



O MOVIMENTO DA MÚSICA DE PROTESTO NO BRASIL (1961-1968)

Letícia Aparecida da Paixão (PG), (Bolsista CAPES/PPH), UEM,
leepaixao@gmail.com

Filipe dos Santos Vieira (PG) Bolsista CAPES/PPH/UEM,
filipe_vieira90@hotmail.com

INTRODUÇÃO

Música de Protesto foi um movimento emergente nos anos imediatamente anteriores ao Golpe Militar (1961-64) que perdurou até a consolidação do Ato Institucional nº 5 (1968), durante o governo militar. As músicas desse movimento eram dotadas de significado político e ideológico condizentes com o período histórico que estavam inseridas.

Giani (1985, p. 13) defende que a música de protesto era uma forma de expressão da “aliança de classes” e do nacionalismo (núcleo ideológico da “aliança de classes”) e estruturou-se a partir de orientações diversas, até mesmo contraditórias, que vão desde as do pensamento burguês-liberal até as do materialismo-dialético, como a do realismo socialista.

Já Contier (1998), nos mostra que muitos dos artistas envolvidos com a canção participante (movimento da música de protesto), tais como Carlos Lyra, Edu Lobo, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, César Roldão Vieira, inspiraram-se em algumas ideias divulgadas pelos Centros Populares de Cultura, pelo Teatro Arena pelos debates promovidos pela UNE nas Universidades.

o CPC da UNE só contava com artistas e músicas formados exatamente na fase da maior influência de valores não brasileiros, os estudantes chegaram a um momento de contradição cultural, ao tentarem falar ao povo com uma linguagem musical que ele não entendia, e à qual não se identificava (TINHORÃO, 1974, p. 229).

Desse modo, a música de protesto, após o Golpe de Estado em 1º de Abril de 1964, passou a se orientar contra a internacionalização da música brasileira. Tendo em vista que nesse período não só o campo econômico, como também o campo artístico recebia grande influência de valores estrangeiros, sobretudo dos Estados Unidos.

Segundo Contier (1998), os músicos ligados à canção participante, nas entrelinhas dos seus discursos verbalizados, procuravam explicar esse momento histórico como uma aliança harmônica entre a presença do capitalismo estadunidense no Brasil e a concentração de terras nas mãos dos latifundiários. Para os militantes e simpatizantes do PCB, os anos 1960-64, em especial, simbolizavam o aprofundamento de uma crise estrutural da sociedade brasileira.

As músicas de protesto foram produzidas em um contexto bastante conturbado da história do Brasil. Seu período de consolidação/extinção foi de extrema repressão. Houve suspensão de



direitos político e individuais. E a institucionalização da tortura como método de interrogatório. O AI-5 atingiu inúmeros cantores e compositores, a maioria ligada à MPB (Música Popular Brasileira) que tentaram driblar a censura. Muitos foram exilados e torturados, entre eles: Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Geraldo Vandré, Nara Leão, entre outros.

De acordo com Napolitano (2004, p. 3), a esfera da cultura era vista pelo regime militar com suspeição *a priori*, meio onde os “comunistas” e “subversivos” estariam particularmente infiltrados, procurando confundir o cidadão “inocente útil”. Dentro dessa esfera, o campo musical destacava-se como alvo de vigilância, sobretudo os artistas ligados à MPB, sigla que desde meados dos anos 60 congregava a música de matriz nacional-popular declaradamente crítica ao regime militar. A capacidade de aglutinação em torno dos eventos musicais era umas preocupações constantes dos agentes da repressão.

Para o surgimento e formação da música de protesto foi necessário basicamente a “parteira”, isto é, a história, as determinações de ordem econômica e político-ideológica. Sem estas, o movimento geral da música de protesto não teria acontecido (GIANI, 1985).

Diante do exposto, procuramos compreender, ao longo das análises musicais, de que maneira os compositores reproduziram o sentido da luta social à sua atuação musical.

O MOVIMENTO DA MÚSICA DE PROTESTO

As canções de protesto escrita por dezenas de compositores durante os anos de 1960, num primeiro momento, representava uma possível intervenção política do artista na realidade social do país, contribuindo para a transformação desta numa sociedade mais justa, dado o período em que se encontravam (CONTIER, 1998).

As canções eram feitas para alertar as pessoas e seus compositores tinham a real intenção de levar as pessoas algo mais do que seu ritmo musical. Podemos perceber tal intenção no depoimento transcrito abaixo da cantora Nara Leão:

Este disco nasceu de uma descoberta importante pra mim: a de que a canção popular pode dar as pessoas algo mais que a distração e o deleito. A canção popular pode ajudá-las a compreender melhor o mundo em que vivem e se identificar em um nível mais alto de compreensão (Opinião de Nara, 1964 apud GIANI, 1985, p. 400).

Em sua tese Giani (1985, p.14) defende que a luta político-ideológica representada pelo movimento da música de protesto consistia basicamente contra a internacionalização da economia e da sociedade em geral sob a égide do imperialismo. Na instância específica da música popular, a luta



político-ideológica é travada contra a indústria da música popular do imperialismo, imposta através do jazz, rock, iê-iê-iê e outros gêneros em rápido processo de massificação.

O autor ainda afirma que a música de protesto foi formada no âmbito da pequena burguesia. E que acabou se tornando um movimento contraditório, “estratificado”, em decorrência das contradições político-ideológicas no interior do nacionalismo/populismo. Onde as variadas posições de classe, ideológicas e partidárias dos seus protagonistas estão na base das contradições do movimento.

Nesse sentido de contradição dentro do movimento, Tinhorão (1974, p. 226) argumentou o estabelecimento de uma linha de classe na música popular, baseada na coincidência de só uma maioria de jovens brancos das camadas médias alcançarem o nível cultural necessário para torná-los capazes de incorporar os signos musicais altamente sofisticados da bossa nova (surgida no final da década de 1950), valeu por uma clara divisão entre os ritmos e canções cultivados pelas camadas urbanas mais baixas, e a música produzida ao nível da alta classe média.

Portanto, a partir da década de 1960, temos a música chamada tradicional (porque continuava a desenvolver-se dentro da interação de influências culturais campo-cidade, ao nível das camadas mais baixas da sociedade), seguiria sendo representada pelos frevos pernambucanos, pelas marchas, sambas de carnaval, sambas-de-enredo, sambas-canções, toadas, baiões, gêneros sertanejos e canções românticas em geral (TINHORÃO, 1974).

E a bossa nova, logo identificada ao conceito mais amplo de música popular brasileira moderna (a MPB indicadora da música de nível universitário, posterior à bossa nova), ia sofrer nos seguintes à sua criação as atribulações a que o desenvolvimento brasileiro, na base de uma economia dependente e sem poder de decisão nacional, submeteria as camadas da classe média a que se identificava (TINHORÃO, 1974).

A linha da bossa nova foi iniciada dentro de uma preocupação internacionalista, à custa da assimilação de recursos culturais da música popular estadunidense e da música erudita, o que no plano econômico correspondia à tentativa de industrialização do país com uso de tecnologia importada. Porém, ela não conseguiu impor-se no mercado internacional como produto brasileiro e procurou no plano nacional aproximar-se do povo.

Nesse meio tempo, a *garotada* (*grifo nosso*) que estava fazendo Bossa Nova se dividiu. Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli de um lado; Nara Leão e Carlinhos Lyra de outro. Os mais jovens ainda, a chamada terceira dentição da Bossa Nova,



Caymmi, Marcos Valle, Eumir Deodato e Nelsinho Motta ficavam na praia como se ainda fossem os anos dourados de Juscelino Kubitschek e preocupavam-se exclusivamente com inovações harmônicas. Ao lado de Nara e Lyra, estavam Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré e Edu Lobo, para quem já não fazia sentido ficar cantando sobre “patos” e “barquinhos”. “Temos de fazer música ‘participante’... a música tem que servir para alertar o povo”, disse Geraldo Vandré, Roberto Menescal retrucou: “Quem alerta é corneta de regimento” (WORMS; COSTA, 2002, p. 86-87).

Carlos Lira foi o primeiro compositor ligado à bossa nova a demonstrar inquietação em face do excesso de informação cultural estrangeira no movimento. Ele compôs em 1957, um samba em que, citando nominalmente o bolero, o *jazz*, o *rock* e a balada, criticava sua influência na música popular. Essa composição foi intitulada *Criticando* (TINHORÃO, 1974).

Uma vez que os cantores e compositores buscavam se livrar das influências das músicas estadunidenses, podemos listar os seguintes gêneros populares que foram mais correntes na música de protesto: samba, baião, marcha, cantiga, embolada, moda, choro, ciranda, capoeira, candomblé, frevo, batuque, xotes, xaxado, valsa, modinha, toada e reza-de-defunto. Gêneros que valorizavam a cultura nacional.

Segundo Contier (1998, p. 2) o nacional-popular na música era *re-inventado* politicamente, sob ângulos diversos: a) folclore + ufanismo + brasilidade; b) brasilidade + folclore + realismo socialista; c) brasilidade + patriotismo + folclore + populismo conservador; d) brasilidade + folclore + populismo de direita; e) modernismo nacionalista + Mário de Andrade + populismo de esquerda. Essas tendências estético-políticas tinham como ponto nodal a *brasilidade* como a representação dos anseios nacionais e populares. O autor demonstra que o texto de Capinam – *Ponteio* – era lido como *o dia que virá* por facções dos movimentos de esquerda, mas também a relação do texto/som poderia representar a moda de viola, a música do Sul de Minas, uma outra ideia de Brasil:

Quem me dera agora/

Eu tivesse a viola pra cantar/

Quem me dera agora/

Eu tivesse a viola pra cantar/

A combinação ideológica a *brasilidade* (moda de viola e ritmo sincopados) e o seu conteúdo político atingiam um segmento do público sintonizado com essa proposta política: estudantes universitários, profissionais liberais dos grandes centros urbanos



No início da década de 1960, como a realidade da política *desenvolvimentista*, iniciada durante o governo de Juscelino Kubitschek, se revelava incapaz de absorver no seu quadro econômico as primeiras gerações de profissionais universitários. A falta de perspectiva de ascensão sócio-econômica levou os estudantes a uma atitude de participação crítica da realidade, o que os conduzia inapelavelmente ao campo da política (TINHORÃO, 1974).

O reflexo mais visível dessa nova atitude da jovem geração carioca da alta classe média dos anos 1960 foi a formação na União Nacional dos Estudantes, a UNE, de um Centro Popular de Cultura, o chamado CPC:

O CPC da UNE foi formado em 1962 e fechado pelo golpe militar em 1964. Sua meta era utilizar elementos da cultura popular para desalienar o povo. A alienação é a categoria fundamental que os cepecistas utilizaram para analisar a realidade brasileira (SIMONARD, s/d, p.2).

Entre os objetivos do CPC – criado para promover, além de discussões políticas, a produção e divulgação de peças de teatro, filmes e discos de música popular – constava o de deslocar “o sentido comum da música popular, dos problemas puramente individuais para um âmbito geral: o compositor se faz o intérprete esclarecido dos sentimentos populares, induzindo-o a perceber as causas de muitas das dificuldades com que se debate” (Texto da apresentação do compacto *O Povo Canta*, editado pelo CPC da UNE com músicas de temática política: *João da Silva, ou o Falso Nacionalista*, de Billy Blanco; *Canção do Trilhãozinho*, de Carlos Lira e Francisco de Assis; *Grileiro Vem, Pedra vai*, de Rafael de Carvalho, e *Zé da Silva é um Homem Livre*, de Geni Marcondes e Augusto Boal *apud* TINHORÃO, 1974, p. 228).

Na relação com os partidos políticos, o movimento cultural e, no interior deste, o artístico e o musical, recebem significativa penetração das linhas de pensamento existentes no interior do PCB. A influência do pensamento marxista no que se refere às manifestações artísticas tem o PCB como canal principal junto aos setores intelectuais e estudantis.

A “música de protesto”, formada basicamente nestes setores, desenvolve-se em estreita proximidade com as linhas de pensamento do PCB, que exerce juntamente com a Juventude Universitária Católica – JUC e a Ação Popular – AP, de orientação católica, a liderança do movimento estudantil. Foi do PCB a orientação hegemônica no Centro Popular de Cultura – CPC da UNE, no Teatro de Arena e no grupo Opinião, entre outros, responsáveis por uma parcela significativa da música de protesto. A produção musical vinculada ao “Cinema Novo”, ao teatro e ao disco, conta igualmente com uma expressiva influência e participação do PCB. Os estudos de conteúdo teórico e



crítico, relacionados direta ou indiretamente com a música popular, como o Manifesto do CPC e as obras de C. Estevam e F. Gullar são publicados pelas editoras Tempo Brasileiro e Civilização Brasileira (GIANI, 1985, p. 78).

Segundo Giani (1985) o movimento da música de protesto articulou-se no interior mesmo dos setores artísticos e estudantis estendendo-se até os sindicatos. Um dos marcos iniciais deste processo é a apresentação de shows musicais nos sindicatos, bem como da produção musical em disco, como *O Povo Canta*, ou constante nas trilhas dos filmes (como composições de Carlos Lira e Geraldo Vandré em *Cinco Vezes Favela*) e peças de teatro (como composições, inclusive o hino da UNE, de Vinicius de Moraes, no *Auto dos 99%*). Este processo não se deu fora do movimento geral da sociedade, no qual se insere o movimento sindical. A produção musical “engajada” atinge mais intensamente os sindicatos no momento mesmo em que se inicia o processo de radicalização.

Em 1964, ano do golpe militar, estreou o show *Opinião*, no Teatro Opinião, Rio de Janeiro. O grupo teatral, com o mesmo nome, fundado por membros oriundos dos CPCs, teve sua primeira produção realizada em regime de co-produção com o Arena de São Paulo. Nara Leão ao lado dos compositores Zé Ketí e João do Vale apresentaram um espetáculo de autoria coletiva cujo texto foi escrito por Armando Costa, Oduvaldo Viana Filho e Paulo Pontes, sob direção de Augusto Boal (WORMS; COSTA, 2002).

Augusto Boal escreveu com todas as letras (TINHORÃO, 1974, p. 232):

Este show representa, entre outras palavras, o abandono da busca do produto industrial perfeito, e um retorno aos meios mais ricos da fabricação artesanal de produtos manufaturados.

Para Tinhorão (1974), o espetáculo *Opinião* reunia na tentativa de integração um nordestino cantor de temas rurais (João do Vale, autor de *Carcará*), um compositor urbano de camada popular (Zé Ketí), e uma moça carioca da alta classe média (Nara Leão). Morro e campo eram os temas preferenciais da arte engajada. O *Opinião* foi referência para quem procurava repertório para fazer oposição ao regime militar:

Podem me prender/

Podem me bater/

Podem até deixar-me sem comer/

Que eu não mudo de opinião/



Daqui do morro eu não saio não...

As denúncias sociais tornaram-se temas das canções de protesto. Era preciso conscientizar o povo brasileiro, em geral, através de críticas contundentes sobre a situação do favelado e do sertanejo. Em algumas canções de Edu Lobo, como por exemplo, *Repente* (em parceria com Capinam): “*Nem o rato, Nem o gato/ Nem a patativa do Norte/ Só o ato/ Só a vida/ É mais ativa que a morte*”, ou *Upa neguinho*: “*Upa Neguinho na estrada/ Upa, prá lá e prá cá/ Virge, que coisa mais linda/ Upa, Neguinho começando a andar/ (...)/ Começando a andar (...)/ E já começa a apanhar/ (...) Valência, posso emprestar/ Mas liberdade só posso esperar*” (CONTIER 1998, p. 6).

De um modo geral, o movimento cultural pré-1964 foi violentamente reprimido pelo golpe de abril. Tal como o movimento geral da cultura e das artes, o movimento musical rearticulou-se. O movimento da música de protesto persistiu através de grupos organizados, como o MPB-4 e o Quarteto em Cy. Individualmente, os compositores e intérpretes associam-se às equipes de teatro, disco e cinema. Mas não conseguem, no entanto, reconstruir o entrosamento entre os diversos campos artísticos, como se atingira antes de 1964. Da mesma forma, sob forte censura e repressão, não há mais condições concretas para a ação cultural junto aos trabalhadores. Sobrevive apenas a atuação mais ou menos isolada de músicos das classes populares junto às salas de espetáculo (do teatro comercializado, basicamente), sob a promoção dos intelectuais (GIANI, 1985).

A partir de 1965 – concorrendo já no mercado das cidades com o novo estilo musical internacionalizado pelos Beatles (em janeiro de 1966 era lançado no Brasil o filme *A Hard Day's Night*, sob o título de *Os Reis do Iê-iê-iê*), os componentes da segunda geração da bossa nova – Edu Lobo, Geraldo Vandré, Chico Buarque de Holanda, principalmente – lançam através de festivais de música popular os primeiros produtos bem sucedidos da nova fase, que já começava a quase nada a ter de bossa nova: *Arrastão*, de Edu Lobo, vencedor do I Festival de Música Popular Brasileira; *Disparada*, de Geraldo Vandré e Theo de Barros Filho, e *A Banda*, de Chico Buarque, vencedores empatados do II Festival (TINHORÃO, 1974).

Tais canções, contemporâneas da explosão de vida universitária verificada a partir de 1965, principalmente no Rio de Janeiro e São Paulo, vinham atender a um propósito de protesto particular da alta classe média contra o rigorismo do regime militar instalado no país.

Segundo Tinhorão (1974), esse tipo de canção feita pela alta classe média exigia um tom épico, os compositores e letristas das músicas de protesto, todos formados na época de vigência da bossa nova intimista (Edu Lobo, Vandré, Gilberto Gil, Capinam, Rui Guerra, Torquato Neto, entre



outros), rompem afinal com o estilo Carnegie Hall, e passam a cantar as belezas do futuro, com dezenas de versos dedicados ao *dia que virá* (grifo do autor).

O autor ainda afirmou que a interpretação ideológica dessa fase da música popular ao nível da classe média da cultura universitária – que se estende a rigor desde 1965, com o show *Joana em Flor*, no Teatro de Arena do Rio, até a proibição da canção *Para Não Dizer Que Não Falei de Flores*, ou *Caminhando*, de Geraldo Vandré, de 1968 – a canção de protesto não passou de evasão e consolação para pessoas altamente sofisticadas.

Com a chegada de novas gerações de jovens da classe média, massificados pela música de consumo internacional, musicalmente a interrupção do processo de criação das canções de participação e de protesto, que ingressava naquele ano de 1968, numa nova etapa e em novo plano, com o movimento denominado *Tropicalismo*, serviu para desorganizar de vez o quadro cultural ao nível universitário.

De acordo com Napolitano e Villaça (1998, p.2), o Tropicalismo, logo depois de sua “explosão” inicial, transformou-se num termo corrente da indústria cultural e da mídia. Acabou consagrado como ponto de clivagem ou ruptura, em diversos níveis: comportamental, político-ideológico, estética. Ora apresentado como a face brasileira da contracultura, ora apresentado como o ponto de convergência das vanguardas artísticas mais radicais (como a Antropofagia modernista dos anos 20 e a Poesia Concreta dos anos 50, passando pelos procedimentos musicais da Bossa Nova), o Tropicalismo, seus heróis e “eventos fundadores” passaram a ser amados ou odiados com a mesma intensidade.

Uma definição concisa de Tropicalismo dada por Caetano no ano 2000 é a de que o movimento “é o avesso da sofisticação da Bossa Nova. Tudo o que ela rejeitou o Tropicalismo abraçou, o que incluiu a música de mau gosto, o brega, o rock, a Jovem Guarda, a violência das palavras e das imagens” (WORMS; COSTA, 2002, p. 92). Os autores ressaltam que no período que o Tropicalismo surgiu a Jovem Guarda era considerada pelos jovens engajados como alienados, havia uma bipolarização entre os adeptos da guitarra e seus algozes, havia ainda aqueles que não viam problema algum em incorporar a guitarra à música brasileira desde que os instrumentos plugados estivessem a serviço da cultura brasileira. Tendo em vista que as odiadas guitarras, símbolo da alienação acompanhavam vozes que cantavam meras versões em inglês ou inocentes letras que, surdas para o que acontecia no país, preferiam que “tudo fosse para o inferno” (referência a Jovem Guarda).



Um bom exemplo da proposta musical do caldeirão cultural que foi o Tropicalismo é a canção *Geléia Geral*, de Gilberto Gil e Torquato Neto, gravada em 1968, que mistura o folclórico bumba-meu-boi com iê-iê-iê, com Sinatra, com Portela:

É a mesma dança na sala/
No Canecão, na TV/
E quem não dança não fala/
Assiste a tudo e se cala/
Não vê no meio da sala/
As relíquias do Brasil/
Doce mulata malvada/
Um LP de Sinatra/
Maracujá, mês de abril/
Santo barroco baiano/
Super poder de paisano/
Formiplac e céu de anil/
Três destaques da Portela/
Carne seca na janela/
Alguém que chora por mim/
Um carnaval de verdade/
Hospitaleira amizade/
Brutalidade, jardim/
É bumba – iê-iê-iê- boi...

Os tropicalistas, por mais politizados que fossem e por mais que conhecessem a música brasileira, eram, aos olhos dos defensores da música de protesto, tão alienados quanto a Jovem Guarda. As guitarras eram vistas como a confirmação da subserviência do Brasil à Doutrina de Segurança Nacional aqui instalada com o Golpe de 1964. Em contrapartida, muitos intelectuais e artistas se posicionaram a favor dos tropicalistas e criticaram a “caretece” dos adeptos da música engajada. Os irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, a tríade da poesia concreta, por exemplo, lutavam contra o que apelidaram de TFM (Tradicional Família Musical) e CCC (Comando de Caça a Caetano) (WORMS; COSTA, 2002, p. 94).

Napolitano e Villaça (1998) enfatizam que o Tropicalismo foi mitificado como *última vanguarda* (grifo dos autores) e que se beneficiou das próprias clivagens da indústria cultural que ele ajudou a problematizar. Abriu um leque de novas possibilidades de escuta, que a diretriz ideológica do *nacional-popular* (grifo dos autores), já em crise como gênero reconhecível pelo público, não mais comportava. Enquanto legado para a música popular, o Tropicalismo ajudou a incorporar tanto o



consumo do material musical recalcado, pelo gosto da classe média intelectualizada, como o do ruído, do exagero e arcaísmos colocados lado a lado, em valor, aos sussurros e às sutilezas expressivas desenvolvidas pelas tendências socialmente mais valorizadas da música popular.

O lugar de operações perfeito para essa guerra musical que era travada no Brasil dos anos 1960 foram os festivais de música brasileira, promovidos pela televisão, nos lembra Worms e Costa (2002).

O primeiro grande festival foi o da TV Excelsior (São Paulo), em 1965, sob a direção de Solano Ribeiro. A música vencedora foi *Arrastão*, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, na voz de Elis Regina. Nomes como Elizeth Cardoso, Wilson Simonal, Baden Powell, Ciro Monteiro também participaram (WORMS; COSTA, 2002, p. 95).

No ano seguinte a TV Excelsior realizou seu II Festival – com a vitória de *Porta-estandarte*, de Geraldo Vandré e Fernando Lona, nas vozes de Tuca e Airto Moreira – contudo, a transferência de Solano Ribeiro para a TV Record o credenciou a realizar nesta emissora o seu segundo festival. Dessa forma, a Record, mesmo sem nunca ter feito qualquer festival, realizou o II Festival da Música Popular Brasileira, em 1966 (WORMS; COSTA, 2002, p. 96).

No festival realizado pela TV Record em 1966, o júri deu o prêmio à inocente *A banda*, de Chico Buarque de Hollanda, na voz de Nara Leão. Porém, Chico exigiu o empate com a militante *Disparada*, de Geraldo Vandré e Theófilo de Barros, cantada por Jair Rodrigues. Como a música de Vandré e Theó de Barros subiu, o 5º lugar ficou, depois de uma briga entre os jurados, com *Ensaio Geral*, de Gilberto Gil, defendida por Elis (WORMS; COSTA, 2002, p. 96).

O III Festival da Record, em 1967, foi um dos que mais consagraram a geração de músicos e compositores no período – 5º lugar: *Maria, carnaval e cinzas*, de Luís Carlos Paraná, interpretada por Roberto Carlos; 4º lugar: *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso, interpretada por Caetano Veloso e Beat Boys; 3º lugar: *Roda Viva*, de Chico Buarque, interpretada por Chico Buarque e MPB-4; 2º lugar: *Domingo no parque*, de Gilberto Gil, interpretada por Gilberto Gil e Os Mutantes; e 1º lugar: *Ponteio*, de Edu Lobo, Marília Medaglia e Momentoquatro (WORMS; COSTA, 2002, p. 96).

Em 1968, a TV Globo já estava alcançando vôo para se tornar a maior rede de televisão do país. E, para rivalizar com a maior concorrente, a Record de São Paulo, também criou seu festival em 1966: o FIC (Festival Internacional da Canção). A música brasileira vitoriosa representava o país numa fase internacional. Neste evento, o III FIC, não só as canções vitoriosas entraram para a história. Na eliminatória paulistana no TUCA (Teatro da Universidade Católica), reduto da UNE e do PCB, em



15 de setembro, ocorreu a maior reação à Tropicália. Os baianos resolveram tocar. Gilberto Gil se fez acompanhar do grupo argentino Beat Boys. As guitarras nas canções de Gil, entretanto, não se limitavam a um arranjo estilo Beatles. Já eram inspiradas na maior novidade internacional da época em se tratando de guitarras: o estadunidense Jimi Hendrix. O título da canção era: *Questão de Ordem* (WORMS, COSTA, 2002). Se o arranjo de Gil era novidade até mesmo para os cultuadores da música *pop*, imagina-se o quão agressivo foi para a maioria dos membros do júri, adeptos do movimento da música de protesto.

Confusão e desentendimentos caracterizaram este festival. Ao final da eliminatória, no anúncio das canções, classificadas para a finalíssima, *Questão de ordem* foi eliminada; *É proibido proibir*, classificada.

O público no Rio de Janeiro, que em sua maioria o mesmo perfil ideológico da platéia do TUCA, torcia para a vitória da canção anunciada como segunda colocada. Era um anti-“caminhando contra o vento”. Um hino que trazia as contundentes palavras que embalsamaram o sonho de resistência ao regime autoritário – como defendeu Millôr Fernandes, “É a nossa Marselhesa”. Dispensando orquestra e arranjos, Geraldo Vandré entrou com seu violão sob vaías ensurdecedoras. Claro que não era ele o alvo das vaías e sim o resultado do festival (WORMS; COSTA, 2002, p.103).

A música apresentada por Vandré *Pra não dizer que não falei das flores*, no III FIC custou sua liberdade. O compositor foi preso e exilado, e atualmente encontra-se afastado do cenário musical.

Caminhando e cantando/

E seguindo a canção/

Somo todos iguais/

Braços dados ou não/

Nas escolas, nas ruas, campos, construções/

Caminhando e cantando/

Seguindo a canção/

Vem, vamos embora, que esperar não é saber/

Quem sabe faz a hora, não espera acontecer...



Exilado, Vandré voltou ao Brasil em meados de 1973, e desde então não havia dado mais nenhuma declaração sobre sua atuação no período militar. Esse silêncio foi quebrado quando o cantor completou 75 anos de idade concedendo uma entrevista ao jornalista Geneton Moraes Neto, do programa Dossiê Globonews. Distante do cenário musical brasileiro, Geraldo Vandré afirmou que sua música perdeu lugar para a cultura “massificada”, dessa forma, não havia mais lugar para o tipo de música que ele fazia. Declarou que sua música era para um Brasil de 40 anos atrás, e que nos dias de hoje não há espaços para a “cultura artística”. O compositor disse ainda que não considera a música *Pra não dizer que não falei das flores*, como o hino da música de protesto, dizendo que protesto “  coisa de quem não tem poder”. O que fazia não era música engajada, mas sim música popular brasileira.

Vandré causou um grande espanto no público do período quando compôs a música *Fabiana* em homenagem a Força Aérea Brasileira (FAB):

Desde os tempos distantes de criança
Numa força sem par do pensamento,
Tem sentido infinito e resultante
Do que sempre será meu sentimento;
Todo teu, todo amor e encantamento,
Vertente, resplendor e firmamento.
Vive em tuas asas, todo o meu viver;
Meu sonhar marinho, todo amanhecer.
Como a flor do melhor entendimento,
A certeza que nunca me faltou,
Na firmeza do teu querer bastante,
Seja perto ou distante é meu sustento;
De lamentos não vive o que   querente
Do teu ser, no passado e no presente.

Em 1973, Geraldo Vandré gravou um depoimento onde negava o seu engajamento político, no Aeroporto de Brasília que foi exibido a noite, na televisão. Vandré foi compelido   gravar esse depoimento, porém ele diz que não se lembra muito do acontecido. Mas afirma que disse o que quis dizer. Seja como for, esse vídeo do depoimento, bem como a imagem de Vandré cantando *Pra não dizer que não falei das flores*, no Maracan zinho estão desaparecidos¹.

¹ Para assistir a entrevista na íntegra acesse o site: <http://www.youtube.com/watch?v=TYextKTVePY>



Portanto, no III FIC *Andança*, de Paulinho Tapajós, Edmundo Solto e Danilo Caymmi, interpretada por Beth Carvalho e Golden Boys, ficou em 3º lugar; *Pra não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré, ficou com o 2º lugar; e *Sabiá*, de Tom Jobim e Chico Buarque, interpretada pelas irmãs Cinara e Cibeles, ficou em 1º lugar. Os jurados só puderam compreender, mais tarde, que a música *Sabiá*, era também uma música de protesto. Uma sutil canção de exílio.

E foi nos festivais de 1968, que o Tropicalismo, além de servir como rótulo comercial, possuía sua torcida e seus entusiastas entre os jurados. Ficava claro, pouco a pouco, que havia uma tentativa da indústria cultural transformar as experiências poéticos-musicais do grupo baiano em uma fórmula reconhecível, no limite de tornar-se mais que um estilo, um gênero. No vácuo das polêmicas abertas por Caetano e Gil surgiram duas novas estrelas: Tom Zé (ganhador do Festival da TV Record de 1968) e Gal Costa (NAPOLITANO; VILLACA, 1998, p. 10).

Seja como for, a luta travada por Caetano e Gil, por uma abertura na música popular brasileira, colocou em xeque e em confronto, o legado da bossa nova.

Passada uma semana do III FIC, tudo caminhava normalmente até que um juiz de Direito ficou perplexo ao pensar que ouvira um trecho do Hino Nacional “solado” em uma guitarra, quando, na verdade o que ele ouviu foi um trecho da Marselhesa, Hino Nacional da França, dedilhado na guitarra por Serginho Batista de Os Mutantes. O juiz também se escandalizou com o cenário de um show, que trazia uma obra de Hélio Oiticica. Atrás de uma faixa que dizia “Yes, nós temos banana” estava uma espécie de bandido com a inscrição “Seja Marginal, seja herói” sob a imagem do bandido Cara de Cavalo (figura do mundo policial da época) (WORMS; COSTA, 2002).

Tanto na rádio como na TV Record, o apresentador Randall Juliano pedia todos os dias a prisão de Caetano. Mas foi depois do episódio com o juiz que Randall afirmou, em tom de denúncia, pelo seu programa *Guerra é Guerra*, que os tropicalistas haviam feito uma paródia do Hino Nacional brasileiro. Em dezembro de 1968, Caetano e Gil foram presos e em seguida encaminhados para o exílio compulsório sugerido pela “justiça” brasileira. A canção de despedida foi *Aquele abraço*, de Gilberto Gil:

O Rio de Janeiro continua lindo/

O Rio de Janeiro continua sendo/

O Rio de Janeiro, fevereiro e março/

Alô, alô, Realengo/



Aquele abraço!/
Alô, torcida do Flamengo/
Aquele abraço!

O ano de 1968 terminou sob o AI-5. A arbitrariedade, através deste ato, ficou legalizada. Dessa forma, ficou marcado também o fim do movimento da música de protesto.

Segundo Tinhorão (1974, p. 234):

Politicamente, a gratuidade da insistência em cutucar o poder militar com a vara curta das canções de protesto determinou a reação das autoridades sob a forma de maior repressão e endurecimento da Censura, levando alguns compositores a sair do país, como Chico Buarque de Holanda e Geraldo Vandré, e outros a serem presos, como aconteceu com Gilberto Gil e Caetano Veloso.

O movimento da música de protesto desarticulou-se em decorrência do crescente fechamento do regime militar. Quanto ao plano estritamente musical, o movimento não tinha condições concretas para se redefinir na nova conjuntura, em que o Estado militar reprimia os movimentos nacionalistas e inseria definitivamente o país na ordem econômica e cultural em escala mundial. A música de protesto não sobreviveu, portanto, à escalada universal da música “pop” e da ditadura que se consolidava.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As canções de protesto num primeiro momento representaram a possível intervenção dos compositores na realidade social do país. Com a ascensão da Ditadura Militar, as manifestações musicais foram constantemente reprimidas. Seus compositores tiveram que se adaptarem a nova realidade do país e passaram a produzir músicas com significados ocultos. Foi na década de 1960, que surgiu a bossa nova, Jovem Guarda e o Tropicalismo. Junto com a repressão do regime militar, esses movimentos musicais foram responsáveis pela perda de espaço das músicas de protesto.

Mesmo com o fim do movimento, os compositores e o público da classe média continuavam procurando um novo denominador musical comum, enquanto incorporavam sem cessar aqueles novos dados que a cultura de massa seguia atirando diariamente ao mercado consumidor.

Finalizamos com as palavras de Tinhorão (1974, p. 234): “E isso enquanto o povo, tranquilo na sua permanente *unidade cultural*, estabelecida pelo semi-analfabetismo, e *social*, determinada pela pobreza e falta de perspectivas de ascensão, continuava a criar e a cantar alegremente os seus sambas de carnaval, malhando no bumbo em seu vigoroso compasso 2/4”.



REFERÊNCIAS

- ARNS, Paulo Evaristo. **Brasil: Nunca Mais**. 33ª Ed. São Paulo: Vozes, 2003. ANSARA, Soraia. **Memória Política, Repressão e Ditadura no Brasil**. Curitiba: Juruá Editora, 2008. CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: O nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). **Revista Brasileira de História**, v. 18, nº 35, p. 13-52, 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100002&lng=en&nrm=iso&tlng=pt Acesso em: Setembro – 2013. FERREIRA, Jorge (org.). **O populismo e sua história: debate e crítica**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2001.
- FICO, Carlos. **Além do Golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar**. Rio de Janeiro: Record, 2004. GIANI, Luiz Antônio Afonso. **A música de protesto D'ó Subdesenvolvido a canção do bicho e proeza de satanás (1962-1966)**. 1985. Dissertação (Mestrado), Unicamp, Campinas, 1985. MARTINS, Christian Alves. O inconformismo social no discurso de Chico Buarque. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, v. 2, Ano II, nº 2, p. 1-18, 2005. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF3/Artigo%20Christian%20Alves%20Martins.pdf> Acesso em: Setembro – 2013.
- NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Revista Brasileira de História**, v. 24, nº 47, p. 103-126, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v24n47/a05v2447.pdf> Acesso em: Setembro - 2013.
- NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. Tropicalismo: As Relíquias do Brasil do em Debate. **Revista Brasileira de História**, v. 18, n. 35, p. 53-75, 1998, Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100003&lng=nrm=iso Acesso em: Setembro - 2013.
- PRADO, Maria Ligia. **O populismo na América Latina**. São Paulo: Brasiliense, 1986. PROGRAMA DOSSIÊ – GLOBO NEWS – ENTREVISTA COM GERALDO VANDRÉ. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=TYextKTVePY&NR=1&feature=endscreen> Acesso em: Setembro – 2013.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. O colapso do populismo ou a propósito de uma herança maldita. In: FERREIRA, Jorge (org.). **O populismo e sua história: debate e crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 319-377.
- SOVIK, Liv. Ponha seu capacete: uma viagem à tropicália pós-moderna. **Revista da Bahia (FUNCEB)**, nº 26, p. 60-67 – 1998.
- TANAKA, Heiji; SALIS, André Ulysses. O Regime Militar: política e economia. **Akrópolis**, v. 12, nº1, p. 3-19, 2004. Disponível em: <http://revistas.unipar.br/akropolis/article/viewFile/386/351> Acesso em: Setembro - 2013.
- TINHORAO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto**. Petrópolis: Vozes, 1974.
- WORMS, Luciana Salles; COSTA, Wellington Borges. **Brasil século XX: ao pé da letra da canção popular**. Curitiba: Nova Didática, 2005.