

MÚSICA POPULAR BRASILEIRA E A REPRESSÃO NO PERÍODO MILITAR

Fernando da Conceição Barradas*

BARRADAS, F. C. Música Popular Brasileira E A Repressão No Período Militar. *Akrópolis*, 12(1): 21-31, 2004

RESUMO: O período militar foi acompanhado por uma efervescência cultural e artística na vida do país que parecia estar se autodescobrindo. Foi quando despontaram os grandes nomes da MPB, desde os bossa-novistas até os tropicalistas que, naturalmente, não puderam escapar do ambiente político que se instalara no país a partir do Golpe de 1964.

PALAVRAS-CHAVE: MPB; Tropicalismo; Bossa Nova; repressão militar.

BRAZILIAN POPULAR MUSIC AND THE REPRESSION IN THE MILITARY PERIOD

BARRADAS, F. C. Brazilian Popular Music And The Repression In The Military Period. *Akrópolis*, 12(1): 21-31, 2004

ABSTRACT: The military period was accompanied by a cultural and artistic effervescence in the life of the country that seemed to be self-discovery. It was when blunted the great names of MPB, from the bossa-novistas to the tropicalistas that, naturally, they could not escape from the political atmosphere that had settled at the country starting from the Blow of 1964.

KEY WORDS: MPB; Tropicalismo; Bossa Nova; military repression.

Introdução

Chico Buarque, Carlos Lyra, Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros, viveram o fim do ano de 1968 como um trauma, enfrentando a prisão e o exílio. Extraíram da música uma fonte de poder, uma capacidade de resistência, algo como um resgate do que viveram na década anterior.

Em *Construção* (1971), de Chico Buarque, a morte está presente no corpo de um operário, que vai ressurgir num novo corpo, multiplicado. Em 1976, Chico capta os sentidos de uma realidade desconhecida que ele encontra nos botecos, nos mercados, nas alcovas, numa convergência do erótico e do político e transforma tudo isso na canção *O que será* (*A flor da pele*). Canções como essas que se baseiam na divisão da sociedade de classes, a divisão entre o capital e o trabalho, entre força de trabalho e propriedade dos meios de produção, vão além da pura ideologia e se transformam em representação de um interesse comum.

A censura do regime militar entendeu bem o sentido das músicas de Chico Buarque. Foi o mais visado pelo aparelho repressivo. Diferentemente dos protestos ostensivos da bossa nova, Gil e Caetano fizeram uma revolução profunda que atingiu a própria linguagem da música popular. Romperam linearmente com a tradição musical brasileira. Misturaram tudo. Berimbau e Beatles, a vanguarda e a jovem guarda. Bossa e bolero foram por eles reinventados. A tropicália angariou com sua crítica desabusada os conservadores, os stalinistas e os nacionalistas, transformando Che em clichê. E resolveram levar a sua provocação ao campo do comportamento físico. Os censores não entenderam as formas de recreação contidas na linguagem revolucionária de Caetano, mas fixaram-se na roupa como uma provocação que tem ou pode ter uma mensagem crítica. Gil, Caetano, os Mutantes, quiseram

despertar, ao vivo, a consciência da sociedade repressiva, ao desafiar tabus e preconceitos com suas roupas de inspiração chaciniana, e por isso, tiveram de ir embora. Os relatórios e arquivos secretos dos anos da repressão, abertos na década de noventa, permitem investigar, com base em fontes históricas muito bem documentadas, a ação repressiva no campo da produção da MPB.

A Bossa Nova

A bossa nova surgiu na Zona Sul do Rio de Janeiro, a partir de um pessoal jovem da classe média que, no apartamento de Nara Leão, se reunia e realizava sessões de um novo tipo de samba, envolvendo procedimentos da música clássica e do jazz. As vocalizações foram escolhidas de interpretações jazísticas, ao mesmo tempo que intelectualizaram as letras, o que explicou o surgimento de parceiros cultos como Vinícius de Moraes. A bossa nova foi muito criticada na sua origem porque não foi uma prática musical extrovertida, adequada a uma produção musical de massa ou de rua, mais adequada à intimidade de pequenos recintos, contendo elementos camerísticos. Os sambas de rua foram totalmente diferentes da bossa nova, porque continham apenas os acordes básicos, facilmente assimilados pela platéia que participava de modo dinâmico como nos carnavais de salões e de rua.

Em 1962, a bossa nova começou a ganhar mercado externo. Nesse ano foi realizado no Carnegie Hall de Nova York, o primeiro festival de bossa nova, atraindo o público, especialmente do jazz, interessado nas interpretações de vários brasileiros, muitos dos quais passaram a residir no exterior. Segundo Severiano e Mello (1998), o período de maior evidência da bossa nova foi até 1962, quando ocorreu o show do Carnegie Hall.

*Docente de História da Unipar.

A partir do ano seguinte, seus personagens procuram novos caminhos. Tom e Vinícius deixaram de compor juntos, com o primeiro iniciando uma carreira internacional e o segundo passando a trabalhar com outros parceiros. João Gilberto, fixa-se nos Estados Unidos ... (SEVERIANO & MELLO, 1998, p.15).

A bossa nova tornou-se mundialmente conhecida. Tendo penetrado no mercado norte-americano foi imediatamente exportada para toda parte. Foram feitas gravações em inglês, italiano e espanhol, o que a descaracterizou. Aqui, no Brasil, a bossa nova saiu da intimidade dos apartamentos para ganhar grandes públicos. O famoso disc-jóquei Walter Silva fez grandes shows de bossa nova no teatro Paramount de São Paulo. Levado para outros locais atraiu grande público. Em contato com o grande público, sofreu uma metamorfose e perdeu muito de suas características. Rádios e TVs passaram a organizar espetáculos de bossa nova. A TV Record produziu Bossaude, apresentado pela cantora Eliseth Cardoso. Walter Silva em 1964, num dos shows que produziu, lançou Elis Regina.

Em princípio a bossa nova se expressou na temática flor, amor, céu, azul e mar. Com Jair Rodrigues que cantou pot-pourri, volta-se cada vez mais para o samba rasgado. Cantores como Wilson Simonal, Peri Ribeiro, Wilson Miranda e Leny Andrade, reintroduziram o virtuosismo vocal na bossa nova. Essa interpretação deixa de se identificar com o caráter coloquial de sua origem. Os temas também se alteraram. Do lírico inicial, a bossa nova adotou temas folclóricos ou não-urbanos como Arrastão e Ponteio, e, por fim, teve preocupações ideológicas. Os shows nas faculdades procuraram atender o propósito da alta classe média contra o regime militar instalado no país. Essas músicas exigiram um tom meio ufanista. Romperam com esse estilo individualista e americanizado e cantaram as belezas do futuro com dezenas de versos ao “dia que virá”.

As autoridades reagiram. A partir de 1968, o regime reforçou a censura e a repressão. Chico e Geraldo Vandré foram embora do país. Gil e Caetano foram presos e expulsos. Nunca em tão pouco tempo ocorreu um processo renovador tão fecundo e rápido, difícil até de ser entendido e interpretado pelos especialistas da época. Esse processo, a partir da segunda metade da década de 60, passou para uma nova fase de criação com o surgimento do tropicalismo. O mercado se alterou e, tanto a bossa nova como o tropicalismo, tiveram uma sobrevida inesperadamente curta. Levas de jovens da classe média, já massificados pelas músicas de consumo internacional, produzidas pelas multinacionais do disco, chegaram ao mercado de consumo. A repressão e a massificação desorganizaram o quadro cultural no nível universitário e a alienação voltou sob o império do rock (iê, iê, iê).

Além do disco e da televisão, outra instância de consagração do período foram os festivais. A TV Excelsior, em abril de 1965, realizou o primeiro festival de Música Popular Brasileira. Este tipo de evento se prolongou até 1972, engrossado pelos festivais da Record e da Globo. O pessoal da bossa nova e da tropicália venceu a maioria dos festivais do período. Estes eventos foram uma importante instância de consagração de grandes figuras da MPB.

Durante anos, esses artistas praticamente mo-

nopolizaram as principais colocações nos festivais da televisão que, além de lhes proporcionar a oportunidade de se tornarem conhecidos no momento em que se iniciavam profissionalmente, foram de inestimável ajuda para a consolidação de suas carreiras (SEVERIANO & MELLO, 1948, p.16).

Ao ganhar o público através dos festivais, dos grandes shows de bossa nova no teatro Paramount, nas faculdades, nos programas de rádio e da televisão, foi se revelando o embate entre os engajados e os que queriam apenas fazer música. Nara Leão, Geraldo Vandré e Carlos Lyra estiveram na linha de frente dos engajados a cobrar uma ação política dos demais.

Nara e a Resistência aos Militares

Nara Leão (1942-1989), a musa da bossa nova, gravou seu primeiro LP em 1964, lançando várias músicas que se tornariam importantes como Diz que fui por aí (Zé Kéti e H. Rocha), Consolação (Baden Powell e Vinícius de Moraes) O morro (Feio não é bonito, Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri), e O sol nascerá (Cartola e Elton Medeiros). Nara produziu um repertório que não tinha nada com a bossa nova, o que provocou grande polêmica. Em 1964, ao lado de Zé Kéti e João do Vale, apresentou-se com muito sucesso no show Opinião, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, dirigido por este último, no teatro Opinião, no Rio de Janeiro.

Acusada de estar traindo o movimento, porque a batida dos sambas gravados era tradicional e porque fugia do tema inicial da bossa nova sempre na mesma base de amor-flor-mar, amor-flor-mar, e assim sempre se repetindo, Nara declarou de modo agressivo à revista Fatos e Fotos: “chega de cantar para dois ou três intelectuais uma musiquinha de apartamento. Quero o samba puro, que tem muito mais a dizer, que é a expressão do povo, e não uma coisa feita de um grupinho para outro grupinho (...) quero ser uma cantora do povo”.

O show Opinião, realizado em fins de 64, com a participação de Zé Kéti, João do Vale e Nara, em clima ultrapolitizado, foi a inauguração da ideologia da pobreza (Castro, 1999, p.351). Daí para frente jamais se livrariam dos militares. Zé Kéti cantava “Podem me prender, podem me bater / Podem até deixar-me sem comer / Que eu não mudo de opinião”. Ainda segundo Ruy Castro (ibid), parecia um livro de resistência aos maus bofes dos milicos, perfeito para o momento.

Com o show e o disco, Nara passou à condição de estrela milionária, com o que arrecadou com os shows e a venda dos discos. A partir daí, Nara se mostra cada vez mais agressiva no confronto com o regime, tendo afirmado ao Diário de Notícias, do Rio: Os militares podem entender de canhão ou de metralhadora, mas não pescam nada de política (CASTRO, 1999, p.352). Nara pede a extinção do Exército brasileiro que não presta para nada e que, na ação militar golpista, esta foi prejudicada no deslocamento das tropas, por pneus furados. A bossa nova, com isso, rachou em esquerda e direita. Geraldo Vandré dizia: temos de fazer música participante, os militares estão prendendo, torturando. A música tem de servir para alertar o povo (CASTRO, 1999, p.355).

A grande maioria do pessoal, principalmente da bossa nova não acreditava em música como instrumento político e nunca foram cooptados pela esquerda. Boscoli, Tom Jobim, Aloysio de Oliveira e Menescal eram alienados assumidos. João Gilberto esteve fora do Brasil durante o período militar

e Vinícius, poeta e diplomata, passeava de um lado para outro com desenvoltura. Edu Lobo era mais da turma de Vinícius, preocupado apenas em fazer música. Marcos Vale, então muito jovem, foi um dos primeiros a se indignar com o que chamava de imposição autoritária. Juntamente com seu irmão Paulo César Vale, sentiu-se atingido por sua companheira Nara Leão e produziram, a respeito, a composição *A resposta*, contra os neo-engajados da bossa nova, que diz: Se alguém disser que o teu samba não tem mais valor / não ligue não, que essa gente não sabe o que diz / não pode entender o quanto o samba é feliz ... (SANCHES, 2002, p.16).

Nara acabou gravando *A resposta*. Engajados mesmo foram Nara, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Vandrê, Ruy Guerra, Gianfrancesco Guarnieri e Chico Buarque. As gravadoras também foram alvo do poder militar. André Midani, com 71 anos, já aposentado, produtor musical desde a década de cinquenta, tendo trabalhado como executivo das gravadoras Odeon (hoje EMI), da Philips (hoje Universal), da qual foi presidente, e depois da Warner, fala de seu papel nessas gravadoras, especialmente do desabrochar da tropicália e do rock dos anos 80, em entrevista à *Folha de São Paulo* em dezembro de 2001, ao repórter Pedro Alexandre Sanches (2001). Em relação ao regime militar, afirmou que várias vezes teve que ir a Brasília, resolver problemas jurídicos de artistas exilados, pois a gravadora era responsável por eles. Causou surpresa aos estudiosos, a sua afirmação de que a coisa ficou mais tensa com o descobrimento do movimento black, que já se prenunciava na década de 60.

Os militares achavam, com toda razão, que, se um dia a favela fosse se politizar, se militarizar, era a revolução social neste país ... uma vez tive problema, (...) quando alguém disse que eu recebia dinheiro do movimento black norte-americano para comandar a subversão nas favelas (...) fui ameaçado com possível expulsão do país (SANCHES, 2001).

Na mesma entrevista, Midani, afirmou que teve muitos problemas políticos na empresa, por causa de Chico Buarque. Quanto a Wilson Simonal, uma pessoa muito importante do governo militar, foi pressionado para contratá-lo por ser favorável ao regime. Midani relata que teve que ir aos artistas mais importantes da gravadora, explicando que ia ter que contratar o Simonal.

É um erro achar que todos os nomes importantes da bossa nova participaram protestando. Nenhum se manifestou simpático ao regime, porém, muitos não se envolveram por convicção. Um dos músicos brasileiros mais atuantes da década de 60 e 70 foi o carioca Marcos Valle. Um dos pilares da segunda geração da bossa nova, não foi engajado politicamente e preferiu viver no mundo só musical. Entretanto, não conseguiu ficar à margem do episódio ocorrido por volta de 1965, quando a dissidência politizada, especialmente Nara Leão e Carlos Lyra tachavam Tom Jobim e João Gilberto de alienados. Nessa ocasião, rebelou-se contra os dissidentes esquerdistas e fez declarações defendendo os acusados.

Compôs *Flamengo até morrer*, em 1973, considerado por Paulo César de Araújo, em seu livro *Eu não sou cachorro, não* (Record), uma ode aos militares. Para Araújo, a música *Flamengo até morrer*, conectava o amor ao time de futebol à eficácia do presidente Médici (SANCHES, 2002). Valle se

manifestou chocado ao saber da interpretação e contestou: Essa música era contra o governo! Queríamos dizer que o governo brasileiro tinha que alienar todo mundo para que as coisas parecessem estar bem. O negócio era o Brasil e era o Flamengo. E a gente terminava assim: O resto a gente sabe mas não diz (SANCHES, 2002).

Carlos Lyra foi um dos mais atuantes. Um dos fundadores do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, amálgama de poeta e político, sempre atuou em prol da conscientização dos brasileiros. Ao lado de canções românticas e suaves como *Se é tarde me perdoa*, Lobo bobo e outras, expressou sua face política ao compor com Chico de Assis, a panfletária *Canção do subdesenvolvido*. Perseguido pelo militares, saiu do país. Tocou no México e nos Estados Unidos, e lá fora pôde continuar sua produção bossanovista. Edu Lobo, apesar de se incomodar bastante com o regime militar, sempre esteve em suas definições, muito mais próximo de Vinícius que de Chico. Em declaração ao jornalista Pedro Alexandre Sanches, Edu Lobo, um dos mais importantes músicos da segunda geração da bossa nova, afirmou que sua geração não deu certo por causa de 64.

A revolução de 64 e o AI-5 desarrumaram uma geração, e depois o mercado tomou conta. Começou a era pragmática. Acho arte pragmática um absurdo ... se dissessem em 64 que hoje as rádios iam estar deste jeito, com padre que não sabe cantar direito vendendo milhões, nenhum de nós acreditaria (SANCHES, 2000).

Chico Buarque catalisou as atenções do público ideológico e da censura. Chico Buarque de Hollanda se projetou como cancionista em 1966, no auge da música de protesto. As músicas de Chico daquele tempo podem ser hoje avaliadas como formalmente convencionais. Na época era considerado um guerrilheiro pronto para tomar o poder. Foi considerado da esquerda ortodoxa, com as composições rotuladas pela censura dos homens de quepe como francamente de esquerda. Desse período fez *Pedro Pedreiro*, de 1966, *A televisão* de 1967 e *Roda viva*, de 1968. Em 1966 Chico envereda pelos temas sociais, musicando poemas de João Cabral de Melo Neto para a montagem de *Morte e vida Severina*. Ainda em 1966, Chico fez *Tamandaré*, interdita pelo chefe do serviço de censura, Edgar Façanha, que se dizia fã do cantor, mas afirmava que ele foi infeliz ao citar o patrono da Marinha.

Ao escrever a peça teatral *Roda viva* em 1968, foi chamado de débil mental por um censor, conforme cita em reportagem o jornalista Sanches (1998), da *Folha de São Paulo*: O censor Mário Russomano chama Chico Buarque de débil mental por ter escrito a peça *Roda viva*, que segundo ele, não respeita a formação moral do espectador (SANCHES, 1998). Chico Buarque reage às críticas no jornal *O Estado de São Paulo*: Eu assumo totalmente a responsabilidade pelo espetáculo. Era justamente aquilo que eu queria dizer. Se tivesse de escrever *Roda viva* novamente, faria a mesma coisa (SANCHES, 1998).

Gil, Caetano e Chico, cada um à sua maneira, foram inovadores nos últimos anos da década de 60. Caetano e Gil exerciam sua rebeldia na área do comportamento. Chico inovava de forma tímida, menos ousada. Enquanto Caetano se fixava numa canção poeticamente urbana e renovadora, com

expressões como oval da Esso e textos por vezes indizíveis, Chico não ousava transgredir as regras da narrativa ... Chico deitou-se na história como é até hoje: sempre discreto, porque suas histórias são mais importantes que ele próprio; sempre aparentemente desimportante, porque menos cáustico que sua própria poesia (SANCHES, 1998).

Chico permaneceu o mesmo, de oposição esquerdista, sempre apoiando Fidel Castro, uma das últimas ditaduras do planeta, enquanto os outros dois oscilaram apoiando Brizola, Tancredo Neves, Waldir Pires, Ciro Gomes, Fernando Henrique e até Antonio Carlos Magalhães. Enfim, sempre se mostraram mais maleáveis. Chico, no máximo, apoiou Fernando Henrique Cardoso ao senado em 1978, contra Franco Montoro. Em 1978, Fernando Henrique Cardoso foi candidato a uma cadeira ao Senado que tinha como principal adversário Franco Montoro, dirigente do MDB e o mais forte candidato. Nessa campanha Chico Buarque compôs uma marchinha aproveitando os acordes da consagrada composição *Acorda Maria Bonita: A gente não quer mais cacique / A gente não quer mais feitor / A gente agora tá no pique / Fernando Henrique para senador*. Chico Buarque usava das alegorias cacique e feitor como referência contra Franco Montoro, dirigente histórico do MDB (MORAIS, 2000). Prevendo a derrota de Fernando Henrique o pessoal de Montoro retrucou: *A gente não tem mais cacife / A gente não tem mais mentor / A gente agora foi a pique / Fernando Henrique é só professor* (MORAIS, 2000).

Regina Lappa editou em 1979 o livro *Chico Buarque*, escrito com a colaboração do cancionista e dos familiares. Nele, Chico faz uma reavaliação de seu papel na época da ditadura, revela-se incomodado com sua imagem de símbolo de esquerda no meio artístico. Todos esperavam que suas músicas sempre tivessem duplo sentido, mas segundo Chico a única música de protesto que compôs foi *Apesar de você*. As outras, rotuladas de engajadas, apenas retratavam o Brasil e o povo brasileiro. A cobrança, a pressão a favor é que me inibiam, segundo o cancionista de temperamento recatado (SOUZA, 1999).

Os festivais também foram alvo dos censores do regime. Em 1972, foi realizado o 7.º Festival Internacional da Canção (FIC) e todo corpo de jurados acabou sendo substituído por Solano Ribeiro, diretor do evento, produzido pela TV Globo. Decorridos vinte e oito anos do evento, o presidente do festival resolveu falar. Segundo Solano Ribeiro, a destituição do júri foi de natureza política e não uma manobra comercial da TV Globo, conforme versão anterior de dois integrantes do corpo de jurados, o maestro Rogério Duprat e o poeta Décio Pignatari. Segundo Duprat e Pignatari, a música *Cabeça* de Walter Franco, então favorita, não poderia vencer o festival por contrariar os interesses da Globo, mas segundo Solano Ribeiro não foi nada disso e explica: Na época, o Walter Clark me disse, sem dar nome que havia chegado na Globo uma exigência dos militares para que Nara fosse afastada do júri (BOZZO JÚNIOR, 2000).

Ribeiro pediu demissão, que não foi aceita. Este justificou-se dizendo que afastou não só Nara, mas todos os jurados, com a intenção de produzir um fato político, mas que não comunicou a ninguém o motivo do afastamento de Nara e dos jurados. Ainda segundo Ribeiro, o foco de atenção estava centrado na disputa musical, e o fato não teve repercussão política. A fala de Solano Ribeiro, é confirmada por João Luís Albuquerque, assessor de imprensa do 7.º FIC. Uma entrevista

de Nara ao *Jornal do Brasil* desagradou aos militares, que pressionaram a Rede Globo para tirá-la. Solano foi contra. Mas eles forçaram a barra e o júri saiu todo. Não teve nenhuma relação com *Cabeça* (BOZZO JÚNIOR, 2000). A música *Cabeça*, de Walter Franco era mesmo muito combativa e segundo o jurado Décio Pignatari, a Globo queria uma música mais ou menos bem comportada, alienante (Idem).

Em épocas mais recentes, o maestro Rogério Duprat, outro membro destituído do corpo de jurados, conclui, ao saber a versão de Solano Ribeiro que a questão era ao mesmo tempo política e comercial (BOZZO JÚNIOR, 2000). Nara teve a carreira pautada por um enfrentamento militar e a TV Globo praticou, ao longo da ditadura, irrestrita adesão ao regime, e colheu as benesses governamentais que a consolidou como principal meio midiático e de formação ideológica.

Tropicália

Paralelamente, no plano internacional, a tendência da música do momento foi de dois tipos de rock: o dos Beatles, mais sofisticado e das camadas mais altas, e do iê, iê, iê, tal como o de Roberto Carlos, mais diluído comercialmente e voltado às camadas sociais mais extensas. De permeio, surgiram os tropicalistas. Gilberto Gil e Caetano Veloso decidiram assumir as influências do melhor rock inglês dos anos 60 (Os Beatles), da mesma forma que a Bossa Nova havia assumido as conquistas harmônicas do jazz e do pensamento europeu (MOTTA, 2000, p.130).

Caetano Veloso, no III Festival da Música Popular Brasileira, realizado no Teatro Paramount em São Paulo, em outubro de 1967, apresentou-se cantando *Alegria, alegria*, acompanhado de um conjunto de iê, iê, iê, de jovens argentinos, os Beat Boys, à base de guitarras elétricas, bateria, órgão e pandeiro, rompendo com os tabus vigentes de uma música brasileira, exigência desse tipo de certame. Caetano, em *Alegria, alegria*, recusou os freios e exprimiu em seu estribilho *Por que não?* a ruptura com os preconceitos musicais. Essa marcha rancho, que acabou sendo a canção manifesto do tropicalismo foi caracterizada por uma linguagem aparentemente sem sentido, múltipla e fragmentária, que quis captar o sentido caótico da realidade urbana. Os tradicionalistas de nossa música julgaram-na alienígena. Alguns vaiaram, outros aplaudiram. Muitos pediram a sua desclassificação. O júri atribuiu-lhe o quarto lugar e, em segundo, ficou Domingo no Parque, de Gilberto Gil, defendido por ele e pelos Mutantes. Ponteio, de Edu Lobo, ficou em primeiro e *Roda viva* de Chico, em terceiro. Em janeiro de 1968, Caetano lançou *Tropicália*, canção que deu nome ao movimento. Na capa do fascículo da *Abril Cultural*, editado em 1982, o texto de apresentação dessa música dizia bem das características da composição e que caracterizou o movimento em si.

A *tropicália* é uma colagem crítica do contexto brasileiro “dos olhos verdes da mulata”, e do “luar do sertão”, ao “fino da bossa”, de Carmem Miranda à “Banda”, de “Iracema”, e de “Ipanema”. As rimas e a repetição das sílabas finais dão uma sonoridade ímpar ao texto. Outra característica inusitada são as frases extremamente longas, que parecem romper com a quadratura estrófica seguidas de versos curtos, em que o substantivo emerge sozinho, subitamente valorizado (KUBRUSLY, 1982. p.1).

Caetano aproximou tudo, o antigo e o moderno, o luxo e a miséria, tão presente na realidade de um país subdesenvolvido. Ainda, segundo a pesquisa do mesmo fascículo:

Assim, o tropicalismo centrou-se na vida urbana, vendo “o sol nas bancas de revista”. Cantou uma poesia extraída do folclore e da temática das grandes cidades, das histórias em quadrinhos a lua oval da Esso... Criticou o delírio consumista da classe média, com medo de não ter um “Ford Galaxie” (KUBRUSLY, 1982, p.3).

Enquanto isso, Gilberto Gil que era muito conhecido pelas músicas de sucesso que fez antes, como Roda e Procissão (ambas em 1965), Ensaio Geral, Lunik 9, em que cantou um tema da era tecnológica, contrapondo a lua da lírica tradicional à lua desmistificada pelos vôos espaciais, lançou em 1967 a composição Soy loco por ti América (Gil e Capinam) que tentou abarcar o conjunto da realidade americana por meio de ritmos continentais. A arte de Gil e Caetano antevia algo renovador prestes a acontecer, libertos que eram do ranço nacionalista. No campo político-ideológico, o movimento suscitou polêmica.

Os tropicalistas renunciaram a qualquer tomada de posição política e ideológica de resistência e partindo da realidade da dominação do rock americano (então enriquecido pela contribuição inglesa dos Beatles) e seu moderno instrumental, acabaram chegando à tese que repetia no plano cultural, a do governo militar de 1964 no plano político econômico (TINHORÃO, 1999, p.325).

Como nacionalista, Tinhorão achou que os tropicalistas se enquadraram no modelo militar de importar pacotes tecnológicos para serem montados no país. Os adeptos da música de protesto político e social acusaram-no de alienado. Em entrevista ao Jornal do Brasil, Caetano se manifestou dizendo que:

Tropicalismo é uma tentativa de superar o nosso subdesenvolvimento, partindo do elemento cafona de nossa cultura, difundindo e fundindo ao que houvesse de mais avançado industrialmente, como os guitarristas e a roupa de plástico (VELOSO, 1997, p.271).

O disco mais representativo do movimento foi lançado em 1968, Panis et Circensis, disco coletivo dos tropicalistas Gil, Caetano, Torquato, Capinam, Tom Zé, Rogério Duprat, Mutantes e Nara Leão. Nesse disco, Caetano reinterpretou O ébrio, antigo sucesso de Vicente Celestino. Para os setores mais intelectualizados, seduzidos pelo tropicalismo, a contraposição, em seus temas, de elementos da cultura brasileira, aproximou-se muito daquilo que Oswald de Andrade fez como poeta modernista, rigorosamente futurista que se baseava numa vida dinâmica, voltada para o futuro e que combate o passado, as tradições, o sentimentalismo e pregava formas novas e nítidas (CAMPOS, 1993, p.183).

O tropicalismo encantou músicos eruditos como Duprat, Medaglia e Cozzela, que lhe deram colaboração,

participando de arranjos e gravações. A poesia tropicalista de Caetano, coloca sempre a contraposição de elementos, a relação de contrastes, comparando o moderno e o arcaico, o rústico e o industrializado, o primitivo e o civilizado, através da linguagem metafórica e do humor crítico ... (CALDAS, 1989, p.64).

Ao lado de seu teor de intervenção poético-musical, produz controvérsia no campo comportamental ao atuar sobre hábitos arraigados ligados à corporalidade, à sexualidade, ao vestuário, ao gosto estético (Enciclopédia da Música Brasileira, 1998, p.788).

Descabelados, exibindo roupas extravagantes, dançando de maneira sensual, os tropicalistas à vista dos austeros censores do regime, davam mau exemplo à juventude. Em setembro de 1968, sob os ruídos eletrônicos de Duprat e as guitarras dos Mutantes, Caetano entrou vestido de plástico e se requebrando. Canta É proibido proibir e desperta a irritação da platéia, que pelas vaias o impede de cantar. Diante da reação da platéia que antes havia cantado com tanto vigor a canção política e provocativa de Vandrê, Caminhando, e que naquele momento o impedia de cantar, atirando ovos e tomates no palco, Caetano gritou furiosamente para a platéia, segundo registro de Nelson Motta em Noites tropicais: Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? ... Vocês são a mesma juventude que vai sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, absolutamente nada ... (MOTTA, 2000, p.176). Caetano reafirmou os valores futuristas, pós-modernos, que procurou passar esteticamente através de sua música. Os jurados do III FIC da Globo o desclassificaram.

Em dezembro de 1968, os dois foram presos pela polícia política do regime e, no mesmo mês, foi editado, no dia 13, o Ato Institucional n.º 5, que pôs o Congresso em recesso e decretou outras medidas de exceção. Em 1969, Caetano e Gil foram para o exílio em Londres. Antes da viagem, fizeram ainda outro LP na Philips, e um compacto com a música Charles Anjo 45 (Jorge Benjor). Continuaram produzindo para a gravadora Philips em Londres e retornaram ao Brasil em 1972. Tal como a bossa nova, a tropicália correu paralelamente ao iê, iê, iê, e ao rock, gêneros mais capazes de personificar o estereótipo fabricado pela indústria do entretenimento. Os militares queriam evitar influências esquerdistas e anárquicas sobre os jovens. O negócio era evitar a contaminação da juventude e Roberto Carlos veio a calhar. A tropicália teve vida curta.

Caetano Veloso, em sua obra Verdade tropical fez um histórico das influências musicais experimentadas desde os grandes nomes da época de ouro, do pré-bossanovismo à bossa nova que o arrebatou a ponto de se integrar ao movimento no começo da carreira. Diante de tantas influências, especialmente do rock de Elvis Presley e da baiianidade com seu sotaque, e tudo que nele é nordestino, procurou explicar as ambigüidades da tropicália, conforme se recolheu em algumas citações.

De fato, nós tínhamos percebido que, para fazer o que acreditávamos que era necessário, tínhamos nós que livrar do Brasil tal como conhecíamos. Tínhamos que destruir o Brasil dos nacionalistas, tínhamos que ir mais fundo e pulverizar a imagem do Brasil carioca (VELOSO, 1997, p.50).

Em outro ponto do livro, ao se identificar com Raul Seixas que alternou americanização com regionalismo, escreveu:

... eu não podia deixar de lembrar que tinha sido eu mesmo a dizer a um jornalista, em 67, na primeira hora do tropicalismo, a frase que, pouco depois, Tom Zé citaria numa canção típica daquele movimento: sou baiano e estrangeiro”. (VELOSO, 1997. p.51).

Mesmo procurando corresponder a um ideal de identidade cultural originado nas raízes nacionais, Caetano, tropicalista pós-moderno, sempre impôs as incongruências e dentre estas a do nacional com o estrangeiro.

A tropicália e a bossa nova se rivalizaram. Apesar de serem discípulos da bossa nova, Caetano e Gil não tinham preocupação em criar novas formas musicais. Utilizando repertório muitas vezes já existente, estavam mais interessados em expor e implantar uma nova atitude através de uma intervenção crítica. Para combater o ranço nacionalista, quase aristocrático, defendido pela bossa nova e pelos tradicionalistas, a tropicália elegeu Chacrinha como ícone, apoiaram a jovem guarda e fizeram conexão com a música pop internacional. Os tropicalistas nunca pretenderam acabar com a bossa nova, mas agregar valores modernos inclusive na tecnologia sonora, adotando a guitarra elétrica como instrumento central. A tropicália foi uma tendência musical que se generalizou. Cada vez mais os gêneros regionais de caráter purista agregam hoje instrumentos sonoros modernos e sintetizadores. Em Tropicália, música que melhor resume os ideais do movimento, encontramos o trabalho estético e o político dos tropicalistas. O elemento alegórico e a ironia estão sempre presentes (CALDAS, 1989, p.64).

O desejo da esquerda era bem mais tradicional, almejava músicas engajadas politicamente, com viés nacionalista e sem a moderna eletrificação instrumental que avançava no seio da música pop em todo o mundo. O tropicalismo angariou críticas ferozes, afirma Maciel, ligado ao movimento. Os cabeludos aos quais a caretice reinante não reconhecia nenhum projeto artístico digno de atenção, eram tidos como um bando de desaforados e inconseqüentes (MACIEL, 1996, p.196).

Já vivenciados, Gil e Caetano não usam mais as roupas extravagantes do passado, símbolo de uma tropicália que pretendia derrubar tabus. Recentemente, Caetano se apresentou de gravata durante um show e um espectador gritou: “Eu sou rebelde!” Caetano não gostou e respondeu: “A gravata é minha, faço com ela o que eu quiser”. Gilberto Gil foi o artista da tropicália mais visado pelos censores. A vigilância do regime militar sobre Gilberto Gil se baseava em mensagens das canções, comportamento sexual e drogas. Diversos informes contidos nos dossiês do Dops, datados das décadas de 1960 e 1970, tinham em sua maioria o carimbo confidencial ou secreto. Alguns relatórios das polícias políticas do Rio e de Santa Catarina e dos órgãos de inteligência do Exército e da Marinha são ridículos e humorísticos. Paulo Monteiro, agente do Dops, assim relatou em documento de caráter oficial:

Tanto que na apresentação de Caetano Veloso este, em público, fazia trejeitos, requebrava-se, deixando a desejar sua real masculinidade. Quando em dupla

com Gilberto Gil, acercava-se deste, mordiscando-o no pescoço, como uma fêmea à procura do macho, faltando pouco para beijá-lo. O beijo aconteceu em outro show (...) tendo Caetano recebido das mãos de Gilberto Gil uma rosa, dando-lhe como recompensa um beijo na boca (MAGALHÃES, 2002).

A rumba Soy loco por ti, América, que Gil fez em 1967, aparece nas anotações do Dops como sendo de apologia a Che Guevara e ridicularizadora dos governantes do continente. Mas a culpa maior de Gil, segundo os agentes secretos, estava ligada ao comportamento imoral, podendo levar a juventude brasileira à devassidão, mediante incitação de costumes e hábitos alienígenas, procurando, com isso, organizar agrupamentos de ociosos, carcomidos pelo uso de tóxicos (...) (MAGALHÃES, 2002). Era recorrente também nos boletins da ditadura, ligar Gil ao consumo de drogas. Gil era muito vigiado pelos arapongas, inclusive nas viagens aéreas. Chegou a ser detido por esse motivo em Florianópolis, no final dos anos 60. Afora isso, Gil, segundo os relatórios, foi enquadrado como pertencente ao grupo de cantores filo-comunistas.

Gilberto Gil, dentre os grandes artistas da MPB, foi o que mais pretendeu virar político. Em 1988, tornou-se secretário de Cultura de Salvador e postulante vetado pelo PMDB a prefeito e vereador. Segundo ele, esse interesse ocorreu com o desmanche da União Soviética por Gorbachew. E reclamou muito porque tirou menos 50% de seu tempo de dedicação artística para se dedicar à política. Sentiu-se prejudicado. Na campanha que elegeu Lula, converteu-se em entusiasta de primeira hora e participou com dedicação à quarta candidatura do operário. Em relação aos temores de um retrocesso econômico e institucional com Lula no poder, afirmou à Folha de São Paulo, em novembro de 2002, sobre o medo das esquerdas:

Esse medo nunca existiu. O fato de o povo ter votado no Lula significa claramente, uma desvinculação desse medo. Ficou claro para todo mundo que Lula vinha com uma proposta de um PT diferente, mais ao centro, mas ainda com a visão socialista do compromisso com os desassistidos. De esquerda hoje é aquele que defende os interesses dos não satisfeitos (SANCHES, nov. 2002).

Em entrevista à Folha de São Paulo (17 jun., 2003), falou durante três horas e contestou suas posições antigas, principalmente sua música: “(...) mostrou os caminhos da música brasileira e sugeri a criação de uma nova mentalidade para combater o regime (PAIVA, 2003). Sobre Procissão, um de seus maiores sucessos, Gil afirmou:

“Essa música é velha, ingênua, incorreta, faz colocações que eu não faria hoje (...) é um erro meu, provocado pela falha, uma ansiedade minha de servir, de denunciar”. Roda é outra composição que repudia: “Eu estava engajado como em louvação – não as rejeito, passei por ali. Só que hoje estou além. Ou aquém. São músicas incorretas. A realidade hoje é outra. São idealistas, não são objetivas – se não pode dizer a verdade hoje, não diga”. (PAIVA, 2003). Sobre a música Domingo no parque, classificou-a como belíssima,

mas a sua utilidade um equívoco como instrumento de transformação: não representa mais o que significou e é precípuo enquanto instrumento político.

Gil, recém-ministro, parece acuado pelo passado ideológico tal como Lula ao tachar de bravatas suas promessas eleitorais, e Fernando Henrique Cardoso que, no poder, solicitou esquecerem o que escreveu em seus tratados acadêmicos progressistas de sociologia, que o consagraram como príncipe da matéria.

Caetano nunca esteve a fim de engajar. Roberto Sant'Ana, membro do grupo que fazia o tropicalismo, hoje produtor musical, refere-se a Caetano Veloso como alguém que, no início da carreira, tinha muito medo de se meter em política. Sant'Ana que era do CPC da UNE da Bahia, encarregado de criar um departamento de música, afirma que chegou a convidar Caetano a participar do CPC, quando este tocava acordeon e estava começando. Caetano tinha um medo de se meter em política. Foi, mas com um pé atrás. Ele não queria ser um ativista político, sempre rejeitou isso, afirmou Sant'Ana (SANCHES, 2000). Indagado pelo jornalista Pedro Alexandre Sanches, porque justamente Caetano, que não queria se envolver em política, foi tão central nos episódios de exílio, Sant'Ana respondeu:

Foi bode expiatório. O exército os pegou por causa da tropicália, da música. Foi algo como vamos pegar esses dois caras que estão em evidência, fazendo barulho, vamos dar um grampo e eles ficam calados. A tropicália era uma grande esculhambação, uma bacanal da música. Não foi questão política nenhuma (SANCHES, 2000).

O conjunto os Novos Baianos que cantou uma mistura de sambas, choros, frevos e rocks, embora não possa ser considerado um grupo com preocupações ideológicas, também era incomodado pela censura. Os novos baianos pareciam saídos de um filme de terror, pela forma assustadora como se exibiam mesmo para o padrão hippie. Seus cabelos passavam a impressão de imundos e essa imagem não agradava à censura (SOUZA, 1997). Os integrantes do grupo, Paulo Boca de Cantor e Moraes Moreira, em parceria, fizeram o Samba dos Novos Baianos que lembra com humor o tempo que estiveram às turras com o regime militar, em versos que incluem uma citação ao presidente Médici. Quiseram parar a nossa música/ Calar os poetas/Tentaram adiar as diretas/A gente driblava o Emílio/Cantava a canção do exílio. A aparência contracultural anárquica dos novos Baianos foi motivo para incomodar a censura férrea do regime militar que os vigiava.

Iê, iê, iê (Jovem Guarda)

Além do dinamismo em vertentes musicais como a tropicália e a bossa nova, ocorreu na área da música pop, nesse período, o crescimento do rock, aqui no Brasil denominado iê, iê, iê, que originou o fenômeno jovem guarda. Desde os finais da década de 1950, o movimento já se pronunciou através dos pioneiros Sérgio Murilo, Tony e Celly Campello, entre outros.

O pessoal do movimento da jovem guarda, cujo auge situou-se em 1966, fase do conturbado período da ditadura, não foi tão politizado quanto os jovens das universidades.

Cantavam protestos contra as relações entre pais e filhos, entre namorados e outros temas destinados a jovens e adolescentes. Segundo Pugiali, autor do livro *No embalo da Jovem Guarda* (2000), e até o surgimento do rock, não havia filme nem música para os jovens. Em 1970, em entrevista ao jornal *Última Hora*, de São Paulo, Roberto Carlos afirmou ao repórter Tato Taborada, acerca de seu posicionamento político e de sua posição como líder da juventude, que não queria saber de política, e se declarou de direita.

O programa *Jovem Guarda* convivia com os programas *Bossaudade* e *O Fino da bossa*, que gozaram de maior prestígio na época. O programa de Roberto Carlos se estendeu até 1968. O tropicalismo também conviveu paralelamente com a jovem guarda, pois adotou instrumentos desta, como a guitarra. Em 1967, o cantor baiano Gilberto Gil apresentou sua música *Domingo no parque*, acompanhado por um grupo novo de rock, *Os Mutantes*. Os Mutantes eram Rita Lee e os irmãos Arnaldo e Sérgio Batista. Participaram da gravação do LP *Panis et circenses* ou *Tropicália*, LP símbolo do movimento tropicalista.

Na canção *Verde-amarelo* (1985), de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, foi transmitida uma mensagem de ufanismo e exaltação à tropicalidade brasileira. O samba, o futebol e a mulher apareceram como características do bom brasileiro. Canção eivada de fé, esperança e otimismo, que contrastou com o Brasil de tanta miséria, em versos que arrematam: Sou daqui, sei da guerra de quem encara o peso da barra, vestindo esta camisa feliz do meu país.

O Rock

A partir de 1982, deslança finalmente o rock nacional, também chamado *brock*, com dezenas de jovens e suas bandas invadindo as paradas de sucessos para o resto da década. (SEVERIANO & MELLO, 1998, p.188, v. 2).

Assim, no começo dos anos 80, era fácil perceber a diferença entre o rock anterior, o iê, iê, iê, e o que estava se prenunciando. As músicas barulhentas não eram meros suportes para os vocais; a guitarra ocupava cada vez mais agressivamente o seu espaço. As letras não mais ingênuas como as de princípio (*Banho de lua*), focalizavam a realidade brasileira. Esse rock também foi vigiado pelo olhar policial do regime militar, não pela mensagem da letra das canções que abordavam problemas como consumo de coisas descartáveis, do mundo doente, do massacre dos mais belos índios, do caos que se configura no mundo, do Zé Ninguém, num cenário que reflete a urgência de viver, o mundo por fazer e outras ansiedades juvenis.

Armados de brincos, cabelos espetados, coturnos, bijuterias suásticas, às vezes românticos, as letras vinculam temas políticos, mas nunca chegam a acusar diretamente o vilão da história. Uma temática que mescla revolta social com apelos místicos, dando a impressão de que não sabe o que dizer. Ademais, o rock braçuca, barulhento e distante de qualquer estilo emepibista, só começou a ser produzido a partir de 1982, nos estertores da ditadura. No entanto, um caso típico de vigilância aos roqueiros, no período militar, pode ser oficialmente constatado através do resgate do Relatório 002, de 5 de fevereiro de 1975, da Seção de Buscas Especiais do Departamento Geral de Ordem Política e Social da Guanaba-

ra, assinado pelo comissário da Polícia Civil, Deuteronômio Rocha dos Santos.

O relatório foi produzido por um araponga infiltrado no Hollywood Rock de 1975, com a presença de 20 mil pessoas, considerado o primeiro grande concerto do rock brasileiro. Apresentou-se nesse concerto, como atrações roqueiras, Rita Lee e seu grupo Tutti Fruti, Mutantes, O Peso, Vímana, O Terço, Erasmo Carlos, Cely Campelo e Raul Seixas. O Relatório 002, em um de seus trechos, atribui ao sucesso obtido pelo conjunto Secos & Molhados em 1974, à deflagração no país de uma epidemia de rock. Gilberto Gil aparece em vários trechos do relatório, como naquele em que o agente do Dops define: seus componentes são grupos de jovens brasileiros que, motivados pela efervescência do rock promovida diariamente pela imprensa escrita e falada e pelos toques precisos de Gilberto Gil, se propuseram a fazer o que denominam de som (MAGALHÃES & TORRES, 2000). Em outro trecho, depois do show dos Mutantes: a maioria dos jovens faz uso de cigarros que, pelo modo com o qual os manipulavam, dava a nítida impressão de tratar-se de maconha.

(...) Inúmeros jovens de ambos os sexos apresentavam sinais de se encontrarem sob dependência psíquica; uns dançavam e contorciam-se no chão: olhos esgazeados, avermelhados, balbuciando frases desconexas (...) as moças ao fazerem necessidades fisiológicas, dada a inexistência de sanitários nas proximidades do campo, as faziam sob a vista dos rapazes, sem que eles as importunassem (MAGALHÃES & TORRES, 2000).

O relatório declina sua conclusão, ligando a droga fornecida pelas esquerdas como meio de aliciar os jovens para o comunismo.

Isso vem corroborar a existência de uso de tóxicos como arma política, visando o aliciamento, envolvimento e dependência química da juventude, tornando-a escrava da droga para, mediante chantagem e comprometimento, formá-la com novos informantes e agentes fiéis do comunismo internacional (MAGALHÃES & TORRES, 2000).

O olho vigilante da censura enxergava apenas isso e não implicações políticas no seio do rock brazuca.

Outros Casos

Milton Nascimento (1942) e seu parceiro Fernando Brant (1946) formaram uma das mais fecundas parcerias da MPB. Em 1967, Milton e Brant produziram a primeira gravação, a canção existencialista *Travessia*, na fase difícil do período militar. Saudades dos aviões da Panair, produzida em 1975, refere-se à companhia de aviação nacional, fechada na década anterior. A saudade em questão é referência ao período anterior a 64. *Ponta de areia* de 1974 é referência à ação governamental na área de transporte, de acabar com a ferrovia Bahia-Minas. Guarda referências a uma região e um povo que o governo deixou no abandono (RENNÓ, 2003). Outra canção, *Vavecos*, panelas e canelas, cuja letra é ideológica, foi produzida em 1981 e refere-se à abertura política. Essa canção se refere à nova realidade nacional, segundo o

jornalista e letrista Carlos Rennó, organizador do livro Gilberto Gil, todas as letras, no ponto em que conta: Queria agora fazer uma canção alegre / Brincando com palavras simples, boas de cantar: / Luz de vela, rio, peixe, homem, pedra, mar / Sol, luz, vento, filho, pai e mãe, mulher (RENNÓ, 2003).

A MPB dos anos 70 cantava contra a repressão militar, a censura e a invasão da música estrangeira. Dizia-se que o melhor da produção musical brasileira estava aprisionado nas gavetas dos censores. Vive-se na plenitude democrática desde 1985 e constatou-se que não existe nada dentro delas. A respeito, o jornalista Pedro Alexandre Sanches, perguntou a Milton Nascimento sobre as questões políticas que conduziram a sua geração, mas que da década de 90 em diante ficaram desertas, ao que Milton respondeu: Ainda falo, mas a maneira de falar não é a mesma. Na ditadura trabalhava com os estudantes, agora trabalho na Anistia Internacional, na Aliança dos Povos da Floresta, Grenpeace. (...) Acho que na época da ditadura a gente se preocupava mais com o Brasil (SANCHES, 2002). Segundo relato de Milton, que não foi para o exterior no período militar, ele ficou muito exposto. Mandava uma música para a Censura, censuravam só porque tinha o meu nome, reclamou.

O regime de 64 respingou em Mário Lago por ser membro do “partidão”. Militante marxista, nome destacado do meio artístico brasileiro, autor de canções como *Aurora* e *Ai que saudades de Amélia*, assim foi Mário Lago (1911-2002). Cancionista, ator, escritor e militante político. Produziu dezenas de peças para o Teatro de Revista. Começou a militar cedo no PCB (Partido Comunista Brasileiro); na ilegalidade, ele era o clandestino Pádua. Atuou em greves e se manteve fiel a seus ideais políticos, conciliando boemia com os ideais marxistas.

Embora vivesse a fase áurea da MPB, a época do Rádio (1929-1945), convivendo com seus maiores criadores, morreu aos 86 anos, no final de julho de 2002 e não produziu músicas de cunho político. O advento do regime militar, no entanto, o apanhou trabalhando na Rádio Nacional (desde 42), quando foi demitido. Lago abraçou as campanhas de Lula em 1989, 1994 e 1998 e na quarta tentativa do petista. No velório, seu caixão esteve coberto pelas bandeiras do PT, do PC do B e do Fluminense, time do compositor. Eduardo Suplicy, senador, declarou à imprensa que ele era um aliado político (Folha de São Paulo, 2002). Fernando Henrique Cardoso, presidente da República, afirmou na ocasião: Como compositor, Mário Lago mostrou, com sensibilidade e delicadeza, a alma e a alegria do povo brasileiro. Como cidadão, lutou pela construção de um Brasil mais justo para todos os seus filhos (Folha de São Paulo, 2002).

Lago que foi preso nos primeiros momentos do golpe militar de 64, via neste um movimento desarticulado que não dava provas de endurecimento. Em entrevista concedida ao repórter Rodrigo Moura, da Folha, em 2002, confirmou a impressão inicial de que no princípio os militares não davam provas do endurecimento, mas que a partir do fatídico ano de 1968 e do AI-5, as coisas arruinaram. Eles dormiram durante os 15 anos anteriores, foi nossa ilusão democrática, afirmou Lago (MOURA, 2002).

A abertura e a anistia desencadearam canções alusivas ao momento político. No início da abertura, em 1979, Aldir Blanc e João Bosco fizeram *O bêbado e o equilibrista*, uma elegia aos que foram obrigados a deixar o país, perseguidos da

ditadura militar, e agora retornavam. O país passou a construir a democracia e Chico registrou esse momento com a composição *Vai passar*, que reforçava a reação vinda das ruas.

Esse período de transição não foi tranquilo, especialmente a abertura política. Corrupção, abusos de toda ordem ameaçavam a democracia que parecia que não iria vingar. Como se vivia na década de oitenta, época do milagre japonês, e a economia mundial estivesse equilibrada, levas de brasileiros foram embora, recomeçar a vida pelo mundo, lá fora, desiludidos com a pátria mãe. Celso Viáfara, músico, cantor e autor das mais primorosas letras da MPB produzidas nos últimos anos, produziu *não vou sair*, síntese primorosa daquele período. No texto da canção refere-se à amada que partiu para o Canadá. E aí você partiu pro Canadá / mas eu fiquei no já-vou-já (...) a geração da gente / que não teve muita chance / de se afirmar / de arrasar / de ser feliz.

O jornalista, Luiz Nassif, economista e músico, membro do Conselho Editorial da Folha de São Paulo, destaca com propriedade esse período de transição tão bem retratado pelas três composições de cunho histórico documental, O *hêbado* e o *equilibrista*, *Vai passar* e *Não vou sair*, e emenda:

Um país que está sendo construído a golpes de exceção, de petista que venceu o corporativismo, do pefelista que venceu o fisiologismo, do pepebista que venceu o populismo, do tucano que aprendeu a olhar além do equilíbrio fiscal, da empresa que soube sobreviver na borrasca, do trabalhador que soube sobreviver no desemprego, tudo de um modo imperfeito, como em todo processo, mas caminhando tijolo a tijolo (NASSIF, 2001).

Wilson Simonal

O cantor Wilson Simonal foi um caso raro de adesista prejudicado, durante o período militar. Simonal, intérprete de sucessos como *Sá Marina*, *Meu limão meu limoeiro* e *País tropical*, considerado o primeiro pop star negro da música brasileira, que viveu o auge de sua carreira artística nos anos 60, foi acusado em 1971, pelo agente do Dops (Departamento de Ordem Política e Social) Mário Borges, de ser informante do órgão.

Em agosto de 1971, Simonal foi acusado de seqüestro e tortura por seu contador Raphael Viviane. Foi nesse processo que nasceu a versão de que Simonal seria informante das forças da repressão. O caso surgiu a partir da desconfiança de Simonal, de que Viviani, seu contador, desviava dinheiro. Simonal, o motorista e três policiais, o retiraram de casa à força, se dirigiram ao escritório do cantor, e, de lá, para a sede do Dops, no centro do Rio. Viviani, segundo constou do processo 3450, cuja sentença condenando Simonal foi proferida em 11 de setembro de 1974, foi torturado durante toda a noite no interior do escritório do cantor.

O juiz João de Deus Lacerda que sentenciou o processo, relatou que Simonal era colaborador da unidade do 1.º Exército, segundo uma testemunha de defesa do cantor. O réu no mesmo processo, Mário Borges, detetive do Dops e amigo de Simonal, confirmou as ações colaboracionistas do cantor. Nesse processo, o próprio Simonal afirmou que sofria ameaças de gente subversiva esquerdista. O juiz Menna Barreto condenou Simonal e dois policiais civis a cinco anos e quatro meses de prisão, com internação em colônia agrícola

pelo prazo de um ano. Simonal ficou preso só por 12 dias, a pena foi reduzida.

No decorrer do processo, Simonal afirmou ter levado Viviani ao 1º Exército, porque considerou melhor o Dops cuidar do caso. A linha de defesa de Wilson Simonal foi fundamentada em motivos ideológicos. Além disso, um boletim de ocorrência da Delegacia de Polícia de Itaperuna-RJ, registra tentativa de agressão de que foi vítima em dezembro de 1982, quando cantava num comício do PDS, partido do governo militar. Falastrão, começou a mais e mais se enroscar ao evocar bravatas de quartel para se safar de encrencas e mutretas particulares, era amigo dos milicos, explicou (SANCHES, 2000). De inocente útil converteu-se em culpado inútil. Colaboracionista? Bobo alegre? Bode expiatório? Vilão? Injustiçado? Ora, mas o brasileiro médio não é tudo isso ao mesmo tempo? Talvez ele fosse (SANCHES, 2000). Seus sucessos não foram regravados e seus discos saíram de catálogo para sempre. Músicos se recusavam a tocar com ele para não se queimar, reclamava Simonal.

Comparações

A MPB (Música Popular Brasileira) no cenário político possibilita algumas comparações quanto a sua produção musical durante os períodos do Estado Novo, da ditadura militar e da atual normalidade democrática. Em períodos de normalidade democrática, as canções de exaltação não são produzidas. O Estado Novo (1937–1945) de Getúlio Vargas e durante o regime militar que vigorou entre 1964 e 1985, foram os dois períodos de maior produção musical ufanista.

Durante o Estado Novo, os dois principais compositores de sambas-exaltação foram Ary Barroso (1903–1964) e Assis Valente (1911–1958). Wilson Batista (1913–1968), fez *O bonde de São Januário*, canção emblemática daquele período, enquanto Ary Barroso fez *Aquarela do Brasil*, a mais importante do populário musical brasileiro do século XX, segundo a Academia Brasileira de Letras que escolheu em 1997 as 14 músicas mais importantes do período. Durante o Estado Novo a maior parte dos cancionistas era favorável ao governo, mas nos anos da ditadura de 1964, compositores de prestígio não fizeram músicas de exaltação. Exceções foram a dupla Dom e Ravel, autores de *Eu te amo meu Brasil*, além de Sílvio Santos e Emilinha Borba, então decadente, que viu aquele momento como oportuno para revitalizar a carreira. Emilinha gravou de João Roberto Kelly a composição *Você constrói o Brasil*, em que utiliza termos como “jóia” e “paz e amor”.

Por ocasião das comemorações dos 500 anos do descobrimento, o ministro responsável pela pasta do Esporte e Turismo, Rafael Greca, exortou o mundo musical brasileiro a compor músicas comemorativas. Alguns cancionistas, poucos, caso de Chitãozinho e Xororó, Roberto Leal, cantor luso-brasileiro, e mais alguns outros se engajaram para exaltar o Brasil, sem sucesso. Segundo o jornalista Sérgio Martins da revista *Veja*, o pragmatismo é que faz o cancionista produzir músicas ufanistas. Como hoje em dia os showmícios constituem uma grande fonte de renda para os músicos, manter boas relações com o poder é sempre útil. Às vezes se é ufanista em troca de um cachê (MARTINS, 1999). A possibilidade de freqüentar as paradas de sucesso é outro motivo para esse tipo de produção.

Dom e Ravel, que em 1970 lançaram *Eu te amo meu Brasil*, hoje estigmatizados como colaboracionistas do regime

truculento, se defendem: fomos mal interpretados, afirma Eduardo Gomes de Faria, o Ravel. Segundo Eduardo eles não pretendiam bajular, apenas produzir uma imagem construtiva (MARTINS, 1999). Em 1974 fizeram *Animais irracionais*, canção de protesto recolhida das lojas pela Polícia Federal. Ainda fizeram *Obrigado ao homem do campo* em 1978. Ravel, atualmente cantor de forró, esconjura *Eu te amo meu Brasil*, que lhe deu muita dor de cabeça.

Considerações Finais

A censura é definida nesta área como “uma tentativa de interferir antes ou depois da gravação, na expressão artística da música popular, com a intenção de sufocar ou de modificar significativamente essa expressão. O que ressalta o caráter deliberativo do ato de censura (CLOONAN, 1996, p.75). A censura funciona em diversos níveis na música popular. A censura ocorre ao vivo, junto às gravadoras, aos revendedores, ao rádio e à televisão e aos demais meios midiáticos. O ato de censura emana de uma deliberação legal.

No caso dos regimes de exceção, a censura vai além da regulamentação e atinge as raízes da truculência, da perseguição, tortura física e psicológica, prisão e exílio de artistas. A discussão sobre a censura é acirrada entre os defensores do direito fundamental à liberdade de expressão e os partidários de uma regulamentação, de um controle que leve em conta certos padrões. Em regimes repressivos a censura envolve os mercados com alegações subjetivas e infundadas em relação a discos e eventos, atrelando crimes, uso de drogas, subversões, imoralidade.

Os relatórios dos agentes da censura no Brasil tinham a tendência de associar quase todas as manifestações artísticas à oposição ao governo.

Enxergavam o público de música popular como ouvintes ingênuos e passivos e ousavam em seus relatórios divulgar uma crítica estética do pop. Os relatórios encontrados nos porões dos órgãos de repressão, além de registrar a visão dos arapongas sobre o rock e a juventude, contribuiu para a história da MPB. Os relatórios revelam a paranóia de que as bandas de rock e os grandes concertos ao ar livre eram os fornecedores de maconha. Para eles, os grupos de esquerda viabilizavam também a distribuição, visando integrar o Brasil à Internacional Socialista. Inexistem evidências de que as organizações de esquerda, em qualquer momento do regime militar, fossem fornecedoras de drogas ou as tivessem como aliadas.

A censura tinha uma suposta preocupação pelo bem estar das crianças e dos adolescentes, dedicando-se à “limpeza moral”, especialmente ao taxar os conjuntos de rock como um tipo de abuso infantil. Ademais, os temas do rock, embora não contivessem ideologia, segundo seu julgamento, continham rebelião, uso de drogas, promiscuidade, perversão, violência, niilismo e apologia do sombrio. Gilberto Gil, Caetano Veloso e a tropicália que produzia controvérsias no campo comportamental, ao atuar de forma agressiva sobre hábitos ligados à corporalidade, à sexualidade, ao vestuário, ao gosto estético, tinham esse enquadramento dos militares. José Ramos Tinhorão alega esse caráter como motivo da prisão e expulsão da dupla Gil e Caetano.

Conforme relato de Midani, produtor musical que trabalhou nas principais gravadoras no período da ditadura, estas eram advertidas pelos censores que consideravam as

letras perigosas, taxando o material de ofensivo e os pressionando a repensar o contrato dos artistas que retratavam ofensa ao regime. Chico Buarque de Holanda sempre foi o mais vigiado.

Durante o período da ditadura militar, o pessoal da bossa nova e da tropicália ganhou quase todos os festivais e tornou-se o principal alvo do regime militar. A música popular brasileira foi, no período militar, a única forma de manifestação cultural nos meios de comunicação, que desafiou o regime. Os valores políticos de alguns membros da bossa nova como Geraldo Vandré, Chico Buarque de Holanda, Carlos Lyra, Nara Leão, Gianfrancesco Guarnieri, Edu Lobo, Ruy Guerra, e outros como Paulo César Pinheiro, Milton Nascimento, Tanguara, só para citar alguns, atraíram uma perseguição política considerável. Apresentações de artistas foram proibidas e muitas gravações foram recolhidas. As gravações do pessoal da Jovem Guarda, que tinha em Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia seus principais líderes, foram consideradas de adesão ao regime, e de alienação, por isso muito bem vindas. Nenhum tribunal sequer recebeu algum recurso para ouvir atentamente um álbum musical para concluir sobre seus efeitos. A força do regime mantinha obediente, vendado e amordaçado, o Tribunal.

Durante o Estado Novo, a partir da célebre composição *Aquarela do Brasil*, desencadeou-se uma série de sambas-exaltação que cantavam nossos rios, florestas, riquezas naturais e nossa gente. Os compositores da “época de ouro” tinham simpatia pelo governo. Nos “anos de chumbo” nenhum nome importante da MPB exaltou o regime. Figuras musicalmente inexpressivas como a dupla Dom e Ravel, Sílvio Santos e Emilinha Borba, foram das poucas que por pragmatismo e interesses pessoais ousaram exaltar o regime militar.

A rede Globo, principal instância de consagração de artistas e cantores, esteve vetada aos principais nomes da MPB desde finais dos anos sessenta. Em 26 de abril de 1965, a então TV Globo Ltda iniciava suas transmissões. Em 1966, uma comissão parlamentar de inquérito concluiu que a aliança entre Globo e Time – Life era inconstitucional, por configurar a participação estrangeira numa empresa nacional de telecomunicação. O Governo Militar permitiu que o projeto continuasse e a parceria vigorou até 1971. Viabilizada geneticamente pelo regime, em decorrência teria de ser colaboracionista. Mesmo assim foi vigiada.

Em 1969, o *Jornal Nacional* foi ao ar pela primeira vez sob a chancela dos censores que atuavam na emissora. Os cortes dos censores eram feitos na sede da emissora (FARIA, 2001). O telejornalismo da Globo se constituiu num apêndice do regime. Quando da campanha das Diretas já (84), a Globo ignorou o início do movimento, mas a Globo também teve um momento de enfrentamento. Em 1975 (27 de agosto), Cid Moreira leu um texto, no *Jornal Nacional*, escrito por Roberto Marinho, que explicava que a censura havia proibido a novela *Roque Santeiro*, que propunha temas políticos sob a aparência de crônicas de costume. *Roque Santeiro* só sairia, em novo formato, dez anos depois (FARIA, 2001).

No atual panorama, a música popular não é mais o canal de expressão de uma sociedade asfíxiada pela ditadura e pela censura. Embora remanesçam grandes nomes daquele período, como Chico Buarque, Geraldo Vandré e Milton Nascimento, a música popular voltou a ser apenas entretenimento. Vive-se um período de normalidade democrática. Em um país de extrema

pobreza cultural, onde faltam bons escritores e cineastas e a produção acadêmica é fraca, o Brasil é um dos poucos países do mundo onde a posição política dos cancionistas é levada a sério. Outras categorias culturais estão mais habilitadas. A música pode ser muito mais perigosa, assim entendemos, nas mãos dos ditadores que dos cancionistas, asfixiados pela censura. Os mal intencionados fazem mau uso da música. Censura e propaganda comprovam essas finalidades. Os mal intencionados buscam na música a exacerbação e a anulação do espírito crítico mais racional.

Referências Bibliográficas

BOZZO JÚNIOR, C. Militares regeram festival de música da Globo em 72. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 ma., 2000. Ilustrada, p. E1.

CALDAS, W. **Iniciação à música popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

CAMPOS, A. (Org.). **Balanço da bossa e outras bossas**. 5. ed., São Paulo: Perspectiva, 1993

CASTRO, R. **Chega de saudade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CLOONAN, M. **Banned! Censorship of popular música in Britain: 1967 – 92**, Aldershot, Arena. 1996.

CORPO DE MÁRIO LAGO é enterrado no Rio. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 1 jun., 2002. Cotidiano, p. C4.

DAPIEVE, A. **Brock, o rock brasileiro dos anos 80**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 1996. p. 224.

Enciclopédia, **Música brasileira**. 2. ed. São Paulo: Publifolha, 1998.

FARIA, A. C. de. Projeto memória faz auto-retrato da Globo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 6 jan. 2001. p. E8.

GIL, G. **Todas as letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

KUBRUSLI, M. **Caetano**. Fascículo da Abril Cultural. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1998.

MACIEL, L. C. **Geração em transe, memória do tempo do tropicalismo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MAGALHÃES, M. A pasta do ministro. **Folha de São Paulo**, São Paulo, dez. 2002. Ilustrada, p. E13.

MAGALHÃES, M.; TORRES, S. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 2 jun 2000. Ilustrada, p. E1.

MARTINS, S. Abismo social. **Revista Veja**, São Paulo, v. 32, n.28, jul. 1999.

MARTINS, S. Cenários da pátria. **Revista Veja**, São Paulo, 28 jun. 1999. p. 152.

MARTINS, S. Religião urbana. **Revista Veja**, São Paulo, v. 32, n. 38, set. 1999.

MORAIS, F. Sobre jingles políticos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 28 set. 2000. Ilustrada, p. E4.

MOURA, R. Livros foram usados para registrar memórias. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 1 jun. 2002. Ilustrada, p. E10.

MOTTA, N. **Música humana música**. Rio de Janeiro: Salamandra. 1980.

MOTTA, N. **Noites tropicais, solos, improvisos e memórias musicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

NASSIF, L. **O menino do São Benedito e outras crônicas**. São Paulo: Senac, 2002.

PAIVA, M. R. Cálice. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 jun. 2003. Ilustrada, p. 1.

PUGIALLI, R. **No embalo da jovem guarda**. São Paulo: Ampersand, 2000.

RENNÓ, C. Lirismo e boas intenções. **Folha de São Paulo**, São Paulo, maio, 2003. p. 3.

_____. Das tripas coração. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 nov. 2002. Ilustrada, p. E1.

_____. Quase estrangeiro, Marcos Valle volta ao Brasil. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 30 out. 2002. Ilustrada, p. E6.

_____. Milton fala **Folha de São Paulo**, São Paulo, 14 ago. 2002. Ilustrada, p. E1.

_____. Eu fui um catalisador da bossa nova. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 28 nov. 2001. Ilustrada, p. E5.

_____. Edu Lobo volta nos braços de Gal Costa. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 6 out. 2000. Ilustrada, p. E5.

_____. Wilson Simonal morre aos 62 anos, em SP, “rei do suingue”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 26 jun. 2000. Cotidiano, p. C6.

_____. Sant’Ana, o último pau-de-arara de Irará. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 abr. 2000. Ilustrada, p. 1.

_____. Chico Buarque anos 60 chega ao CD. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 28 jan. 1998. Ilustrada p. 4.

SEVERIANO, J.; MELLO, Z. H. de. **A canção no tempo, 85 anos de músicas brasileiras (1901 – 1957)**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 1998. v. 1.

_____. **A canção no tempo, 85 anos da música brasileira (1958 – 1985)**. São Paulo: Ed. 34, 1988. v. 2.

SOUZA, O. de. O tímido se revela. **Revista Veja**, São Paulo, p. 188. mai. 1999.

_____. Alegre regresso. **Revista Veja**. São Paulo, p. 134, 16 abr. 1997.

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. **Música em debate**. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **Pequena história da música popular brasileira: da modinha ao tropicalismo**. 6. ed. São Paulo: Ed. 34, 1986.

VELOSO, C. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

