Na arena: a canção
Os Festivais na década de 60[1].

Cláudia Regina PAIXÃO[2]
Universidade Estadual Paulista - UNESP, Bauru, SP.

Resumo

Produtos televisivos, os festivais foram os responsáveis por promover uma mobilização inédita do público em torno da música popular. Glórias e vaias eram partes integrantes desses eventos. Os festivais foram marcados pelos principais debates da época: arte como meio de conscientização política *versus* arte livre, desapegada de pragmatismo engajado e autêntica música brasileira *versus* o intercâmbio entre culturas. Essas discussões acabariam por determinar um tipo de música e estética próprias dos eventos. Quem ousasse desafiar as estruturas estabelecidas corria o sério risco de enfrentar um público hostil. Não era Roma, mas parecia uma grande arena, pela qual passou boa parte da produção musical da época.

Palavras-chave: Televisão; Festivais; Música.

Introdução

Os anos 60 foram determinantes para a televisão brasileira. De acordo com o historiador Marcos Napolitano, dez anos após o surgimento do novo meio de comunicação, definem-se certas formas de como fazer televisão, o que determinaria, no final da década, o aparecimento de um público realmente televisivo.

A televisão definia seus rumos, não sendo mais mera imitação do rádio e do teatro, embora ainda fosse bastante influenciada por essas expressões. Ainda conforme expõe Napolitano, na época, a televisão ainda não tinha encontrado um gênero norteador da sua grade de programação. A fórmula do humor utilizada nos primeiros anos do veículo já começava a se desgatar e as telenovelas ainda não tinham encontrado seu formato "ideal". (NAPOLITANO. In: RIBEIRO. 2010).

---

[1] Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento XIII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

[2] Mestranda do programa de Pós Graduação em Comunicação Midiática da UNESP. Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Radialismo, pela UNESP. Trabalha como produtora audiovisual na TV UNESP. Orientada pelo Professor Doutor Marcelo Magalhães Bulhões. E-mail: azulclaudia@yahoo.com.br.

Em 1965, a TV Excelsior deu o primeiro passo na construção de um segmento de programas, com os festivais de música popular. A música passaria a ter cada vez mais espaço na programação das emissoras. Importantes programas foram criados (*O Fino da Bossa*, *Jovem Guarda*, *Bossaudade*) resultando em uma sólida aliança entre televisão e música popular.

Contudo, foram as competições musicais, que depois estariam presentes também em outras emissoras, as responsáveis por mudar a forma com que o público se relacionava com a música por meio da televisão. Para o musicólogo e crítico musical Zuza Homem de Mello: "a partir do I Festival da Excelsior, programa musical na televisão brasileira seria outra coisa. Uma coisa única no mundo". (MELLO, 2003, p. 74). José Ramos Tinhorão atribuiria aos festivais, da década de 60, o momento mais ativo das relações entre a música popular e a televisão. (TINHORÃO, 1981).

Despertando no público um misto de comoção, paixão, ódio e outros elementos típicos de uma torcida, os festivais se configuravam como vitrine para parte da produção musical dos anos 60, sobretudo para os que defendiam uma música nacional, sem hibridismos.

Os artistas se apresentavam com a participação de uma ruidosa plateia que nem sempre concordava com a decisão do júri ou com a escolha estética de quem se apresentava. E quando isso ocorria o descontentamento do público era expresso através de vaias. Assim, o palco dos festivais começou a se assemelhar-se a arenas, nas quais, acuado por uma série de interesses, os artistas defendiam a sua canção. Sérgio Ricardo, em seu livro – no qual resgata aspectos da cultura de 1940 a 1990 – comenta sobre alguns desses interesses:

> Naquele corredor de camarins do Teatro *Paramount*, confrontavam-se dois universos antagônicos, cuja aliança provocava uma estagnação. Um universo apresentava seu produto artístico e outro abria as portas de sua venda, com um único intuito: o lucro. Uma parte interessada no prestígio, na consagração; a outra, no dinheiro. Um objetivo dependendo do outro. (RICARDO, 1991, p.60).

Este artigo pretende flagrar alguns episódios célebres ocorridos nos festivais, em edições dos anos 60. O objetivo é evidenciar o debate estético e ideológico existente no interior desses eventos televisivos e flagrar sua estrutura mercadológica.

Como procedimento metodológico, além da análise bibliográfica, este artigo vale-se de entrevistas com pessoas que tiveram suas trajetórias associadas estreitamente à televisão e à música popular, sobretudo nos anos 60. Foram quatros entrevistados: Adylson Godoy (diretor artístico do programa, da TV Record, *O Fino da Bossa*), Augusto de Campos (poeta, crítico literário e autor de *Balanço da Bossa – antologia crítica da moderna música popular brasileira* – obra de 1968 que contribuiu de forma pioneira para os estudos sobre a MPB, a Jovem Guarda e o Tropicalismo), Jair Rodrigues (cantor e apresentador do programa *O Fino da Bossa*) e Zuza Homem de Mello (além de musicólogo e crítico musical, Zuza trabalhou como técnico de áudio na TV Record).

"Prepare o seu coração[3]"

Os festivais eram programas de televisão constituídos de competições musicais. Os artistas inscreviam suas canções no concurso e eram avaliados por um júri técnico. Mas, talvez o maior júri mesmo tenha sido a plateia do festival, que, com manifestações de agrado ou repulsa, teve participação marcante nos concursos.

O evento foi idealizado pelo produtor Solano Ribeiro, sob a inspiração dos concursos de canções de San Remo, na Itália. Segundo Zuza Homem de Mello (2003), Solano planejava um evento que reunisse os compositores e intérpretes da nova música que vinha sendo ouvida nos bares, nos shows universitários e nas reuniões particulares da capital paulista, uma vez que, com o fechamento dos cassinos, decadência das boates e com os principais expoentes da Bossa Nova fazendo carreira fora do país, a vida noturna carioca estava em crise. São Paulo, contudo, "se firmava com a Meca dos artistas da música popular brasileira. Era da capital paulista que emanavam os principais shows da televisão com presença de público". (MELLO, 2003, p. 77).

O primeiro festival de música foi realizado pela TV Excelsior, no início de 1965 e revelou a jovem cantora Elis Regina. Elis venceu o concurso defendendo uma canção de Edu Lobo e Vinicius de Moraes, *Arrastão*. Com sua interpretação marcante, logo despertou a atenção de Paulo Machado de Carvalho.

Com tino comercial aguçadíssimo, o diretor da TV Record percebeu que as competições musicais poderiam render muitos frutos. Contratou Elis Regina e o produtor Solano Ribeiro, visando a promover novos programas musicais na emissora. Zuza Homem

[3] Verso da canção *Disparada*, de Geraldo Vandré e Théo de Barros.

de Mello aponta a perda de Elis como um dos grandes erros artísticos e comerciais da TV Excelsior:

> Elis Regina foi o vértice de toda a movimentação musical na televisão brasileira, não tenho a menor dúvida de que foi ela. Através dela abre-se todo um leque de várias correntes diferentes, mas a partir dela. Viu-se que era possível ter música popular brasileira na televisão diferente do que havia até então. (MELLO[4], 2012).

Em 1966, a TV Record estreava nos festivais com toda força e disposta a fazer frente à TV Excelsior. E realmente fez. O segundo festival da Excelsior passou por apuros estruturais, pois os principais artistas que poderiam interpretar as músicas inscritas no concurso foram contratados pela TV Record. Com bem menos brilho do que o primeiro festival, a Excelsior realizou o evento, vencido por Geraldo Vandré e Fernando Lona com a canção *Porta Estandarte*.

Enquanto isso, a TV Record se estruturava de forma ímpar. De acordo com Mello (2003), contava com equipe técnica completa, equipamentos diversos, grande orquestra, maestros, arranjadores e um *casting* formado por quase todos os grandes nomes que surgiram na música popular em 1965 e 1966.

As competições mobilizaram o público espectador e motivaram reações acaloradas da plateia que assistia ao evento, ao vivo, no teatro. A música virou o assunto: quem deveria vencer, qual canção era melhor eram temas da conversação diária das pessoas.

Os festivais tornaram-se porta-vozes dos que apregoavam a defesa das raízes nacionais e da arte enquanto meio de conscientização política. É preciso lembrar que o país vivia sob o comando do governo militar, após a deflagração de um golpe que derrubou o presidente João Goulart, em 1964. O governo dos generais militares se estendeu por vinte e um anos e instaurou uma administração centralizadora e cerceadora do livre direito de expressão.

Assim, o sentimento de que era urgente reafirmar os "valores nacionais" foi exarcebado. Segundo Zuza Homem de Mello[5], nessa época "tudo o que tivesse um cunho de brasilidade era abraçado com unhas e dentes", o que produzia um clima de tensão quando vozes dissonantes a tal concepção se manifestavam.

---

[4] Entrevista realizada em 16/03/2012, com Zuza Homem de Mello, em sua residência, em São Paulo.

[5] Idem.

Desta forma, os festivais pela própria característica que foram obtendo, ficaram restritos a determinados estilos de música, prova é que perceberam que o samba quase não era privilegiado nos concursos. Para atender essa demanda houve a ideia de produzir um festival só de samba, em dois em dois anos, assim surgiu em 1968, a *Bienal do Samba*.

Os concursos da TV Record eram constituídos por três eliminatórias e uma final, todas realizadas em São Paulo. Na final de 1966, os concorrentes eram Chico Buarque, com a canção *A Banda*, e *Disparada*, de Geraldo Vandré e Théo de Barros, defendida por Jair Rodrigues. Segundo Mello (2003), o público estava dividido e evidenciou-se o surgimento de uma nova torcida, a torcida pelas canções. Zuza Homem de Mello e Pedro Yves comentam a mobilização gerada por esse festival e comparam o evento com uma final de partida de futebol.

> A cidade de São Paulo passou a viver em função do grande duelo marcado para a final do II Festival da Record. *A Banda* contra *Disparada* era como Palmeiras x Corinthians, como Vasco x Flamengo em decisão de campeonato. (MELLO, 2003, p. 129).

> Na noite da finalíssima, nas cidades que recebiam o sinal da Record parecia que se estava acompanhando a uma final da Copa do Mundo. As ruas ficaram desertas e, em São Paulo, os teatros suspenderam os espetáculos por falta de público. Com capacidade para apenas 500 espectadores, o Teatro Record teve a calçada em frente tomada por uma multidão muito maior. (YVES, 2003, p.122).

Solano Ribeiro, criador dos festivais para a televisão, aponta que a formação das torcidas não foi algo organizado de forma exclusivamente espontânea. Mas, incentivado pelas gravadoras que perceberam o potencial que os festivais tinham de promover os seus artistas. (RIBEIRO, 2002).

A disputa entre *Disparada* e *A Banda* terminou em empate. Dizem que Chico Buarque ao saber que venceria exigiu o empate, por não achar justo levar o primeiro lugar sozinho. Relatam também que, diante da comoção da plateia, o júri temeu uma manifestação violenta e, assim, achou por bem conceder o empate. Adylson Godoy, compositor e diretor artístico do *O Fino da Bossa*, expõe sua opinião sobre o empate:

> Eu assisti a apresentação do Jair Rodrigues do lado de Geraldo Vandré. E quando terminou a apresentação do *Disparada*, eu falei "Geraldo, o que é isso cara, que letra que você fez! Você ganhou esse festival, quem vai concorrer com você"? O empate foi da produção, a produção empatou porque queria um ídolo, construir

> um ídolo para televisão para dar um programa para ele e esse ídolo escolhido foi o Chico. Ele ficou muito tempo com a Nara no programa de televisão. Se houvesse uma votação no pau mesmo, *Disparada* tinha ganhado esse festival, tenho certeza. (GODOY[6], 2011).

Festivaia

Não era só de aplausos que se fazia o festival. As vaias também eram parte integrante desses eventos. Augusto de Campos identifica dois tipos de vaias: uma preconcebida, ligada à figura do intérprete, e outra de desagrado à composição e à classificação da canção. (CAMPOS, 1968).

Foi esse segundo tipo de vaia que motivou um dos momentos mais dramáticos da história dos festivais. No III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, em 1967, o cantor Sérgio Ricardo apresentava sua canção *Beto Bom de Bola* e uma estrondosa vaia começou, impedindo-o de cantar. Tentou de várias formas dialogar com a plateia, pedindo uma chance para mostrar a canção. Não houve acordo, o público se mostrava hostil. Não suportando a situação, o cantor exclama: "Isto é o Brasil. Isto é país subdesenvolvido. Vocês são uns animais!" (CAMPOS, 1968, p. 118). Em seguida, quebrou seu violão e atirou os pedaços na plateia. Como punição, a direção da emissora desclassificou imediatamente Sérgio Ricardo do festival.

A desclassificação gerou um mal estar entre o júri e a TV Record. Afinal, acreditava-se que do júri vinha a decisão soberana a respeito de quem permanecia ou sairia do festival. Segundo Marcos Napolitano (2001), o júri resolveu fazer um abaixo-assinado, alegando que não aceitava a desclassificação de nenhuma música. Sem sucesso, o concurso prosseguiu com a ausência de Sérgio Ricardo.

Fazendo um contraponto, Paulo Machado de Carvalho Filho, em seu livro *Histórias... que a História não Contou*, diz que o júri também tomou parte da decisão de desclassificar o cantor. "Mesmo dividido, o júri eliminou a música, respeitando as regras de disciplina e organização do festival, ao mesmo tempo em que Blota Júnior, com a categoria de sempre, anunciava o fato ao público". (CARVALHO, 2006, p. 178).

Augusto de Campos critica a desclassificação e avalia que a direção da TV Record não teve uma só palavra de repreensão para o comportamento cruel e massacrante do

[6] Entrevista com Adylson Godoy, realizada em 29/07/11, no SESC Bauru, por ocasião do show "Eternos Festivais".

público. Para Augusto, a emissora seguia a prática comercial de que o freguês tem sempre razão. (CAMPOS, 1968).

Não foi só Sérgio Ricardo que se desconcertou com as vaias da plateia. Essa manifestação do público, agressiva, também incomodava artistas como Jair Rodrigues.

> Em 67 eu percebi que começou a bagunça dos festivais. Começou a virar festivaia ao invés de Festivais. A partir dali nós já pedimos, eu mesmo pedi ao meu empresário para não se apresentar mais no festival porque tava virando bagunça, embora contratado da TV Record. (RODRIGUES[7], 2012).

Os festivais funcionavam como um dos poucos espaços no qual ainda era permitido que a plateia se expressasse livremente. Neste contexto, as vaias pareciam soar mais como uma catarse, um modo de expressar a insatisfação silenciada pelo regime político do que exclusivamente apreciação da estética. Para José Ramos Tinhorão, a organização de "torcidas" funcionava como uma válvula de escape para as frustrações pessoais, principalmente políticas, por conta do clima restritivo imposto pelo regime militar. (TINHORÃO, 1981).

O próprio Sérgio Ricardo, também destaca o caráter de desabafo contido nas vaias: "Não era propriamente uma vaia. Era um urro de leão desesperado o que vinha da plateia. Um desabafo da alma brasileira oprimida pela ditadura, impotente diante dela". (RICARDO, 1991, p. 115).

Muitos atribuem a desclassificação de Sérgio Ricardo ao fato de sua música estar supostamente desvinculada do contexto social vivido e priorizado pela plateia. *Beto bom de bola* era uma canção que tratava do futebol e de suas gírias características. O país vivia, sobretudo nos setores estudantis da classe média, um momento de arte engajada, de arte como um instrumento de emancipação social. O anteprojeto do manifesto do Centro Popular de Cultura – CPC – postulava: "em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular". (HOLLANDA, 2004, p. 21).

As canções de protesto prosperavam e no festival não era diferente. O público preferia as canções que contivessem algum tipo de protesto, mesmo que velado, à situação política vivenciada no país. Sabendo da preferência do público, muitos artistas começaram a direcionar suas canções para a crítica implícita. De acordo com Zuza Homem de Mello:

[7] Entrevista realizada em 21/09/2012, com Jair Rodrigues, no Hotel Saint Paul, por ocasião de seu show na Sociedade Hípica de Bauru.

"Daí nasceu um profundo diálogo entre o músico censurado e a plateia libertária. A plateia sabia o que o poeta não podia, mais queria dizer. E sabia decodificar". (MELLO, 2003, p. 222).

"Iê-iê-iê[8]" no Festival?

Além da desclassificação de Sérgio Ricardo, surpresas marcaram o festival de 1697, da TV Record. A apresentação de Roberto Carlos foi um fato inusitado no evento. Roberto, ao lado de Erasmo Carlos e Wanderléa, apresentava o musical de maior audiência da TV brasileira, o *Jovem Guarda*. O programa tinha no *rock´n roll* sua principal influência e divulgou no Brasil o ritmo que contagiou toda uma juventude. Por fazer uso de instrumentos eletrônicos, versar sobre temas considerados "alienados", como romances e pequenas rebeldias juvenis, se apoiar em versões de sucessos americanos, o *Jovem Guarda* tinha suas intenções e qualidade musical questionadas pelos artistas e intelectuais de esquerda.

Portanto, a presença do "rei" da Jovem Guarda em um "ambiente de letras engajadas" e com predomínio dos artistas da corrente nacionalista, causou surpresa. Outro fator de espanto seria a canção com a qual Roberto se apresentou. Roberto Carlos defendeu um samba de tom engajado – *Maria, Carnaval e Cinzas* – que em nada lembrava o movimento do qual era o principal ícone. Muitos viram nessa apresentação uma tentativa do cantor de se adequar ao ambiente do festival.

Outro ídolo que também preferiu se apresentar com uma canção diferente, em relação às músicas que cantava, foi Erasmo Carlos. Segundo Nelson Motta: "Até Erasmo Carlos concorreu, com *Capoeirada*, uma tentativa nacionalista totalmente fora de seu estilo, impiedosamente vaiada nas eliminatórias". (MOTTA, 2009, p. 144).

Sobre a participação de Roberto Carlos cantando um estilo que não era esperado, Zuza Homem de Mello diz:

> Roberto Carlos foi convidado para cantar canções que não eram do seu estilo porque nenhum compositor de Jovem Guarda inscreveu canções estilo Jovem Guarda. Nem Erasmo em 67. A Record nem sequer sugeria o que cada compositor deveria inscrever. Os próprios

[8] O termo "iê-iê-iê" vinha dos gritos "*yeah yeah yeah*" dos *Beatles*, na interpretação da canção *She Loves You*.

> festivais acabaram determinando conscientemente o nascimento de um estilo de música de festival. (MELLO[9], 2012).

Já o compositor Sérgio Ricardo manifestou todo o espanto com a presença de Roberto Carlos nesse festival.

> Eu não podia entender sua participação num festival que se propunha, a rigor, a revelar trabalhos de vanguarda. Não me constava que Roberto Carlos estivesse interessado nisso. Pelo contrário. Entrara no jogo comercial e saíra vitorioso. Alcançara um sucesso estrondoso com seu iê-iê-iê, introduzindo mais uma importação cultural calcada à Elvis Presley. (RICARDO, 1991, p. 23).

Pelo depoimento de Sérgio Ricardo fica evidente o confronto estético e ideológico existente entre a classe artística. Em recente entrevista, Augusto expõe que "Os músicos mais impregnados de nacionalismo opuseram-se radicalmente à Jovem Guarda e às guitarras elétricas". (CAMPOS[10], 2013).

Meses antes do festival da TV Record, a Ordem dos Músicos do Brasil passou a exigir a aprovação no exame de teoria musical para que o músico profissional pudesse trabalhar. Essa medida foi vista como um protecionismo ao campo da chamada MPB, já que vários músicos do grupo do "iê-iê-iê" não puderam mais tocar. (NAPOLITANO, 2001).

De acordo com Napolitano (2001), a reação do grupo do "iê-iê-iê" veio por meio de um documento intitulado "Manifesto do iê-iê-iê contra a Onda de Inveja". Dentre outros pontos, o manifesto apontava para o cerco que estava sendo imposto aos artistas dessa corrente, uma vez, que além das exigências da Ordem dos Músicos, existiam dificuldades para a participação em festivais. O documento solicitava um júri que representasse o popular nos festivais e não o erudito.

Divulgar novos valores, novos nomes da música popular brasileira era o objetivo dos festivais. Contudo, para Augusto de Campos isso não ocorria de fato. Um exemplo, citado por Augusto, seria o festival da Record de 1967, que teve mais de 3.000 inscritos, somente 36 músicas selecionadas e destas a maioria eram de artistas em voga, já conhecidos. Para Augusto, os festivais não preenchiam o objetivo de estimular novos artistas. Ao contrário,

[9] Entrevista realizada em 16/03/2012, com Zuza Homem de Mello, em sua residência, em São Paulo.

[10] Entrevista realizada via e-mail, com Augusto de Campos, em 19/01/2013.

só consagrava a obra de autores já profissionais e conhecidos do público. (CAMPOS, 1968).

Outro ponto que preocupava Augusto de Campos era o alto prêmio pago aos vencedores do concurso. Augusto temia que o atrativo monetário tirasse o foco da obra artística, levando o compositor a fazer música para ganhar o festival, desenvolvendo fórmulas festivalescas. Zuza Homem de Mello também atesta a vultosa quantia paga em prêmios nos festivais:

> Viola de Ouro e Prata, Sabiás de Ouro e Prata, e muita grana: Edu Lobo recebeu com Capinan o maior prêmio da América do Sul para uma canção, 37 mil cruzeiros novos (cerca de US$ 14 mil na época). Gil ganhou sozinho 16 mil, Chico, 10 mil, Caetano, 5 mil, Paraná, 3 mil, Chico Maranhão, 2 mil, Sidney Miller, 3 mil, Elis, uma Viola de Prata e Rogério Duprat, 1,5 mil cruzeiros novos. (MELLO, 2003, p. 220).

Rompendo com as amarras

Não é à toa que muitos críticos musicais dizem ter sido o festival de 1967 o mais marcante na história dos festivais. Ademais, das variadas emoções da noite (Sérgio Ricardo quebrando o violão e Roberto Carlos cantando MPB), o público presenciou uma quebra no paradigma musical vigente e o nascimento do que veio a ser um novo movimento. Os responsáveis por essa ruptura foram Caetano Veloso e Gilberto Gil. O historiador Marcos Napolitano sintetiza o que foi a edição de 67, "o III Festival da TV Record, ao mesmo tempo representou o ponto máximo de consagração da MPB, traduziu a busca generalizada por novos paradigmas de criação, musical e poética". (NAPOLITANO, 2001, p. 209).

Caetano e Gil eram os principais nomes a encabeçar um grupo de artistas que se mostravam preocupados com os encaminhamentos da música popular brasileira. Para esses artistas, a Bossa Nova tinha inaugurado um momento inovador na música do país e era preciso retomar esse procedimento de criação, sob pena de estagnação e retorno a fórmulas musicais, vistas pelos artistas como, retrógradas. O festival de 67 foi a oportunidade para que Caetano e Gil mostrassem claramente que pretendiam introduzir inovações na música popular, retomando o caminho evolutivo iniciado por João Gilberto. Tanto a apresentação de Caetano como a de Gil causou muita polêmica por serem acompanhadas pela guitarra elétrica, que até então era vista como ícone do "imperialismo ianque".

Gil acompanhado pelos *Os Mutantes* e Caetano, pelos os *Beat Boys* (grupo de cinco rapazes argentinos que tocavam rock em uma boate paulistana), despertaram um foco de tensão na plateia. Nelson Motta recorda que diante da presença de Caetano com uma banda de rock, os nacionalistas exaltados gritavam: "Traição! Adesão! Oportunismo!" (MOTTA, 2009, p. 146). Caetano, em *Verdade Tropical*, confirma a intenção provocativa ligada à escolha do grupo:

> Ao vê-los e ouvi-los, soube que aquilo era a coisa certa. O aspecto do grupo de rapazes de cabelos muito longos portando guitarras maciças e coloridas representava de modo gritante tudo o que os nacionalistas da MPB mais odiavam e temiam. (VELOSO, 2008, p. 163).

Augusto de Campos (1968) considerou as apresentações, além de inovadoras, um ato de coragem, no qual os artistas superaram os preconceitos do público, do júri e dos demais artistas. Caetano recorda: "Parti para a aventura de *Alegria, Alegria* como para a conquista da liberdade. Depois do fato consumado, eu sentia a euforia de quem quebrou corajosamente amarras inaceitáveis". (VELOSO, 2008, p. 174).

Tal como Caetano lembrou, tanto ele como Gil romperam concepções ideológicas que se refletiam em um posicionamento estético solidificado. Na ocasião, os jornais cariocas noticiavam: *Caetano vai chegar à Bahia e vai tomar uma surra de berimbau.*[11]

> *Alegria, alegria* e *Domingo no parque* representavam duas faces complementares de uma mesma atitude, de um mesmo movimento no sentido de livrar a música nacional do sistema fechado de preconceitos supostamente nacionalistas, mas na verdade apenas solipsistas e isolacionistas, e dar-lhe, outra vez, como nos tempos áureos da bossa nova, condições de liberdade para a pesquisa e a experimentação, essenciais, mesmo nas manifestações artísticas de largo consumo, como é a música popular, para evitar a estagnação. (ADONAY, 2006, p. 191).

Segundo Zuza Homem de Mello parte do público não assimilou de cara as apresentações de Caetano e Gil. Porém outra parte acolheu bem as canções porque, apesar de serem executadas por grupos de rock, não eram rock. Tratava-se mesmo de uma "fachada" roqueira e contestadora, mas o que se ouvia era música brasileira e o público inconscientemente percebeu isso.

[11] Do documentário *Uma noite em 67*, 2010.

> Quando você vê *Domingo no Parque*, você vê com um grupo de rock que era os Mutantes, mas *Domingo no Parque* é uma capoeira, é um baião, então ritmicamente ela é fundamentalmente brasileira. *Alegria, Alegria* também vem com um grupo de rock, mas não estavam tocando rock, estavam tocando uma marchinha, *Alegria, Alegria* é uma marcha binária, se você apressar um pouquinho ela vira um frevo, então é música brasileira. (MELLO[12], 2012).

Explodindo as estruturas

Além dos festivais da Excelsior e da Record, destacou-se o Festival Internacional da Canção, FIC. Promovido pela Secretaria de Turismo do Estado do Rio de Janeiro e exibido pela TV Rio, de 1966 a 1972, esse evento tinha como novidade a incorporação de artistas estrangeiros à competição. O FIC foi distribuído no Brasil pela TV Record e suas afiliadas. De acordo com Marcos Napolitano (2001), a partir de 1967, a Rede Globo assume o evento, conjuntamente com a Secretaria de Turismo. Os Festivais da Canção não se comparavam em prestígio aos festivais da Record e se assemelhava mais como uma cópia do festival paulista, segundo Caetano. (VELOSO, 2008).

O FIC também teve o seu "momento dramático" e performático, em 1968, protagonizado pela plateia e por Caetano Veloso. No final de 1968, Caetano e Gil foram convidados a se apresentar nesse festival, que ocorreria no auditório do Teatro da Universidade Católica. Tratava-se de um local com um público estudantil comprometido com um nacionalismo "anti-imperialista".

Caetano teve sua canção classificada para a semifinal, mas a de Gil não passou. Revoltado com o veto à música de Gil, Caetano queria aproveitar a oportunidade da semifinal e extravasar seu inconformismo, mostrando ao júri que eles estavam atrasados em relação à música que se fazia fora do Brasil. (VELOSO, 2008). O público, no entanto, parecia estar mais interessado na revolução política do que em revoluções musicais. Sobre aquela ocasião, Caetano diz: "Várias caras conhecidas se mostravam ostensivamente hostis a mim e não poucos entremeavam as vaias convencionais com xingamentos e palavrões". (VELOSO, 2008, p. 295).

Quando os Mutantes iniciaram a introdução da canção *É proibido proibir*, a maioria das pessoas virou de costas para o palco, ato imitado pelo grupo que passou a tocar de costas para a plateia. Zuza Homem de Mello (2003) lembra que Caetano vestia-se com

[12] Entrevista realizada em 16/03/2012, com Zuza Homem de Mello, em sua residência, em São Paulo.

roupas de plástico e realizava uma performance de movimentação nos quadris, simbolizando um ato sexual. O público vaiava estridentemente. Foi quando Caetano, perturbado, iniciou um discurso de improviso:

> Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder?... São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem? Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada!... Eu hoje vim dizer aqui que quem teve coragem de assumir a estrutura de festival... e fazê-la explodir... foi Gilberto Gil e fui eu... O problema é o seguinte: estão querendo policiar a música brasileira... Eu quero dizer ao júri: me desclassifique. Eu não tenho nada a ver com isso... Gilberto Gil está aqui comigo para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Nós só entramos no festival pra isso... Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês forem... se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! Me desclassifiquem junto com o Gil! O júri é muito simpático, mas é incompetente. Deus está solto! (VELOSO. In: DUNN, 2009, p. 160 – 161).

Segundo Zuza Homem de Mello, aos olhos da classe estudantil a indagação era: "Por que eles não são de esquerda como nós? Se fossem, assumiriam as dores do povo brasileiro, fariam um protesto contra a situação, não ficariam a badalar a música importada". (MELLO, 2003, p. 280). Esse foi mais um dos embates ocorridos entre as diferentes concepções de cultura da época. Uma que defendia ferreamente as raízes nacionais e outra aberta à experimentação, à música internacional.

De acordo com Marcos Napolitano (2001), no último festival organizado pela TV Record, em 1969, foi proibido o uso de guitarras elétricas, sendo atribuído a esse instrumento o papel de catalisador das "loucuras" comportamentais da época.

No final dos anos 60, a TV Record começa a se despedir dos grandes festivais. A fórmula dos concursos mostrava-se em crise, agravada pela forte censura que começou a invabializar o trabalho dos artistas e pelo exílio forçado e muitas vezes até voluntário a que foram submetidos outros. Mas a aura em torno dos festivais da emissora se mantém.

Considerações

Nos anos 60, a televisão assume o posto de grande divulgador da produção musical da época e seu papel – direta ou indiretamente – será evocado nos debates acerca da música popular brasileira. Assim foi com os festivais.

O fato de ter existido a expressão "música de festival" já denota que não eram todas as correntes que estavam presentes nesses eventos. Sobre o palco dos festivais refletia-se o debate entre nacionalistas e "antropofágicos". A questão era preservar as raízes nacionais ou prosseguir inovando, tal com fez a Bossa Nova? As apresentações de Gil e Caetano, em 1967, na Record, e de Caetano, em 1968, no FIC, representariam o ponto máximo desse embate, ao menos nos festivais.

Os fatos expostos neste artigo, além de estarem ligados à concepção estética e ideológica do período estão também associados a interesses mercadológicos variados. Conquistar o público, o júri, o prêmio, eram muitos os interesses em jogo na disputa. Para os artistas, os festivais eram uma fonte de divulgação altamente lucrativa, já que aos eventos estava ligada a venda de discos, de revistas, contratos com gravadoras, além do prêmio, uma vultosa quantia em dinheiro, oferecido pela emissora aos melhores colocados.

Para a emissora, os eventos também eram atrativos, pois quanto mais audiência, mais patrocínios e anunciantes. Até a guerra estabelecida entre os defensores da MPB "pura" e os adeptos do chamado som universal foi utilizada pela TV Record para alavancar a audiência. A emissora, que em 1967 apresentou Caetano e Gil tocando guitarra, só permitiria no festival de 1969 apresentações acústicas e de concorrentes nacionalistas. (SOUZA, 1988). Mudança de concepção? Não; na estrutura comercial da qual se formou a televisão brasileira, as emissoras "dançavam conforme a música" que mais interessava no momento.

Referências

ADONAY, A. **Eletronic Samba**: a música brasileira no contexto das tendências internacionais. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2006.

CAMPOS, A. (Org.) **Balanço da Bossa –** antologia crítica da moderna música popular brasileira**.** São Paulo: Perspectiva, 1968.

_____. **Música e Televisão**: depoimento por e-mail. [19 de janeiro, 2013]. Entrevista concedida a Cláudia Paixão.

CARVALHO FILHO, P. M. de. **Histórias... que a história não contou** – Fatos curiosos em 60 anos de rádio e TV. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

DUNN, C. **Brutalidade Jardim:** a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. Tradução: Cristina Yamagami. São Paulo: Editora da Unesp, 2009.

GODOY, A. **Música e mídia nos anos 60:** depoimento. [29 de julho, 2011]. SESC Bauru-SP. Entrevista concedida a Cláudia Paixão.

HOLLANDA, H. B. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

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

_____. **Música e Televisão**: depoimento. [16 de março, 2012]. São Paulo. Entrevista concedida a Cláudia Paixão.

MOTTA, N. **Noites Tropicais**: solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

NAPOLITANO, M. A MPB na era da TV. In: RIBEIRO, A. P. G; SACRAMENTO, I; ROXO, M. (Orgs.) **História da televisão no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2010.

_____. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

RIBEIRO, S. **Prepare o seu coração**. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

RICARDO, S. **Quem quebrou meu violão** – uma análise da cultura brasileira nas décadas de 40 a 90. Rio de Janeiro: Record,1991.

RODRIGUES, J. **Música e Televisão**: depoimento. [21 de setembro, 2012]. Hotel Saint Paul Bauru – SP. Entrevista concedida a Cláudia Paixão.

SOUZA, T. A Aliança Televisiva e os Festivais da Canção. In: Vários autores. **Brasil Musical**. Rio de Janeiro: Art Bureau, 1988.

TERRA, R.; CALIL, R. **Uma noite em 67**. Videofilmes, 2010. 1 DVD (85 min.).

TINHORÃO, J. R. **Música Popular:** do gramofone ao rádio e TV. São Paulo: Ática, 1981.

VELOSO, C. **Verdade Tropical.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

YVES, P. **50 anos TV Record.** São Paulo: Editora Referência, 2003.