

A “Era dos Festivais”: a consolidação da MPB e a oposição à Ditadura Militar (1965-1969)

Luiza Dutra Rodrigues¹

Resumo: A Ditadura Militar no Brasil foi marcada pela violência desde o golpe do dia 1º de abril de 1964, violência que passou a contar com um amplo e eficiente aparato repressivo controlado pelo governo militar. Paradoxalmente, esse período também é considerado um momento de grande efervescência cultural, o que inclui o surgimento e a consolidação da chamada Música Popular Brasileira (MPB) no mercado fonográfico. Esse gênero musical experimentou um processo de expansão durante a segunda metade dos anos 1960, alcançando assim a posição de “carro chefe” dessa indústria. Dessa forma, essa época é lembrada por suas canções engajadas, ou seja, de cunho político. Portanto, a MPB, que se popularizou na chamada “Era dos Festivais”, é considerada uma forma de resistência civil contra a ditadura. Tendo como recorte cronológico os anos de 1965 a 1969, período em que foram realizados diversos festivais pela TV Excelsior, TV Record e TV Globo, essa comunicação tem como objetivo iniciar uma discussão historiográfica sobre o tema. Nesse sentido, a partir de um levantamento bibliográfico, pretendemos discutir a importância desses festivais para a consolidação/popularização da MPB. Igualmente, objetivamos refletir sobre a imagem de resistência cultural desse movimento artístico que se fixou na memória social.

Palavras-chave: Ditadura Militar. Música Popular Brasileira. Resistência civil.

Abstract: The Military Dictatorship in Brazil was marked by violence since April 1st coup. From that moment, a large and efficient repressive apparatus began to be built by the military government. Nevertheless, this period was also considered a moment of great cultural effervescence, which includes the emergence and consolidation of Brazilian Popular Music (MPB) in the phonographic market. This musical genre experimented an expansion process during the second half of the 60s, reaching the leadership position of the music industry. In light of that, that time is remembered by the politically engaged songs. Therefore, the MPB, that became popular in the so-called “Festivals’ Era”, is considered a form of civil resistance against the dictatorship. Having as a chronological cut the years of 1965 and 1969, period in which several festivals were organized by TV Excelsior, TV Record and TV Globo, this

¹ Graduanda em História pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

communication aims to start a historiographical discussion about the topic. In this way, from a bibliographic survey, we intend to discuss the relevance of these festivals for the consolidation/popularization of the MPB. Equally, we aim to reflect about the cultural resistance image of this artistic movement that has become fixed in social memory.

Keywords: Military Dictatorship. Brazilian Popular Music. Civil resistance

1 INTRODUÇÃO

A história da música brasileira é marcada pelo dilema “tradição-ruptura”. Na década de 50, a música, marcada pela defesa do samba “autêntico”, via-se em um momento de negação das modernizações e da defesa da folclorização: trazer para a música influências externas, como do jazz, não era bem visto por aqueles que tinham como objetivo fazer um resgate da tradição dos sambas da década de 30. Porém, em 1959 a Bossa Nova eclode, trazendo consigo um novo pensamento musical a partir de rupturas estéticas que eram consideradas “modernas”. O estilo sutil de interpretação trazido por João Gilberto passa a desqualificar qualquer exagero musical, o que chega a ser considerado por alguns estudiosos como o advento da música popular moderna no Brasil (NAPOLITANO, 2002, p. 63).

A Música Popular Brasileira (MPB) surge, então, a partir da reelaboração de elementos estéticos e culturais da Bossa Nova, em um processo de “nacionalização” e politização. Sérgio Ricardo e Carlos Lyra foram os nomes ligados à Bossa Nova que deram início na década de 1960 ao projeto de politização da canção brasileira, mesmo que ainda com uma levada bossa novista. Foram eles que, a partir das interpretações de Nara Leão, definiram inicialmente as bases da “Moderna Música Popular Brasileira” (NAPOLITANO, 2014, p. 52). Nesse momento, as músicas eram a forma de expor a visão de um futuro ideal, que seria democrático, moderno e integrado em diversos aspectos, como entre classes, etnias e regiões. Essa visão utópica observada nas canções do período foi impedida pelo golpe de Estado que se deu em 1964².

A violência teve início logo após o golpe: Carlos Fico, em seu livro *História do Brasil Contemporâneo* (2015) traz como exemplo episódios que ocorreram ainda no dia 1º de abril em Recife, que resultaram na morte de dois estudantes. Protestos de estudantes e populares no Rio

² Carlos Fico (2015) afirma que a motivação para o golpe veio da crença de militares e civis em um plano que estaria sendo elaborado por João Goulart para instaurar um regime apoiado pelos sindicatos.

de Janeiro também resultou em duas mortes. Esses episódios de violências e outras ações, como a cassação de mandatos e suspensão de direitos políticos, foram denominados de “punições revolucionárias”. Nesse contexto ditatorial, de forma um tanto curiosa, a música popular viu-se em momento de ascensão, sendo cada vez mais produzida e consumida entre jovens mais politizados, geralmente estudantes.

Durante o período ditatorial, a oposição a esse regime autoritário adotou diversas formas. Pode-se identificar entre elas a chamada “resistência democrática” – composta por intelectuais e artistas – e as ações da esquerda revolucionária, que se baseavam em “sequestros de diplomatas, assaltos a bancos e outras ações [...]” (FICO, 2015, p. 65).

A MPB, marcada pelas canções engajadas, foi a forma musical da resistência democrática, que teve como primeira expressão os espetáculos ao vivo, como o Opinião (1964), cujo elenco era formado por Nara Leão (posteriormente substituída por Maria Bethania), João do Vale e Zé Keti. Além disso, em 1965 iniciou-se a “Era dos Festivais” televisionados, que eram marcados pela presença da MPB e de letras engajadas politicamente. A febre televisiva em torno do gênero, que durou até o início dos anos 1970, foi responsável por popularizá-lo (NAPOLITANO, 2014, p. 53).

A partir de 1966 começou-se a falar na imprensa em um triunfalismo da MPB que foi automaticamente relacionado ao triunfo também de um movimento de resistência à Ditadura Militar. Essas narrativas acabaram gerando uma interpretação romantizada dos festivais, acreditando-se na hegemonia de um único movimento artístico nos festivais. É essa a imagem dos festivais que seria incorporada à memória social que no presente nos leva ao seguinte questionamento: havia uma homogeneidade no movimento cultural da MPB na segunda metade da década de 60?

Tendo essa pergunta como norte, pretende-se fazer um destaque sobre algumas características e episódios relevantes desse momento da música brasileira a partir de uma revisão bibliográfica, procurando evidenciar os conflitos internos que se deram no âmbito musical durante a realização desses festivais.

2 O INÍCIO DA “ERA DOS FESTIVAIS” E A POPULARIZAÇÃO DA MPB

A ideia dos festivais competitivos foi inspirada no Festival di San Remo que era realizado na Itália, unindo-se às características do concurso de músicas carnavalescas do Rio de Janeiro que teve seu auge nos anos 30. Ocorreu um primeiro festival da música popular

brasileira já em 1960, mas ele não teve grande repercussão por, dentre muitos motivos, não ter sido televisionado.

O Festival da MPB de 1965 foi realizado pela TV Excelsior e, das músicas que haviam sido inscritas, fazia-se uma seleção inicial que depois passavam por mais algumas fases eliminatórias até que chegassem a grande final. A vencedora desse ano foi “Arrastão”, composta por Edu Lobo e Vinícius de Moraes e interpretada por Elis Regina. Essa música foi considerada um marco da eclosão da MPB, quanto à temática, sendo ela popular ao falar sobre a união dos pescadores com o objetivo de sobreviver, e quanto à interpretação, quando Elis nega a sutileza que antes era observada na Bossa Nova, passando a dialogar com a tradição das cantoras de rádio – como Angela Maria e Dalva de Oliveira (NAPOLITANO, 2014, p. 54).

O I Festival da MPB, apesar de não ter tido uma grande audiência, modificou a forma como a indústria via a música brasileira: qualquer modelo de programas televisivo musical teria agora o elemento público. Esses novos formatos foram bem explicados por Zuza Homem de Mello:

“Nascia, embora timidamente, um novo gênero de programa de televisão, no qual a plateia se manifestava e torcia. Como no futebol, havia a competição. Em vez de jogadores e times, cantores e compositores. Em vez de estádios, os auditórios. Nascia uma nova torcida no Brasil, a torcida pelas canções.” (MELLO, 2003, p. 51)

Um ano depois aconteceu o II Festival da MPB da TV Excelsior e o II Festival da TV Record, o que já começava a demonstrar o sucesso desse modelo competitivo de programa e do estilo da canção engajada da MPB. Os discos, vendidos no formato de LP, e os programas que envolviam esse gênero musical eram bastante lucrativos, apesar de vender menos, pois agregava-se muito valor e apostava-se no artista à longo prazo, não mais em apenas uma de suas canções (NAPOLITANO, 2014, p. 55).

Desses dois festivais realizados em 1966, o da TV Record teve maior destaque por reunir representantes de todas as tendências musicais do período, apesar de existir uma preferência por canções engajadas e nacionalistas por parte do público. As músicas de destaque foram *A Banda* e *Disparada*: as duas conquistaram o prêmio máximo do festival, sendo essa última composta por Theo Barros e Geraldo Vandré e interpretada por Jair Rodrigues³, enquanto a

³ Jair Rodrigues era bastante lembrado por suas performances, que eram repletas de braços jogados para o alto, adquirindo características semelhantes à de um comício. Seu gestual contundente e sua forte expressividade assemelhavam-se às características performáticas de Elis Regina e tornaram-se marcas registradas da performance televisiva dos festivais da música popular brasileira.

primeira foi composta por Chico Buarque e interpretada por ele e Nara Leão. Ambas demonstravam lados diferentes da MPB: “a marchinha “A Banda”, que revivia a pureza de espírito das cidades do interior nos anos 30, e a moderna moda de viola “Disparada”, que pintava com cores nunca antes percebidas a vida de um boiadeiro que era rei.” (MELLO, 2003, p. 89). Esse festival foi o responsável por confirmar a grandeza da música brasileira e renová-la tanto no âmbito criativo quanto comercial.

3 OS EMBATES ESTÉTICOS E IDEOLÓGICOS DOS FESTIVAIS

A MPB que se fortalece e se populariza nos festivais adquire um tom cada vez mais nacionalista, buscando uma pureza da música brasileira que, de acordo com Marcos Napolitano (2002), nunca existiu, pois, a canção brasileira desde o princípio foi “culturalmente híbrida”. Desde 1966 a MPB das canções engajadas passou a ser enxergada pela sociedade politizada, como expressão de sua voz e fazia-se uma ligação direta entre o gênero musical e a ideia de resistência cultural à Ditadura. Dessa forma, a ideia que se fixou na memória social foi a de que existia na música uma frente única e homogenia de oposição.

Porém, uma análise do III Festival da MPB⁴ organizado pela TV Record em 1967 põe essas narrativas em questionamento, com o surgimento da Tropicália, a consciência crítica da MPB. Marcada pela utilização da guitarra elétrica, foi duramente criticada pela esquerda nacionalista que via esse instrumento como símbolo do imperialismo norte-americano, chegando a organizar uma manifestação contra a sua utilização no dia 17 de julho de 1967. Desse movimento participaram alguns nomes importantes dos festivais, como Elis Regina, Jair Rodrigues e Gilberto Gil. Esse último tornou-se um dos principais nomes da Tropicália alguns meses depois ao se apresentar no Festival junto com Os Mutantes a música “Domingo no Parque” de sua autoria.

Outra música tropicalista apresentada no Festival de 1967 da TV Record foi “Alegria, Alegria” de Caetano Veloso, que performou junto com o grupo argentino-brasileiro Beat Boys na final. No documentário *Uma noite em 67* (2010), Nelson Motta conta como o cantor e compositor começou sua apresentação entre vaias e, com seu carisma, conseguiu conquistar o público e, ao fim, foi ovacionado. Tanto essa canção como a de Gil traziam influências do rock norte-americano, a partir da utilização da guitarra, mas em um movimento antropofágico ao

⁴ A música vencedora desse festival foi “Ponteio”, composição de Edu Lobo que foi interpretada por ele e Marília Medalha e reforçava a defesa de uma MPB que fosse nacionalista e “purista”.

incorporá-las à tradição da MPB. As letras eram ligadas a temas mais urbanos e cotidianos, deixando a ousadia para a forma e arranjos.

Esse embate entre a MPB nacionalista e o Tropicalismo era, além de ideológico, predominantemente estético, e teve como auge a – tentativa de – apresentação de Caetano Veloso de “É proibido proibir” no III Festival Internacional da Canção (FIC) com a participação do grupo tropicalista Os Mutantes. A execução da música foi extremamente prejudicada pelas vaias e por elementos que foram atirados no palco pelo público. A canção de Caetano, de acordo com Marcos Napolitano (2014), apoiava-se totalmente na estética da contracultura defendida pelo Tropicalismo e criticada pela juventude da esquerda politizada, além de conter na letra uma visão mais liberal, erótica e rebelde da revolução.

Enquanto Os Mutantes continuavam tocando, o compositor da canção, no auge de sua ira, iniciou um memorável discurso que continha a frase: “Mas é isso que é a juventude que quer tomar o poder (...) Se vocês forem em política, como são em estética, estamos feitos”. Apesar de toda a revolta que se fez presente nos festivais de 67 e 68, não se pôde negar o impacto da Tropicália por muito tempo e ao longo de 1968 uma abertura estética da MPB foi feita, passando a incorporar tendências musicais que permitiam outras influências que não as dos gêneros considerados de raiz.

Momentos que também despertaram a ira do público foram as apresentações de músicas não politizadas nos festivais. Além do embate estético, ou seja, relacionado à forma da música, também se tornou próprio da canção de festival que ela fosse engajada. Era isso que o público esperava ouvir e quando se deparava com algo que não se encaixava em suas expectativas a principal reação eram as vaias. Alguns casos se destacaram nos festivais que aconteceram durante o período de 1965 a 1969: um deles é o de Sérgio Ricardo, que tentou performar “Beto bom de bola” no III Festival da MPB da TV Record e ao perceber que não conseguiria continuar com a sua apresentação teve a reação de atirar o violão na plateia antes de se retirar.

Outro momento de destaque foi o do III FIC da TV Globo, em que a composição de Chico Buarque e Tom Jobim “Sabiá” foi a grande vencedora. Porém, nesse festival o resultado foi recebido com vaias: outra música que também estava na final do evento era a favorita pelo público, pelo fato de representar o ápice da politização da canção. Essa era “Pra não dizer que não falei das flores”, composição de Geraldo Vandré, que se tornou “um verdadeiro hino da oposição à Ditadura Militar” (MELLO, 2003, p. 203). Percebe-se, dessa forma, a exigência do público por músicas que tivessem o seu conteúdo relacionado com o momento político vivido e, por isso, não costumavam aceitar qualquer coisa que “fugisse do script”. A forma encontrada pelo público para demonstrar sua insatisfação com algumas apresentações foi a vaia.

4 OS FESTIVAIS PÓS AI-5

Ao final do ano de realização desse importante festival da TV Globo, o Ato Institucional nº 5 é decretado. Ele foi o responsável por aprofundar o caráter ditatorial do regime e institucionalizar os aparatos repressivos e de censura e, por isso, é o que vai gerar o corte abrupto nesse momento de grande efervescência cultural vivida principalmente ao longo do ano de 1968 e que foi espelhado nos festivais: nesse ano “foram realizados nada menos do que oito festivais, indicando [...] a aceleração da ‘roda viva’ da indústria cultural” (NAPOLITANO, 2004, p. 215).

Nesse contexto, os principais nomes dos festivais são obrigados a sair de cena, seja por conta de prisões, por precisarem fugir das constantes perseguições, por terem sido exilados ou outras formas de repressão que começaram a atingir os artistas. A censura não vinha apenas de instituições aparelhadas ao Estado, mas também existiu um processo de autocensura dos artistas, criando-se um bloqueio que prejudicou a continuidade da produção da Música Popular Brasileira.

O medo se fazia presente e isso também se tornou evidente nos festivais que foram realizados no primeiro ano após o decreto do AI-5: o IV FIC da TV Globo não deu trabalho à censura (MELLO, 2003, p. 235), sendo apresentadas majoritariamente canções românticas ou dançantes. Já o V Festival da MPB foi marcado pela proibição da guitarra elétrica e por músicas monótonas, sem grandes destaques com exceção da canção “Sinal Fechado”, composta por Paulinho da Viola: essa música, de acordo com análises de Angela de Castro Gomes, representaria a “mordada da comunicação”, tendo conotação política e sendo considerada por ela como a melhor das músicas de festival. A música tinha uma interpretação e um arranjo frio, o que compunha a canção como de oposição à ditadura.

A partir do ano de 1969, os festivais perdem força e é quando a “Era dos Festivais” começa a se encaminhar para o seu fim. Porém, a sua memória continuou sendo elaborada, reelaborada e incorporada ao pensamento da sociedade.

CONCLUSÃO

Retomemos, portanto, o questionamento inicial que envolve uma memória sobre os festivais como resistência cultural a partir da crença na sua homogeneidade: é possível identificar nos momentos destacados dos festivais de 1965 a 1969 formas de resistir ou, ao menos, criticar a Ditadura instaurada em 1964. Porém, essas formas de resistência não foram

homogêneas e não houve, também, uma hegemonia de uma delas. O que se pôde perceber a partir do exposto, que teve como base uma parte das bibliografias sobre o tema, foram diversas formas de resistência que, em muitos momentos, geraram conflitos internos. Essa pluralidade que eles evidenciam foi desconsiderada pelas primeiras narrativas sobre o período, feitas ainda durante a “Era dos Festivais” pela imprensa. Desde 1966 falava-se em jornais, como o *Jornal do Brasil*, e revistas, como a *Realidade*, sobre um triunfo político da MPB de forma geral, que seria equivalente ao triunfo político da cultura de resistência (NAPOLITANO, 2004, p. 212). A repressão aos artistas após o AI-5 fez com que essa relação se consolidasse na memória social e, ao nos depararmos com tantas formas diferentes de resistência dentro não só dos festivais, como da cena musical como um todo, o termo “resistência cultural” passa a ser questionado:

O surgimento da MPB, por volta de 1965, que ocupava lugar destacado no mercado fonográfico em ascensão, é outra expressão desta estética perseguida pela cultura nacional-popular de esquerda. Mas a afirmação da ‘corrente da hegemonia’ após o golpe, como ficou conhecida a linha cultural defendida pelos comunistas, passou a ser cada vez mais questionada, inaugurando um período de lutas culturais internas ao campo de contestação ao regime, que, muitas vezes, tendem a se diluir no conceito generalizado de ‘resistência cultural’. (NAPOLITANO, 2014, p. 96).

Ao questionar a utilização do termo “resistência cultural” tem-se o objetivo de colocar em evidência os conflitos internos e as diferentes formas com que isso foi feito, seja no conteúdo ou na forma de uma música. As letras que possuíam críticas à Ditadura poderiam ser diretas ou partir da utilização de recursos linguísticos, o que se torna comum após o AI-5 como estratégia para que elas conseguissem passar pela censura. Letras que ferissem a moral dos bons costumes exigida pelos ditadores também era uma forma de resistência. Além disso, deve-se considerar a utilização da guitarra elétrica a partir de movimentos antropofágicos e as experimentações radicalizações estéticas trazidas pelo Tropicalismo.

Foram muitas as vertentes musicais que compuseram o que hoje é considerado resistência cultural e MPB e elas devem ser evidenciadas com suas respectivas características diversas sem que acabem generalizadas dentro de um amplo conceito que desconsidera as disputas internas que ocorreram no âmbito musical desse período e que foram imprescindíveis para a ampliação do conceito de MPB que se tem após décadas de sua criação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FICO, C. *História do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Editora Contexto, 2015.

MELLO, Z. H. *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.

NAPOLITANO, M. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

_____. A formação da Música Popular Brasileira e a sua trajetória histórica (1965-1982). *Humania del Sur*. Ano 9, nº 16. Jan./jun. 2014.

_____. *História e Música: História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. Os festivais da canção como eventos de oposição ao regime militar brasileiro (1966-1968). In: REIS, D. A.; RIDENTI, M.; MOTTA, R. P. S. (orgs.). *O golpe e a ditadura militar quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru, SP: Edusc, 2004.

UMA noite em 67. Direção de Ricardo Calil e Renato Terra. Rio de Janeiro: Vídeofilmes, 2010. 85 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MLdptXDGwmg&t=1082s>>.