



A presença de músicas contestatórias em programações da TV Globo durante a ditadura militar¹

Deborah Botrel CALIXTO²

Tales Augusto Queiroz TOMAZ³

Centro Universitário Adventista de São Paulo, Campus Engenheiro Coelho, SP

Resumo

No Brasil, durante o período da ditadura militar, várias músicas foram usadas como contestação. Em 1968, em um momento de grande repressão e radicalismo, aconteceu o III Festival Internacional da Canção, promovido pela TV Globo. O III FIC foi classificado como o mais político de todos os festivais e teve manifestações da plateia como as vaias à música “Sabiá”, de Tom Jobim e Chico Buarque, vencedora do festival. Esse acontecimento se torna ainda mais relevante levando-se em conta a relação próxima entre a TV Globo e o governo da ditadura. O objetivo desta pesquisa é analisar o paradoxo nessa relação entre as músicas contestatórias, o contexto histórico e a TV Globo.

Palavras-chave: Ditadura militar; censura; música; TV Globo.

Introdução

Este artigo apresenta uma análise das músicas contestatórias veiculadas em programações da TV Globo durante a ditadura militar. Essas músicas marcaram presença durante aquele período e, além disso, os festivais nos quais elas foram apresentadas foram veiculados através do rádio e pela televisão.

O tema se mostra relevante para entender a presença de músicas contestatórias ao governo, como “Sabiá”, de Tom Jobim e Chico Buarque, e “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré, apresentadas no III Festival da Canção em 1968, num veículo de relações próximas com a ditadura.

A hipótese dessa pesquisa é a de que há um paradoxo na relação entre as músicas contestatórias, o contexto histórico e a Rede Globo, pois a última havia se aliado ao poder e mesmo assim veiculou o III Festival Internacional da Canção em 1968, o qual teve as músicas “Sabiá” e “Pra não dizer que não falei das flores” como vencedoras. O objetivo da mesma é investigar esse paradoxo e o motivo que comprova

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 12 a 14 de maio de 2011.

² Estudante de Graduação do 5º semestre do curso de Jornalismo do Centro Universitário Adventista de São Paulo (Unasp), e-mail: deborahbcaxto@hotmail.com

³ Orientador do trabalho. Professor do curso de Jornalismo do Centro Universitário Adventista de São Paulo (Unasp), e-mail: tales.tomaz@unasp.edu.br



sua existência, para contribuir com uma maior compreensão dos efeitos da ditadura militar nos meios de comunicação envolvendo as músicas.

A pesquisa analisará algumas músicas como forma de contestação, as canções “Sabá”, de Chico Buarque e Tom Jobim, e “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré. Não haverá a preocupação de uma análise sistemática das duas músicas, pois elas são usadas apenas para exemplificar a contestação da época. Também haverá uma seção explicando como foi o III Festival Internacional da Canção. O trabalho terá ainda uma análise de bibliografia nacional que aborde a relação da Rede Globo com a ditadura militar. A pesquisa será embasada nas argumentações de Marcos Napolitano (1998), Lorenzo Mammì (2004), Jairo Severiano (2008), Astréia Soares (2002), Venício de Lima (2004) e Douglas Kellner (2001), com o recurso a outros autores no decorrer da investigação.

As músicas como contestação

Existem várias maneiras de se questionar e propor uma reflexão sobre determinado assunto. Dentre elas, está a música, que foi fortemente utilizada como um instrumento de contestação no período ditatorial. Considera-se que a música é um elemento fundamental para a compreensão da identidade brasileira (BATISTA, 2002). Além disso, ela reflete os interesses de um povo e contribui ao criticar e tentar mudar algo com o qual não se concorde. Por isso, o papel do compositor popular vai além de compor melodia e letra.

O compositor popular, nesse contexto, tem importância simbólica e política porque a canção brasileira – e aqui vale invocar um argumento histórico – sempre tratou de temáticas fundamentais entre nós: fez a nossa crônica da vida cotidiana, aplaudiu condutas políticas e protestou contra elas, comentando o papel e as atitudes do Estado; possibilitou que se cantasse o que, em muitos casos, nosso povo não sabia ou estava impedido de falar, escrever, relatar, etc. (BATISTA, 2002, p. 9).

Na década de 60 houve um momento em que a elite cultural começou a produzir e consumir arte não apenas como entretenimento. Cada vez mais as manifestações culturais foram se envolvendo com as questões políticas. Assim, “o discurso cultural passa a adotar estratégias de um discurso político, não só nas suas diversas linguagens, como na prática efetiva do artista enquanto agente social” (COELHO, s/d). Nesse contexto, surgem as “canções de protesto” que evidenciam a relação entre cultura e



poder. Coelho (s/d) ressalta que é nesse momento que passa a ter a imagem de “revolucionário” em sua produção musical. Através das “canções de protesto”, a música popular consolida a ideia de que deve haver um discurso onde se questione a realidade nacional e busque a mudança e a transformação. Dessa forma, “o uso social de uma manifestação cultural - a música neste caso - passa de entretenimento para instrumento de tomada de poder, buscando a ocupação de espaços que o discurso letrado (especificamente o literário) não conseguia realizar” (COELHO, s/d). A importância da MPB no período da ditadura militar se dá, principalmente, por ser um meio que dava visibilidade àqueles que se mantinham do lado oposto ao regime no poder (DUARTE, 2006).

Contexto histórico e político de 1968

O ano de 1968 foi marcado por intensas manifestações políticas e sociais. Além disso, também foi caracterizado pelos movimentos estudantis na luta contra a ditadura militar. Napolitano (1998) caracteriza 1968 como “o ano fatídico”. Uma sequência de conflitos entre militares e estudantes atingiu o ápice em 21 de junho na chamada “sexta-feira sangrenta”. O episódio, que aconteceu no Rio de Janeiro, gerou um impacto na opinião pública. Em resposta à repressão, no dia 26 de junho de 1968 ocorreu a “Passeata dos Cem Mil”, com a presença de trabalhadores e estudantes.

A famosa Passeata dos Cem Mil, em 26 de junho, encerrou esta fase de acirrados confrontos políticos a céu aberto. A passeata foi inteiramente pacífica e não encontrou resistência policial. Ela representou o ponto máximo de mobilização estudantil na época. A partir daí o movimento começou a perder fôlego. (ARAÚJO, 2008, p.110).

Outubro de 1968 foi considerado por Napolitano (1998) um mês fatal para o movimento estudantil. Entre os dias 2 e 3, houve um conflito entre os estudantes da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, que se identificavam com a esquerda, e os alunos da Faculdade Mackenzie, que era sede do Comando de Caça aos Comunistas (CCC). O embate apenas terminou com a chegada da polícia e com a destruição do prédio da USP, deixando muitos feridos. Além desse episódio, no dia 12 a polícia invadiu o congresso clandestino da UNE, em Ibiúna-SP, que foi o marco que finalizou o processo político em que estiveram envolvidos os estudantes brasileiros. Na medida em que a ditadura tornou a maneira de tratar seus



opositores mais rígida, a opção pela luta armada se acentuava (ARAÚJO, 2008). E assim, o ano termina com a promulgação do Ato Institucional n° 5, o mais repressor e violento de todos. Napolitano descreve a sua implicação social:

A partir de 13 de dezembro de 1968, o Brasil entrava numa era de “terror de Estado”, tornado legal pela nova lei. Além da cassação generalizada de parlamentares e cidadãos, o AI-5 suspendia o *habeas-corpus* de presos políticos, reforçava a centralização do poder no Executivo federal (diminuindo a força política dos governadores), permitia a decretação do estado de sítio, sem prévia autorização do Congresso. (NAPOLITANO, 1998, p. 33).

Contexto de 1968: III Festival Internacional da Canção

A terceira edição do festival internacional da canção, FIC, ocorreu de 12 de setembro a 6 de outubro de 1968. A fase nacional ocorreu no teatro do Tuca, em São Paulo, e as fases, semifinal e final, aconteceram no Maracanãzinho, no Rio de Janeiro. A fase nacional teve um episódio bem marcante com Caetano Veloso. Ovos, tomates e bolas de papel foram jogados pela plateia nele, que foi impedido de cantar *É proibido proibir*. Além disso, ele foi intensamente vaiado e, nesse contexto, fez o mais brilhante discurso de sua vida (VENTURA, 1988).

Caracterizado como o mais político de todos os festivais, o III FIC ocorreu em um momento de grande tensão em um período que a ditadura caminhava para o ato institucional n° 5 (AI-5) que concedeu poderes ilimitados ao poder Executivo. O festival teve duas fases: uma nacional e uma internacional. Venceu o III FIC a música “Sabiá” de Tom Jobim e Chico Buarque e interpretada pela dupla Cynara e Cybele. Em segundo lugar ficou “Pra não dizer que não falei das flores” de Geraldo Vandré, também conhecida por “Caminhando”.

A edição de 1968 entrou para a história da MPB pela tônica de protesto ao regime militar, tanto nas canções como na reação do público. *Sabiá* venceu a despeito das vaias da plateia, que preferia *Para não dizer que não falei de flores*, de Geraldo Vandré, notabilizada como hino contra a repressão política da época, e que ficou em segundo lugar. (MEMÓRIA, online).

Quando Geraldo Vandré apresentou “Pra não dizer que não falei das flores”, “a mais radical canção de protesto”, a plateia se empolgou e passou a exigir sua vitória no festival. “Daí a fragorosa vaia, um constrangimento só minorado uma semana depois



quando ‘Sabiá’ foi aplaudida ao vencer a fase internacional do festival.” (SEVERIANO, 2008, p. 355).

TV Globo e ditadura

Em 1950 a televisão chega ao Brasil. E em 26 de abril de 1965 a TV Globo Rio inaugura sua história (GUARESCHI; BIZ, 2005). Lima (2006) narra a trajetória da TV Globo passando pelo período do regime militar.

Outorgada durante o governo de Juscelino Kubitschek (1958) e inaugurada em 1965, a TV Globo do Rio de Janeiro, junto com as outras concessões de televisão das Organizações Globo (OG), viria a constituir uma rede nacional de emissoras próprias e afiliadas que, sob o comando de Roberto Marinho ao longo dos anos da ditadura militar, se transformaria em uma das maiores, mais lucrativas e mais poderosas redes de televisão do planeta. (LIMA, 2004, p. 103).

O III Festival Internacional da Canção foi promovido pela TV Globo. Contudo, percebe-se um paradoxo nessa questão, pois a Rede Globo apoiou o governo no período militar. Mesmo estando aliada ao poder, a Globo veiculou o III FIC que teve como vencedoras músicas contestatórias que criticavam o governo.

“A televisão Globo viveu um período de muita intimidade com o novo regime. Era a porta-voz dos interesses dos ditadores de plantão, em condições de mobilizar ou desmobilizar o público, uma vez que sua programação atingia todo o território nacional, o consumo interno e a internacionalização da economia.” (GUARESCHI; BIZ, 2005, p. 72).

Os militares utilizaram da TV Globo para transmitir os seus interesses e imposições ao povo fazendo com que eles soubessem e obedecem às ordens do governo. Foi visível a “intimidade” da TV Globo com regime militar (GUARESCHI; BIZ, 2005).

Lima (2006) propõe duas identificações que mostram a relação entre a Rede Globo de Televisão e o regime militar durante o período em que o AI-5 esteve em vigor. Segundo ele, primeiramente a Rede Globo representava “o modelo de empresa moderna e eficiente, ajustada à política econômica excludente, concentradora e transnacionalizada” (LIMA, 2006, p. 84). A segunda identificação da relação entre a Globo e o regime militar foi que

A RGTV (Rede Globo de Televisão) serviu de agente legitimador mediante a criação, a manutenção e a reprodução do clima de euforia,



possível pela construção de uma representação *distorcida* da vida no país que legitimava a estrutura socioeconômica na qual a própria RGTV estava incorporada. (LIMA, 2006, p. 84).

Sendo assim, ao servir o regime autoritário a Rede Globo se beneficiava, pois trabalhava para solidificar com um “virtual monopólio” e as empresas na qual ela pertencia.

Análise musical: “Sabiá – Chico Buarque e Tom Jobim”

A canção “Sabiá” teve sua letra composta por Chico Buarque e a melodia por Tom Jobim. Quando Tom Jobim compôs “Sabiá” estava nos Estados Unidos e é mais ou menos em 1968 que ele começa a voltar pra casa (MAMMÌ, 2004).

Segundo análise feita por Mammì, “Sabiá” possui o canto no módulo modal, e apresenta na primeira estrofe “uma única linha melódica, longa e sinuosa” (MAMMÌ, 2004, p. 16). Quanto à segunda parte da música “é extremamente modulante para uma canção popular” (MAMMÌ, 2004, p. 17). No final “Sabiá” termina em um lugar diferente de onde começou e é, portanto, uma canção “sem tonalidade definida” (MAMMÌ, 2004, p. 18).

Em “Sabiá”, a referência ao pássaro foi ideia de Tom Jobim, porém a associação à “Canção do exílio” foi pensamento de Chico Buarque (MAMMÌ, 2004). Diz assim o poema de Gonçalves Dias:

Minha terra tem palmeira;
Onde canta o Sabiá;
Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá

E a letra de Chico Buarque fica assim:

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Para o meu lugar
Foi lá e ainda é lá
Que eu hei de ouvir cantar uma sabiá

Mammì prossegue sua análise enfatizando a obsessão de Chico em voltar para casa, pois inicia todas as estrofes com a frase “Vou voltar sei que ainda vou voltar”. A segunda estrofe diz:

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Vou deitar à sombra de uma palmeira que já não há
Colher a flor que já não dá



E algum amor talvez possa espantar
As noites que eu não queria
E anunciar o dia

As expressões “já não há” e “já não dá” explicitam a impossibilidade do retorno. E a última estrofe determina o “trabalho mental obsessivo” que deve ter preenchido as noites em busca de solução e esperança para voltar à sua terra.

Vou voltar sei que ainda vou voltar
Não vai ser em vão
Que fiz tantos planos de me enganar
Como fiz enganos de me encontrar
Como fiz estradas de me perder
Fiz de tudo e nada de te esquecer

De acordo com Mammì (2004), a leitura de “Sabiá” como “premonição do exílio mais ou menos voluntário” se deve às vaias manifestadas pela plateia que não se conformou de “Sabiá” ter vencido o III FIC e colocado a música “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré, em segundo lugar.

Argumenta-se que a canção de Jobim e Chico seria tão política quanto sua adversária “Pra não dizer que não falei das flores” – e de uma maneira mais profunda. A oposição entre engajados e alienados, utilizada para estigmatizar a bossa nova *versus* a canção de protesto, seria portanto destituída de sentido. (MAMMÌ, 2004, p. 26)

Segundo Mammì (2004), a canção “Sabiá” não fala de exílio em um sentido exato. Ela fala de alienação. “A ilusão de uma modernização doce, segundo a qual uma industrialização acelerada poderia conviver com o clima edênico da beira-mar carioca, se desfaz definitivamente nessa canção” (MAMMÌ, 2004, p. 26). Além disso, ela é “ainda mais incômoda porque a impossibilidade do retorno é pior do que a compulsão ao retorno” (MAMMÌ, 2004, p. 28).

Diante de tal análise, Mammì (2004, p. 28) chega a uma conclusão: “Sabiá é uma obra percorrida, em todos os seus aspectos, por uma aspiração ao fracasso”. Aí está a explicação do destino que a mesma obteve e, paradoxalmente, sucesso artístico (Mammì, 2004).

Porque o fracasso, e a salvação que nele estava escondida, é o que de mais verdadeiro Tom Jobim e Chico Buarque poderiam expressar naquele momento. Sem a crise de que “Sabiá” é a expressão mais dramática, a bossa nova corria o risco de se tornar, como se tornou por mãos menos sensíveis, música de elevador. (MAMMÌ, 2004, p. 29)



Análise musical: “Pra não dizer que não falei das flores”

Também conhecida como, “Caminhando”, a canção de Geraldo Vandré possui um forte apelo revolucionário. Foi apresentada no III Festival Internacional da canção e ganhou elogios da “jovem e intolerante plateia” que pensava que ao desrespeitar Tom no dia da apresentação manifestaria sua preferência pela canção de Vandré. Ventura (1988) narra bem tal apresentação: “com um violão, um banquinho, dois acordes e sem nenhum acento épico ou grandiloquente, Vandré apresentou naquela noite, sob um silêncio religioso, o mais espontâneo e perene hino cívico dos tempos modernos” (VENTURA, 1988, p. 206). Vandré, segundo Duarte (2006), representava um “posicionamento contrário ao governo militar, embora ele, publicamente, rejeitasse inúmeras vezes esse papel” (DUARTE, ANO, p. 50). Duarte (2006) analisa a música da seguinte maneira

Para tocar *Pra não dizer que não falei das flores* basta saber fazer dois acordes ao violão: Em (mi menor) e D (ré maior). Com eles, pode-se executar toda a música: ela foi feita, realmente, para ser entoada. Só isso já estabelece uma relação compositor-público, e explica a força popular que a composição adquiriu ao ser apresentada no III FIC, bem como os protestos pela obtenção do segundo lugar. (DUARTE, 2006, p. 49).

Ao escutar a letra da música “Pra não dizer que não falei das flores” é possível notar o modo como ela é “entoada”. Mas, ao contrário de “Sabiá” de Tom Jobim e Chico Buarque, “Pra não dizer que não falei das flores” de Geraldo Vandré é questionada quanto a sua qualidade artística (GARCIA, 2009). Mas há explicação para isso

É que ela decorre do seu objetivo político, vinculando-se à ideologia de uma parcela da classe média nos anos 60: a crença na luta pela revolução popular e pela soberania econômica nacional como formas de reparação de nossa herança escravista de desigualdade e segregação social. (GARCIA, 2009, p. 71).

O pensamento de Garcia (2009) é claramente apresentado na canção cuja letra diz:

Caminhando e cantando
E seguindo a canção
Somos todos iguais
Braços dados ou não
Nas escolas, nas ruas



Campos, construções
Caminhando e cantando
E seguindo a canção

Quando Vandré diz que “somos todos iguais” ele aponta uma crítica ao modo como nossa sociedade possui uma “herança escravista” caracterizada também por uma “desigualdade e segregação social” (GARCIA, 2009). Depois de cada estrofe Vandré canta um trecho que ficou bastante conhecido de sua música. “Vem, vamos embora que esperar não é saber” mostra a revolta com o governo, e a outra frase “quem sabe faz a hora não espera acontecer” indica que é necessário agir e não ficar esperando ou sendo submisso àquilo que o governo decidia e praticava.

Vem, vamos embora
Que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora
Não espera acontecer

Conclusão

As músicas *Sabiá* e *Pra não dizer que não falei das flores* ilustraram o cenário de intensa repressão e radicalismo durante o período militar. Elas mostraram, através de seus compositores, a voz de um povo que lutava contra a maneira rígida com que a ditadura tratava seus oponentes.

A hipótese que foi apresentada no início desta pesquisa era de que há um paradoxo na relação entre as músicas contestatórias, o contexto histórico e a Rede Globo, que se aliou ao poder no período militar. Aparentemente, nota-se de maneira clara esse paradoxo. Por que a TV Globo veicularia o III Festival Internacional da Canção sendo que o mesmo divulgava as músicas contestatórias?

Em seu livro *A cultura da mídia* (2001), Douglas Kellner mostra como a cultura está inserida no contexto das lutas políticas e sociais além de influenciar a vida diária das pessoas. Para Kellner (2001), a mídia “é uma arena de lutas que os grupos sociais rivais tentam usar com o fim de promover seus próprios programas e ideologias, e ela mesma reproduz discursos políticos conflitantes, muitas vezes de maneira contraditória” (2001, p. 32). Nesse caso, a Globo foi o meio pelo qual os grupos que lutavam contra a ditadura promoveram seus “programas e ideologias” e assim ela reproduziu os “discursos políticos” ao povo no período militar. Porém, ela o fez “de maneira contraditória”, já que tinha uma grande aproximação com o próprio governo militar.



As conclusões desta pesquisa comprovam o conceito de Kellner (2001) de que a mídia em si mesma é contraditória. Isso explica o fato de a TV Globo veicular o III Festival Internacional da Canção em sua programação, agindo de modo contrário a suas ideologias da época.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Maria Paula. *1968, nas teias da história e da memória*. Clio - Revista de Pesquisa Histórica. n° 26, 2008.

BATISTA, Astréia Soares. *Outras conversas sobre os jeitos do Brasil: o nacionalismo na música popular*. 1° ed. São Paulo: Anablume: Fumec, 2002.

COELHO, Frederico. *Cultura e poder na música popular brasileira: a ‘canção de protesto’ e a política nos anos 60*. S/D. Artigo publicado no site de Ciências Humanas da UFRJ. Disponível em: <<http://www.ifcs.ufrj.br/humanas/0028.htm>>

DUARTE, Geni Rosa. *Acordes precisos e discursos dissonantes: debates estéticos e políticos em torno da tropicália*. Revista Temas & Matizes. n° 10. p. 45 a 52. 2006

GUARESCHI, Pedrinho A.; BIZ, Osvaldo. *Mídia, educação e cidadania: tudo o que você deve saber sobre mídia*. 1° ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti . 1ª ed. Bauru, SP. EDUSC, 2001.

LIMA, Venício A. de. “Globo e Política: ‘tudo a ver’”. In: BRITTOS, Valério Cruz; BOLAÑO, César Ricardo Siqueira (orgs). *Rede Globo: 40 anos de hegemonia e poder*. 2ª ed. São Paulo: Paulus, 2005.

MAMMÌ, Lorenzo. *Canção do exílio*. In: MAMMÌ, Lorenzo; NESTROVSKI, Arthur; TATIT, Luiz (autores). *Três canções de Tom Jobim*. 1 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MEMÓRIA, Globo. *Festival Internacional da Canção*. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-257639,00.html>>. Acesso em 7 set. 2010.

NAPOLITANO, Marcos. *O regime militar brasileiro: 1964-1985*. 4ª edição. São Paulo: Atual, 1998.

GARCIA, Walter. *Viva a vaia*. Revista História Viva, p. 67 a 71.