

1 Introdução

Discutir de forma crítica a produção e a recepção da música popular brasileira ao longo dos anos 70 é o objetivo central deste trabalho. De maneira oposta ao que ocorreu com a bossa nova, o tropicalismo e o rock dos anos 80, a reflexão sobre esse período de grande importância para nossa música parece ser dispersa e fragmentada, sem apresentar a consistência das análises sobre os movimentos citados. Essa consistência não se baseia numa interpretação homogênea destes casos. Pelo contrário, a diversidade de interpretações é o que confere a eles uma posição privilegiada no campo dos Estudos Culturais no Brasil.

A proposta dessa dissertação é justamente se juntar a essa dispersa e fragmentada produção teórico-reflexiva sobre os anos 70, oferecendo mais uma voz, um olhar, um corpo escrito que de alguma forma possa interceder nos debates sobre a cultura brasileira e sua vitalidade naquele momento. Levando em consideração a especificidade de uma conjuntura política de autoritarismo e de violento cerceamento a liberdade de expressão e opinião, porém sem aceitar qualquer forma de leitura determinista sobre essa condição, pretendo discutir questões que tenham, de algum modo, afetado os artistas, o público e a crítica desta década.

A inexistência de um movimento organizado com propostas estéticas definidas como a bossa nova ou o tropicalismo na década anterior, e a própria impossibilidade de reunir a produção musical deste período sob um nome¹, uma bandeira, ou qualquer outra classificação que funcione por critérios de semelhança, nos apresenta um índice claro de que muitos aspectos e temas podem nos servir para refletir sobre os anos 70.

Um olhar, por exemplo, sobre as transformações propostas pela bossa nova passa necessariamente pela fusão do samba e das canções do rádio dos anos 30, 40 e 50 com o *bebop* e o *cool jazz* norte americanos, operada principalmente pelo

¹ A expressão pós-tropicalismo chegou a ser utilizada por alguns críticos, mas uma maior adesão ao termo não se consolidou entre público e crítica.

modo de cantar e tocar violão de João Gilberto e pelos arranjos e composições do maestro Antonio Carlos Jobim.

O mesmo ocorre quanto ao movimento tropicalista, que tem, como questão central, a proposta modernista/antropofágica de assimilar de forma crítica os produtos da cultura de massa nacional ou internacional e de reprocessar estes elementos sob uma ótica que considere toda nossa tradição. Inúmeras discussões podem ser desenvolvidas a partir destes pontos centrais, mas eles se apresentam como forças propulsoras de qualquer debate sobre estes movimentos e seus desdobramentos no campo cultural.

Diferentemente destes exemplos, é difícil destacar na produção dos anos 70 a existência de um denominador comum. Muitas forças atravessaram de forma equivalente as trajetórias e os trabalhos dos principais personagens de nossa música popular naqueles anos.

É importante observarmos que lugar a música popular ocupava no final dos 60.

Devido principalmente à capacidade da televisão de divulgá-la por todo o país, a música popular conquistou no final dos anos 60 uma enorme força comunicativa. Junto às telenovelas, que já começavam a despontar como grandes catalisadoras que viriam se tornar dos nossos temas políticos, sociais e culturais, a música ocupava, no final desta década uma boa faixa do horário nobre da programação televisiva do país, transmitindo sua rede de recados² a milhões de brasileiros. Em determinado momento, a TV Record, que reunia no seu *casting* os mais destacados compositores e intérpretes da música popular, vinculava três programas distintos com estes artistas: *O Fino da Bossa* comandado por Elis Regina, o *Jovem Guarda* no qual estrelava Roberto Carlos, e o *Bossaude*, com Elizeth Cardoso e Cyro Monteiro, que funcionava como reduto da velha guarda da bossa nova.

Estes mesmos anos foram marcados pelo auge dos Festivais de Música Popular organizados pelas redes de televisão (no fim desta década, a Record, a Globo e a Tupi tinham seus próprios festivais). Tanto pela grande adesão dos artistas da época, que tinham ali a possibilidade de se afirmarem de fato no cenário nacional, como pela boa aceitação do público a estas apresentações, os

² Wisnik, José Miguel. “O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez” in: *anos 70. ainda sob a tempestade*. pp. 26.

festivais marcaram definitivamente a história da música popular brasileira e deram a ela uma dimensão que até então parecia ser impossível alcançar.

Estes festivais funcionavam como ponto de encontro de toda uma geração de compositores, e as profundas diferenças estéticas que marcavam a sua produção, motivaram os debates que encerraram a década de 60 em alta temperatura. O fato de a música ter se tornado um fenômeno comunicativo colocava em foco uma discussão que atravessou a produção artística brasileira em diferentes níveis e linguagens.

Em sua origem, esse debate se ancorava em dois pólos muito claros³. O primeiro era composto por artistas com uma formação ligada, por diferentes graus de participação, aos centros populares de cultura (CPC), e que afirmavam suas obras a partir do critério de conscientização política das massas. Muitos artistas egressos da bossa nova, como Carlos Lyra e o próprio Edu Lobo, participaram ativamente das propostas destes centros, que tinham também como colaboradores os compositores Sérgio Ricardo e Geraldo Vandré.

Estes centros foram organizados pela União Nacional de Estudantes (UNE) ainda na primeira metade da década de 60, em total consonância com a ideologia nacionalista do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), e tinha como programa político a utilização principalmente do teatro e da música, ou pelo menos sua atuação teve maior repercussão nesses terrenos, como formadores da consciência política do povo brasileiro.

Esse caráter nacionalista foi decisivo nos aspectos formais das obras, que deveriam privilegiar ao máximo o que era nossa latente brasilidade e recusar o que seria o internacionalismo imperialista imposto pelos mecanismos da cultura de massa. Há uma evidente contradição neste programa nacionalista, que incorpora a modernização de nossa música proposta pela bossa nova e inflama um discurso contra elementos variados da cultura internacional.

Podemos ver traços evidentes dessa tentativa de conscientização das massas, no que determinados artistas produziam naquele momento. A canção de protesto é um termo que se difundiu amplamente e tem como principais marcos

³ Limitar-me-ei aqui a apresentar linhas gerais deste debate (que em seu momento mais intenso foi marcado pela oposição entre as propostas tropicalistas e do cancionário de protesto), devido a sua importância para localizar o que pretendo desenvolver neste trabalho. Diversas pesquisas apresentam com profundidade o desenvolvimento deste debate e suas conseqüências na cultura brasileira, vide por exemplo os trabalhos: “Do samba-canção a tropicália” de Santuza Naves e “Impressões de viagem” de Heloísa Buarque de Hollanda.

históricos a participação de Geraldo Vandré nestes festivais com as composições “Disparada” e “Pra Não Dizer que Não Falei das Flores”. Esta última motivou um dos mais famosos episódios da história dos festivais, a vaia à canção “Sabiá” de Antonio Carlos Jobim e do então jovem compositor Francisco Buarque de Hollanda, vencedora do Festival Internacional da canção de 1968. A platéia, em sua maioria formada por jovens universitários e altamente comprometida com os acontecimentos políticos do período, não aceitou a derrota da canção de Vandré, que era e acabou se tornando para sempre, um verdadeiro hino daquela juventude que se opunha firmemente ao regime político e ao estado das coisas no Brasil de então.

Em paralelo à música popular, podemos destacar no teatro propostas que também marcaram essa posição político-estética nacionalista. As iniciativas de Augusto Boal com o espetáculo *Opinião*, em parceria com Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, este um jovem poeta ligado aos movimentos de esquerda ou com *Arena canta zumbi*, musical com composições de Edu Lobo, constituem-se como elucidativos exemplos desse posicionamento em nosso teatro.

O *Opinião*, espetáculo lançado um pouco depois do golpe militar de 1964, reunia exatamente os ingredientes que deveriam formar esse caldo de cultura “genuinamente brasileiro”. Seu elenco representava fielmente esse ideário. Era formado por João do Vale, um compositor do nordeste rural, Zé Kéti, representante do mais tradicional samba carioca e Nara Leão, cantora de classe média alta e umas das mais destacadas intérpretes da bossa nova. Nara seria posteriormente substituída pela jovem baiana Maria Bethânia. O formato do show, misturando as características das apresentações de bossa nova com as inquietações do teatro político, lhe garantiu grande sucesso e repercussão enquanto esteve em cartaz.

O pólo oposto a esse compromisso ideológico nacionalista teve como principais representantes o grupo de artistas que formaria o que se chamou tropicalismo. Inicialmente conhecido como grupo baiano, estes artistas chegaram ao sudeste ainda desarticulados em relação às propostas estéticas que os marcariam como um dos principais movimentos culturais do nosso país. Apesar das apresentações que já haviam realizado de forma experimental em Salvador, eles ainda não assumiam o projeto coletivo que caracterizou o tropicalismo. A participação de Bethânia no espetáculo *Opinião* é o primeiro índice desta nova

informação que vinha da Bahia e que implicaria a música popular brasileira dos anos seguintes uma ruptura estética-formal com violência semelhante à realizada pela bossa nova entre 1958 e 1962. Posteriormente, o próprio diretor Augusto Boal chegou a propor a este grupo o espetáculo *Arena canta Bahia* que acabou não decolando em termos de público e teve uma mínima repercussão no meio.

Numa entrevista realizada pelo crítico musical e poeta da vanguarda concretista Augusto de Campos com Gilberto Gil (algumas intervenções foram feitas pelo poeta e letrista piauiense Torquato Neto) em abril de 1968⁴, podemos observar como se deu o processo que culminou no tropicalismo.

É importante destacar, que neste momento, Gilberto Gil e Caetano Veloso já haviam participado dos festivais de 67 e de outros espetáculos ou programas de televisão que os destacaram na cena musical. Eles já tinham gravado seus primeiros e relevantes discos, assim como Gal que havia gravado seu primeiro disco em parceria com Caetano, e a aproximação deles com os mecanismos da cultura de massa (rock, iêiêiê, guitarra elétrica, publicidade) já causava um sério desconforto nos seus colegas de profissão profundamente ligados aos preceitos da canção de protesto.

Torquato em determinado momento fala na necessidade de se refletir de maneira coletiva sobre o que este “grupo baiano” vinha criando até então através de suas individualidades. O futuro letrista de uma das canções-símbolo da proposta antropofágica/tropicalista, “Geléia geral”, “...doce mulata malvada, um elepê de Sinatra...”, cita pela primeira vez a idéia de um disco-manifesto, posteriormente realizado por eles. Esse disco seria uma tentativa de afirmar os elementos que ligavam os trabalhos dele, de Gil, Caetano, Gal, dos Mutantes, Tom Zé, Capinam, do maestro Rogério Duprat, entre outros.

Gilberto Gil é ainda mais enfático sobre essa necessidade deles se apresentarem como um movimento “... e até agora, a rigor, nem fomos um grupo, nem estivemos integrados num movimento, pelo menos num movimento organizado. Agora é o momento de assumir essa responsabilidade”, afirmava o compositor na entrevista.

Caetano Veloso, em seu livro *Verdade Tropical*, de 1997, conta que Gilberto Gil já havia tentado em 67, em duas reuniões onde diversos compositores

⁴ In: Campos, Augusto. *Balanço da bossa*. pp. 189-198. Esta entrevista marcou o início de um rico intercâmbio entre os poetas concretistas e os artistas que formaram o movimento tropicalista.

estiveram presentes, colocar as questões estéticas que fomentaram o tropicalismo como uma necessidade de todo o desenvolvimento da canção popular no Brasil. Gil afirmava a importância de fenômenos como a *pop art*, os Beatles, e de aspectos gerais da contracultura que se consolidava naquele momento pelo mundo. Chamava a atenção para novas conjunturas formadas pela cultura de massa e pela linguagem da publicidade. Não houve a interlocução necessária e as reuniões passaram praticamente despercebidas.

Quando Caetano e Gil intensificaram o processo de assimilação destes elementos em suas obras a resposta dos compositores e intérpretes da época foi extremamente negativa. Muitos consideravam que eles estavam traindo as raízes de nossa música popular. Assim, como havia ocorrido com a bossa nova, os tropicalistas enfrentavam uma grande resistência por parte dos que se consideravam guardiões dos valores e das tradições de nossa música. Mesmo aqueles que não estavam em total sintonia com o projeto nacionalista de conscientização popular viam as atitudes de Gil e Caetano como demasiadamente provocativas e violentas.

As constantes e positivas referências que Gil e Caetano faziam ao movimento da jovem guarda, verdadeiro fenômeno de popularidade na época, eram também motivos de tensos debates entre os dois grupos. Enquanto os tropicalistas consideravam que a jovem guarda estava um passo a frente em termos de comunicação na música popular e viam estes artistas como aqueles que estavam bem mais próximos aos aspectos da modernização de nossa música, os compositores nacionalistas consideravam a jovem guarda coisa de alienado e um subproduto cultural.

De maneira estritamente coesa com o que se processava entre os tropicalistas na música, podemos destacar os trabalhos do artista gráfico Rogério Duarte, o Rogério Caos, a poesia de Torquato Neto, e um breve tempo depois de Waly Salomão, ou Sailormoon, como assinava na época. O músico e escritor Jorge Mautner, ainda um desconhecido naquele momento para eles, veio também se integrar de maneira irrestrita à proposta tropicalista de repotencializar as idéias de um dos pilares do movimento modernista, Oswald de Andrade: assimilar e devorar de forma crítica os elementos estrangeiros a nossa cultura, e reprocessá-los de uma maneira criativa, original e brasileira.

Mais que inspiração, o pensamento de Oswald deu uma forte sustentação ao que os tropicalistas vinham propondo esteticamente. A canção *Tropicália*⁵ (uma canção manifesto anterior à *Geléia Geral*) composta por Caetano é um exemplo de como se deu este encontro. Caetano a compôs alguns dias antes de assistir ao espetáculo *Rei da Vela*, um texto de Oswald montado pelo Oficina, grupo do diretor teatral José Celso Martinez Corrêa. Segundo Caetano, foi a partir deste espetáculo e do livro de poesias completas de Oswald organizado pelo poeta concretista Haroldo de Campos, que ele entrou em contato com o pensamento oswaldandradeano e com a proposta modernista brasileira que teve como marco inicial a Semana de Arte Moderna realizada em São Paulo no ano de 1922.

Assim como o teatro de Augusto Boal se assemelhava ao ideário da canção de protesto, podemos identificar no teatro do grupo Oficina de Zé Celso uma forte sintonia com o tropicalismo. Apesar de não ser “um membro oficial” do grupo, as idéias deste diretor estavam no mesmo plano estético dos trabalhos tropicalistas. O mesmo ocorria com o artista plástico Hélio Oiticica. Este chegou a participar do espetáculo que o grupo montou na boate carioca Sucata em 1968. Seu famoso trabalho *Seja Marginal, Seja Herói*, que Hélio apresentou durante a temporada de shows, teria sido o responsável pela denúncia de um juiz de direito que resultou na proibição deste espetáculo e no fechamento temporário da boate.

O ato institucional nº 5 (AI-5) operou um violento corte neste debate entre o projeto cultural nacionalista e as propostas tropicalistas. O endurecimento dos meios de repressão política levou a saída do país de alguns dos artistas que atuaram com mais intensidade naquele período da cultura brasileira. As perspectivas estéticas e políticas de cada grupo foram abortadas, pelo menos naquele instante, por esses acontecimentos. Um movimento como o da canção de protesto não foi organizado novamente. No caso dos tropicalistas, apesar de não voltarem a se reunir sob a idéia de movimento ou trabalho coletivo, pode-se observar que as trajetórias de seus principais articuladores mantiveram-se ligadas aos temas centrais do tropicalismo.

O retorno ao país de personagens de grande peso nos recentes acontecimentos político-culturais por volta de 71 e 72, como Caetano e Chico

⁵ O título dessa canção foi sugerido pelo então produtor do cinema novo Luís Carlos Barreto, inspirado em uma instalação do artista plástico Hélio Oiticica. Um tempo depois, o crítico musical Nelson Motta o utilizou para batizar o movimento proposto pelo até então grupo baiano.

Buarque, não correspondeu à expectativa construída e idealizada pelos que aqui ficaram. Analisar em que aspectos estes dois compositores retomam ou abandonam debates do final da década anterior ao longo dos anos 70 e como eles conduzem suas carreiras neste período é a proposta do **primeiro capítulo** desta dissertação. A escolha desses dois artistas como alavanca inicial deste trabalho recusará toda e qualquer forma de interpretação dialética, dualista, ou por oposição, que possa indicar na trajetória deles, duas matrizes estéticas em posição de enfrentamento⁶. Essa opção não pretende excluir outros atores que atuaram no campo da canção popular nos anos 60 e que deram continuidade as suas carreiras ao longo dos 70, mas sim funcionar como índice da grande importância que esses dois compositores tinham perante o público e a crítica daquele momento.

A proximidade com esse período de grande comunicabilidade, de intensos deslocamentos no plano estético relacionados à incorporação de elementos do jazz pela bossa nova e do rock pelo tropicalismo e de extrema polarização política, implicava, no início dos anos 70, um verdadeiro comprometimento de parte da sociedade com o rumo da canção popular no Brasil. A presença ainda muito forte daqueles que foram os agenciadores destes deslocamentos em nossa música nos anos 60 iria ter grande relevância e impacto sobre o que se veio a produzir nestes anos. Como se deu o diálogo com essa “herança” é uma questão fundamental para se compreender o trabalho dos novos intérpretes, compositores e grupos que surgiam na música brasileira.

Discutir as trajetórias e as interferências de alguns destes novos artistas no decorrer da década de 70 é o objetivo do **segundo capítulo** deste trabalho.

Como já citei anteriormente, diversas forças atravessaram o desenvolvimento destas trajetórias. Além dessa proximidade com as tensões que fecharam a década anterior, a conjuntura interna do país e a cada vez mais veloz conexão aos acontecimentos do mundo ocidental amplificavam a produção e a recepção da música em nosso país.

⁶ Apesar de não estar ligado diretamente às perspectivas da canção de protesto, Chico representava uma matriz musical ligada estritamente ao samba e à bossa nova. Desse modo, a ruptura estética proposta pelos tropicalistas acabava por ser contra balanceada pelo seu trabalho e suas composições. Era comum nesse período que público e crítica o colocassem numa posição oposta ao tropicalismo.

Os novos fenômenos musicais que surgiam na cena internacional chegavam ao Brasil em volume cada vez maior. Motivada pela conquista de um mercado de grande potencial consumidor, a indústria da música passou a incluir o Brasil em suas rotas comerciais. O rock, o soul, a música disco ou futuramente dance music, ampliaram seus públicos em nosso país e passaram a ter uma maior influência sobre os artistas brasileiros.

As experimentações do rock internacional, por exemplo, eram rapidamente incorporadas ao que algumas bandas faziam por aqui. O som cada vez mais progressivo dos Mutantes, ou a bricolagem destes elementos realizada pelos Novos Baianos e pelos Secos e Molhados, são exemplos desse cada vez mais acelerado processo de assimilação cultural. O mesmo se sucedeu com o soul e a black music, que influenciaram decisivamente o que artistas como Tim Maia, Gilberto Gil, Cassiano e Jorge Ben produziram nestes anos.

A conjuntura político-cultural brasileira foi também um aspecto determinante aos acontecimentos da década de 70.

Com a falência e o esgotamento da fórmula dos festivais, havia uma grande dificuldade de se encontrar espaços para veiculação de novos artistas. A articulação de uma indústria brasileira do disco modificou de maneira relevante os meios de produção e de sustentabilidade para estes. As últimas edições destes festivais no início da década ainda revelaram uma boa safra de compositores que iriam desenvolver seus trabalhos nestes anos, como por exemplo Jards Macalé, Gonzaguinha, Fagner e Belchior; mas mesmo para estes artistas que já possuíam um relativo sucesso com o público devido à exposição televisiva dos festivais, gravar um disco e se afirmar no cenário musical não foi uma tarefa das mais simples.

A escolha dos artistas com os quais trabalharei neste segundo capítulo está diretamente e discriminadamente ligada à proximidade, e às interferências que eles mantêm frente aos temas que citei acima. Os critérios para essa escolha partem estritamente de uma ordem subjetiva sobre esta ligação.

O **terceiro** e último **capítulo** deste trabalho tem como objetivo abordar os comportamentos do público e da crítica nesta década.

O alto grau de participação do público dos grandes centros urbanos no final dos anos 60, principalmente através dos festivais, foi também desarticulado com as medidas autoritárias do governo militar. Porém a relação deste público

com a música popular parece ter sido elevado a um nível, raro no mundo, de comprometimento. O desenvolvimento desta relação e suas mediações ao longo dos anos 70 constituem uma das questões centrais deste capítulo.

O mesmo ocorreu com a crítica. Todos os pontos que apresentei nesta introdução demonstram o novo e privilegiado lugar que a música passou a ocupar na cultura brasileira. Era normal que esse processo reverberasse no campo da crítica criando uma demanda por novos procedimentos de análise. Tanto no meio televisivo, quanto na imprensa escrita, a música ganhou relevância como tema. A presença dos debates que envolviam a música e a cultura brasileira nos meios de comunicação é o segundo ponto que pretendo discutir no último capítulo deste trabalho.