

A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA NOS CONTURBADOS ANOS DE CHUMBO: ENTRE O ENGAJAMENTO E O DESBUNDE¹

ELEONORA ZICARI BRITO*

RESUMO

As décadas de 60 e 70 do século XX representaram para muitos intérpretes da música brasileira, um modo de posicionar-se politicamente frente ao mundo. Essa ânsia em dizer algo está presente no que encontramos nos repertórios de Elis Regina e Taiguara, por exemplo, mas também naqueles voltados ao excitamento de uma revolução comportamental, visíveis na experiência da Jovem Guarda assim como na do grupo musical *Os Mutantes*. Nos quatro exemplos aqui lembrados, o que temos são diversificadas formas de posicionamento crítico e político frente ao instituído.

PALAVRAS-CHAVE: música; subjetivação do político; história.

ABSTRACT

The decades of 60's and 70's in the last century represented, for many interpreters of Brazilian music, a way to act politically in their world. This urge to make a stand against the political reality is present in the repertoires of Elis Regina and Taiguara, for instance, but also it can be seen among those who were trying to produce a behavioral revolution, visible in the experience of Jovem Guarda as well as in the musical group *Os Mutantes*. In these four examples just mentioned, we see diverse forms of critical and political positioning against the establishment.

KEYWORDS: music; politic subjectification; history.

*Muitos viveram divididos, um pé no desbunde, outro na militância,
porque os anos também foram de chumbo.*
(Lucy Dias)

Observar o panorama da música popular no Brasil dos anos 60 e 70 do século passado é mergulhar numa imensa diversidade de discursos musicais que expressavam posicionamentos críticos frente à realidade em questão. Cada um a seu modo, esses artistas pareciam ter um recado a dar, e serviam-se da música (assim como outros serviram-se de tintas, pincéis, máquinas de escrever...), para passar seus recados, posicionamentos, esperanças. Essa ânsia em dizer algo está presente no que encontramos nos repertórios de Elis Regina e Taiguara, por exemplo, mas também naqueles voltados ao entusiasmo de uma revolução comportamental, visíveis na experiência da Jovem Guarda assim como na do grupo musical *Mutantes*. Nos quatro exemplos aqui lembrados, o que temos são diversificadas formas de posicionamento crítico e político frente ao instituído.

Sem qualquer intenção de igualar essas diferentes formas de expressão musical, o que proponho é observá-las em suas especificidades, pondo-as em diálogo com o seu tempo, mas compreendendo as práticas/discursos de que fazem uso como *estratégias políticas*, que faziam sentido em sua época, e que ora dialogam com uma postura crítica mais tradicional, ora percorrem o caminho de uma crítica mais livre e nem por isso menos corrosiva. O fato é que naqueles anos de forte censura a tudo o que parecesse subverter a ordem, nossos artistas colocaram em prática as mais diferentes formas de oposição ao estabelecido. Vale a reflexão de Wisnik, realizada ainda nos anos 70, segundo o qual havia modos de expressão, próprios ao cenário artístico, capazes de driblar os limites colocados pela censura nos anos de chumbo:

Ele [o artista] passa o recado, que não é propriamente uma ordem, nem simplesmente uma palavra, e nem uma palavra de ordem, mas uma pulsação que inclui um jogo de cintura, uma cultura de resistência que sucumbiria se vivesse só de significados, e que, por isso mesmo, trabalha simultaneamente sobre os ritmos do corpo, da música e da linguagem.²

A TV em cena

De um lado, a turma do iê-iê-iê, que na segunda metade dos anos 60, pela voz de seu líder Roberto Carlos, mandava tudo ir “pro inferno”, deixando claro que “casamento, não é papo pra mim”, que tinha “mil garotas” e que adorava voar nos seus carrões, afinal, ele era “terrível”. Erasmo Carlos, por sua vez, não deixava por menos e alertava a quem quisesse ouvir que “pode vir quente que eu estou fervendo”, inclusive esse era o clima das “festas de arromba” que adorava frequentar com sua turma. De outro lado, os *Mutantes*, que embarcados no registro da contracultura, eram, nesses mesmos anos 60, como resume Eduardo Bay,

[...] brasileiros, mas apreciadores de música sem fronteiras nacionais, capazes de tocarem rock com instrumentos brasileiros e letras em português, misturando ritmos de samba e baião com bateria e baixo, viola de aço e rabeca com guitarras, fuzz, canções de cunho político com música eletroacústica, batucadas de congas e afoxés com flauta doce e solos de guitarra, orquestra com vinheta da TV.³

Nesse mesmo contexto, Elis Regina e Taiguara davam início as suas respectivas carreiras apresentando-se no palco mais barulhento e de maior repercussão de então: os televisivos festivais de música. Nele, em 65, Elis Regina fez uma estreia exuberante como intérprete de *Arrastão*, primeira colocada no I Festival Nacional de Música Popular. Em entrevista concedida posteriormente, assim Elis delineou esse espaço de experiência:

No fim de 64, fui chamada pelo Dom Um para o Beco das Garrafas para cantar com um conjunto dele. Não era bem uma crooner, mas uma cantora nova que eles estavam precisando para fazer o show. Aí começou o negócio que eu já estava esperando há um tempo: fazer uma música que eu achava coerente com todas as coisas que eu gostava. Uma música que harmonicamente fosse rica, que tivesse coisas a serem ditas, que tivesse um certo sentimento de duração, que perdurasse um pouco mais que um programa de televisão. Depois o Walter Silva me chamou para os Festivais de Música, aqui, no Teatro Paramount – eram aqueles famosos festivais contratados pelos Diretórios Acadêmicos de várias faculdades. Eu vim e fui ficando por São Paulo. Em seguida houve o 1º Festival de Música, em 65, eu ganhei, então veio o “Fino da Bossa” e aquelas coisas que todo mundo sabe.⁴

Em maio do mesmo ano, Elis estreava como comandante, junto com Jair Rodrigues, do programa *Fino da Bossa*.

Também Taiguara se apresentará para o grande público nos mesmos palcos dos festivais. Conforme nos lembra Maria Abília Pacheco:

Dos festivais da TV Record, Excelsior e Globo Taiguara participou assiduamente, inclusive de algumas edições antológicas. Por exemplo, quando Tom Zé venceu o IV Festival da Record com “São São Paulo, meu amor”, Taiguara ficou em sexto lugar no júri popular com “A grande ausente”. Na mesma edição em que “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré, perdeu para “Sabiá”, de Chico Buarque e Tom Jobim, Taiguara defendeu “Meu sonho antigo”, de Sérgio Bittencourt, e “Negróide”, composição de sua autoria e de Maurício Einhorn e Arnaldo Costa, mas não se classificou para a final. Em 1968, enquanto o debate estético e ideológico dividia tropicalistas e artistas da MPB, Taiguara venceu dois festivais interpretando duas canções românticas, “Helena, Helena, Helena” e “Modinha”.⁵

Resta lembrar que outra não foi a arena de projeção dos *Mutantes*, frequentadores que eram daquelas edições que serviram de cena às performances tropicalistas, ocasiões em que puderam mostrar, a partir de seu som, sua forma irreverente de ver o mundo. Na narrativa de Solano Ribeiro, produtor de várias edições dos Festivais de MPB, o grupo integrou as primeiras apresentações que anunciavam a experiência tropicalista:

[...] o maestro Rogério Duprat, quando chamado por mim para fazer o arranjo de Domingo no Parque, de Gilberto Gil [defendida no 3º Festival da MPB, de 1967], e necessitando de um grupo com guitarras elétricas, escolheu os Mutantes. O novo equilíbrio estabelecido pelo Duprat entre a orquestra e o baixo elétrico aproximou, de maneira definitiva, a música brasileira do que de melhor era feito na Inglaterra e Estados Unidos, tendo criado o que passou a ser denominado por algum tempo de “O Som Universal”, precursor do que mais tarde viria a ser o Tropicalismo.⁶

Por fim, até mesmo os comandantes da *Jovem Guarda* marcaram presença nesse grande evento em que se tornaram os Festivais sem contudo encontrar ali o apoio do público – “educado”, em sua maioria, a rejeitar as propostas que suas canções veiculavam. E olha que Roberto Carlos se esforçou, afinal, para quem

comandava as agitadas tardes de domingo ao som do iê-iê-iê, cantar o samba *Maria, Carnaval e Cinzas*, no mesmo 3º festival da MPB em que estrearam os Mutantes (1967), exigiu um exercício de alteridade e tanto. O esforço lhe valeu o 5º lugar na classificação final.

Mas para a *Jovem Guarda* outro seria o ambiente, também televisivo, em que suas propostas encontrariam respaldo e conseguiriam reverberar. Como Elis, o trio Roberto, Erasmo e Wanderléa estreara no mesmo ano de 1965 o programa *Jovem Guarda*, que à época de suas apresentações no referido Festival era um sucesso de audiência.

O Rei e a Realidade

Era maio de 1966 quando a revista *Realidade* destacava, em matéria de capa, o caráter extremamente alienado tanto dos comandantes do programa *Jovem Guarda* quanto de seus convidados e, ainda, da multidão de fãs que entupiam o auditório da TV Record para acompanhar de perto as performances de suas estrelas.⁷ Num tom que evidenciava um viés crítico frente a um movimento cujas mensagens pareciam bastante inconsequentes, a reportagem propunha-se a compreender o fenômeno de sucesso em que se transformou aquele movimento de jovens.

Rei do iê-iê-iê, “adorado pelas garôtas”, Roberto Carlos teria se transformado em “tema obrigatório dos sociólogos”, como sugeria o psicanalista Roberto Freire, entrevistado pela reportagem. Seu comportamento era apreciado por muitos jovens, pois espelhava o velho “conflito de gerações” típico dessa fase da vida, como frisava o especialista. Mas esse mesmo “rebelde” era o “maior sucesso comercial dos últimos tempos” e, além de ídolo dos jovens, revelava-se também um empresário de sucesso, um dos primeiros a transformar sua marca em lucrativos negócios.

Sua paixão pelos carrões é lembrada por *Realidade* – “hoje ele tem 4 automóveis”. Símbolo “da riqueza e do poder”, Roberto Carlos admitia: “Sinto-me um rei dentro do Impala”. Ele “gosta de dirigir [...] em disparada”. Ao mesmo tempo em que demonstra indiferença em relação aos “problemas dos adultos” – como política, economia –, adora as “festas de arramba”. Vive aos “beijos e abraços” com as meninas; “muda de namorada e sai com duas ou três ao mesmo tempo”.

O fato é que desde a manchete da reportagem de *Realidade*, percebe-se a preocupação com a “revolução da juventude” que Roberto Carlos estaria a liderar. Palavras como “rebeldia” e “revolta” informavam a maneira negativa como o movimento era absorvido por parcelas da sociedade e reforçavam algumas das representações que vinham sendo construídas sobre o movimento. A estas se juntava a igualmente pejorativa pecha de alienado, frequentemente lançada ao grupo.

No momento em que os jovens estavam na linha de frente das revoltas e revoluções que marcariam intensamente os anos 60, o discurso de *Realidade* reiterava a cautela de uma parte da sociedade diante das mudanças propostas pela *Jovem Guarda* e seu principal expoente, Roberto Carlos. O caráter rebelde e inconsequente que a reportagem atribuía ao movimento ganharia contornos um pouco mais precisos no depoimento de Freire:

Roberto Carlos e todos os seus seguidores são jovens que adotaram a rebeldia de protesto. Para eles, os Beatles representam um símbolo maravilhoso de rebelião contra a sociedade dos adultos. Eles conseguem, imitando-os, serem ruidosos, vulgares, ridículos, dispondo de condições para cometer muitos crimes contra a sociedade tradicional, crimes que geralmente os pais e as autoridades reprovam. E ainda conseguem ganhar dinheiro com isso.⁸

A se considerar o que diz um estudante carioca de 13 anos entrevistado pela reportagem, o temor anunciado nas páginas de *Realidade* teria lá suas razões, pois segundo o jovem: “*Pra mim também o negócio é que tudo o mais vá pro inferno. Acho que o Roberto Carlos é mesmo legal! E a roupa que ele usa, um estouro!*”

Mas a generalização da imagem do jovem que a reportagem em tela produziu, repercutiu na edição número quatro da revista. Na ocasião, o leitor Marcio N. Galvão dizia em carta enviada à redação:

Li a reportagem sobre RC e achei um dever notificá-lo de que ele não comanda a juventude brasileira. Ele está à frente, apenas, de uma revolta inconsequente de certa parte da juventude. Mas também [há] a revolta consciente, dos que procuram uma situação melhor para nós e nossos semelhantes.⁹

E de que outra juventude estaria falando o leitor? Talvez se referisse àquela que vaiou fortemente Roberto Carlos no já referido Festival. Para aquela juventude, o papo de fato era outro.



Figura 01. A Jovem Guarda

O romântico mais censurado do pedaço



Figura 02. Taiguara

Foi como cantor e compositor romântico que Taiguara se firmou no início de sua carreira, imagem da qual nunca se afastou, malgrado a grande liberdade com que circulou por várias tendências, inclusive a experiência

psicodélica, a par de uma postura informada pela contracultura. Contratado pela Odeon desde 1968, seu compacto *Hoje* (de 1969), cuja música do mesmo nome é a mais conhecida de seu repertório, atingira, em 1970, o terceiro lugar na lista dos mais vendidos do Ibope. Mas o que impressiona em Tanguara é a força subversiva de seus versos que mesmo quando voltados ao universo amoroso, faziam correr rios de tintas nos pareceres dos censores que a tudo vigiavam. Como bem observou Maria Abília, em Tanguara “a temática do amor serve de mote para cantar a liberdade, numa linguagem permeada de metáforas que funcionam bem no discurso romântico e se prestam igualmente à denúncia social.”¹⁰

Nesse ponto faz-se necessária uma rápida incursão pelo contexto repressivo com o qual artistas das mais diversas tendências tiveram que lidar.

Em 1970 o governo militar promoveu a entrada em cena do polêmico dispositivo conhecido como “decreto da censura prévia”: o Decreto-Lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970.¹¹ Repleto de “justificativas vagas, paternalistas e autoritárias”, o instrumento legal,

[...] transferia para o executor da lei a “responsabilidade” de deliberar sobre o que é e o que não é adequado para a população. São expressões e termos usados na *consideranda*: “moral e bons costumes” – só nesse trecho inicial do documento a palavra “moral”, usada também no plural, é usada quatro vezes – “família”, “publicações obscenas”, “amor livre”, etc.¹²

O que esse decreto revelava era a preocupação indisfarçável com o que se considerava um processo de degradação moral da sociedade pelos meios de comunicação, o governo investindo-se “*em defensor da pátria, evocando um inimigo imaterial, isto é, uma entidade composta de representantes dos meios de comunicação, que estaria ainda arquitetando um plano subversivo contra a segurança do país*”.¹³

O discurso do decreto fazia confundirem-se o político e o moral, o que resultava em fazer com que “*a diferença entre ‘desbundados’ e ‘de esquerda’, por consequência, se desvane[cesse]: ambas são facções suspeitas de participar de um mesmo plano subversivo*”.

Será durante a vigência desse decreto que Tanguara terá, no ano seguinte, sua primeira canção censurada. Uma das que compunham o disco *Carne e Ossa*, a letra

de “A Ilha” foi entendida pelos censores como uma alusão a Cuba. Vale lembrar que o decreto então em voga autorizava a censura prévia de publicações consideradas agressoras à moral e aos bons costumes, assim como à segurança nacional. A canção “A ilha”, desta forma, encaixava-se no item “menções positivas de nações comunistas”.

A Ilha

Meu pai já não posso mais
Viver nesse mundo em chamas, em chamas, chamas
Meu bem, eu te quero bem
Mas vou onde o amor me chama, me chama, chama
Livre, só e em paz
Vou viver na ilha, na ilha
Onde meus iguais
Serão minha família na ilha
Tentei ser como vocês
Viver nesse mundo errado, errado, errado
Adeus, vou deixar vocês
Chega de viver guardado, guardado, guardado
Hoje o meu adeus
Corta o meu destino, destino
Que o amor faz meu
E eu volto a ser menino
Menino.

Não caberia aqui colocar em discussão se haveria ou não a intenção do autor em fazer alusão a Cuba de Fidel Castro, pois como bem lembrado por Nelson Mota,

Com a repressão política onipresente e cada vez mais truculenta e paranóica, a música popular contestava a rigidez do regime na liberação da sexualidade e da linguagem, no desbunde das drogas e no individualismo exacerbado. No fim, tudo acaba sendo político, até quando não queria ser.¹⁴

Mas o que não faltam são pistas, a começar pela batida de um violão latino presente em alguns momentos da canção. Na análise de Maria Abília, assim se poderia descrever a canção que pela força do aparato repressivo, em prática à época, estaria proibida de ser executada nas rádios:

[...] a canção fala de um lugar ideal onde todos vivem como numa grande família – uma ressonância da filosofia *hippie*. Nesse lugar recomeça-se do zero, numa volta à infância. É uma canção com uma levada *soul*, de onde flui uma atmosfera hippie, com Taiguara ao piano, dando ritmo à canção. Depois se interrompe essa batida animada do início e entra uma mais suave, quando, justamente no trecho menos agressivo da música, o cantor fala que a paz que tanto procura está na “ilha”. Neste ponto, entra um violão latino. Repete-se o ciclo, com o trecho mais animado da canção casado com a parte agressiva da letra e, de novo, vem a melodia mais tranquila, na parte que fala da ilha, e o violão latino finaliza a canção, combinado com a voz de Taiguara em falsete.¹⁵

Em outra ocasião, mais tarimbado em função das muitas censuras de que já havia sido vítima, Taiguara conseguira sair-se bem de mais uma tesourada. Ele mesmo gostava de contar, em entrevistas que dera posteriormente, como fizera para liberar a canção *Nova York*, uma das que compunham o LP “Fotografias”, de 1973. Ele fora obrigado a fazer uma alteração na letra dessa canção que falava, entre outras coisas, da euforia que tomou conta da cidade quando se decretou a paz no Vietnã, acontecimento por ele presenciado. Conforme análise de Maria Abília,

Como a palavra “polícia” aparecia numa sequência de palavras negativas associadas ao verbo “pagar”, os censores quiseram vetar a música, mas, após uma conversa com o compositor, chegaram à seguinte mudança: em lugar de “polícia”, Taiguara deveria pronunciar “*police*”, para ficar bem caracterizado que se tratava da polícia nova-iorquina, não da polícia brasileira. Evidentemente, tal artifício é inócuo na pronúncia do trecho que segue à palavra problema: ocorre aí uma junção natural da palavra *police* com as partículas soltas e átonas “e” e “a”: “você paga o pão, o pó, a pedra e a *police* e a poluição” (ouve-se “polícia”), mas no registro escrito o termo em inglês quebra, até certo ponto, o duplo sentido.¹⁶

A artimanha fica bem explicitada na sequência de documentos que seguem.

TW 2.3.19676

20.145

" NOVA YORK "

AUTOR :- TAIGUARA
CANTA :- TAIGUARA

VOCÊ COMPRA UM SANDWICHE
E UMA COCA-COLA E VAI POR ALI
VOCÊ ACHA SEXO A CORES
SEXY-HORRORES, SEXY-LIXO E GIBIS
VOCÊ PAGA O PÃO E O PÓ
E A PEDRA E A POLICE E A POLUIÇÃO
NÃO ESQUECE O RÁDIO NÃO
HOJE É PAZ NO VIETNAM

COMO QUANDO A GENTE FAZ
BANDEIRA PRA FINAL NO MARRACANÃ
ELES TINHAM PRONTA A VELHA
BROADWAY E AS BUZINAS E OS TELE-JORNAIS
E O DIÁRIO LUMINOSO DESLIZOU
AS CINCO LETRAS FINAIS
ERA UM P, UM É, UM A, UM C, UM E
PEACE AND LOVE, CHEGOU A PAZ

E BOA NOITE PRA VOCÊ
JÁ SÃO TRÊS HORAS DA MANHÃ
E É UM PERIGO A MADRUGADA
POR AQUI
E NÃO ANDE COM DINHEIRO
E SE JUNTE À SUA RAÇA
PODE SER QUE VOCÊ FAÇA
BONS NEGÓCIOS AMANHÃ.

..*

16.5.73.-

RECEBIDO EM
16/05/73 00:00
M.J. DPF - TCM/PR/001

ARQUIVO NACIONAL
COACE
COADI

Punha meu paletó e gravata e ia dialogar com dona Marina, com seu Sá, os censores. Trocava palavras, mudava frases para

A PRESENTE LETRA MUSICAL FOI EXAMINADA PELO SCDP DA S.R. CO. DPFGS, E LIBERADA PARA GRAVAÇÃO E DIVULGAÇÃO PÚBLICA NOS TERMOS DOS ARTIGOS 53 E 77 DO DEC. N.º 20.493, DE 24.01.48, SOB O N.º 20.145

17.5.73
C.115

Figura 04. Letra de "Nova York" aprovada com alteração

Em reportagem do *Jornal do Brasil* publicada em 1983, Taiguara relembra sua peregrinação entre 1972 e 1975 pela censura: "Punha meu paletó e gravata e ia dialogar com dona Marina, com seu Sá, os censores. Trocava palavras, mudava frases para

que as músicas passassem”. Na mesma reportagem, Taiguara reitera seu empenho em dialogar pessoalmente com os censores: “*Invejo o Gonzaguinha, que me disse nunca ter precisado dialogar com a Censura. Eu, se não dialogasse, morria de fome*”.¹⁸

Frente a aparente falta de lógica que parecia presidir muitas das decisões dos censores, Maria Abília pondera que a

[...] opacidade da lei engendra uma prática jurídica teatralizada, onde as relações pessoais convencem mais do que qualquer argumento jurídico. Daí que algumas letras “passam”, surpreendendo às vezes até os próprios compositores ou os advogados, e outras letras, “inexplicavelmente” caem nas malhas da censura.¹⁹

“Ando meio desligado”: a crítica carnavalesca dos Mutantes

Ainda que o governo militar tenha buscado conter a “explosão” criativa implícita nessas formas de crítica ao contexto repressivo que se vivia naquele momento, algo sempre subsistia. Maffesoli ajuda a compreender esse fenômeno quando ressalta que

Ao lado de explosões, de diversas ordens, que esburacam o tecido social, quando esse se torna demasiado apertado, existem outras maneiras, mais suaves, de desestabilizar o político, de mostrar sua relatividade e seu aspecto limitado. Pode ser a abstenção, a astúcia, a inversão carnavalesca e ainda muitas outras modulações.²⁰

Atravessando todas essas formas de desestabilização do político salientadas por Maffesoli, encontramos o par preferido dos jovens *Mutantes*: uma boa dose de ironia, acompanhada de muito humor. Em sua dissertação sobre o grupo, Bay afirma que os *Mutantes* criaram um som *hot* – pesado, energético e principalmente alegre, marcado pela ironia. Podemos acompanhar na declaração de Arnaldo Baptista concedida à revista *Realidade*, em 1969, a especificidade que ele dava ao seu som:

É mais fácil dizer a um repórter a palavra tropicalismo do que explicar, em detalhes, o que queremos fazer. Tenho a impressão de que a principal característica do nosso tropicalismo é a *ironia* que introduzimos em todas as formas musicais acabadas. Essa ironia as embeleza. E nós, *Mutantes*, queremos fazer uma música, acima de tudo bela e alegre.²¹

Em entrevista concedida em 2005, Rogério Duprat, maestro responsável por inúmeras parcerias com os *Mutantes*, afirmou que o grupo tinha consciência da construção dessa representação cômica, e sabia perfeitamente explorá-la:

Aquelas brincadeiras de Rita eram coisas que os americanos andavam fazendo, aquela coisa de simular certa ingenuidade, fingir que é bobo, aquelas coisas, e só eles sabendo que aquilo era gozação. Então, isso aí foi se desenvolvendo, eles acabavam fazendo disso um retrato, a cara do grupo era isso.²²

Espécie de “me engana que eu gosto”, essa e outras estratégias, quase sempre cômicas, foram utilizadas pelos jovens músicos para falar de muitas coisas proibidas pelos generais de plantão – e lembremos que política e moral eram frequentemente confundidos no conservador mundo dos generais.

Uma famosa paródia²³ realizada pelos *Mutantes* contra os valores tradicionais da música brasileira foi a interpretação de *Chão de Estrelas*, uma releitura da famosa canção de Silvío Caldas, representante da “velha guarda” da música brasileira, ironizada com a inserção de parâmetros musicais críticos. A canção invoca um tema típico ao período anterior à bossa nova, a tristeza de um amor perdido, a “fossa”, cantada em linguagem rebuscada, ao som do violão de nylon. De acordo com Bay,

Durante a primeira metade da versão dos *Mutantes*, a canção é cantada em conformidade com essa estética tradicional, tocada ao violão com arranjos simples e melancólicos. A interpretação do vocal – feita por Arnaldo Baptista – expõe o eu-lírico à iminência do pranto, até os versos *Sinto saudade / da mulher pomba-rola que voou* – frase que é emendada ao som de um avião – anunciando de forma espalhafatosa a segunda parte da música, reinterpretada com o acompanhamento dos arranjos de Duprat, ao estilo do jazz *dixieland* – bastante alegre, com farta utilização de metais e banjo num andamento festivo, dançante, semelhante a trilhas de desenhos animados e filmes de comédia “pastelão”.²⁴

As performances do grupo *Mutantes* devem ser compreendidas à luz das questões propriamente políticas colocadas por aquele momento histórico, mas também em relação às mudanças comportamentais em curso, assim como pelas

ressignificações pela qual passava o próprio campo da música, e das artes em geral.

Vivia-se um clima praticamente revolucionário, de transformar uma linguagem que no momento estava careta e chata e que a própria esquerda não conseguia absorver, e libertar de dentro de si o próprio processo revolucionário em termos de linguagem.²⁵

Em depoimento que concedeu no documentário *Loke*, sobre Arnaldo Batista, Nelson Motta ajuda a entender a importância de estratégias irônicas como essas para o período:

Isso é num contexto de uma ditadura militar – as pessoas têm que entender isso – a ditadura militar não tinha o menor humor, não se podia brincar com nada, não se podia falar de política [...]. Os Mutantes traziam esse frescor, essa liberdade, e essa irreverência, que se valorizavam mais ainda por estarmos numa ditadura militar.²⁶

Mas não foi apenas à tradição musical que o grupo voltou sua crítica carnavalesca, e não somente no palco ela se manifestou. Contra as convenções em voga sobre sexo e casamento, por exemplo, o grupo apresentou sua percepção do que isso deveria significar. Na contracapa do terceiro álbum da banda – *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado* – o grupo expõe essa ideia através da imagem que revela Rita Lee ladeada pelos irmãos Arnaldo e Sérgio “(aparentemente nus), tomando café-da-manhã juntos na cama, em referência à ideia de um relacionamento poligâmico, ou à concepção de ‘amor livre’, termo comum utilizado para tratar esse tipo de relacionamento à época”;²⁷ por aqueles informados pelos parâmetros da contracultura.

Essas e outras atitudes “políticas” fora dos padrões tradicionais – pois informada por uma subjetividade que redesenhava o plano do político – foram posteriormente corroboradas pelos membros da banda:

Sérgio Dias: Os caras realmente não conseguiam colocar o dedo aonde era que a gente se encaixava, né? Por exemplo, a turminha da esquerda falava mal da gente porque achava que a gente era de direita, ou que era americanizado, e aí os caras da direita diziam que a gente era da esquerda porque a gente estava com Gil e o Caetano... quer dizer, a gente estava era fazendo música, era isso o que a gente fazia.²⁸

Rita Lee: A turma da MPB radical, [...] nos xingavam de imperialistas, né? E não, a gente era justamente o contrário, era tão patriótico a coisa que a gente musicalmente trazia – a liberdade de expressão ao Brasil – olha, a música não tem fronteiras. [...] Aqui no Brasil, em plena ditadura, você era considerado alienado se tomasse droga.²⁹

Em estudo no qual reflete sobre a dimensão cotidiana do político, Michel Maffesoli atenta para o fato de que, nesse campo, há uma tendência à polarização que mais parece responder a relações de afeto que à lógica.³⁰



Figura 05. Contracapa de *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado*

Elis: entre a embriaguez e o equilíbrio

Tomando a trajetória artística de Elis Regina como objeto de estudo e ponte para o entendimento daqueles conturbados “anos de chumbo”, Mateus de Andrade Pacheco (2009) vai se debruçar sobre cinco espetáculos da intérprete: *Falso Brilhante* (1975/76), *Transversal do Tempo* (1978); *Elis, essa mulher/Saudade do Brasil* (1979/80 e *Trem Azul* (1981). Em todos, Elis dialoga com seu tempo, arriscando-se na crítica ao presente tanto quanto na

reelaboração do passado, enfrentando os ruídos que sua postura política vai produzir tanto junto à esquerda quanto ao regime militar.

Um bom exemplo desses embates pode ser observado nos eventos que envolveram o famoso “enterro” de Elis por Henfil, em 1972, no Cemitério dos Mortos-Vivos, mais precisamente no número 147 do *Pasquim*. O “enterro” deu-se como resposta à participação da cantora nas Olimpíadas do Exército, e foi um dos embates com a esquerda que a intérprete teve que enfrentar em sua carreira. O humorista não perdoou o que entendeu ser uma concessão de Elis à ditadura, muito embora ela argumentasse que teria sido “intimada” a comparecer no evento. Foi somente em 1979, após gravar *O bêbado e o equilibrista*, canção que homenageia o “irmão do Henfil”, Betinho, que Elis pode ser ressuscitada em nova charge do humorista.

Pelo mesmo motivo, ela foi vaiada quando de sua apresentação no evento Phono 73. Segundo Ana Maria Bahiana, “*Elis foi recebida com poucos aplausos, muitos assobios, apupos e um grito anônimo de ‘vai cantar na Olimpíada do Exército!’*. Caetano, na plateia, tomou as dores da cantora, replicando: ‘Respeitem a maior cantora do Brasil!’”.³¹ Em sua pesquisa, Mateus Pacheco trabalha a documentação do Ministério do Exército, que se encontra no Arquivo Nacional de Brasília, referente à cantora, e nela, evidencia-se que Elis estava de fato na “mira” dos órgãos repressores.³²

A leitura das fontes revelou que o esforço por compreender as tramas e posturas políticas dos artistas que vivenciaram aquele período, exigia o afastamento de qualquer análise reducionista, presa a rótulos – tais como engajado, alienado, reacionário, desbundado –, e que estes próprios rótulos deveriam ser problematizados, antes de tudo, como construtos daquela história ou, lembrando Chartier,³³ como parte das “guerras de representações” que procuravam construir sentidos para aquela realidade.

Episódios como o vivenciado por Elis Regina nos dão a entender que a crença numa postura homogênea, que define sujeitos como isto ou aquilo, é um tanto quanto problemática. Ao invés disso, ao analisarmos um determinado cenário, deveríamos ficar atentos às diversas possibilidades de leitura pelos atores que com ele interagem. Mesmo em grupos reunidos em torno de alguns ideais comuns, os posicionamentos individuais apresentam algumas diferenças.³⁴

A análise dos shows, tomados como documentos que elucidam algo sobre os rumos dados pela intérprete a sua carreira, e da relação dessa trajetória com o que ocorria no país à época, permitiu ao autor perceber diferentes formas de posicionamento da artista frente ao seu tempo e, sobretudo, a liberdade com que colocava sua arte a serviço daquilo em que acreditava:

Em *Falso Brillhante*, por exemplo, vimos ser executado um pot-pourri que reúne alguns clássicos do cancionário brasileiro, mas pela forma como foi interpretado – através da chacota e da brincadeira, que mais questionam o modelo de país neles emoldurados do que as canções em si – toma forma de uma crítica à cristalização desses clássicos. Questão próxima pode ser vislumbrada no tratamento que recebeu *Aquarela do Brasil* em *Saudade do Brasil*. As alterações ali feitas aproveitaram a fluidez dos sentidos e, assim, ambientaram a canção no cenário do espetáculo. Na (re)significação ganhava-se a longevidade. Ou seja, o passado ali referenciado faz sentido a partir de sua relação com o presente que o torna vivo, pulsante e preñado de significados ainda por serem explorados.³⁵

Já em *Transversal do Tempo*, o caminho seria outro. Frente à euforia diante de um horizonte onde se desenhava uma abertura política, o espetáculo questionava o real estado de mudança das coisas e para isso recorria à memória e a reflexão de acontecimentos daquele presente. Vem daí o clima de incerteza que permeia as apresentações, indicando que aqueles tempos eram, sim, de alerta.

Em contrapartida, nas experiências posteriores, Elis parecia recuperar um pouco da linguagem de *Falso Brillhante*, adotando uma postura que denominava como malandra frente ao cenário político-social. Foi o que se percebeu em *Elis, essa mulher*, por exemplo, e em parte da condução de *Saudade do Brasil* – no que tange à alegria e ao deboche neles presentes – que, ainda buscavam, através de um enquadramento de memória, fórmulas de lidar com lembranças dos períodos mais difíceis da ditadura militar que atendessem, ao mesmo tempo, às demandas de um reconhecimento dos que lutaram contra o regime autoritário – vertidos em heróis – mas também de fomentar o desejo de seguir adiante, a partir da redescoberta de sensações perdidas.

Esta ponte comunica-se com *Trem Azul*, onde a intérprete metafORIZAVA a eterna busca pelo novo, valendo-se da leveza e espontaneidade. *Trem Azul* também seria o lugar onde o engajamento vertia-se em cidadania, postura que, na concepção da intérprete, mostrava-se mais coerente com aquele momento.³⁶

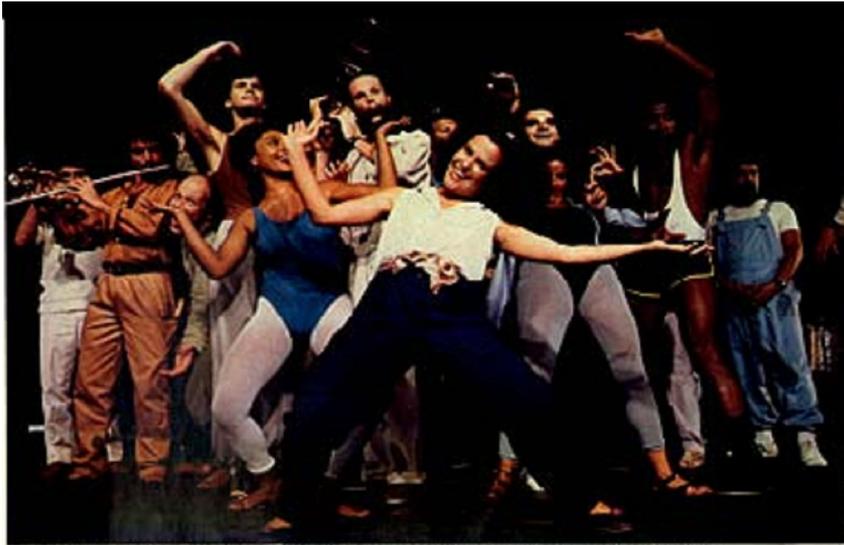


Figura 06. O bloco Brasil – *Saudades do Brasil*

Música, política e projetos de representações

Em 1967, artistas identificados com a MPB, ou o que se entendia por essa sigla, saíram em passeata em São Paulo, numa “frente única pela MPB”³⁷ contra as guitarras elétricas, leia-se: a Jovem Guarda, seus concorrentes diretos pela audiência da TV Record. Dunn ajuda a refletir sobre o evento que para ele “serviu como um exemplo notável de como os termos da resistência política tinham sido transferidos para a luta cultural”. E continua:

Mas o gesto antiimperialista imbuído de ideais elevados também eclipsou motivações mais rasas e comerciais relativas à concorrência no mercado do entretenimento televisionado. O maior beneficiário do conflito foi Paulo Machado de Carvalho, o proprietário da TV Record, que lucrava com a rivalidade entre as duas facções de sua estação.³⁸

Enquanto vários artistas da chamada MPB enfileiravam-se na passeata pedindo o fim das “guitarras elétricas”, Caetano e Nara Leão assistiam “assombrados, de uma janela do Hotel Danúbio, à passagem da sinistra procissão.” Em seus escritos de memória, Caetano lembra que Nara assim teria se expressado sobre o que via: “Isso mete até medo. Parece uma passeata do Partido Integralista.”³⁹

Em 1975, o correspondente do jornal *Le Monde* no Brasil, Charles Vanhecke, assim sintetizava o jogo de forças que percebia existir no Brasil e que opunha a ditadura às artes:

O Brasil aperfeiçoou muito o que se poderia chamar de a 'subversão suave'. Em face de certos argumentos de doutrina, [respondia-se] [...] com um sorriso ... ou canção. A sutileza nativa foi usada para aguçar a arte de ler nas entrelinhas, de oferecer à adivinhação o óbvio.⁴⁰

É, sobretudo em tempos de ditadura, que a reflexão de Maffesoli parece fazer mais sentido. Segundo ele, "[...] o pensamento político tem tendência a se definir em termos de pró ou contra; de tal maneira que parece estruturar-se por 'simpatia' (ou antipatia), e não por lógica". Mas, para esse estudioso do cotidiano, isso nada tem de estranho, pois "o ideal da ataraxia, ser sem paixão, está longe de aparecer como quinhão do comum dos mortais".⁴¹

NOTAS

* Eleonora Zicari Brito é doutora em História e Professora da Universidade de Brasília (UnB). E-mail: zicari@hotmail.com

¹ Estas reflexões se baseiam em pesquisas que vêm sendo desenvolvidas no âmbito do PPGHIS/UnB, sob minha orientação, e em minha própria pesquisa acerca das representações da Jovem Guarda na mídia e na memória dos seus integrantes. Sou grata aos meus orientandos Mateus de Andrade Pacheco, Eduardo Kolod Bay e Maria Abília de Andrade Pacheco, que aqui tomo como principais interlocutores, por acreditarem no projeto de pensar a história pela música. Uma versão inicial deste texto foi apresentada no *X Congresso Internacional da Associação de Estudos Brasileiros*, em 2010, e consta dos Anais daquele encontro, sob o título *Engajamento e porralouquice. A música popular brasileira nos conturbados anos 60/70 do século XX*.

² WISNIK, José Miguel. "O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez" In: NOVAIS, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005, p. 25.

³ BAY, Eduardo Kolody. *Qualquer Bobagem*. Uma história dos Mutantes. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História. Universidade de Brasília. 2009, p. 103.

- ⁴ “Elis: da necessidade de se manter viva”. *Última Hora*, 21/07/1974. PACHECO, Mateus de Andrade. *Elis de todos os palcos: embriaguez que se fez canção*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História. Universidade de Brasília. 2009, p. 31.
- ⁵ PACHECO, Maria Abília de Andrade. *O subversivo amor de Taiguara*. Monografia final do curso de Especialização em História Cultural: identidade, tradições, fronteiras. Programa de Pós-Graduação em História. Universidade de Brasília. 2008, p. 1.
- ⁶ RIBEIRO, Solano. *Prepare o seu coração*. A história dos grandes festivais. São Paulo: Geração Editorial, 2002, p. 100.
- ⁷ KALILI, Narciso. “Vejam quem chegou de repente”. *Revista Realidade*. Editora Abril. Ano I, Volume 02, maio de 1966.
- ⁸ Roberto Freire Apud KALILI, Narciso. “Vejam quem chegou de repente”... Op cit.
- ⁹ *Revista Realidade*. Ano I, Volume 4, São Paulo: Editora Abril, julho de 1966.
- ¹⁰ PACHECO, Maria Abília de Andrade. *Op. cit.*, 2008, p. 5.
- ¹¹ Como lembra Maria Abília, “a censura oficializada não foi uma invenção do governo militar – ela sempre existiu, de forma difusa, na legislação brasileira. Beatriz Kushnir, [...] faz um levantamento histórico da legislação sobre censura no Brasil desde o início da República. Esta marca temporal é fixada pela autora apenas como recorte histórico de sua pesquisa; na verdade, conforme ela mesma explica, a censura – tema controverso e reelaborado historicamente – vem de muito antes. O recuo histórico feito por Kushnir traz à tona a longevidade de termos e expressões como “censura prévia”, por exemplo, que aparece pela primeira vez num decreto de 1920. O exame crítico da legislação disponível sobre censura ao longo dos anos lança novas luzes sobre a questão da exacerbação do uso desse expediente repressor pela ditadura militar anos depois.” PACHECO, M.A.A, *op. cit.*, 2008, p. 81. Ver, também, KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores*, do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- ¹² BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque Anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p.74.
- ¹³ PACHECO, M.A. *op. cit.*, 2008, p. 84.
- ¹⁴ MOTTA, Nelson. *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000, p. 273.
- ¹⁵ PACHECO, M.A. *op. cit.* 2008, p. 68.
- ¹⁶ *Idem*, p. 114 e 115.
- ¹⁷ Cópia obtida do Arquivo Nacional (RJ).
- ¹⁸ Tarik de Souza. “Taiguara: a volta política do mais censurado romântico”. *Jornal do Brasil*. 5/9/1983. Grifo original. No caso de Taiguara, o processo de liberação da letra da canção “Porto de Vitória”, por exemplo, inicia-se em 1974 e até 1976 a letra ainda não havia sido liberada, segundo documentos obtidos no Arquivo Nacional de Brasília, trabalhados à frente. A canção foi gravada por Taiguara na Inglaterra em 1974, mas o LP acabou censurado no Brasil.
- ¹⁹ PACHECO, M.A., *op. cit.*, 2008, p. 95.
- ²⁰ MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração do político*. A tribalização do mundo. Porto Alegre: Sulina, 1997, p. 99.

- ²¹ SOARES, Dirceu. "Os Mutantes são demais". *Realidade*. Editora Abril, junho de 1969.
- ²² Apud *SenhorF* (revista eletrônica). Edição nº 52, Maio de 2005. www.senhorf.com.br (Entrevista concedida a Fernando Rosa).
- ²³ De acordo com Sant'Anna, a paródia implica em tirar "um texto de seu uso habitual [...] colocando-o em outro contexto fazendo-lhe ressaltar o ridículo. CYNTRÃO, Sylvia Helena. *A forma da festa: tropicalismo, a explosão e seus estilhaços*. Brasília, Editora UnB, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2000, p. 50.
- ²⁴ BAY, E.K. *op. cit.*, 2009, p. 108. Para acompanhar uma bela e competente análise da mesma canção, que inclusive se encarrega de nos conduzir pelos efeitos de sonoplastia inscritos na música em questão, ver: PARANHOS, Adalberto. "A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo". *Revista ArtCultura*. nº 9, Uberlândia: EDUFU, 2004, p. 26.
- ²⁵ Xico Chaves apud CYNTRÃO, *op. cit.*, 2000, p. 48.
- ²⁶ FONTENELLE, Paulo Henrique (diretor). *Loki: Arnaldo Baptista*. Artesanato Digital, 2009.
- ²⁷ BAY, E.K. *op. cit.*, 2009, p. 90.
- ²⁸ OLIVEIRA, Xande. (direção). *Making off do LP de 1968*. Dicoteca MTV. 2007.
- ²⁹ *Idem*.
- ³⁰ MAFFESOLI, M. *op. cit.*, 1997, p. 33.
- ³¹ BAHIANA, A.M. *op. cit.*, 2006, 64.
- ³² Para maiores informações, ver, sobretudo, o capítulo 2 da dissertação já referida.
- ³³ CHARTIER, Roger. *História Cultural. Entre Práticas e Representações*. Rio de Janeiro/Lisboa: Difel / Bertrand. Brasil, 1990.
- ³⁴ PACHECO, M.A. *op. cit.*, 2009, p. 139.
- ³⁵ *Idem*, p. 227.
- ³⁶ *Idem*, p. 231.
- ³⁷ O programa "O fino", comandado por Elis Regina, perdia audiência e foi substituído por novo programa, "'Frente única: noite da Música Popular Brasileira', apresentado coletivamente por vários convidados, incluindo Elis Regina, Geraldo Vandré, Chico Buarque e Gilberto Gil." A passeata foi o primeiro evento do programa. Cf. (DUNN, 2009).
- ³⁸ DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009. p. 82.
- ³⁹ VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras. 1997, p. 161.
- ⁴⁰ Charles Vanhecke. "O Brasil visto de fora". *Realidade*. junho de 1975, p. 12. Apud DIAS, Lucy. *Anos 70. Enquanto corria a barca*. São Paulo: Editora SENAC, São Paulo, 2003, p. 51.
- ⁴¹ MAFFESOLI, M. *op. cit.*, 1997, p. 33.