

Copyright © 2001 Marcos Napolitano
Todos os direitos desta edição reservados à
Editora Contexto (Editora Pinsky Ltda.)

Coordenação de textos
Carla Bassanezi Pinsky

Preparação de textos
Sandra Regina de Souza

Revisão
Kika de Freitas

Criação, projeto e montagem de capa
Antonio Kehl

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Napolitano, Marcos.
Cultura brasileira : utopia e massificação (1950-1980) / Marcos Napolitano.
3. ed. – São Paulo : Contexto, 2006. – (Repensando a História)

Bibliografia.
ISBN 85-7244-157-1

1. Cultura – Brasil – História. I. Título. II. Série.

00-4790

CDD-981

Índice para catálogo sistemático:

1. Brasil: Cultura: Civilização: História 981

EDITORA CONTEXTO
Diretor editorial: *Jaime Pinsky*

Rua Acopiara, 199 – Alto da Lapa
05083-110 – São Paulo – SP

PABX: (11) 3832 5838

contexto@editoracontexto.com.br

www.editoracontexto.com.br

2006

Proibida a reprodução total ou parcial.
Os infratores serão processados na forma da lei.



Sumário

Introdução

Sonhando
nos anos

A cultura

O rádio

Desbur
nos "an

Contra

Consid

Sugest

A cultura a serviço da revolução (1960-1967)

ARTE E POLÍTICA: o CPC da UNE

O projeto político-cultural do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, tal como foi apresentado no manifesto da entidade, elaborado por volta de 1962, foi herdeiro da forma pela qual o problema do espaço político e social do nacional-popular foi lido pelo Partido Comunista. Não significa que todas as pessoas que participavam do CPC eram “comunistas de carteirinha”, como se dizia, mas de alguma forma gravitavam em torno da cultura nacionalista de esquerda, da qual o PCB era um grande defensor. Eram jovens, quase sempre estudantes e artistas os que se articularam, a partir de 1961, em torno da UNE, e passaram a defender que a entidade tivesse uma política cultural mais atuante. O ponto comum entre eles era a defesa do nacional-popular, expressão que designava, ao mesmo tempo, uma cultura política e uma política cultural das esquerdas, cujo sentido poderia ser traduzido na busca da expressão simbólica da nacionalidade, que não deveria ser reduzida ao regional folclorizado (que representava uma parte da nação), nem com os padrões universais da cultura humanista – como na cultura das elites burguesas, por exemplo.

O texto-base do Manifesto do CPC tentava mostrar como o jovem artista engajado poderia “optar por ser povo”, mesmo tendo nascido no seio das famílias mais abastadas. Aliando formação e

talento, com os estilos e conteúdos da cultura popular, o artista engajado poderia ajudar a construir a autêntica cultura nacional, cuja tarefa principal era estimular a conscientização em prol da emancipação da nação diante dos seus usurpadores (nacionais e estrangeiros). O Manifesto do CPC/UNE tentava disciplinar a criação engajada dos jovens artistas. Como tarefas básicas, na medida em que o governo João Goulart assumia as reformas de base como sua principal bandeira, o CPC se dispunha a desenvolver a consciência popular, considerada a base da libertação nacional. Mas antes de atingir o povo, o artista deveria se converter aos novos valores e procedimentos, nem que, para isso, sacrificasse o seu deleite estético e a sua vontade de expressão pessoal, em nome de uma pedagogia política que atingisse as massas, estudantis e trabalhadoras. O manifesto foi redigido pelo economista Carlos Estevam Martins e apresentado em outubro de 1962. Outros nomes importantes da esquerda nacionalista do momento eram o poeta Ferreira Gullar e o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho. No CPC da Bahia, destacava-se o jovem crítico de cinema e cineasta, Glauber Rocha.

Vejamos alguns trechos importantes do Manifesto do CPC da UNE:

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

Não havia dúvida, segundo o Manifesto do CPC, de que a arte de elite era superior, formalmente, em relação à arte popular, oferecendo mais possibilidades formais ao artista. Portanto, o que se priorizava na obra não era a sua qualidade estética, mas um veículo ideológico adequado às preocupações nacionalistas em voga.

Sobre o procedimento formal que deveria culminar na obra de arte, o Manifesto separava dois planos distintos:

Por um lado ela tem antes o caráter sociológico de levantamento das regras e dos modelos, dos símbolos e dos critérios de apreciação estética

que se encontram em vigência na consciência popular (...). Outra direção em que se desdobra a pesquisa formal do artista revolucionário consiste no trabalho constante de aferir os seus instrumentos a fim de com eles poder penetrar cada vez mais fundo na receptividade das massas. Certamente mais rigorosas e implacáveis as regras que dirigem o processo de comunicação com as massas do que aquelas que facilitam o entendimento com as elites.

O procedimento de criação sugerido visava direcionar o artista-intelectual engajado para a busca de inspiração nas “regras e modelos dos símbolos e critérios de apreciação” das classes populares (camponeses, operários) portadoras inconscientes da expressão genuinamente nacional. O objetivo era facilitar a comunicação com as massas, mesmo com o prejuízo da sua expressão artística, a partir de procedimentos básicos: 1) adaptando-se aos defeitos da fala do povo; 2) submetendo-se aos imperativos ideológicos populares; 3) entendendo a linguagem como meio e não como fim.

O LP *O povo canta* pode ser visto como uma tentativa de constituir uma música engajada de cunho exortativo e didatizante (que não chegou a constituir um gênero valorizado no processo de consagração da MPB ao longo dos anos 1960). O LP trazia cinco faixas: “O subdesenvolvido” (Carlos Lyra/Francisco de Assis), “João da Silva” (Billy Blanco), “Canção do trilhãozinho” (Carlos Lyra /Francisco de Assis), “Grilheiro vem” (Rafael de Carvalho), “Zé da Silva” (Geny Marcondes/Augusto Boal).

“O subdesenvolvido”, a música mais famosa do LP, tematizava as agressões imperialistas sofridas pelo Brasil, construindo-se como uma espécie de *suite* (fado, marcha, valsa, *fox* e *rock* balada) cortada pelo bordão “subdesenvolvido”, cantado em coro. A letra oscila entre a denúncia e o deboche, remetendo à tradição do teatro de revista carioca (aliás, uma das fontes de certas canções engajadas daquele período). “João da Silva”, um samba, também mantém o tom de crítica ao imperialismo, mostrando didaticamente quantos produtos estrangeiros o homem comum de classe média consome no seu dia-a-dia, terminando por assimilar a cultura norte-americana: “diz que não gosta de samba e acha o *rock* uma beleza”. “Trilhãozinho”, um samba misturado com *jazz*, parodia a inveja do brasileiro em relação ao poder das divisas norte-americanas,

alterando o gênero musical em função da fala do nacionalista (um samba tipo bossa nova) e da fala do imperialista (*boogie*). O coco, gênero nordestino, é escolhido para louvar a resistência coletiva dos posseiros urbanos, vítimas do grilheiro que quer tomar o terreno onde vivem. A sanfona e a percussão nordestina (triângulo, bumbo) criam um clima de forró, de festa, na qual de antemão fica celebrada a vitória do povo. A última faixa, "Zé da Silva", critica as falsas liberdades democráticas, válidas apenas para a burguesia, conforme a visão da época, que para o trabalhador despossuído pouco interessavam. A canção apóia seu efeito dramático na alternância entre refrão – pergunta do coro: "Zé da Silva é um homem livre / o que ele vai fazer?" – e estrofe – tentativa de resposta: "sem comida, liberdade é mentira, não é verdade".

Outra iniciativa cultural do CPC foi a série de cadernos poéticos chamados "violão na rua", nos quais eram reproduzidos poemas engajados e, às vezes, didáticos, tentando ensinar o povo a fazer política e desenvolver uma consciência nacional libertadora.

O CPC ainda produziu um filme chamado *Cinco vezes favela*, que revelou para o cinema brasileiro jovens diretores, como Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Arnaldo Jabor. Na verdade, esse filme era a junção de cinco curta-metragens que apresentavam o mesmo tema sob diversas perspectivas: a favela. Dois dos que mais chamaram a atenção foram *Pedreira de São Diogo* (L. Hirszman) e *Couro de gato* (Joaquim Pedro de Andrade), que relata uma história em que vários garotos saem pelas ruas do Rio de Janeiro e tentam conseguir alguns gatos para vender na favela. Na época de carnaval, o couro dos gatos era bastante valorizado, pois era a matéria-prima dos instrumentos de percussão. Ao final da história, um dos meninos se afeiçoa ao bichano, entrando em conflito com a sua necessidade de sobrevivência.

MÚSICA POPULAR: a bossa engajada

Se alguns jovens intelectuais do movimento estudantil tentavam incorporar a Bossa Nova como uma base legítima da música engajada, as posições veiculadas pelo Manifesto do Centro Popu-

lar de Cultura da UNE deixavam os jovens músicos numa posição delicada. Ao contrário do que afirmara Carlos Lyra numa das reuniões inaugurais do CPC, assumindo-se como burguês, dada sua origem e formação cultural, o Manifesto insistia que ser povo era uma questão de opção, obrigatória ao artista comprometido com a libertação nacional. Abandonar o seu mundo era o primeiro dever do artista burguês que quisesse se engajar. Muitos destes criadores se recusaram a exercer esse tipo de populismo cultural. Podemos perceber essa tensão no episódio envolvendo o compositor Carlos Lyra. Segundo seu depoimento, a idéia inicial do primeiro núcleo do futuro CPC, reunido em 1961, foi a criação de um "Centro de Cultura Popular", vetado por Carlos Lyra. A inversão da sigla não foi mero capricho do compositor, conforme suas próprias palavras:

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

O caminho oposto foi esboçado por músicos que buscavam uma Bossa Nova nacionalista ou uma canção engajada, no sentido amplo da palavra.

Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Nelson Lins e Barros, Vinícius de Moraes e outros, destacavam a música popular como meio para problematizar a consciência dos brasileiros sobre sua própria nação e elevar o nível musical popular. Na perspectiva deles, a ideologia nacionalista era um projeto de um setor da elite que, a médio prazo, poderia beneficiar a sociedade como um todo e a "subida ao morro" (expressão que sintetizava o contato com as classes populares) visava muito mais ampliar as possibilidades de expressão e comunicação da música popular renovada do que imitar a música das classes populares. Essa perspectiva foi mais determinante até 1964, quando a conjuntura mudou e levou alguns artistas de esquerda a se aproximar das matrizes mais populares da cultura brasileira (como as praticadas nas comunidades do morro e do sertão) como uma reação ideológica ao fracasso da "frente única" (a política de aliança de classes sociais e tendências políticas diferentes em nome da defesa da nação) idealizada pelo PCB.

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

Em 1961, o lançamento da canção “Quem quiser encontrar o amor”, autoria de Carlos Lyra e Geraldo Vandré, interpretada por este último, foi considerado um marco na tentativa de criação de uma “Bossa Nova participante”, ou seja, portadora de uma mensagem mais politizada trabalhando com materiais musicais do samba tradicional. A letra rompia com o elogio do “estado de graça” da bossa nova, em cujas canções a figura do “amor” surge como um corolário do estado musical-existencial do ser, embora, musicalmente, mantivesse alguns dos seus elementos. Nesta canção, o amor surge como fruto de sofrimento e luta e o mundo não era mais azul, como o mar de Ipanema.

Entre esta versão do disco citado e a do filme *Couro de gato*, notam-se algumas diferenças interessantes. A primeira entrada da canção, como trilha sonora, ocorre em canto coletivo apoiado na bateria, num retorno ao samba quadrado. O arranjo do maestro Carlos Monteiro de Souza, utilizava-se do efeito timbrístico do trombone (instrumento típico do samba de gafieira, bastante popular) e da percussão, instrumentos pouco utilizados pela bossa nova. A participação de um conjunto vocal de mulheres, com vozes típicas dos coros dos sambas de morro, também valoriza a entoação tradicional (o que não é destacado na versão cantada por Geraldo Vandré).

Ao lado de “Zelão”, “Quem quiser encontrar o amor” tornou-se uma variante do padrão bossanovista, lançando as bases para uma canção nacionalista e engajada, sem abrir mão totalmente das conquistas estéticas da Bossa Nova. As duas canções apresentam uma série de imagens poéticas que se tornaram recorrentes na canção engajada: a romantização da solidariedade popular; a crença no

...do poder da cultura...
...do futuro libertário...
...por volta de 1960...
...os principais foram...
...de algo diferente a partir...
...parceria dos sambistas...
...Dois álbuns podem ser...
...procuraram objetivar, na...
...seleção de repertório, as...
...riormente: Depois do...
...Um senhor de talento, de...
...de estabelecer as bases...
...Nova nacionalista, que...
...de esquerda que se...
...do governo Jango, en...
...delineada. Esses dois...
...compacta e sua inter...
...propondo a utilização...
...inimismo da Bossa Nova...
...para o tipo de música...
...A música dita de elite...
...a Bossa Nova foi mais...
...Ela continuou sendo...
...corrente, pelo menos...
...sicais e os temas poé...
...gigenciados, mas os...
...determinantes foram...
...va de fusão traduzia...
...“frente única” propo...
...tuais e povo contra...
...perialistas, latifundi...
...forme os termos da...
...Enquanto na música...
...bossa nova mais...

poder da canção e do ato de cantar para mudar o mundo; a denúncia e o lamento de um presente opressivo; a crença na esperança do futuro libertador.

Por volta de 1962, o legado da Bossa Nova já havia sido reprocessado na forma de um Samba moderno e participante, cujos criadores principais foram Carlos Lyra e Sérgio Ricardo. Restava, porém, o problema da realização da obra diante do público. A criação de algo diferente a partir das formas artísticas populares não era tão simples, embora não faltassem tentativas de aproximação e parceria dos sambistas do “asfalto” com os do “morro”.

Dois álbuns podem ser destacados como sínteses criativas que procuraram objetivar, na forma de composição, interpretação e seleção de repertório, as teses desenvolvidas no debate citado anteriormente: *Depois do carnaval*, de Carlos Lyra (Philips, 1963) e *Um senhor de talento*, de Sérgio Ricardo (Elenco, 1963). A tentativa de estabelecer as bases estéticas e ideológicas de uma Bossa Nova nacionalista, que correspondesse às expectativas da juventude de esquerda que se engajava no processo de reformas de base do governo Jango, encontrou nesses dois álbuns sua expressão mais delineada. Esses dois álbuns, o de Carlos Lyra, com sua orquestração compacta e sua interpretação mais expressiva, e o de Sérgio Ricardo, propondo a utilização do material folclórico sem abandonar o intimismo da Bossa Nova, lançaram as bases musicais e ideológicas para o tipo de música que irá se desenvolver na era dos festivais.

A música dita de elite teve progressiva aceitação pelo mercado: a Bossa Nova foi mais do que aceita pela corrente musical engajada. Ela continuou sendo a matriz das obras mais significativas dessa corrente, pelo menos até o golpe militar (1964). Os materiais musicais e os temas poéticos dos segmentos populares não foram negligenciados, mas os procedimentos e parâmetros de composição determinantes foram dados pelo estilo da bossa nova. Essa tentativa de fusão traduzia, no âmbito musical, a estratégia política da “frente única” proposta pelo PCB, ou seja, a aliança entre intelectuais e povo contra os usurpadores da nação: multinacionais imperialistas, latifundiários retrógrados, banqueiros parasitas – conforme os termos da época.

Enquanto na música popular discutia-se a possibilidade de uma bossa nova mais engajada e nacionalista, a música erudita retoma-

va o experimentalismo de vanguarda como procedimento básico, buscando novas combinações harmônicas, timbrísticas e novos efeitos sonoros. O surgimento do Grupo Música Nova, por volta de 1961, traduzia essa busca, numa reação ao nacionalismo de esquerda. Apesar disso, alguns nomes ligados ao movimento eram militantes e simpatizantes do PCB, como Rogério Duprat (militante até 1965), Gilberto Mendes (militante até 1958 e simpatizante após esta data) e Willy Correa de Oliveira. Eles tentavam desenvolver uma leitura diferente do que significava nacionalismo na música, articulando-o com a pesquisa formal mais destacada. Na contundente definição de Rogério Duprat, o nacionalismo deveria ser visto em

função do conflito fundamental entre o país e o imperialismo [o que] determina uma retroação pragmática (luta anticolonialista) e no plano ideológico uma busca de afirmação de nossa cultura, que nada tem a ver com o folclorismo, os ingênuos regionalismos e os trôpegos balbucios trogloditas da arte "nacionalista".

O manifesto do grupo, de 1963, apontava para os seguintes princípios de criação musical: 1) desenvolvimento interno da linguagem musical, retomando as experiências musicais contemporâneas (século xx); 2) vinculação da música aos meios de comunicação de massa; 3) compreensão da música como fenômeno humano global; 4) refutação do personalismo romântico e do "folclorismo populista"; 5) necessidade de redefinir a educação musical, baseando-se na interação com outras linguagens e na pesquisa livre; 6) conceber a música como atividade interdisciplinar (devendo se articular à poesia, arquitetura, artes plásticas etc.).

Mas, na medida em que a prática musical, no segmento "erudito", não comportava intervenções tão radicais, que não eram aceitas nem pela maioria dos músicos nem pela maioria do público "erudito", freqüentador dos concertos, os músicos de vanguarda se voltavam para duas perspectivas: o diálogo com os segmentos mais criativos da música popular (como os tropicalistas, a partir de 1967) e a inserção no sistema de ensino musical acadêmico, nos departamentos de artes e de música das universidades, dentro dos quais formaram várias gerações de músicos eruditos e populares.

... A maior o movimento...
... com os primeiros...
... cinema de autor, des...
... personagens mais...
... Roberto Santos...
... ao mesmo tempo em q...
... Cacá Diegues, Leon...
... Entre 1960 e 1964, grandes fil...
... do movimento: Barravento (Glaub...
... sobre o drama dos retirantes, bas...
... Os fuzis (Ruy Guerra, 1964...
... que deve proteger um armazém a...
... nordestina; e o famoso Deus e o...
... Rocha, 1964), parábola sobre o...
... um camponês que passa pelo me...
... na sozinha, desamparado, mas l...
... destino. Como se pode ver pelo...
... favelas cariocas, era o tema prefe...
... nem sempre agradava o público...
... glamour hollywoodiano. Mas a...
... não só o público médio brasileiro...
... gêneros sobre o nosso país. A pr...
... realidade brasileira e as relações...
... sobretudo no mundo rural, se...
... situações (como até então se f...
... cenário natural e uma lingua...
... ma de estúdio ou de artificia...
... O princípio norteador do...
... O manifesto, diagn...
... no-americano.

O CINEMA NOVO


A rigor, o movimento do Cinema Novo começou por volta de 1960, com os primeiros filmes de Glauber Rocha, Ruy Guerra e outros jovens cineastas engajados e durou até 1967. Inspirados no neo-realismo italiano e na *nouvelle vague* francesa, que defendia um cinema de autor, despojado, fora dos grandes estúdios e com imagens e personagens mais naturais possíveis, o movimento rapidamente ganhou fama internacional. Os “veteranos” Nelson Pereira dos Santos e Roberto Santos logo foram incorporados ao Cinema Novo, ao mesmo tempo em que novos nomes iam surgindo: Arnaldo Jabor, Cacá Diegues, Leon Hirszman, entre outros.

Entre 1960 e 1964, grandes filmes foram realizados, em nome do movimento: *Barravento* (Glauber Rocha, 1960), sobre os pescadores do nordeste; *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) sobre o drama dos retirantes, baseado no livro de Graciliano Ramos; *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1964), sobre um grupo de soldados que deve proteger um armazém ameaçado por flagelados da seca nordestina; e o famoso *Deus e o Diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), parábola sobre o processo de conscientização de um camponês que passa pelo messianismo, pelo cangaço e termina sozinho, desamparado, mas livre, correndo em direção ao seu destino. Como se pode ver pelos temas, o Nordeste, ao lado das favelas cariocas, era o tema preferido desse tipo de cinema, o que nem sempre agradava o público de classe média, acostumado ao *glamour* hollywoodiano. Mas a intenção era precisamente chocar, não só o público médio brasileiro, mas também a visão dos estrangeiros sobre o nosso país. A proposta desses filmes era mostrar a realidade brasileira e as relações sociais conflituosas, ambientadas sobretudo no mundo rural, sem romantizar os personagens e as situações (como até então se fazia). Além disso, optavam por um cenário natural e uma linguagem crua, evitando transmitir um clima de estúdio ou de artificialidade nos diálogos e nas personagens, marcas do cinema convencional.

O princípio norteador do movimento era a “estética da fome”, título de um famoso manifesto escrito por Glauber Rocha, em 1965. O manifesto, diagnosticando a situação do cinema brasileiro e latino-americano, diz: “Nem o latino comunica sua verdadeira misé-

ria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino [Por isso somos] contra os exotismos formais que vulgarizam os problemas sociais". Em seguida, Glauber defendia a idéia de que a fome era o nervo da sociedade subdesenvolvida, denunciando um tipo de cinema que ora escondia, ora estilizava a miséria e a fome. Para ele, só o Cinema Novo soube captar essa fome, na forma de imagens sujas, agressivas, toscas, cheias de violência simbólica: "O que fez o Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente o seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, antes escrito pela literatura de 30 e agora fotografado pelo cinema de 60". Mais adiante o manifesto diz que a "fome", ao se transformar em problema político, nega tanto a visão do estrangeiro, que a vê como "surrealismo tropical", como a visão do brasileiro, que a entende como uma "vergonha nacional". A solução estética e política se encontravam, num trecho bem ao estilo do terceiromundismo dos anos 1960: "A mais nobre manifestação cultural da fome é a violência (...) o Cinema Novo, no campo internacional, nada pediu, impôs-se pela violência de suas imagens (...) pois através da violência o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora".

Curiosamente, o maior triunfo do cinema brasileiro, o filme *O pagador de promessas*, não era aceito como parte do conjunto de obras do Cinema Novo e sua "estética da fome", pelos principais diretores do movimento. Alguns anos antes, esse filme, dirigido por Anselmo Duarte, ganhara o prêmio máximo do Festival de Cannes de 1962. A comovente história de Zé do Burro, homem que quer entrar com uma cruz na Igreja para pagar uma promessa, mas é barrado na porta pelo padre, que não admitia aquela "blasfêmia", não pode ser enquadrada nos princípios da violência simbólica. Mais próximo de uma estética neo-realista e dentro dos padrões clássicos de narrativa cinematográfica linear, o *O pagador de promessas* não buscava o choque, mas fazia com que o público, independentemente da classe social ou da formação cultural, sofresse junto com aquele homem simples, cuja única desgraça foi querer agradecer a Deus por ter salvado seu jumento, peça fundamental no seu trabalho diário de camponês.



Cartaz do filme que consagrou o Cinema Novo, 1964. Acervo pessoal do autor.

Choque ou identificação? O filme *Diabo na terra do sol* ou *O pagador de promessas* e o cinema brasileiro enfrentaram os impasses que marcavam a sociedade brasileira no momento do golpe militar de 1964.

O GOLPE MILITAR de 1964
O golpe militar de 1964 gerou perplexidade na esquadra, acreditavam na necessidade de um governo Jango passado para trás, como um governo tão facilmente



Cartaz do filme que consagrou Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na terra do sol*, 1964. Acervo pessoal do autor.

Choque ou identificação, Corisco ou Zé do Burro, *Deus e o Diabo na terra do sol* ou *O pagador de promessas*. Esse dilema que o cinema brasileiro enfrentava pode ser considerado a síntese dos impasses que marcavam a arte engajada brasileira, sobretudo após o golpe militar de 1964.

O GOLPE MILITAR de 1964 e a cultura

O golpe militar de 1º de abril de 1964 causou uma enorme perplexidade na esquerda e nos nacionalistas que, de maneira geral, acreditavam na necessidade histórica das reformas propostas pelo governo João Goulart. A queda rápida e sem resistência do governo Jango passou a ser um grande enigma político a ser decifrado: como um governo eleito e com razoável apoio popular caíra tão facilmente, diante de uma conspiração conservadora e nitida-

mente apoiada por interesses estrangeiros? Como um governo que está na "direção certa da História", como acreditava a esquerda, podia ser deposto tão facilmente?

Uma das respostas, do ponto de vista da ideologia da esquerda da época, seria averiguar um possível descompasso entre a marcha da história e a consciência popular. Em outras palavras, a percepção de que o trem da história andou para a estação prevista, mas os passageiros se esqueceram de embarcar nele parece ter tomado conta de boa parte da esquerda. Essa percepção era acompanhada por uma profunda crise de consciência diante do novo quadro de incertezas políticas por que o Brasil passava.

Mas havia uma outra faceta da derrota de 1964: a frustração, somada à sensação de isolamento político que se abateu sobre os setores nacionalistas, acabou por estimular um processo de autonomia, quase isolamento, dos intelectuais e artistas, diante das estruturas partidárias fragilizadas. O debate intelectual entre 1964 e 1968, no qual se inseriu o problema da criação artística engajada, foi estimulado pela busca de novas perspectivas culturais e políticas para entender a nova conjuntura nacional. Os artistas e intelectuais se abriram para um debate mais livre, em busca das respostas do porquê da derrota que, paradoxalmente, explica, em parte, o grande vigor cultural e artístico que caracterizou o período entre 1964 e 1968.

O regime militar, implantado em abril de 1964, enquanto dissolvia as organizações populares e perseguia parlamentares, ativistas políticos e sindicalistas, paradoxalmente não se preocupou de imediato com os artistas e intelectuais. Entre 1964 e 1968 houve uma relativa liberdade de criação e expressão, mesmo sob a vigilância do regime autoritário. A estratégia do regime era simples: isolado, cantando para a classe média consumidora de cultura, o artista não era um perigo. Suas entidades políticas de ligação com as classes perigosas, ou seja, os operários e camponeses, foram dissolvidas, e restava ao artista engajado cantar para quem podia comprar sua arte. É claro, na conjuntura de 1968, como veremos no próximo capítulo, essa estratégia mudou, pois o cenário de radicalização atingiu uma boa parte da classe média, refletida nas ações de massa do movimento estudantil e na guerrilha em marcha.

A esquerda...
nova a consciência...
social se transforma...
na medida em que o...
autoritarismo político...
ções tradicionais da esquerda...
luzada, até porque, bem...
atuação da esquerda polí...
A partir desse novo qu...
que cantar? Onde cantar?...
o receptor idealizado das...
bate coincidiu com a rec...
ra, que se abriu para alg...
significa que o artista en...
pela indústria cultural, e...
zada e consumida como...
qualquer. Nas áreas da...
sobre a profissionalizaç...
debate sobre sua inserç...
ao novo contexto polít...
antes. Por exemplo, O...
de 1960, já apontava p...
dade teatral engajada...
engajada, também re...
mento do produto cu...
pular, desde o seu pr...

Opinião e O desafio...

Uma breve análise...
vem para começar...
militar: o triunfal...
dário espetáculo...
reafirmou

A esquerda, forçada pela nova conjuntura, inverteu a “equação” político-cultural proposta pelo Manifesto do CPC, que subordinava a consciência social (a elaboração cultural, a ideologia) ao ser social (as determinações materiais e de classe social). A consciência social se transformava em prioridade na luta contra o regime, na medida em que o fim da política econômica nacionalista e o autoritarismo político implantado colocavam em xeque as posições tradicionais da esquerda. A cultura passou a ser supervalorizada, até porque, bem ou mal, era um dos únicos espaços de atuação da esquerda politicamente derrotada.

A partir desse novo quadro, outras questões se colocavam: O que cantar? Onde cantar? Para quem cantar? Onde estaria o povo, o receptor idealizado das mensagens conscientizadoras? Esse debate coincidiu com a reestruturação da indústria cultural brasileira, que se abriu para algumas vertentes da arte engajada. Isto não significa que o artista engajado de esquerda tenha sido cooptado pela indústria cultural, em consequência, vendo sua arte neutralizada e consumida como se fosse sabão ou uma outra mercadoria qualquer. Nas áreas da música popular e do teatro, a discussão sobre a profissionalização do artista e a necessidade de assumir o debate sobre sua inserção no mercado não surgiram como reação ao novo contexto político-econômico, nascido após 1964. Surgiu antes. Por exemplo, Oduvaldo Vianna Filho, no começo da década de 1960, já apontava para a necessidade de profissionalizar a atividade teatral engajada. A Bossa Nova, mesmo em sua vertente engajada, também representava uma nova perspectiva de acabamento do produto cultural e de profissionalização do músico popular, desde o seu primeiro momento.

Opinião e O desafio: duas respostas aos impasses da esquerda

Uma breve análise de dois produtos culturais da esquerda servem para começar a entender as duas formas de reação ao golpe militar: o triunfalismo e a perplexidade. De um lado, temos o lendário espetáculo *Opinião*, que estreou em dezembro de 1964 e reafirmou a possibilidade, cultural e política, de uma “aliança de

classes” contra o regime. Por outro, o filme *O desafio* (Paulo Cesar Sarraceni, 1965) representava a vida de um jornalista de esquerda que se sente sozinho e deprimido, emocional e politicamente, após o golpe militar.

O espetáculo *Opinião* foi considerado, até então, a reação cultural mais contundente ao novo regime autoritário. Foi escrito por Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa, e protagonizado pelos artistas Nara Leão (posteriormente substituída por Maria Bethânia, que se tornou uma grande sensação para o público, ao interpretar a música “Carcará”), Zé Ketí e João do Vale. Estreou no dia 11 de dezembro de 1964.

O programa-manifesto do espetáculo, escrito pelos autores, não deixava dúvidas quanto às suas intenções: “A música popular é tanto mais expressiva quando tem uma opinião, quando se alia ao povo na captação de novos sentimentos e valores necessários para a evolução social”. Além disso, outra proposta declarada era “manter vivas as tradições de unidade e integração nacionais”. A escolha de uma jovem de classe média (Nara Leão), de um camponês do norte (João do Vale) e de um sambista do morro (Zé Ketí) como protagonistas do espetáculo simbolizava a aliança social que fundamentava a “frente única nacionalista”, politicamente derrotada, mas culturalmente ainda triunfante...

Num certo sentido, *Opinião* radicalizava e tentava realizar os termos do Manifesto do CPC. Colocando-se como uma autocrítica ao campo musical e teatral da esquerda, tal como foram desenvolvidos no pré-golpe, o espetáculo procurou desenvolver formas populares de comunicação, negando tanto o “teatro de autor” (subjetivo), quanto a “música de elite” (sofisticada), de acordo com os termos da época. Boa parte do material poético e musical apresentado foi resultado do método de pesquisa “folclórica”, como o próprio programa faz questão de frisar. As canções eram alternadas com piadas e diálogos que procuravam demarcar o posicionamento diante da situação política autoritária e entreguista, patrocinada pelo regime militar. Do repertório total de *Opinião*, cerca de cinco músicas são de João do Vale, sete de Zé Ketí e duas folclóricas. As outras músicas são de compositores conhecidos do circuito bossanovista, como Sergio Ricardo e Carlos Lyra (“Esse mundo é meu” e “Marcha da quarta-feira de cinzas”).



- Preciso lembrar que o...
- ... por meio da música...
- ... brasileiros naqu...
- ... algumas outras mo...
- ... que davam grande...
- Os Azereos mais os l...
- Arena conta Zumbi
- Arena canta a Bahia
- Rosa de ouro
- Telecolecto nº 1
- A voz do povo
- Esse mundo é meu
- O samba pede pas...
- Recital de samba (
- Bar doce bar
- Se correr o bicho
- João Amor e Man...
- A criação do mu...
- Morte e vida se...
- Liberdade, liber...
- Esses espetáculos...
- cultura nacional, p...
- ... questionam...
- os elementos...
- do nacion...



Foto do lendário Opinião. Maria Bethania, Nara Leão, João do Vale e Zé Keti, formavam o elenco, 1965.

É preciso lembrar que o *Opinião* não foi a única tentativa de articular, por meio da música, o drama, a poesia e a crítica social nos palcos brasileiros naquele momento. A título de exemplo, listamos algumas outras montagens teatrais encenadas entre 1964 e 1966, que davam grande destaque à parte musical.

- Os Azeredos mais os Benevides
- Arena conta Zumbi
- Arena canta a Bahia
- Rosa de ouro
- Telecotecto nº1
- A voz do povo
- Esse mundo é meu
- O samba pede passagem
- Recital de samba (Baden Powell)
- Bar doce bar
- Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come
- João Amor e Maria
- A criação do mundo (Ary Toledo)
- Morte e vida severina
- Liberdade, liberdade

Esses espetáculos traduziram um grande debate no cerne da cultura nacional-popular, que passava por um momento de autoquestionamento. A partir do golpe, a ênfase maior era sobre os elementos populares, fazendo com que este pólo desse sentido ao nacional. Antes do golpe era mais comum que o nacional confi-

gurasse o popular. Por exemplo, a canção engajada pré-golpe era caracterizada por uma tentativa de adequação entre sofisticação estética e pedagogia política, na busca de um produto cultural nacional de alto nível. Já os espetáculos musicais do teatro se pautaram por outras questões. Grosso modo, marcaram a busca utópica da identidade popular mais genuína possível, que deveria nortear a nova postura do intelectual nacionalista. Mas essa postura, por mais que se tentasse, não conseguia resolver o velho dilema da aliança entre intelectual e povo: o primeiro, ao falar pelo segundo, construía seu discurso por meio de um conjunto de representações simbólicas que tendiam a desconsiderar as possíveis características do povo "real", em todas as suas contradições. A forma assumida pela arte engajada para resolver o impasse entre "ser popular" (buscar inspiração na cultura do povo idealizada) ou "popularizar-se" (no sentido de ampliar sua audiência e comunicar a sua mensagem), acabou conduzindo a novos impasses na medida em que, entre o artista e o povo, se impunha cada vez mais a *mídia* e a indústria cultural (sobretudo na música popular).

De qualquer forma, o *Opinião* destacou-se por ter assumido a necessidade de se colocar os problemas socioculturais do país numa perspectiva mais popular do que "nacional", e esse talvez seja o seu sentido histórico mais importante. Ao mesmo tempo em que representou uma continuidade na idéia de aliança de classes, *Opinião* reduziu a amplitude dela, dando mais ênfase ideológica e estética ao popular, na construção da resistência ao regime (nestes parâmetros situam-se outros espetáculos de sucesso, como *Liberdade, liberdade, Arena conta Zumbi*).

Arena conta Zumbi, depois do *Opinião*, foi o musical de maior sucesso daqueles anos. Estreou em São Paulo em 1/5/1965, inaugurando uma longa temporada de apresentações até 1967. Teve alguns problemas com a censura, mas isto acabou se revertendo positivamente como propaganda da peça. *Arena conta Zumbi* foi, basicamente, um espetáculo musical que dramatizava a resistência do Quilombo de Palmares, surgido no século XVII em Alagoas, para homenagear a resistência dos oprimidos de todas as épocas. O sucesso do espetáculo tornou conhecido o jovem compositor Edu Lobo, figura importante no panorama musical dos anos 1960,

... A cultura...
... com os brancos...
... frente única...
... perspectiva política...
... golpe de 1964...
... Opinião e...
... função cat...
... espaço cultu...
... resistência ao go...
... classe média" e construiu uma...
... simbolicamente, sua von...
... vitória simbólica sobre os m...
... interdições e a repressão polio...
... Por outro lado, uma das o...
... contexto pós-golpe militar, qu...
... a sensação de perplexidade...
... desafio. Produzido em 1965...
... as crises afetivas e política...
... (Marcelo e Ada) da juventud...
... um ciclo de revisão ideol...
... radicalizou em relação aos...
... filme como um conjunto...
... Apesar dessa reavaliação...
... ainda demonstram a presen...
... reflexões e impasses exper...
... Aliás, foi na área do cr...
... tando sobre as razões da...
... tentando se livrar das...
... por trás dos element...
... cultura política n...

cujo trabalho se direcionava numa articulação singular entre materiais musicais folclóricos e técnicas de composição bastante complexas. A idéia de fundo, e neste sentido *Zumbi* procura ser mais crítico que *Opinião*, era a tese de que os negros revoltosos foram derrotados pela repressão porque acreditaram numa possível aliança com os brancos pobres, com os quais comercializavam. Fragilidades historiográficas à parte, o alvo dessa crítica era a fracassada "frente única" que garantiria as reformas de base. Nesse sentido, *Arena...* também funcionou como um momento de repensar a perspectiva política que informava os segmentos nacionalistas, após o golpe de 1964.

De certa maneira, *Opinião* e *Zumbi* se equivalem: ambos desempenharam uma função catártica em relação à frustração política pós-1964, inclusive pelo apelo à emoção e ao riso. Acabaram configurando um espaço cultural que aglutinou uma parcela da sociedade na resistência ao golpe: o "jovem intelectualizado de classe média" e construiu uma comunidade de valores que reforçava, simbolicamente, sua vontade de resistir. Eram uma espécie de vitória simbólica sobre os novos donos do poder, desafiando as interdições e a repressão policial.

Por outro lado, uma das obras de arte mais representativas do contexto pós-golpe militar, que ajudou a articular, simbolicamente, a sensação de perplexidade da esquerda brasileira, foi o filme *O desafio*. Produzido em 1965, o filme estreou em 1966, narrando as crises afetivas e políticas de dois personagens emblemáticos (Marcelo e Ada) da juventude de esquerda brasileira. Inaugurou um ciclo de revisão ideológica e estética que o Cinema Novo radicalizou em relação aos valores do nacional-popular, tratado no filme como um conjunto de crenças "perdidas e sem retorno". Apesar dessa reavaliação crítica, os problemas tratados no filme ainda demonstram a presença dessa cultura política no quadro de reflexões e impasses experimentados pela esquerda até 1968.

Aliás, foi na área do cinema que a autocrítica da esquerda, refletindo sobre as razões da derrota de 1964, radicalizou-se mais cedo, tentando se livrar das ilusões políticas e ideológicas que estavam por trás dos elementos culturais e estéticos que compunham a cultura política nacional-popular e seu mito da aliança de classes.

Nesse sentido, o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha (1967), será a síntese mais radical ao narrar as desventuras políticas e existenciais de Paulo, poeta e político de esquerda, em crise por perceber, tardiamente, que sempre havia servido a políticos traidores e oportunistas.

Ao contrário, as autocríticas oriundas do campo musical visavam retomar a ofensiva da música brasileira, em sua vertente nacionalista e engajada, que rearticulava a luta nacional-popular, sob bases mais populares, ampliando seu raio de influência. A autocrítica desenvolvida pelo cinema tinha um sentido muito mais radical e procurava repensar a difícil situação política e existencial do jovem intelectual de esquerda (aliás, o público privilegiado do Cinema Novo). Diga-se que, ao contrário da MPB, a área do cinema engajado tinha muitas dificuldades em popularizar-se para chegar ao grande público consumidor de cultura e, conseqüentemente, não tinha tanto compromisso com o sucesso comercial. As diferenças entre os espetáculos dramático-musicais (*Opinião, Zumbi* e outros) e as produções cinematográficas tributárias do Cinema Novo apresentam essa distinção fundamental, em relação ao público e ao lugar social ocupado por estes dois tipos de expressão artística.

MÚSICA E TV: nasce a moderna indústria cultural brasileira

O processo cultural que ampliou, definitivamente, o público da MPB engajada e nacionalista foi a aliança deste gênero com a televisão. Como exemplo máximo desse processo, temos o programa *Fino da Bossa*, que tornou conhecida uma das maiores cantoras brasileiras, um dos símbolos da moderna MPB: Elis Regina.

Ao longo dos anos 1950, a TV permaneceu como novidade, extravagância, acessível às faixas mais ricas da população das grandes cidades brasileiras. Desde 1962, com a introdução do *videotape* (que permitia gravar, editar e reproduzir programas, que até então eram feitos ao vivo), a televisão ganhou novos recursos e aprimorou seu aparato tecnológico de produção e transmissão de programas. Este ano marca o aumento significativo das verbas para a

publicidade destinadas a este veículo (mais de 20%). A partir daí, as novelas diárias passaram a ser um grande fenômeno de audiência, como a longuíssima *O direito de nascer*, que hipnotizou os lares do Brasil em 1964. Os programas de variedades ou de auditório, como o *Noite de gala*, *Clube dos artistas*, Flávio Cavalcante, Hebe Camargo etc.), também eram campeões de audiência. Mas 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.

Os musicais de televisão eram antigos, mas até o início dos anos 1960 disputavam o público com o rádio. Com os musicais semanais (*Fino da Bossa*, *Bossaudade*, *Ensaio geral*, entre outros) consolidou-se uma nova linguagem musical e televisiva. Elis Regina, que, ao lado de Jair Rodrigues, comandava o *Fino da Bossa*, agradava ao gosto musical dos ouvintes do rádio, introduzindo as novidades e estilos musicais da Bossa Nova. O sorriso e o gestual, considerados por muitos exagerados, de Elis, eram perfeitos para o novo veículo, criando uma empatia com a sensibilidade do público mais amplo, que permanecia ao largo das sutilezas de João Gilberto, Tom Jobim e outros.

O lançamento do programa *Fino da Bossa* (maio de 1965) foi seguido do *Bossaudade*, com Eliseth Cardoso e Ciro Monteiro (julho de 1965) e do *Jovem Guarda* (setembro de 1965), com Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia. Todos esses musicais seriam líderes de audiência no seu horário, destinando-se a públicos diferentes. O *Fino da Bossa* ia ao ar às quartas-feiras, voltado para um público mais adulto ou intelectualizado, enquanto o *Jovem Guarda* era transmitido aos domingos, voltado para o público mais adolescente e descompromissado. Mas também era muito comum que houvesse pessoas assistindo aos dois programas, sem problemas.

O programa *Jovem Guarda* atingiu seu auge em 1966. Veiculava um tipo de *rock* ingênuo, mais próximo das baladas norte-americanas do final dos anos 1950 do que da revolução que os Beatles estavam conduzindo na música *pop*. O cantor e compositor Roberto Carlos transformou-se num fenômeno de popularidade, com suas músicas simples e letras consideradas alienadas pela esquerda, que

falavam de garotas, carros e pequenas aventuras juvenis. Ao mesmo tempo, o movimento da Jovem Guarda disseminava um comportamento jovem, mais voltado ao uso de roupas e cabelos extravagantes, do que para o questionamento da moral e das expectativas de ascensão social da classe média (como será comum após 1968). O próprio Roberto Carlos tranquilizava os conservadores, como, por exemplo, na música "Mexericos da Candinha", na qual dizia: "...no fundo eu sou um bom rapaz". Mas para os nacionalistas e engajados da MPB, a Jovem Guarda representava a consciência alienada esvaziando a cabeça da juventude e a tensão entre os dois movimentos, em parte estimulada pela mídia, era crescente. Em 1967, a briga chegou no auge, motivando alguns episódios pitorescos, como a "passeata contra as guitarras elétricas", liderada por Elis Regina e Geraldo Vandré, que percorreu as ruas do centro de São Paulo, em julho de 1967.

Mas foram os Festivais da Canção os programas que mais agitaram a sociedade brasileira entre 1966 e 1968. Nestes anos, a fórmula "festival da canção" imperou na TV brasileira, tornando-se os seus programas de maior audiência. Inspirados inicialmente no famoso "Festival de San Remo", da TV italiana, os festivais brasileiros acabaram ganhando uma identidade e linguagem próprias. O produtor Solano Ribeiro introduziu esta fórmula na TV Excelsior, em 1965, mas foi na TV Record que o gênero se consagrou. O festival era um tipo de evento que reunia um conjunto de músicas inéditas, de 36 a 40, dependendo da emissora, em que se escolhia entre estas algumas finalistas que disputavam os principais prêmios, sobretudo o de "melhor canção". Entre 1966 e 1968, principalmente, os festivais acabaram sendo os principais veículos da manifestação da canção engajada e nacionalista, voltada para a discussão dos problemas que afligiam a sociedade brasileira.

Em outubro de 1966, a cidade de São Paulo parou para ver o II Festival de MPB da TV Record e torcer pela "A banda" (de Chico Buarque) ou pela "Disparada" (de Geraldo Vandré e Theo de Barros). No final, o júri decidiu que as duas canções ficariam com o primeiro lugar, agradando as duas torcidas. Estas músicas representavam, cada qual ao seu modo (uma mais nostálgica e lírica, a outra, mais agressiva e direta), facetas da realidade brasileira, valorizando gêneros considerados "autênticos" pela crítica de esquer-



Roberto Carlos, Erasmo Carlos e
participam a festa da MPB "séria".

da (uma marcha e uma toada
boa qualidade das letras, as
opinião pública mais engaja
movimento musical gerado
cultural ao regime militar.
tos culturais nacionais e p
Música Popular Brasileira
música comprometida com
militar e de alta qualidade
Coincidentemente, em
tam às ruas, realizando
testos e passeatas co

nis. Ao mes-
-minava um com-
upas e cabelos enra-
moral e das expectati-
o será comum após
a os conservadores
Candinha", na qual
para os nacionalis-
ntava a consciênça
ensão entre os dois
era crescente. Em
ns episódios piro-
létricas", liderada
as ruas do centro

as que mais agita-
estes anos, a fór-
ira, tornando-se
inicialmente no
festivais brasilei-
em próprias. O
na TV Excelsior
e consagrou. O
nto de músicas
que se escolhia
ncipais prêmios
1968, princi-
is veículos da
ada para a dis-
ileira.
para ver o Il
" (de Chico
Theo de Bar-
ariam com o
sicas repre-
ca e lírica, a
ileira, valo-
de esquer-



Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia. O programa *Jovem Guarda* arromba a festa da MPB "séria". 1965.

da (uma marcha e uma toada). Com essas características, aliadas à boa qualidade das letras, as duas canções agradaram, sobretudo, a opinião pública mais engajada. Esse segmento vislumbrava, no movimento musical gerado pelos festivais, um tipo de resistência cultural ao regime militar, sobretudo porque valorizava os elementos culturais nacionais e populares. Assim, consagrou-se o termo Música Popular Brasileira (MPB), sigla que se tornou sinônimo de música comprometida com a realidade brasileira, crítica ao regime militar e de alta qualidade estética.

Coincidentemente, em setembro de 1966, os estudantes voltaram às ruas, realizando a sua "setembrada", um conjunto de protestos e passeatas contra o regime militar, criando um clima de

oposição no país, acirrado pela ruptura entre o regime militar e alguns de seus aliados civis (como Carlos Lacerda). Havia no ar uma sensação de que a sociedade brasileira começava a reagir aos efeitos do golpe, e a volta da MPB ao primeiro plano da cena cultural, portadora de um claro matiz oposicionista, era uma espécie de sinal de que os tempos estavam mudando.

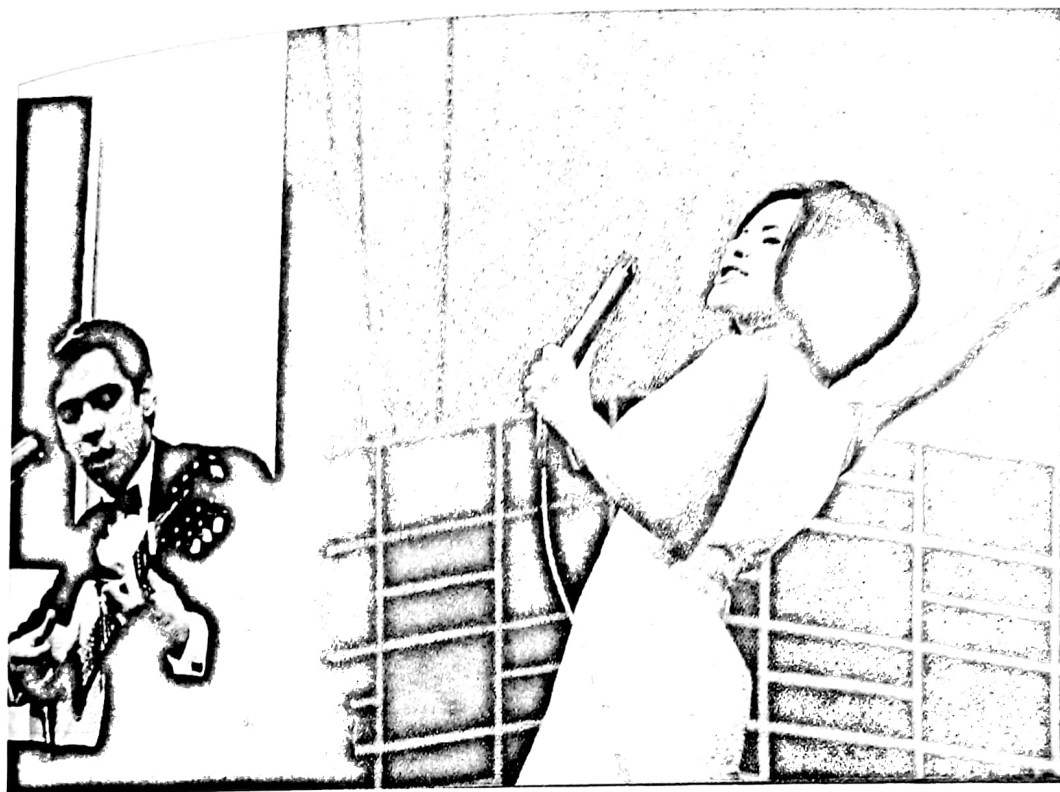
A TV possibilitou não só uma ampliação da faixa etária consumidora de MPB renovada (lembramos que a audiência do *Fino da Bossa* era basicamente familiar, se considerarmos o horário de transmissão), mas uma ampliação da audiência de MPB nas faixas sociais como um todo, na medida em que a TV era um fenômeno de classes médias, no sentido amplo: as classes B e C (que poderiam ser traduzidas como classe média alta e baixa, ainda sem os desníveis de cultura e renda atuais) detinham cerca de 70% dos aparelhos de televisão em São Paulo.

O antigo público de rádio, que passava cada vez mais para a TV, a partir de meados da década de 1960, trazia um outro conjunto de experiências musicais (e culturais), mais ligadas à tradição dos anos 1940 e 1950. Esse público passou a consumir uma música popular considerada “moderna”, herdeira, em parte, da Bossa Nova. Mas esse aparente choque, na verdade pode não ter sido tão contrastante. Se examinarmos os grandes fenômenos musicais da TV brasileira e da música jovem – Elis Regina, Roberto Carlos e, mais tarde, Chico Buarque – veremos que antigos padrões de gosto musical, fornecidos pelo rádio, retornavam no veículo televisual. As presenças de sambistas da velha guarda (Adoniran Barbosa, Ciro Monteiro, Atilaf Alves, entre outros) no *Fino da Bossa*, as comparações entre Chico Buarque e Noel Rosa, a aproximação de Geraldo Vandré com a moda-de-violão e o encontro (muito destacado pela mídia) entre Orlando Silva e Roberto Carlos (como numa cerimônia de passagem de cetro e coroa, sucessão de “reis” da canção), são exemplos do cruzamento de experiências culturais de origens diferentes. Ao mesmo tempo, nascia um novo conceito de MPB, herdeira da Bossa Nova e incorporadora de gêneros, estilos e obras que extrapolavam o estilo delimitado pelo movimento de 1959.

Elis Regina e Edu Lobo, no
sistema MPB.

SINAIS DE CRISE do “r

O ano de 1967 mar
jada” brasileira. No ci
impressão era de que
querda. Este fenômen
ca do país, cada vez
clara sua disposição
queles que achavam
o governo avisava: “
lução é e será...”
“vimos para ficar”
Para a esquerda
entre aqueles que
seja, pacífica) e ac
o partido de esqu
Seu Comitê Cent



Elis Regina e Edu Lobo, no festival da TV Excelsior em 1965. Nascia a moderna MPB.

SINAIS DE CRISE do “nacional-popular”

O ano de 1967 marcou o auge de popularidade da “arte engajada” brasileira. No cinema, na música, no teatro, na televisão, a impressão era de que o Brasil todo havia se convertido para a esquerda. Este fenômeno cultural contrastava com a realidade política do país, cada vez mais controlado por um regime que deixava clara sua disposição para ficar no poder, dissipando as ilusões daqueles que achavam que a ditadura era transitória. A partir do AI-2, o governo avisava: “Não se disse que a Revolução (sic) foi. A Revolução é e será...”. Ou seja, era como se os militares dissessem: “viemos para ficar”.

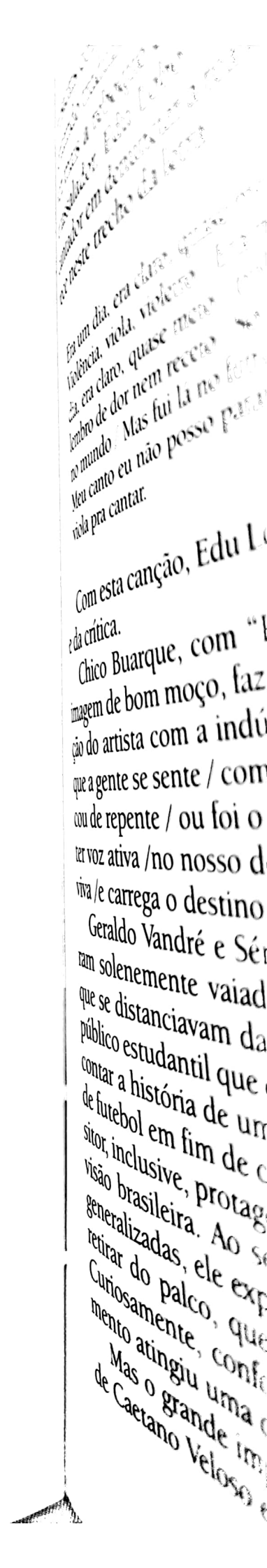
Para a esquerda, o ano de 1967 marcou uma cisão definitiva entre aqueles que, contra o regime, defendiam a “luta política” (ou seja, pacífica) e aqueles que defendiam a “luta armada”. O PCB foi o partido de esquerda que mais perdeu quadros com esta ruptura. Seu Comitê Central defendia a luta política e importantes lideran-

ças (Carlos Marighela, Jacob Gorender, entre outros) romperam com o partido e organizaram novos grupos, preparando a guerrilha contra o regime militar.

Entre um regime cada vez mais institucionalizado e disposto a manter o poder e uma esquerda disposta a radicalizar a luta contra os militares, a cultura também sofria um processo paradoxal, que poderia ser resumido na seguinte questão: a arte engajada (sobre tudo na música popular e no teatro) e os intelectuais de esquerda desfrutavam de cada vez mais espaço e prestígio na mídia e na indústria cultural, ao mesmo tempo em que estavam cada vez mais isolados do contato direto com as classes populares. Seu público consumidor, bastante amplo e com bom potencial de consumo, concentrava-se na classe média dos grandes centros urbanos. A exceção, entre os artistas considerados engajados, eram Chico Buarque e Elis Regina, que tinham grande penetração popular.

Mesmo no teatro e no cinema, artes mais voltadas para o público intelectualizado, seus criadores gozavam de grande prestígio e espaço na imprensa. *Terra em transe*, de Glauber Rocha, foi o grande impacto cinematográfico do ano. No teatro, *O rei da vela*, dirigido por José Celso Martinez Correa, revolucionava o conceito de encenação e trazia o deboche e a crítica do comportamento e da moral sexual burguesa para os palcos brasileiros, retratando a trajetória de um capitalista emergente (Aberlardo I, o magnata das velas), cercado por uma família politicamente conservadora e falso-moralista, mas que acaba sendo enganado pelo seu assistente, também oportunista, e pelo seu sócio norte-americano. Mais importante que o enredo em si foi a forma de encenação, os figurinos, os cenários e a representação de caricaturas de segmentos sociais importantes. Além disso, José Celso misturou várias linguagens e estilos, como a chanchada carnavalesca, a ópera, história em quadrinhos, programas de televisão, entre outras, para compor o seu mosaico crítico à vida nacional.

Na música popular, 1967 foi um ano paradoxal: a MPB atingia seu auge de popularidade nos anos 1960 ao mesmo tempo em que passava a ser questionada a partir das suas próprias fileiras. No Festival da TV Record, os participantes mais destacados buscavam diversos caminhos de renovação, tentando ampliar as fórmulas



musicais consagradas pelo público televisivo e, ao mesmo tempo, tentando traduzir os novos impasses da sociedade brasileira, cada vez mais a reboque de um processo de modernização capitalista avassalador. Edu Lobo, com "Ponteio", reafirmava a tarefa do cantor em denunciar a realidade do a quem doer tal como aparece neste trecho da letra:

Era um dia, era claro, quase meio / Era um canto calado sem ponteio /
Violência, viola, violeiro / Era morte em redor mundo inteiro / Era um
dia, era claro, quase meio / tinha um que jurou me quebrar / Mas não
lembro de dor nem receio / Só sabia das ondas do mar / Jogaram a viola
no mundo / Mas fui lá no fundo buscar / Se eu tomo a viola, ponteio: /
Meu canto eu não posso parar, não / Quem me dera agora eu tivesse a
viola pra cantar.

Com esta canção, Edu Lobo receberia a consagração do público e da crítica.

Chico Buarque, com "Roda viva", iniciava sua ruptura com a imagem de bom moço, fazendo uma espécie de autocrítica da relação do artista com a indústria cultural que o cercava: "Tem dias que a gente se sente / como quem partiu ou morreu / a gente estancou de repente / ou foi o mundo então que cresceu / a gente quer ter voz ativa / no nosso destino mandar / mas eis que chega a roda viva / e carrega o destino prá lá..."

Geraldo Vandré e Sérgio Ricardo, dois ídolos da esquerda, foram solenemente vaiados pela platéia ao apresentarem músicas que se distanciavam das expectativas ideológicas de boa parte do público estudantil que então freqüentava os teatros. Vandré tentou contar a história de um caminhoneiro e Ricardo, a de um jogador de futebol em fim de carreira, o "Beto bom de bola". Este compositor, inclusive, protagonizou uma das cenas mais incríveis da televisão brasileira. Ao ser impedido de cantar, por causa das vaias generalizadas, ele explodiu berrando: "Vocês venceram!...". Ao se retirar do palco, quebrou seu violão e o arremessou na platéia. Curiosamente, conforme a imprensa da época, parte do instrumento atingiu uma das poucas pessoas que o aplaudia.

Mas o grande impacto da MPB no ano de 1967 ficou por conta de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Fundindo tradições do cancio-

neiro nordestino, Bossa Nova e música *pop*, os dois assombraram a platéia e a crítica, com “Domingo no parque” (Gil e os Mutantes, um grupo de *rock* de São Paulo) e “Alegria, alegria” (Vieloso, com os Beat Boys, um grupo argentino que imitava os Beatles). Além das guitarras elétricas, instrumentos típicos do *rock* anglo-americano que pela primeira vez invadiam o templo sagrado da MPB nacionalista, as músicas traziam outras inovações, principalmente nas letras e na performance dos artistas. As letras, muito elogiadas pela sua qualidade poética, veiculavam imagens inovadoras sobre experiências urbanas, que rompiam com os temas do “morro” e do “sertão”, típicas da MPB nacionalista. Na canção de Caetano, um jovem descompromissado flanava pelas ruas, “sem lenço, sem documento”, aberto às experiências e informações do mundo moderno. Na música de Gil, três personagens populares se envolvem num crime passional, num parque de diversões de subúrbio. A solidariedade popular romantizada das canções de protesto era substituída pela cena urbana realista. O arranjo de Rogério Duprat, misturando instrumentos clássicos de orquestra a ruídos gravados na rua, selava a aliança entre o movimento Música Nova e o tropicalismo nascente.

Ali começava, simbolicamente, o inesquecível ano de 1968.

O radical

O INTELLECTUAL

Em 1968, o ano
para arte brasileira

A arte já não é
mais usada
tomador de wh
sada o que pu
mover o indivi
nova dimensã

Esse trecho
pelo Tropicalis
1968 e atingiu
síntese do rac
sileira, sobre
res do Tropic
to, como dis
festo” despr
Rio de Janei
Na músic
“Alegria, ale
Gilberto Gi

O radical é chic (1968 no Brasil)

O INTELLECTUAL não encontra mais o povo

Em 1968, o artista plástico Hélio Oiticica previa uma nova fase para arte brasileira:

A arte já não é mais instrumento de domínio intelectual, já não poderá mais ser usada como algo supremo, inatingível, prazer do burguês tomador de whisky e do intelectual especulativo. Só restará da arte passada o que puder ser apreendido como emoção direta, o que conseguir mover o indivíduo do seu condicionamento opressivo, dando-lhe uma nova dimensão que encontre uma resposta no seu comportamento.

Esse trecho ajuda a compreender o efeito do choque buscado pelo Tropicalismo. Este movimento, que explodiu no começo de 1968 e atingiu diversas áreas artísticas, pode ser considerado uma síntese do radicalismo cultural que tomou conta da sociedade brasileira, sobretudo sua juventude. Na verdade, os eventos fundadores do Tropicalismo são localizados em 1967, embora o movimento, como dissemos, tenha surgido em 1968, a partir de um “manifesto” despretensioso de Nelson Motta no jornal *Última Hora* do Rio de Janeiro, intitulado “Cruzada Tropicalista”.

Na música – sua maior vitrine – os marcos foram as canções “Alegria, alegria” de Caetano Veloso e “Domingo no parque” de Gilberto Gil. No teatro, as ousadas experiências do Grupo Oficina,

ou seja, as montagens de *O rei da vela* e de *Roda viva*. No cinema, a radicalização das teses do Cinema Novo, com o lançamento de *Terra em transe*, de Glauber Rocha. Uma vertente formativa muito importante, embora menos conhecida do grande público, foram as experiências das artes plásticas, principalmente as obras de Hélio Oiticica. Aliás, foi nas artes plásticas que a palavra *tropicália* ressurgiu nos anos 60. No geral, a *tropicália* pode ser vista como a resposta a uma crise das propostas de engajamento cultural, baseadas na cultura “nacional-popular” e que se via cada vez mais absorvida pela indústria cultural e isolada do contato direto com as massas, após o golpe militar de 1964.

Em 1969, Hélio Oiticica tentou definir a sua “obra-ambiência”, chamada *Tropicália*, montada numa exposição no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro em meados de 1967 e que pouco tempo depois inspiraria a composição homônima de Caetano Veloso. Vale a pena a longa citação:

Tropicália é um tipo de labirinto fechado, sem caminhos alternativos para a saída. Quando você entra nele não há teto, nos espaços que o espectador circula há elementos táteis. Na medida em que você vai avançando, os sons que você ouve vindos de fora (vozes e todos os tipos de som) se revelam como tendo sua origem num receptor de televisão que está colocado ali perto. É extraordinária a percepção das imagens que se tem (...). Eu criei um tipo de cena tropical, com plantas, areias, cascalhos. O problema da imagem é colocado aqui objetivamente – mas desde que é um problema universal, eu também propus este problema num contexto que é tipicamente nacional, tropical e brasileiro. Eu quis acentuar a nova linguagem com elementos brasileiros, numa tentativa extremamente ambiciosa em criar uma linguagem que poderia ser nossa, característica nossa, na qual poderíamos nos colocar contra uma imagética internacional.

Em fins de 1967, as imagens contidas na letras da canção “*Tropicália*” de Caetano Veloso recuperavam o espírito da obra-ambiência de Oiticica, elaborando uma espécie de “inventário” das imagens de “brasilidade”, vigentes até então:

O monumento não tem porta / a entrada é uma rua antiga estreita e torta / e no joelho uma criança sorridente feia e morta / estende a mão (...)
no pátio interno há uma piscina / com água azul de amarela /

Enquanto Oiticica
Caetano transformava
presentavam o Brasil
"monumento", tanto
dor" tem diante de s
e modernas ao mesm
começava citando a
blague, tendo ao fu
são indígena. Ao co
que atuava no sent
de origem" (subdes
mentos arcaicos da
nômico), o Tropic
mentos, estas reli
lado se afastava da
mos (não só estét
cultura de esquer
dor, ao brincar co
lo na rota do des
to como um aleg
seus erros e male
tos diversos e fr
trangeiros, mod
lismo retomava
Andrade, criada
e criar a partir
um antropófago
si, aumentaria
Mas o Trop
mento coeso,
tropicalistas pa
Se a crítica às i
lista, ligada à

coqueiro brisa e fala nordestina e faróis (...) emite acordes dissonantes / pelos cinco mil alto-falantes / senhoras e senhores, ele põe os olhos grandes sobre mim (...)/ O monumento é bem moderno / não disse nada do modelo do meu terno / que tudo mais vá pro inferno meu bem.

Enquanto Oiticica esboça um roteiro para a sua obra-ambiência, Caetano transforma este roteiro no conjunto de imagens que representavam o Brasil, como nação, como se este fosse um imenso "monumento", fantasmagórico e fragmentado, na qual o "espectador" tem diante de si um desfile das "reliquias" nacionais, arcaicas e modernas ao mesmo tempo. Não por acaso, a canção de Caetano começava citando a carta de Pero Vaz de Caminha, em tom de *blague*, tendo ao fundo o som de uma floresta tropical e de percussão indígena. Ao contrário das propostas da esquerda nacionalista, que atuava no sentido da superação histórica dos nossos "males de origem" (subdesenvolvimento, conservadorismo etc.) e dos elementos arcaicos da nação (como o subdesenvolvimento socioeconômico), o Tropicalismo nascia expondo e assumindo estes elementos, estas reliquias. Essa nova postura dos artistas por um lado se afastava da crença da superação histórica dos nossos arcaísmos (não só estéticos, mas sobretudo socioeconômicos) base da cultura de esquerda. Provocavam estranheza no ouvinte/espectador, ao brincar com todas as propostas para salvar o Brasil e colocá-lo na rota do desenvolvimento e da modernidade. O Brasil era visto como um alegre absurdo, sem saída, condenado a repetir os seus erros e males de origem. Por outro lado, ao justapor elementos diversos e fragmentados da cultura brasileira (nacionais e estrangeiros, modernos e arcaicos, eruditos e populares), o Tropicalismo retomava o princípio da antropofagia do poeta Oswald de Andrade, criada no final dos anos 1920, como forma de sintetizar e criar a partir destes contrastes. O artista, neste princípio, seria um antropófago e ao deglutir elementos estéticos, diferentes entre si, aumentaria sua força criativa.

Mas o Tropicalismo não deve ser confundido com um movimento coeso, no qual todos os artistas identificados como tropicalistas partilharam dos mesmos valores estéticos e políticos. Se a crítica às ilusões e projetos de uma cultura engajada, nacionalista, ligada à "esquerda ortodoxa", como passou a ser visto o PCB,

era o ponto em comum entre Caetano, José Celso, Hélio Oiticica e Glauber Rocha, muitos outros elementos os separavam. O que se conhece atualmente por Tropicalismo oculta, na verdade, um conjunto de opções estéticas e ideológicas bastante heterogêneo.

O TROPICALISMO nas diversas áreas de expressão artística

Como já dissemos, o batismo do novo termo coube às artes plásticas, diga-se, a Hélio Oiticica e à sua tentativa de estabelecer uma nova objetividade como corrente principal da vanguarda brasileira. Entre parangolés (obras que imitavam os adereços corporais das escolas de samba) e instalações, Oiticica encontrou na sua obra-ambiência *Tropicália* a síntese das experiências mais atualizadas da vanguarda com a tradição da arte popular brasileira. O Tropicalismo nas artes plásticas foi herdeiro de uma corrente de vanguarda, os neoconcretos de 1959, que procuravam apostar na emoção e numa certa desvalorização da arte, como procedimento de crítica da instituição-arte que a burguesia cultivava e como desmitificação do artista como arauto de um projeto intelectual e ideológico coerente que deveria educar o sentido das massas. Nem pedagogia conteudista (base da arte de esquerda nacionalista), nem a utopia da elevação do gosto médio do público (utopia presente nas vanguardas construtivistas, como o Concretismo). As novas propostas das artes plásticas acabaram inspirando a discussão dos dilemas que as formas de arte de grande público (as “artes de espetáculo”), como o teatro e a música popular. Nessas áreas de expressão o choque do novo, diante de um público que buscava lazer e catarse, teria mais efeito.

Já virou quase um lugar-comum destacar o impacto que a montagem de *O rei da vela* teve no público freqüentador de teatro, sobretudo entre artistas e intelectuais. Escrita por Oswald de Andrade em 1937, dirigida por José Celso Martinez Correa, a peça foi montada pela primeira vez em 1967, estreando em São Paulo em outubro daquele ano. O próprio Caetano Veloso, que popularizaria o termo “tropicália”, confessou seu grande impacto diante da peça. Alguns elementos que se tornarão mais tarde parte da estéti-

Foto da capa do
grande família. 1

ca tropicalista já
O rei da vela. A
procedimentos
ca forma de ex
tropicalistas gos
mas de auditóri
pular do povo b
Fugindo com
então, sem abri
nário, José Celso
denunciam a so
como farsa, acus
de (...) “Mistifica
gamento da hist
tembro de 1967)

...m. crítica e
...ade, um con-
...ogêneo.

artística

...oube às artes
...de estabelecer
...anguardia bra-
...ereços corpo-
...encontrou na
...riências mais
...ular brasileira.
...na corrente de
...um apostar na
...procedimento
...ivava e como
...o intelectual e
...massas. Nem
...onalista), nem
...opia presente
...no). As novas
...discussão dos
...artes de espe-
...s áreas de ex-
...buscava lazer

...to que a mon-
...dor de teatro,
...or Oswald de
...Correa, a peça
...em São Paulo
...que populari-
...acto diante da
...parte da estéri-



Foto da capa do LP *Tropicália*, com os tropicalistas reunidos, como uma grande família. 1968.

ca tropicalista já estão explicitados no programa-manifesto da peça *O rei da vela*. Ao assumir a estética do mau gosto como parte dos procedimentos de vanguarda, o programa diz que esta seria a “única forma de expressar o surrealismo brasileiro”. Por isso, os tropicalistas gostavam tanto do famoso apresentador de programas de auditório Chacrinha que, para eles, sintetizava o gosto popular do povo brasileiro, sem idealismos ou ilusões.

Fugindo completamente dos padrões da crítica de esquerda de então, sem abrir mão do pensamento que se pressupõe revolucionário, José Celso e os signatários do programa-manifesto da peça denunciam a sociedade brasileira como teatralizada e a história como farsa, acusando o pensamento da elite intelectual burguesa de (...) “Mistificar um mundo onde a história não passa do prolongamento da história das grandes potências” (Grupo Oficina, setembro de 1967).

Para o Oficina, ao contrário da esquerda nacionalista-populista e dos ufanistas conservadores de direita, Oswald de Andrade representava a "consciência cruel e anti-festiva da realidade nacional e dos difíceis caminhos para revolucioná-la". A peça estreou em outubro, mês em que acontecia o III Festival de Música Popular da TV Record, quando Caetano Veloso e Gilberto Gil concorriam com músicas consideradas inovadoras, ainda que o grau desta inovação não estivesse muito claro para o grande público.

Por outro lado, vale lembrar que o espetáculo *O rei da vela* foi dedicado a Glauber Rocha, diretor de *Terra em transe*, filme de maior impacto artístico de 1967 no cerne da intelectualidade brasileira. Lembramos que o filme contava, de maneira alegórica e fragmentada, a história de um intelectual de esquerda em crise, após um golpe de Estado num país imaginário, até então governado pelos populistas com o apoio da esquerda (da qual esse personagem, chamado Paulo, era uma espécie de síntese). Apesar de Glauber não ter muita simpatia pelos que se diziam tropicalistas e de as questões colocadas pelo seu famoso filme não serem marcadas pelo deboche, e sim pela autocrítica dos projetos e crenças da esquerda nacionalista, a estética fragmentada e agressiva do filme era cultuada pelos adeptos do movimento tropicalista.

Caetano, José Celso e Glauber: fechava-se a trindade que mais tarde seria identificada como ícones máximos da ruptura tropicalista.

Essa identidade entre expressão teatral, cinematográfica e musical foi apontada na crítica de artes da imprensa, explodindo com toda a força no início de 1968, sob o nome de Tropicalismo. As polêmicas em torno da radicalização da proposta de agressividade do Grupo Oficina, assumidas na peça *Roda viva* (que estreou em janeiro de 1968) tornaram público o debate em torno das novidades surgidas, sobretudo na música e no teatro. Neste momento, as polêmicas começam a apontar para a idéia de que aquilo tudo poderia traduzir um "movimento", com muitos pontos em comum.

A partir de março de 1968 o debate em torno do movimento, já com o nome de Tropicalismo, ganha as páginas da mídia cultural. O motivo: a peça *Roda viva*, que encenava de maneira alucinada a trajetória de Ben Silver, cantor cuja trajetória profissional passava

por todos os movimentos da moda (Jovem Guarda, Canção de Protesto), e terminava, literalmente, devorado pelas próprias fãs. A peça do Grupo Oficina, a partir do texto de Chico Buarque de Hollanda, ao incorporar a agressão, o mau gosto, a linguagem alienada dos meios de comunicação de massa, buscando um efeito paródico, consagrava a idéia de um movimento de vanguarda dessacralizadora que criticava os valores políticos e comportamentais da classe média brasileira, à esquerda e à direita. À “frente única sexual”, proposta no segundo ato de *O rei da vela*, paródica e carnalizante, *Roda viva* fazia somar o elemento da agressão, estética e comportamental, como procedimento básico da vanguarda.

Mas foi no campo musical que o movimento tropicalista ganhou seu maior público e fama. Após as famosas apresentações de “Alegria, alegria” e “Domingo no parque”, no festival de 1967, o “grupo dos baianos”, com o apoio de setores da vanguarda paulista (Música Nova, Concretismo), assume o “movimento”. O sentido histórico do Tropicalismo, o campo musical, acabou por centralizar o debate sobre o movimento ao longo de muitos anos.

Se Caetano, Gil, Guilherme Araújo, Gal Costa, Tom Zé e Torquato Neto se recusaram a definir o movimento no momento de sua emergência, suas experiências poético-musicais e sua nova postura diante da tradição musical e do mercado fonográfico acabaram por potencializar a polêmica já deflagrada em outros campos da arte. O lançamento do LP *Tropicália ou Panis et Circensis*, em agosto de 1968, foi o grande acontecimento musical do movimento. O disco era uma colagem de sons, gêneros e ritmos populares, nacionais e internacionais. Em meio às composições assinadas por Gil, Caetano, Torquato Neto, Capinam e Tom Zé, com arranjos de Rogério Duprat, podem ser ouvidos diversos fragmentos sonoros e citações poéticas, num mosaico cultural saturado de crítica ideológica: “Danúbio azul”, Frank Sinatra, “A Internacional”, “Quero que vá tudo pro inferno”, Beatles, hinos religiosos, sons da cidade, sons da casa, carta de Pero Vaz de Caminha etc. Em outras palavras, as “reliquias” do Brasil surgiam uma após a outra, nas letras e sons, sem a mínima preocupação de coerência sistêmica por parte dos autores. Entre as composições de outros, destacam-se duas: “As três caravelas”, versão ufanista de João de Barro para uma *rumba*

cubana que, deslocada de seu contexto, soa como uma paródia ao nacionalismo. Outra canção, é "Coração materno", opereta patética e grotesca, que na voz de Caetano oscila entre a ironia e a nostalgia. O disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis* serviu como ponto de convergência para o "grupo baiano" e selou as afinidades do movimento com a vanguarda paulista, oriunda do grupo Música Nova.

No festival da TV Record de 1968, a palavra "tropicalismo" já servia como um rótulo, possuindo sua torcida. Ficava clara uma tentativa da indústria cultural de transformar as experiências poético-musicais do "grupo baiano" em uma fórmula reconhecível, no limite de tornar-se mais que um estilo, um gênero de mercado.

No vácuo das polêmicas abertas por Caetano e Gil surgiam duas novas estrelas: Tom Zé e Gal Costa. O primeiro ganhou o festival da TV Record de 1968, com a marcha tropicalista "São Paulo, meu amor", uma ironia com o cotidiano da cidade grande. Gal Costa defendeu o iê-iê-iê "Divino e maravilhoso", de Caetano e Gil, um apelo à vida jovem, libertária e sem medos.

Apesar do grande impacto na mídia e nas artes, o Tropicalismo teve muitos críticos, inclusive entre os jovens artistas e intelectuais ligados à esquerda nacionalista. Sidney Miller (compositor), Augusto Boal (diretor de teatro), Francisco de Assis (crítico musical), Roberto Schwarz (crítico literário), entre outros, fizeram importantes análises críticas sobre o movimento, hoje quase esquecidas. Sidney Miller, em vários artigos, denunciou o caráter comercial do som universal, buscado pelo movimento, tentando mostrar que aquilo não passava de uma estratégia da indústria fonográfica em "internacionalizar" o gosto com base nos grandes mercados (Estados Unidos, Inglaterra). Augusto Boal, na forma de um manifesto escrito, dizia que o Tropicalismo apenas divertia a burguesia, em vez de chocá-la, perdendo-se no individualismo e no deboche vazio. Schwarz, num texto da época, fazia uma análise bastante aprofundada do teatro tropicalista de José Celso, dizendo que aquela estética da agressividade e do deboche traduzia na verdade a agonia política e existencial da pequena burguesia que se achava de esquerda, mas que no fundo era individualista e egoísta.

REVOLUÇÃO, espetáculo e cultura

A crítica aos valores estéticos e ideológicos da esquerda nacionalista não ficou restrita ao movimento tropicalista. Em 1968, setores do meio artístico e intelectual da esquerda estudantil resolveram acirrar a crítica aos pressupostos culturais e políticos do PCB, que era contra a luta armada defendida pelos seus dissidentes. O principal ponto criticado era o efeito das artes ditas de esquerda, que eram acusadas de, no fundo, apenas mistificarem a espera pela revolução, transformando suas obras no elogio do imobilismo político. O “dia que virá”, símbolo da libertação dos oprimidos, conforme expressão de Walnice Galvão, em famoso artigo publicado em 1968, era a imagem mais cultuada pela canção de protesto brasileira. Ela apontava um paradoxo: “enquanto o DIA não vinha restava cantar para esperar o DIA chegar”. Terminava reclamando para a MPB um tipo de canção similar à Marselhesa, que fosse um hino à ação e não um elogio à vaga esperança.

Essa crítica cultural pode ser vista como um exemplo do debate político interno que se acirrava no seio da esquerda brasileira. A partir do racha do PCB, em 1967, crescia a opção de vários grupos saídos do “Partidão” (Ação Libertadora Nacional, Partido Comunista Revolucionário, Movimento Revolucionário 8 de Outubro, entre outros) pela luta armada contra o regime militar. Somados aos grupos de esquerda que já existiam (como o PC do B, criado em 1962 e que já preparava a famosa Guerrilha do Araguaia), esses grupos iriam protagonizar os dramáticos episódios da guerrilha, que serviram de pretexto para o fechamento político do Regime Militar, a partir de dezembro de 1968, com o Ato Institucional nº 5.

Um pouco antes do AI-5, em outubro de 1968, o cantor e compositor Geraldo Vandré, como se fosse uma resposta às críticas à canção de protesto tradicional, cantava uma outra palavra de ordem: “vem vamos embora / que esperar não é saber / quem sabe faz a hora / não espera acontecer”. A letra ainda criticava as estratégias pacifistas de luta contra o regime militar: “Pelos campos há fome em grandes plantações / pelas ruas marchando indecisos cordões / ainda fazem da flor seu mais forte refrão / e acreditam nas flores vencendo o canhão”. Os versos que mais incomodaram os generais foram os que aludiam à vida opressiva nos quartéis: “Há

soldados armados / amados ou não / quase todos perdidos de armas na mão / nos quartéis lhes ensinam uma antiga lição / de morrer pela pátria e viver sem razão". Por meio destes versos diretos e contundentes, "Para não dizer que não falei das flores" (conhecida também como "Caminhando") se tornou uma espécie de hino revolucionário, cantado desde então, em diversos protestos de rua.

A música "Caminhando" seria a grande sensação do até então sonolento Festival Internacional da Canção, organizado pela Secretaria de Turismo da Guanabara (atual RJ) e pela Rede Globo de Televisão. Acabou classificada em 2º lugar, até por pressão dos militares que não admitiam sua vitória, perdendo para "Sabiá", de Tom Jobim e Chico Buarque. De qualquer forma, a canção acabou se consagrando, sobretudo pelos estudantes, protagonistas das grandes passeatas contra o regime militar.

É bom lembrar que no mesmo festival Caetano Veloso proferiu seu famoso discurso-*happening*, durante a exibição da música "É proibido proibir". Ao ser ruidosamente vaiado pelos jovens universitários de esquerda, que o acusavam de *hippie* alienado, no Teatro da PUC-SP (o lendário TUCA), Caetano explodiu:

Mas é isso que é a juventude que quer tomar o poder! (...) São a mesma juventude que vai, vai sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada! (...) Mas que juventude é essa (...) Vocês são iguais sabe a quem? Àqueles que foram ao Roda Viva e espancaram os atores! Vocês não diferem em nada deles [alusão à agressão sofrida pelo Oficina, pela extrema direita] (...) se vocês forem em política como são em estética, estamos fritos.

A platéia, de costas para o palco, continuava a vaiar. Os Mutantes, de costas para a platéia, continuavam a tocar. E Caetano a discursar e a cantar: "vem me dê um beijo, meu amor / os automóveis ardem em chamas / derrubar as prateleiras / as estantes / as vidraças / louças / livros, sim / eu digo não / eu digo é proibido proibir...". Definitivamente, não era esse tipo de revolução que a juventude engajada queria. Longe das barricadas do desejo parisienses, os estudantes brasileiros de esquerda estavam mais interessados em derrubar a ditadura do que as "prateleiras da sala de jantar".

Geraldo Vandré pede ca
de 1968.

Na finalíssima do
mil pessoas que canta
continuou cantando
Talvez nunca mais ter
tese mais acabada em
mento. Antes de ser
que reforçava identi
vam aquela geração.

A MASSIFICAÇÃO

O ano de 1968
televisão, efetivame
do a importância
de massa nas gran
Aquele ano m
menos de audiê
da, após a saída
1968. Na verda
próprio movin



Geraldo Vandré pede calma ao público para cantar *Caminhando*, no FIC de 1968.

Na finalíssima do FIC, com o Maracanãzinho lotado com trinta mil pessoas que cantaram "Caminhando" em coro, uma multidão continuou cantando a música enquanto ia embora para a casa. Talvez nunca mais tenha havido, na sociedade brasileira, uma síntese mais acabada entre arte, vida e política, como naquele momento. Antes de ser reflexo, a cultura era uma espécie de cimento que reforçava identidades e valores político-sociais que informavam aquela geração.

A MASSIFICAÇÃO da televisão

O ano de 1968 pode ser considerado o momento em que a televisão, efetivamente, se tornou um veículo de massa, suplantando a importância do rádio como principal meio de comunicação de massa nas grandes cidades brasileiras.

Aquele ano marcou a crise definitiva de um dos maiores fenômenos de audiência de todos os tempos: o programa Jovem Guarda, após a saída do seu grande astro, Roberto Carlos, em janeiro de 1968. Na verdade, o fim do programa assinalou a decadência do próprio movimento, que já não repetia o sucesso de 1965 e 1966.

A juventude brasileira havia mudado, a ingenuidade e a rebeldia adocicada que se limitavam a acelerar o carango, ter vários brotos e brigar na rua não davam mais pontos no Ibope. Os jovens queriam ir além e discutir comportamento, sexualidade, revolução. Ainda que limitados a uma atitude mais estética do que política, esses temas passaram a ocupar a agenda da juventude estava em alta. Além disso, o setor mais politizado da juventude estava em alta, ocupando as páginas da imprensa. Nunca os estudantes estiveram com tanto prestígio, mesmo entre alguns conservadores e, a partir de março de 1968, com a morte do jovem secundarista Edson Luís, pela polícia do Rio de Janeiro, os estudantes passaram a ser os novos heróis da sociedade brasileira, em sua luta pela democracia. Os festivais acabaram se tornando palco dos debates estéticos, políticos e culturais.

Se, desde 1966, o ciclo dos musicais (seriados ou os grandes festivais) havia demonstrado a amplitude do impacto social e cultural do veículo, ao longo de 1968, a fórmula televisiva dos festivais imperou sozinha como carro-chefe da audiência. Foram realizados vários festivais e quase todas as emissoras organizaram o seu: a TV Record dividiu suas competições musicais em duas: a Bienal do Samba (cuja primeira edição foi disputada em maio e a vencedora foi Elis Regina, com a música *Lapinha*) e o já clássico Festival da MPB, disputado entre novembro e dezembro. A TV Globo assumiu, definitivamente, o FIC, como o "seu" festival (embora ainda, oficialmente, fosse organizado pelo governo da Guanabara). A TV Excelsior, que havia abandonado a fórmula em 1966, voltou a realizar o seu, chamando-o de O Brasil Canta. A TV Tupi, que era mais voltada para a produção de telenovelas, rendeu-se à febre festiva e organizou o Festival Universitário da Canção, que revelou nomes como Gonzaguinha e Aldir Blanc. Além das grandes redes nacionais, várias cidades e estados brasileiros organizaram o seu próprio festival local.

Mas o ano em que mais se assistiu a festivais também marcou o início do declínio do gênero. A explicação era simples: o festival era um evento caro e, para garantir emoção ao telespectador, precisava ser ao vivo e não ter um controle de duração muito rígido. O imprevisto e uma razoável flexibilidade de duração era parte do sucesso, pois garantia a vivacidade do evento.

Essa cara renuncia
que se discutiu
passaram a organizar
de horário. Parece
tempo. Parece estranho,
programas em si, mas
era importante e valorizado;
ênfase menor, mas com
entre as faixas sociais
bem era fundamental para
dos eram mais caros. Portan
programa inteiro, como nos
tival da Record que era "ver
Viva) era vender os minutos
vários anunciantes. Essa lógi
da década de 1960, e as emi
de organização da program
mentaram seus lucros. A Re
Com o apoio político e eco
dos comerciais com empre
te-americano Time Life)
hegemonia na década de 1
O ano de 1968, na telev
novela considerada mode
grandes dramalhães pass
cos ou distantes, com fala
gravado em estúdios artifi
introduziu um outro tipo
viés mais sociológico: m
subir na vida a qualquer
diálogos eram mais coloq
natural e cotidiano. A no
que era possível lev
urbanos e sinte

Essa característica específica do gênero festival era incompatível com a nova organização comercial e técnica da TV brasileira, que se disseminou a partir do final dos anos 1960. As emissoras passaram a organizar sua programação de acordo com grades rígidas de horário, para facilitar a venda do seu principal produto: tempo. Parece estranho, mas a partir de 1968 a TV brasileira percebeu, definitivamente, que o seu principal produto não eram os programas em si, mas era o tempo vazio, dividido em minutos e segundos, cobrados dos anunciantes segundo a audiência absoluta e relativa. Absoluta, pois um programa com grande audiência era importante e valorizado; relativa, pois um programa com audiência menor, mas com uma audiência mais qualificada (ou seja, entre as faixas sociais mais ricas e formadoras de opinião), também era fundamental para a emissora, pois os produtos anunciados eram mais caros. Portanto, mais lucrativo do que vender um programa inteiro, como nos tempos do rádio (como o próprio Festival da Record que era “vendido” para a marca de sabão Super Viva) era vender os minutos dos intervalos de um programa para vários anunciantes. Essa lógica comercial se impôs a partir do final da década de 1960, e as emissoras que saíram na frente, nesse tipo de organização da programação, racionalizaram seus custos e aumentaram seus lucros. A Rede Globo destacou-se nesse processo. Com o apoio político e econômico do governo militar e com acordos comerciais com empresas multinacionais (como o grupo norte-americano *Time Life*), essa nova organização garantiu sua hegemonia na década de 1970.

O ano de 1968, na televisão, também conheceu a primeira telenovela considerada moderna da TV brasileira. Ao contrário dos grandes dramalhões passionais, ambientados em cenários exóticos ou distantes, com falas e gestos teatrais, maquiagem pesada e gravado em estúdios artificiais, a novela *Beto Rockefeller* (TV Tupi) introduziu um outro tipo de teledramaturgia. A história tinha um viés mais sociológico, mostrando um homem pobre que queria subir na vida a qualquer custo, vivendo de pequenos golpes. Os diálogos eram mais coloquiais e bem humorados e o ambiente era natural e cotidiano. A novela foi um grande sucesso e demonstrou que era possível levar ao ar personagens tipicamente brasileiros, urbanos e sintonizados com os problemas e as características so-

ciais do seu tempo. *Beto Rockefeller* marcou o início do império das telenovelas como o grande filão da audiência da televisão, base da grande penetração social da Rede Globo, nos anos 1970. Essa emissora também foi responsável pela renovação definitiva do gênero, como veremos adiante.

Mas a TV brasileira, em 1968, também era mais aberta a algumas loucuras. O telespectador que, ao ligar seu aparelho, topasse com Caetano Veloso “plantando bananeira” de pernas para o ar ou visse todos os músicos dentro de uma jaula, encenando um “banquete de *hippies*”, não deveria estranhar. Eram os “divinos e maravilhosos”, programa dos tropicalistas, tentando revolucionar a cultura de massa a partir do seu interior. Por volta de dezembro de 1968, quando o programa estava com os seus dias contados, Caetano ainda protagonizou mais uma cena, impensável nos atuais padrões da TV brasileira: no dia 23 de dezembro ele cantou *Boas festas*, de Assis Valente, com um revólver engatilhado, apontado para sua própria cabeça. Mas aquela agressividade simbólica contra os valores burgueses, síntese de um tempo de radicalismo, iria ser substituída pela violência real do Estado contra a sociedade civil e seus indivíduos mais críticos e criativos.

Dez dias antes, na noite de 13 de dezembro de 1968, a voz grave e pausada do ministro da Justiça Gama e Silva anunciou, em cadeia de rádio e TV, o AI-5. A partir daí, o governo militar assumia, virtualmente, o controle da sociedade brasileira. Naquele dia, o telespectador mais atento com certeza ficou bastante perplexo.

O TERCEIRO MUNDO vai explodir

O AI-5 foi uma espécie de corte abrupto de uma grande festa revolucionária, que estava em pleno auge. Por isso, 1968 foi batizado de “o ano que não acabou” pelo jornalista Zuenir Ventura. Mas, apesar das tentativas da ala mais radical do regime militar, a sociedade brasileira não acabou nem parou de criticar o regime. Não podemos ser ingênuos ou mentirosos. Muitos “cidadãos de bem”, alguns desinformados outros conscientemente, apoiavam o regime militar. Sobretudo porque, em 1968, o governo deu início a



uma política econômica da classe média, por meio do “milagre brasileiro”, a economia, na verdade ur por uma política de juro duraria até meados da d A cultura brasileira, paradoxal. Os setores c ser duramente reprimic se uma censura ferren no capítulo seguinte. los, como Gerald Veloso, foram juntamente co por três meses dos” a deixar Chico Buarque pado da pris



Capas do *Pasquim*, que marcou a cultura jovem brasileira no início dos anos 70.

uma política econômica de crescimento, estimulando o consumo da classe média, por meio dos créditos a juros baixos. Era o início do “milagre brasileiro”, como ficou conhecida essa fase da nossa economia, na verdade uma grande festa de consumo patrocinada por uma política de juros baixos e endividamento financeiro, que duraria até meados da década de 1970.

A cultura brasileira, nos anos seguintes, viveria uma situação paradoxal. Os setores culturais críticos e de esquerda passaram a ser duramente reprimidos. A partir de meados de 1969, instaurou-se uma censura ferrenha às artes e ao jornalismo, como veremos no capítulo seguinte. Artistas que até então eram verdadeiros ídolos, como Geraldo Vandré, Chico Buarque de Hollanda, Caetano Veloso, foram duramente perseguidos pelos militares. Este último, juntamente com Gilberto Gil, foi preso, permanecendo na prisão por três meses. Em julho de 1969 os dois baianos foram “convidados” a deixar o país, exilando-se em Londres durante três anos. Chico Buarque, vivendo uma fase de grande popularidade, foi poupado da prisão, mas também foi levado a deixar o país em 1969,

indo para a Itália. Quanto ao destino de Vandré, os primeiros boatos diziam que ele havia sido preso, torturado e sofrera lavagem cerebral, passando a fazer músicas de apoio à ditadura. Em entrevista recente (1995) o próprio Vandré desmentiu tal versão, contando a verdade: a partir da decretação do AI-5, ele ficou foragido e conseguiu sair do país, dando início a um verdadeiro périplo por vários países do mundo, fixando-se em Paris até meados da década de 70, quando voltou para o Brasil. Depois de uma breve detenção, Vandré declarou morto o seu personagem, tornando-se apenas um discreto advogado, ocupando um modesto escritório no centro de São Paulo. Elis Regina tentava uma carreira internacional, enquanto os nomes que surgiam – Ivan Lins, Gonzaguinha, Taiguara, procuravam, sem o mesmo sucesso, manter viva a “música de protesto”, ainda que por meio de letras mais veladas.

A cultura jovem do Brasil passou a ter um novo porta-voz: o jornal *O Pasquim*, fundado em 1969, que revolucionou a imprensa alternativa e, muitas vezes, furou o bloqueio da censura e o controle do regime. Algumas matérias são antológicas: a entrevista com Leila Diniz em 1970 (mulher símbolo da liberação feminina), o artigo de Gil, escrito no seu exílio londrino, entre outros. Já a seção *underground* de Luiz Carlos Maciel introduzia, de uma vez por todas, o tema da revolução comportamental e cultural para a juventude brasileira, sendo um elo de atualização com os centros geradores dessas tendências, pois veiculava as novidades da contracultura européia e norte-americana, críticas ao sistema.

Mas nem só de crítica vivia a cultura brasileira. Os novos tempos de repressão e censura, aliados a certa facilidade de produção e consumo, estimularam o crescimento de um mercado cultural marcado pela difusão de produtos de entretenimento fácil, sobretudo na música popular e na televisão. Foi a era do sambão jóia, do pastiche de música pop e de uma tentativa de reedição de uma música ufanista, que falasse do “Brasil Grande”. Uma das músicas de maior sucesso na época (1970) foi “Eu te amo, meu Brasil”, cantada por *Os Incríveis*, um conjunto que fez parte da Jovem Guarda. O Festival da TV Record de 1969 e o Festival Internacional da Canção foram exemplos do esvaziamento forçado do debate musical brasileiro. Apesar disso, *Andança* e *Luciana*, apresentadas no FIC, tornaram-se peças consagradas no repertório popular brasileiro.

Para o observador
de cemitério "improvisado"
namente, como memórias
muitas ações causadas
dades civis para se expressar
o momento, diriam os críticos
"guerrilha plástica Cildo Meireles"
artista inicia suas participações
silk-screen, gravava mensagens
zias de Coca-Cola e cédulas
ção na sociedade. Pequena
da oposição ao regime e
deira rede de recados su
Mesmo sem a retumbante
sos do apocalipse, as pa
Luz Vermelha, grande s
explodir, e quem tiver s
mada da esquerda esta
de violência do regime
jovens engajados resta
lher-se nos pequenos
se a morrer, não glorio
te, nos porões da tort
Fim do sonho rev
ao segmento mais cr
caminho da resistên
cultural e político de

Para o observador mais atento, havia muita coisa além da “paz de cemitério” imposta pelo AI-5. A guerrilha organizada clandestinamente, como nunca mais conseguirá fazer, realizou em 1969 muitas ações ousadas. No fundo da calmaria, as águas estavam bem agitadas. Mas, para a cultura, que precisava de espaço e liberdades civis para se expressar, o ano de 1969 parecia perdido. O momento, diriam os otimistas, era de ação. Alguns artistas, como o artista plástico Cildo Meirelles, desenvolveram uma espécie de “guerrilha cultural”, um conjunto de pequenas ações e intervenções no espaço público, clandestinas e anônimas. Em 1970, esse artista inicia suas participações nos “circuitos ideológicos do sistema”. Por exemplo, Meirelles, por meio da técnica de decalque e *silk-screen*, gravava mensagens e opiniões críticas em garrafas vazias de Coca-Cola e cédulas, recolocando estes objetos em circulação na sociedade. Pequenas ações como estas mantinham o *ethos* da oposição ao regime em movimento e estabeleciam uma verdadeira rede de recados sutil, mas significativa.

Mesmo sem a retumbância de 1968, ainda ecoavam, como avisos do apocalipse, as palavras que abriam o filme *O Bandido da Luz Vermelha*, grande sucesso daquele ano: “o terceiro mundo vai explodir, e quem tiver sapato não vai sobrar”. Mas a revolução armada da esquerda estava com os seus dias contados, pois o grau de violência do regime ultrapassaria os limites do imaginável. Aos jovens engajados restavam duas tristes opções: silenciar-se e recolher-se nos pequenos espaços da resistência cotidiana ou arriscar-se a morrer, não gloriosamente, nas barricadas, mas anonimamente, nos porões da tortura.

Findo o sonho revolucionário do final dos anos 1960, restaria ao segmento mais crítico da cultura brasileira construir o árduo caminho da resistência democrática. Esse seria o grande desafio cultural e político dos anos 1970.