas musicais foram uma constante na grade de programação televisiva nos anos 60, período de consolidação desse meio de comunicação por aqui. Tal estratégia, já antes usada pelas grandes rádios, passou a ser usada pelos responsáveis pela programação na televisão, mas adaptando-se ao novo formato e ao novo contexto histórico. Contratavam-se os cantores para fazerem parte do elenco fixo das emissoras, alguns como condutores/apresentadores, outros como convidados eventuais para se apresentarem nos programas especificamente musicais ou de variedades (programas de auditório, por exemplo). No entanto, precisando atrair público, mas também querendo marcar o seu diferencial, o investimento foi feito não somente em nomes já consagrados pelo rádio, mas, sobretudo, em cima de caras novas e novas propostas musicais que surgiam nos anos 60. Portanto, se, por um lado, precisaram recorrer aos já experientes profissionais do rádio, por outro, investiram em nomes novos, ainda sem os vícios e trejeitos daquele meio de comunicação. A imagem passava a dar as cartas, e ela precisava ser chamativa, jovem e atraente. Daí decorre a aproximação com uma nova geração de cantores e compositores que estavam despontando no cenário musical brasileiro, que estavam dando os passos iniciais do que veio a ser chamada Música Popular Brasileira, ou mais simplesmente MPB.

Portanto, na busca pela legitimação social e tentando ocupar um espaço até então dominado pelo rádio, os empresários ligados à televisão estabelecem uma aproximação muito intensa com a música. Até então era o rádio que, com seus programas de auditório, suas orquestras, constituía-se em um espaço fundamental na criação de grandes ídolos da nossa canção popular,

“cantores e cantoras de rádio”, que tinham os seus fiéis seguidores e os traziam para os seus programas. Os proprietários dos canais de televisão apostaram no poder da música popular com vistas a conquistar seu espaço junto ao público.

E essa tal de MPB?

Quando falo em Música Popular Brasileira não me refiro a toda música popular feita no Brasil, mas mais especificamente a um certo tipo de música popular que surge a partir dos anos 60. Uma música urbana, ligada ao ambiente universitário e à efervescência político-cultural que dominava as artes no Brasil na década de 60. Uma música que resgatam o apuro estético – a chamada modernização da música brasileira - trazido pela Bossa Nova, mas passam a se preocupar também com o conteúdo, que precisava necessariamente ser revolucionário, no sentido de estar a serviço da conscientização das pessoas. Isto é, em síntese, uma música que buscava articular a expressão de uma consciência nacional, politicamente orientada para a emancipação cultural e ideológica é que, naquele momento, era hegemônico no pensamento artístico nacional.

Fundia e resgatava elementos mais tradicionais, como o samba, a música nordestina, por exemplo, com os pressupostos estético-musicais trazidos pela Bossa Nova, produzindo uma “fusão/confusão” dos critérios da cultura considerada de elite e da cultura popular, e também se utilizando dos mecanismos da cultura massiva. E para completar essas mesclas, com o tempo a MPB passa a ser incorporada como signo de alta cultura.

Tal denominação, e conseqüente abreviação, começou a ganhar força a partir de 1965. Para aprofundar essa questão é interessante recorrer ao estudo feito por Carlos Sandroni (2004) que

historiciza as transformações que o termo popular associado à música teve no Brasil. Até os anos 40, o adjetivo “popular” esteve associado primordialmente a um tipo de música de origem mais rural, como o atestam os estudos de Mário de Andrade sobre música brasileira. A partir do final dos anos 40 o termo “popular” também passou a abranger um tipo de música urbana, feito por compositores vindos de uma parcela menos letrada da população (compositores dos morros cariocas, por exemplo), que começaram a ter suas músicas tocadas nas emissoras de rádio. Nos anos 50, a música de origem rural passou a ser denominada folclórica, e o termo “música popular” começou a ser associada à música urbana, com caráter mais comercial e midiático (usando o disco e as rádios como meios principais de divulgação). Mas sempre mantendo, de acordo com Sandroni, “um lastro de conformidade com as tendências mais profundas do povo”.

Nos anos 60, “música popular brasileira”, as três palavras unidas passam a designar músicas urbanas veiculadas pelos discos, rádios e, logo em seguida, pela televisão. Não abarcava, porém, toda música urbana. Seus criadores estabeleciam uma delimitação, excluindo o rock, com seus sons eletrônicos e sua origem inglesa e norte-americana, a música romântica e a considerada brega. Como bem analisou José Miguel Wisnik, nesse período, a denominação Música Popular Brasileira vinha associada

(...) a um purismo defensivo contra a cultura internacional (a música pop e o rock, a vanguarda e a Jovem Guarda) e contra o gosto e a presença das massas (o romantismo dito hoje brega, a música sertaneja, e outra vez a Jovem Guarda) (WISNIK, 1996, p. 1).

A expressão “popular” então é apropriada pelas classes médias universitárias

rias, envoltas pela ideologia de esquerda e pelo pensamento nacional-popular, com o objetivo de pensar a identidade brasileira, buscar suas especificidades e preservá-la da então chamada “influência nefasta” do “Imperialismo lanque”.

No final da década de 60, a Música Popular Brasileira já havia sido transformada numa sigla – MPB, o que para Wisnik “mais do que uma simples abreviação prática, não por acaso aparentada com alguma sigla de partido ou frente, supõe um pacto difuso entre aqueles que a usam” (Ibid.); virou uma senha distintiva da cultura cancional universitária então efervescente. Bastava referir-se à MPB que todos sabiam do que se tratava, mesmo que não conseguissem explicar totalmente.

Marcos Napolitano chama a atenção para outro aspecto importante: a MPB, mais do que um gênero musical, transformou-se em uma verdadeira instituição, fonte de legitimação e de hierarquização. Seus seguidores buscavam por independência, por criar seu próprio espaço – instituir-se, conectando-se com a realidade mais ampla, propondo a seus seguidores engajamento social e político. Mas por outro lado, e que muitas vezes é esquecido, estabelecendo uma conexão também muito forte com a indústria cultural que ganhava cada vez mais força no país, sobretudo quando se fala mercado musical brasileiro que se consolidava e com a chegada da televisão. Na década de 60, o Brasil passava por um processo de reorganização da indústria cultural, com novas estratégias de promoção, novos produtos e, sobretudo, novos conglomerados empresariais, fortes, sobretudo, no campo da música e da televisão.

Enfim, sob o signo do impasse e da contradição a MPB foi se construindo. Por um lado, como nos lembra Napolitano (2004), buscando a autonomia,

isto é, estabelecer suas próprias regras, que mesmo não escritas, existiam; e todo o processo de institucionalização sócio-cultural; e por outro, sem conseguir fugir da heteronomia, articulando-se dentro da dinâmica comercial, inserindo-se no mercado musical, com suas leis e normas. Esses dois processos nem sempre eram convergentes, mas eram concomitantes. Por um lado, desejo de engajar-se politicamente, mas, por outro, de também atuar no mercado musical; canções com sentido ideológico-político, mas também como bens culturais, mercadoria a ser vendida. Nunca é demais lembrar que a MPB teve papel fundamental na reorganização do mercado fonográfico brasileiro, além de seus cantores, compositores serem companheiros de caminhada, e mais que isso, sujeitos com papel fundamental reconhecido nas lutas políticas contra a ditadura aqui implantada a partir de 64. Muitas vezes a primeira parte da afirmação é esquecida. A MPB se institui, portanto, negociando com duas culturas, a nacional-popular e a cultura do consumo.

Aprofundemos a relação entre a MPB e a televisão no Brasil.

Para muitos estudiosos desse tema foram os festivais da canção, na década de 60, organizados pelos maiores canais de televisão então existentes um dos grandes responsáveis pela criação e consolidação do que se convencionou chamar Música Popular Brasileira. Ou, em outros termos, como bem afirma Napolitano (2004, p.54-55) “O processo cultural que ampliou, definitivamente, o público da MPB engajada e nacionalista foi a aliança deste gênero com a televisão”, mas também, do outro lado, “foram os programas musicais, sobretudo os festivais da canção, a partir de 1965, que trouxeram novos públicos para o veículo, harmonizando as exigências de qualidade e popularidade”. Portanto, os dois lados saíram ganhando com essa aproximação estratégica.

Programas musicais na televisão

Antes de falarmos dos festivais, quero destacar alguns programas musicais que tiveram grande importância nessa aproximação, alguns deles surgiram a partir do sucesso e da repercussão que certos cantores tiveram nos festivais. Como é o caso de “O Fino da Bossa”, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues.

Disposta a arrebatá-lo o primeiro lugar da audiência em mãos, naquele momento da TV Excelsior, a Record além de promover festivais da canção, produz uma série de programas musicais, tentando abarcar as principais tendências musicais daquele momento, no Brasil. Lançou, ainda em 1965, “O Fino da Bossa”, comandado por Elis Regina, contratada logo depois de ganhar, com “Arrastão”, o I Festival da Música Popular Brasileira, no mesmo ano, e obter enorme sucesso e grande repercussão de público e crítica. Junto com ela, Jair Rodrigues, cantor também com gestual e leveza que se adaptou rapidamente às exigências do novo meio de comunicação. Foi o maior sucesso de audiência da Record. Do programa participavam os novos talentos, grande parte deles lançados nos festivais, como Chico Buarque de Holanda, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Zimbo Trio e Edu Lobo, além de nomes já consagrados como Nara Leão, Vinicius de Moraes e Baden Powell. Logo em seguida, o mesmo canal lança “Bossaude”, apresentado por Elizete Cardoso e Ciro Monteiro, voltado para um público de uma geração de cantores mais antigos para atrair também seu público. E para completar a tríade, faltava abarcar uma ala da juventude mais conectada ao rock, estilo musical que se firmava internacionalmente como “a trilha sonora da juventude”. Surge então “Jovem Guarda”, comandado por Roberto Carlos, Wanderléia e Erasmo Carlos, a turma da “Jovem Guarda”, criando espaço para o rock na televisão brasileira.

Com o enorme sucesso de público desses programas, outros foram criados, como “Show em Si ... Monal”, apresentado por Wilson Simonal; “Corte Rayol Show”, com Renato Corte Real e Agnaldo Rayol e até mesmo Chico Buarque e Nara Leão comandaram por pouquíssimo tempo, na Rede Globo, o programa “Pra ver a banda passar”; e programas de variedades, com platéias, onde também a música brasileira era a estrela principal, cite-se “A Hora do Bolinha”, “A Buzina do Chacrinha” e “Essa noite se improvisa”. No início da carreira, tanto Caetano quanto Chico Buarque participaram seguidas vezes do programa na TV Record, “Essa noite se improvisa”, apresentado por Blota Jr., em que os participantes, a partir de uma palavra sorteada, tinham que lembrar uma canção que a contivesse e cantá-la. Caetano, com seu vasto conhecimento musical aliado a sua boa memória, transformou-se, junto com o jovem Chico Buarque, em vencedor assíduo dessas disputas. No baiano, chamava a atenção do público seu cabelo comprido e desregrado, sua forma de vestir nada tradicional; conta-se que enquanto seus adversários ganhavam flores e bombons das fãs, ele recebia dezenas de pentes. Chico, por sua vez, muitas vezes usava da espartezza e a facilidade que tinha para criar canções para vencer a disputa. Quando não se lembrava de alguma música que contivesse determinada palavra sorteada, inventava na hora e, marotamente, conseguia enganar os jurados.

“O Fino da Bossa”, mais tarde chamado simplesmente de “O Fino”, foi o divisor de águas nesse tipo de programação. Entrou no ar em dia 19 de maio de 1965. Era gravado às segundas-feiras e colocado no ar às 21 horas das quartas-feiras, transformando-se logo no programa de maior audiência na TV brasileira e auxiliando a converter Elis Regina na maior estrela da música popular brasileira daquele momento, alavancando sua carreira. Para se ter uma idéia, o disco que ela e

Jair Rodrigues lançaram, ainda em 1965, *Dois na Bossa* foi o primeiro disco brasileiro a vender um milhão de cópias.

As tardes de domingo na televisão do período eram dominadas pela transmissão ao vivo de partidas de futebol. A Record, por exemplo, transmitia os jogos do Campeonato Paulista. Mas em meados de 66, a Record entra em atrito com a Confederação Paulista de Futebol e tem seu direito de transmissão cassado, precisando urgentemente pensar em uma alternativa para não perder audiência para os outros canais. Resolve substituir o futebol, uma das maiores paixões do brasileiro, por outra de suas grandes paixões: a música. Contrata-se Roberto Carlos, jovem cantor, que a essa altura já havia emplacado alguns sucessos, como “Parei da contramão”, “Calhambeque” e “É proibido fumar”, juntamente com Erasmo Carlos e Wanderléia, colocando no ar o programa “Jovem Guarda”, expressão que viria também a denominar esse movimento musical, liderados por esses mesmos artistas. O programa estreou em 22 de agosto de 1966 e, aos poucos, transformou-se em líder de audiência em seu horário.

Munidos de guitarras elétricas, músicas com letras ingênuas e/ou debochadas, criação de um vocabulário característico e assentados numa publicidade forte e competente, esses jovens cantores alcançaram grande sucesso de público, mas foram duramente atacados pela crítica de esquerda. Na verdade o que a Jovem Guarda fez foi transformar a linguagem revolucionária do rock em algo mais palatável para a indústria cultural. Esse fenômeno foi perceptível em outras partes do mundo, como afirma Morin, pois essa indústria cultural, ao mesmo tempo que integrou a genialidade musical do movimento, descaracterizou seu teor de contestação social:

Ora, a característica de todo o sistema da cultura de massa, da indústria

cultural [...] consiste em circunscrever a tendência dionisiaca sem contudo a destruir – [...] -, em sufocar a rebeldia latente ou em mergulhá-la numa latência ainda mais profunda -, ou em todo o caso em eliminar dela todas as manifestações explosivas, integrando, porém, e explorando os contributos musicais rebeldes (MORIN, 1984, p. 181-2).

O programa “Jovem Guarda” passou a dar muito mais audiência que “O Fino”. A guerra estava declarada. A geração MPB, com sua proposta de música engajada e defendendo padrões de uma música popular pretensamente mais brasileira e de qualidade, versus os rockeiros da Jovem Guarda, taxados de alienados e alienantes, imbuídos de uma linguagem mais solta e debochada, investindo na linguagem estético-musical do rock, tentando espelhar-se na revolução promovida pelos *Beatles*. Elis e alguns de seus companheiros se armaram como se fossem para uma guerra, defender o que consideravam a verdadeira música brasileira. Chegaram a montar a “Frente Ampla da Música Popular Brasileira contra o lê-iê-iê” (outra maneira de denominar a geração Jovem Guarda), e a organizar debates e mesmo uma passeata pelas ruas de São Paulo, com faixas e cartazes; uma boa jogada de marketing para tentar alavancar novamente a audiência de “O Fino”. Quem ganhava com isso era a própria TV Record, canal onde os dois programas eram exibidos, pois acirrava os ânimos e o desejo de superação dos próprios músicos e seus seguidores, com repercussão em jornais e revistas e também junto ao público.

Nos bastidores do Teatro Record, onde era gravado “O Fino”, aparece transcrita a seguinte ordem do dia, transcrita por Homem de Melo (2003, p.119), que dá conta desse enfrentamento:

“Atenção, pessoal, O Fino não pode cair! De sua sobrevivência depende a

sobrevivência da própria música moderna brasileira. Esqueçam quaisquer rugas pessoais, ponham de lado todas as vaidades e unam-se todos contra o inimigo comum: o iê-iê-iê”.

No entanto, aos poucos, esses programas foram se desgastando e não mais alcançavam audiências extraordinárias. O último programa de “O Fino” foi ao ar em 19 de julho de 1967. Por sua vez, “Jovem Guarda” também no final de 1967 viu seus números de audiência diminuírem, sendo ultrapassado pelo então novo fenômeno de audiência, o Programa Sílvio Santos, na TV Tupi. Roberto Carlos abandona o barco no início de 68 e inicia uma nova fase em sua carreira, voltando-se mais para o gênero romântico. Em seguida o programa é também tirado do ar.

Tanto “O Fino da Bossa” quanto “Jovem Guarda” marcaram época na televisão brasileira, tantos em termos de audiência quanto em termos de repercussão de público e crítica, amados ou odiados, seus protagonistas abocanharam grande sucesso e foram fundamentais para a criação de um público ainda não existente para os canais de televisão que os contratavam.

Entre outubro e dezembro de 68, também a trupe tropicalista ganha o seu próprio programa na televisão. “Divino maravilhoso” estréia na TV Tupi, programa semanal, gravado e mostrado às segundas-feiras, à noite. Verdadeiros *happenings* aconteciam em frente à câmara de televisão. Os programas seguiam a linha debochada e anárquica dos tropicalistas, de questionar e explodir as verdades pré-concebidas seja na cultura, nos costumes ou na música. Como exemplo, em um desses programas o cenário montado era uma grande jaula, dentro da qual Caetano, Gil e os convidados representavam um grande banquete de mendigos. As grades eram quebradas ao final por

Caetano, cantando, de Roberto Carlos, “Um leão está solto nas ruas”. Ou então o programa próximo ao Natal em que Caetano ataca a hipocrisia reinante em muitos “lares burgueses”, com o propalado espírito natalino, afinal *alegres ou tristes, são todos felizes durante o Natal*. O polêmico baiano canta a marchinha natalina “Boas festas”, de Assis Valente, com um revólver apontado para a sua cabeça. *Kitsch? Chocante? Aterrador?* Ou simplesmente a forma tropicalista de ocupar o espaço público para questionar as mazelas reinantes entre quatro paredes? O programa teve curtíssima duração, pois em dezembro de 68, o governo militar baixa o Ato Institucional n.5, aumentando a repressão e a censura. O programa é tirado do ar, suas fitas são destruídas para não servirem de prova contra seus criadores e apresentadores; mas mesmo assim, Caetano e Gil são presos, e, logo em seguida, exilados em Londres.

Esses são alguns exemplos bem sucedidos da parceria entre música e televisão no Brasil, que teve nos festivais da canção outra ponta de lança fundamental.

E que venham os festivais

Os festivais, no mundo da música, foi uma estratégia largamente usada nos anos 60, para expor novas tendências de criação e também para dar visibilidade massiva a propostas de criadores novos ou em vias de consagração. Às vezes com caráter competitivo e outras vezes não.

Como exemplo, em termos internacionais, lembremos que na segunda metade dos anos 60 os muitos festivais de rock foram um espaço importante na difusão dos ideais contraculturais e da busca por transformar esse gênero musical em linguagem universal da juventude. Alguns deles respondiam à organização da grande indústria discográfica, como

Monterey Pop, em 67 (onde são lançados Jimi Hendrix e Janis Joplin) e os dois da Ilha de Wight, em 1969 e 1970; outros, foram resultados de elementos mais ou menos subversivos, dissidentes dos primeiros. O festival de Woodstock (1969) pertenceu à segunda categoria. Nele se reuniu quase meio milhão de pessoas, no interior dos EUA. Porém, em Altamont, na Califórnia, no final de 69, com a presença dos *Rolling Stones*, renunciou-se o fim desses grandes festivais de rock: quatro pessoas mortas, entre elas um negro, assassinado pelos *Hell's Angels*, grupo direitista norte-americano. O sonho de uma geração começava a acabar, “pois a confraternização ocasionada pelo rock, o espírito de ‘paz e amor’ dos *hippies*, se viram invadidos pela violência, pela morte e pela discriminação. A Era de Aquários, dominada por Eros, perdia preciosos espaços. *Thanatos* novamente se impunha” (NERCOLINI, 1997, p.340).

Quanto a festivais com caráter competitivo, dois deles, Viña del Mar, no Chile, e San Remo, na Itália, tiveram especial importância no Brasil, pois foram a partir desses modelos que as redes de televisão brasileira organizaram os seus. Como nos lembra Zuza Homem de Mello, que fez a mais completa e bem acabada pesquisa sobre a “Era dos festivais”, no Brasil, o primeiro a ser organizado aqui foi em 1960, pela TV Record, que resolveu encampar a idéia trazida por Tito Freury, que havia acompanhado, no ano anterior, o Festival de San Remo. A busca por atrair audiência investindo em um programa de competição musical entre cantores e compositores, apresentando canções inéditas, com eliminatórias e júri especialmente escolhido para classificar as melhores performances, parecia adequada para o contexto brasileiro, com forte tradição musical e que via, naquele momento, surgir toda uma nova geração de músicos, tanto de intérpretes quanto de compositores. Para a indústria fonográfica os ganhos também

eram muitos, sobretudo porque possibilitava testar músicas e cantores, possibilitando o investimento mais seguros, em nomes que já teriam passado pelo crivo da crítica e do público. Para os novos criadores, era também um espaço privilegiado de tornarem seus nomes e suas propostas conhecidos em escala massiva. Portanto, fórmula adequada e que respondia ao desejo tanto da indústria fonográfica, quanto da televisão e dos músicos. A repercussão do primeiro foi pouca, a transmissão televisiva foi abortada na última hora e os intérpretes de todas as canções foram três cantores contratados pela emissora. A chamada “Era dos Festivais”, tem como marco definitivo o I Festival organizado pela Excelsior, em 1965. A partir daí, além da Record e da Excelsior, os demais canais, TV Rio, Tupi e Rede Globo, passaram a investir pesado também no formato, pois a repercussão de crítica e público foi grande. Quando acabava um, outro já estava começando².

Alguns desses festivais retrataram, como nenhum outro analista acadêmico poderia fazê-lo, as diversas visões de Brasil, de arte, de ser e estar no mundo que conviviam ou, muitas vezes, combatiam-se. Alguns foram emblemáticos. Vamos a eles.

O I Festival Nacional de Música Popular Brasileira, realizado entre março e abril de 65, foi organizado pela Excelsior, com eliminatórias em Guarujá, São Paulo, Petrópolis e final no Rio de Janeiro. A grande vencedora foi “Arrastão”, de Edu Lobo e Vinícius, magistralmente interpretada por Elis Regina, usando e abusando do gestual e da imagem. Para Zuza de Mello (2003, p.74), nascia ali um “novo gênero de programa televisivo, no qual a platéia se manifestava e torcia”, e segue, trazendo a metáfora do futebol, só que “em vez de jogadores e times, cantores e compositores. Em vez de estádios, auditórios. Nascia uma nova torcida no Brasil, a torcida pelas canções”.

O estilo próprio e explosivo de interpretar de Elis, aliando voz e gesto no palco, adaptava-se perfeitamente ao espetáculo televisivo. Sucesso garantido. Logo em seguida, como vimos, foi contratada pela Record para comandar, junto com Jair Rodrigues, “O Fino da Bossa”, programa apresentado todas as quartas-feiras, com enorme sucesso de público.

Já no II Festival da MPB, também organizado pela TV Record, em setembro e outubro de 1966, em São Paulo, a disputa entre “A banda”, de Chico Buarque, e “Disparada”, de Geraldo Vandré, cantada por Jair Rodrigues, mobilizou grande parte do Brasil. Também se dá a transformação de Chico em ídolo massivo. Aliás, cabe destacar a importância para a MPB da vitória de Elis e Chico nesses respectivos festivais. A repercussão nacional que ambos tiveram foi fundamental para ampliar o público da MPB, até então restrito mais aos ambientes universitários. Eles, nesse momento, foram galgados a ídolos massivos, atingindo parcelas da população que até então pouco ou nada conheciam dessa nova proposta que surgia na cena musical nacional.

Por sua vez, foi no III Festival da Música Popular Brasileira, organizado pela Record, em 1967, que se deu, de forma massiva, o lançamento do Movimento Tropicalista, com Caetano e Gilberto Gil apresentando, respectivamente, as antológicas “Alegria, alegria” e “Domingo no parque”, acompanhados, respectivamente, dos *Beat Boys*, grupo de rock argentino, e dos *Mutantes*, incipiente grupo de rock brasileiro. O Tropicalismo começava a tomar forma. A inclusão da guitarra elétrica num festival de música popular brasileira foi causa de fortes discussões. Os tropicalistas, desde o princípio, causaram polêmica: defensores e acusadores se apresentaram rapidamente. Caetano e Gilberto Gil, “antropofagicamente, incorporaram os avanços da pesquisa musical

feita no exterior à nossa música, em nível de som e de letra, sem, no entanto, negar a sua própria origem – brasileiros” (NERCOLINI, 2005, p.79). Caetano e Gil criaram uma letra cinematográfica – “letra-câmarana-na-mão” –, certamente influenciado pelo cinema de Godard e Glauber (sua tantas vezes declarada grande paixão).

Em outra composição de Caetano, lançada na época, “Superbacana”, havia referência direta a relação entre a MPB e a televisão. Na parte final da canção, aparece citado *Um instante maestro*, que serve como senha para introduzir esse tema, visto que tal expressão referia-se a um programa da TV Tupi, apresentado por Flávio Cavalcanti, em que, entre outras coisas, se analisavam os lançamentos musicais. O apresentador assumia o papel de defensor da boa música nacional, e os discos, considerados por Cavalcanti influenciados por estrangeirismos, eram sumariamente quebrados no palco. Pois bem, Caetano, logo após essa citação, coloca uma série de estrangeirismo (*super-homem, superflit, supervinc, superhist, supershell*) junto com produtos nacionais - quentão (festas juninas), por exemplo -, como a querer afirmar que a pretensa “pureza” da MPB, defendida pelo apresentador e por tantos outros estava sendo “maculada” pela influência estrangeira e continuava viva, *superviva*.

Antenados com as transformações que se vislumbravam em outras artes, especialmente o cinema (a proposta revolucionário de Glauber Rocha), o teatro (o Oficina com a sua forma quase anárquica de encenação e a redescoberta de Oswald de Andrade) e as artes plásticas (Hélio Oiticica e a obra interativa, *Tropicália* e *parangolés*), os tropicalistas deram uma guinada nos caminhos da MPB. Propunham rotas alternativas, bebendo em fontes renegadas por colegas músicos que estavam mais voltados à defesa de uma música popular pretensamente mais

“pura” e ligada às “raízes”, sem deixar de lado a Bossa Nova, de João Gilberto e Tom Jobim, buscando retomar daquela o que Caetano chamava de a linha evolutiva dentro da MPB, para dar-lhe organicidade e ampliar os critérios de seleção e julgamento na criação.

Por outro lado, tivemos nesse mesmo festival, a apresentação de “Ponteio”, de Edu Lobo - a grande vencedora, expressão dos padrões consagrados pela MPB de então: ligada à linha nacional popular, com destaque para o mote característico dessa tendência: “o dia que virá” e o papel fundamental do cantador de chamar esse novo dia, em que livres das amarras, poder-se-ia celebrar novamente a liberdade.

Por fim, Chico Buarque com “Roda-viva”, mostrando o seu desencanto com o *show business*, questionando o poder do cantor e da música. Em “Roda-viva”, Chico descarrega todo o seu descontentamento diante de um sistema que acaba por coisificar as pessoas, uma *roda-viva* que arrasta consigo o destino das pessoas, as roseiras, o violão, a saudade... O autor desenha o seu auto-retrato em um período em que se sentia conduzido pelo esquema do sucesso.

Fundamental perceber que a relação desses cantores e compositores com os mecanismos da televisão se foi marcada pela negociação, nunca também faltaram os embates e as polêmicas. Se, nesse mesmo festival, Caetano, em “Alegria, alegria”, dizia que “sem lenço e sem documento”, poderia “cantar na televisão”, entrando no esquema, para, como vai afirmar mais tarde, explodir tais esquemas de dentro, demonstrando mais uma vez a atitude tropicalista de manter aberto o diálogo e interferir diretamente nos meios de comunicação de massa; Chico, em “Roda Viva”, mostra-se desconforme com esse mundo glamuroso e sufocante gerado

pelos meios massivos, sobretudo o televisivo. Perpassa toda a composição uma sensação de agonia, desesperança, *como quem partiu ou morreu*. O autor, qual uma criança, após tanto rodar, não se sente com os pés no chão, perdeu o domínio sobre si mesmo. Apesar de querer *ter voz ativa* e em seu *destino mandar*, de tentar ir *contra a corrente*, não consegue resistir. Sente-se engolido por um sistema mais poderoso que ele. Ilustrativo dessa sensação de aprisionamento é seu depoimento dado em pleno apogeu de seu sucesso, em 1966, ao Museu da Imagem e do Som, ao ser perguntado sobre como se sentia diante da máquina do sucesso:

Me sinto mal pra burro. (. . .) Pois é, isso atrapalha um bocado, porque eu pedi para acabar o show dia 15, para descansar um pouco, mas não eu não vou poder descansar, não. (. . .) Estou vendo que até o fim de ano eu vou ter que... sumir... Não. Eu estou vendo que até o fim de ano, vou ter que entrar na máquina e não tem jeito de sair.

Ou então, já fora desse sufoco, Chico (*apud* BOCANERA, 1971) afirma: “O período de badalação em minha carreira, a época dos festivais e do apertar botão na televisão aconteceu sem que eu tivesse programado e, muito menos, pudesse controlar”.

Essa composição (e também a montagem da peça com o mesmo nome, feita por José Celso Martinez) representou um momento importante na carreira e na vida de Chico Buarque. Ele buscava romper com a imagem de bom moço, bem comportado, que se deixava levar por produtores e pelo mundo da indústria do sucesso. Ruy Castro, em artigo publicado em 68, analisando esse episódio, dá o tom do debate com a televisão, afirmando que essa “pretende transformar seres humanos em objetos de lazer de espectadores insaciáveis”, manipulando por controle

remoto “os gostos, as atitudes e o comportamento da massa, coisificando”. Mas não custa lembrar que tal composição foi inscrita e apresentada em um festival da canção, organizado e transmitido pela televisão, afinal era um canal privilegiado, que possibilitaria que seu protesto alcançasse grandes públicos. Se por um lado gerava dividendos para a máquina televisiva, mesmo quando contra ela se falava, também gerava espaço de divulgação dos próprios cantores e compositores. Uma via, portanto, controversa e de mão dupla.

Outro importante momento foi o III Festival Internacional da Canção, realizado em 1968, organizado pela TV Globo. Teve entre os concorrentes: Caetano Veloso com “É proibido proibir” e sua contracultura anarco-tropicalista; Vandrê com “Caminhando”, canção síntese do movimento nacional-popular, feita em dois acordes e com uma mensagem explicitamente política, objetivando conscientizar as massas; e Chico Buarque, unido a Tom Jobim, com “Sabiá”, resgatando da Bossa Nova a harmonia e singeleza do som, aliado a uma letra refinada, prefigurando o que viria a ser a especialidade desse poeta: a linguagem velada ou a linguagem da fresta.

Foi nesse festival que o embate entre “engajados” e “desbundados-tropicalistas”, já presente em 67, tomou forma de maneira mais pungente. Na eliminatória paulista, feita no Tuca (Teatro da Universidade Católica), Caetano Veloso apresentou a sua canção “É proibido proibir”, de maneira performática e anarco-tropicalista. Momento emblemático do 68 brasileiro. Vale à pena analisá-lo.

Expressão de um tempo sombrio, carregado de censuras, “É proibido proibir”, cuja letra surge a partir de uma das frases pintadas nos muros de Paris, está inserida dentro do espírito 68, do maio francês. A letra se propõe a atacar todas

as proibições, sejam morais, físicas ou ideológicas. Contra a interdição ao prazer, ao sexo, Caetano diz “não ao não”. A repressão existe *sim* e é preciso dizer *não* a ela. Permanecer fisicamente livre até o momento em que seguisse as regras estabelecidas pelo governo militar ou então poder criar livremente até não atingir os dogmas da direção partidária, seria de fato liberdade? Derrubar as convenções, as tradições, a mesmice! Coloque-se por terra tudo: vidraças, louças, livros, prateleiras, estátuas, intelectuais. Nada é para sempre, tudo pode ser desfeito, quebrado, desmontado, questionar até mesmo o inquestionável.

Mais do que a letra da canção em si, a apresentação de “É proibido proibir” transformou-se num marco dentro da MPB e da “Era dos festivais”, pois tornou pública a discussão sobre o cerceamento criativo nas artes feito não somente pela censura castradora da direita, mas também pelas chamadas patrulhas ideológicas de esquerda.

A letra da música e o som que misturava guitarra, baixo, bateria, vozes estridentes, completaram a performance. Em meio a um público predominantemente de jovens universitários de esquerda, Caetano se vê enfrentando vaias ensurdecedoras. O público politizado e “*open mind*” vê diante de si um baiano, vestido com roupas de plástico e coloridas, com cabelos grandes e desalinhados, que não se apresentava de maneira tradicional, mas movimentava os quadris, acompanhado de um conjunto de rock que seguia o mesmo ritmo de seu anfitrião, e, para completar, um *hippie* norte-americano que entrava palco a dentro, gesticulando e berrando palavras incompreensíveis. A plateia de esquerda, como todo bom Narciso, *acha feio o que não é espelho*. Vaias podiam vir, e vieram, e muitas, servindo de combustível para o que ainda faltava: transformar aquelas imagens em palavras, no famo-

so discurso de Caetano Veloso diante do público que o vaiava. *É proibido proibir*, é proibido censurar:

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder. Vocês têm coragem de aplaudir esse ano uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir o ano passado. São (sic) a mesma juventude que vão sempre, sempre, sempre matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem. Vocês não estão entendendo nada, nada, nada. Absolutamente nada. (...) Mas que juventude é essa? Que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém. Vocês são iguais sabe a quem? (...) Aqueles que foram no Roda-viva e espancaram os atores. Vocês não diferem em nada deles. Vocês não diferem em nada. (...) O problema é o seguinte, vocês estão querendo policiar a música brasileira. (...) Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês... Se vocês forem em política como forem em estética, estamos feitos (...).³

A quem se destinava esse discurso? Quem eram os seus interlocutores? Aqueles estudantes que o vaiavam? Também eles, mas não somente. Direccionava-se a uma boa parcela da intelectualidade de esquerda, ainda marcada por padrões de comportamento rígidos, que, na visão tropicalista, estava querendo *policar* a produção cultural brasileira, descartando as propostas que não se encaixassem em seus pressupostos. Direccionava-se a um governo militar cerceador de liberdades, para quem *É proibido proibir* soava como insulto. Direccionava-se aos seus companheiros, os cantores e compositores ligados à música popular brasileira, a fim de sacudi-los de suas posições e buscando ampliar o escopo da MPB, alargando seus horizontes para outras propostas e sonoridades. Caetano reafirma essa postura transgressora

do Tropicalismo em entrevista à revista *O Cruzeiro*, em outubro de 68:

Às favas a opinião pública, os preconceitos, a mania de tudo certinho, quadradinho, bonitinho. É proibido proibir mesmo! Seja o que for (ou haja o que houver). Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes estão dispostos a agüentar com todas as conseqüências pelo direito de ser o que são. Guitarras elétricas em ritmo de loucura. Luz psicodélica. Gritos. Muitos gritos. Urros até. Uma verdadeira alucinação.

Mas a polêmica nesse III Festival Internacional da Canção continuou, na fase decisiva, no Rio de Janeiro. Chico ou Vandrê? “Caminhando”, de Geraldo Vandré, respondia perfeitamente aos anseios das esquerdas de então. A simplicidade musical, aliada a uma letra explicitamente política e arregimentadora - *Vem, vamos embora, que esperar não é saber* - ganhou o público do festival, formado em sua maioria por universitários de tendências à esquerda, e foi sendo transformada com o passar em hino da resistência à ditadura. A vitória de “Sabiá” desencadeia uma onda de protesto, vaias e acusações que atingem diretamente a Chico Buarque, aquele que com o tempo foi se transformando num dos principais nomes, dentro da mundo da música, na luta contra a ditadura. Os tempos não eram nada fáceis, as grandes polêmicas e enfrentamentos estavam na ordem do dia. A intelectualidade, como afirma Heloísa Buarque de Hollanda (1996), passa então a se questionar o sentido e as formas do engajamento político, e a “polêmica Vandré X Chico talvez seja o exemplo mais contundente disso. A acusação de ‘alienação’ para Chico abriu bastante nossas cabeças que já estavam propensas em acreditar que o pessoal é o político.”

O pretense lirismo alienado de “Sabiá”, na verdade, era somente aparente, pois, assim como em “Carolina”, “A ban-

da” e tantas outras das composições buarquianas, o uso do particular, como no caso da moça que se recusava ir para a rua, ou das transformações passageiras causadas pelos músicos e seus instrumentos durante sua passagem pelas ruas de uma cidade, servem de pano de fundo para uma crítica radical às proibições de ocupação do espaço público. Os críticos viram em “Sabiá” o tom nostálgico, a leveza, o lirismo; mas não conseguiram perceber, nas entrelinhas, a fina ironia presente nessa paródia da “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, a descrever um país, antes pujante e belo, que agora estava desfigurado, anômalo e dissonante.

E por fim...

A “Era dos festivais” tem seu auge em 1968. A partir daí começa o declínio e o desgaste da fórmula. No início da década de 70 os principais canais desistem de promover grandes festivais. Na década de 80 a Rede Globo tenta retomar a fórmula, conseguindo relativo sucesso, mas também com curta duração. Novos tempos exigiam novas estratégias e outros investimentos.

Na década de 60, em um quadro sócio-político marcado pela censura, ditadura e perseguições, brechas precisaram ser abertas. A Música Popular no Brasil, com seus cantores e compositores, foram pontas de lança a forjar espaços interditos. Diante de uma situação kafkaniana, a palavra se junta à melodia pelas mãos de cantores e compositores, metamorfoseando-se para continuar ocupando o espaço público. Ocupar o espaço trazido pela televisão, através dos programas musicais e dos festivais, foi fundamental para fazer ecoar sua arte e seu protesto, através dos versos, da música, do *happening*, do remelexo do corpo, da performance, proferindo o grito que não era somente seu, mas de todos os que sofriam a cassação

da palavra. Durante esse período, muitas vezes, essa foi uma das poucas maneiras que se pode contestar nesse país.

Enfim, se, por um lado, a televisão se valeu da nova geração de criadores musicais para firmar e aumentar seu público, por outro, esses próprios criadores, através da televisão, tornaram-se conhecidos nacionalmente e tiveram suas canções e idéias divulgadas para um público muito maior do que aquele que poderia ser atingido por seus espetáculos. Se nem todos podiam comprar o ingresso para assistir o espetáculo Opinião, se nem todos podiam adquirir os discos e participar dos shows de Caetano Veloso ou Chico Buarque, milhares podiam vê-los pela televisão, nos seus programas e durante os festivais, e simpatizar com essa ou aquela proposta, conhecer através da música, dos gestos, da forma de vestir e falar, as idéias e a visão de mundo dos artistas. E os festivais da canção e os programas musicais feitos à época foram instrumentos privilegiados para fazerem isso.

Bibliografia:

ALVES DE LIMA, Marisa. Abaixo os preconceitos. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, v.40, n.43, p.104-105, 26 out. 1968.

ANDERSON, Benedict. Nação e consciência nacional. São Paulo: Ática, 1989.

BOCANERA, Sílio. Chico: a reconstrução. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 25 nov. 1971. Caderno B.

BUARQUE DE HOLLANDA, Chico, 1966. Depoimento dado ao Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, em 11 de novembro de 1966.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. Depoimento dado ao autor em 18 de novembro de 1996.

CASTRO, Ruy. Chico: o samba que nasce do açougue. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 28 abr. 1968.

FONSECA, Heber. Caetano, esse cara. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

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

MORIN, Edgar. Sociologia. Portugal: Europa-América, 1984.

NAPOLITANO, Marcos. Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980). São Paulo: Contexto, 2004.

NERCOLINI, Marildo J. Artista-intelectual: a voz possível em uma sociedade que foi calada. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 1997.

_____. A construção cultural pelas metáforas: A MPB e o Rock Nacional Argentino repensam as fronteiras globalizadas. RJ: UFRJ/ LETRAS, 2005. (Tese defendida no Programa de Ciência da Literatura.)

SANDRONI, Carlos. "Adeus à MPB". In: CAVALCANTE, B., STARLIN, H.M. e EISENBERG, J. (org.). Decantando a República. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. Vol. 1. p. 23-35.

WISNIK, José Miguel. "O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez". In: BAHIANA, Ana Maria et alii. Anos 70 – Música Popular. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

_____. "Rótulo não serve para classificação musical." Folha de São Paulo, Caderno Ilustrada, 8 jan. 1996, p.1.

¹ Professor da graduação em Estudos de Mídia e do programa de pós-graduação em Cultura e territorialidades da Universidade Federal Fluminense.

² Para análise mais detalhada, sugere-se o excelente livro de Zuza Homem de Mello (2003), "A era dos festivais", mais completa e abrangente pesquisa sobre os festivais da canção, no Brasil.

³ Ver transcrição completa em FONSECA, 1994, p.91

Contato:
- mjnercolini@gmail.com