

4 Público e crítica

4.1 Jardim Portátil

Como afirmado na introdução deste trabalho, a relação do público com a música popular brasileira havia sido elevada a um nível raro de comprometimento no final dos anos 60.

Décadas antes, em 1928, quando essa música se encontrava ainda num estágio quase que embrionário, Mário de Andrade já havia afirmado ser a música popular “a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora.”⁷³ Nos quase quarenta anos que separam a premonitória frase de Mário de Andrade desta sedimentação do papel da música em nossa sociedade, a canção popular, principalmente após a expansão das redes de rádio, se transformou numa das representações mais importantes do que entendemos como gênese de nossa nacionalidade. Junto com o futebol e o carnaval a música se tornou, sem dúvida alguma, uma das expressões mais significativas da cultura brasileira.

José Miguel Wisnik, de uma maneira quase que poética/sociológica, definiu essa íntima relação da música com o cotidiano do brasileiro em artigo escrito em 1979:

O sax da alta madrugada, as duplas caipiras tocam cedo porque os trabalhadores do campo começam cedo, a música-geral de acordar a cidade, os funcionários motorizados, os motoristas de táxi, o rádio o dia inteiro ligado da empregada, o rádio de pilha do operário da construção, a música de fundo das lojas, o som em frequência modulada, o quarto dos adolescentes, as sinfonias e quartetos depois das refeições. A música por todos os lados, uma espécie de hábito, uma espécie de *habitat*, algo que completa o lugar de morar, o lugar de trabalhar, seu uso constante num preencher de hiatos do meio ambiente, do meio ambiente físico

⁷³ Andrade, Mário. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. pp. 24.

e subjetivo, a música distração, distrai o trabalho, distrai o lazer, faz contraponto cego com o que vou fazer, papel de parede, pano de fundo, ponto de fuga, acompanhamento em harmônico, agudo, da atividade viver, em toda parte, uma espécie de cenário, jardim portátil.⁷⁴

Se a música já dispunha de todo esse poder afetivo sobre os brasileiros, no final da década de 60, ela se tornou protagonista de temas políticos e sociais como pudemos observar nas análises sobre os trabalhos de Chico Buarque e Caetano Veloso. A grande parcela do público concentrada no Rio de Janeiro e em São Paulo absorveu essa transformação de forma mais natural mas ela com certeza reverberou sobre todo o país.

Independentemente da exclusão de fenômenos como a jovem guarda ou de artistas de cunho mais popular como Waldick Soriano e Odair José deste universo musical ligado a questões políticas e sociais, estes debates não se resumiram ao plano de uma elite esclarecida.

A intensidade com que o público participava das disputas propostas pelos festivais organizados nestes anos foi um índice claro desse comprometimento que ele havia adquirido frente à canção popular.

A força da televisão que se expandia com muita rapidez por todo território brasileiro também foi decisiva para a elevação desta condição da música.

A existência de duas grandes redes que dedicavam um valioso espaço de sua programação à música brasileira e que incentivavam a produção destes festivais, em muito contribuiu para amplificação deste processo. A Rede Record, comandada por Paulo Machado de Carvalho, foi um pólo importantíssimo não só pela realização dos festivais como pela veiculação de diversos programas ligados à música. Era comum também que diversos artistas se reunissem no Hotel Danúbio e num bar próximo à sede da Record como forma de trocar e debater informações pertinentes à cena musical deste período. Muitos dos artistas que protagonizaram os acontecimentos mais relevantes deste momento se conheceram nestes pontos de encontro ou nos próprios bastidores da rede de televisão.

A criação da Rede Globo em 1965, facilitada e incentivada pelo regime militar instaurado em 64, constituiu outra referência muito importante para a

⁷⁴ Wisnik, José Miguel. “O Minuto e o Milênio ou Por Favor, Professor, Uma Década de Cada Vez.” In: Novaes, Aduino (org.). *Anos 70. Ainda Sob a Tempestade*. pp. 32.

divulgação da música por todo território nacional. Não só pela realização de festivais e programas semelhantes aos produzidos pela Record, como principalmente, a partir do início dos anos 70, pela presença constante da música nas trilhas sonoras das telenovelas, a Rede Globo foi um dos principais veículos de divulgação de nossa canção.

Em poucos anos a Rede Globo consolidou uma forma extremamente monopolista de controle sobre a produção cultural brasileira. Isso obviamente criou uma série de problemas, na maioria das vezes de ordem comercial, porém muitas outras vezes de caráter político e até mesmo estético. De qualquer forma é importante destacar que tudo isso não invalida esse trabalho de expansão do papel da música do qual ela participou. Além disso muitos dos nossos melhores profissionais de televisão comandavam a execução destes projetos dentro da Globo, o que lhes garantia, na maioria das vezes, um alto nível de qualidade.

Muitos episódios são exemplos extremamente elucidativos do que ocorreu nos festivais destes anos. A disputa entre “Sabiá” e “Pra Não Dizer que Não Falei das Flores” no FIC de 68 ficou pra sempre guardada na história da nossa música. A rivalidade que se seguiu aos dias seguintes do certame foi típica de uma disputa de decisão de campeonato entre grandes clubes de futebol. A discussão tomou lugar nas conversas de bar, dentro das casas, das faculdades, e em muitos outros terrenos externos ao meio artístico. Até hoje esse fato é lembrado como um dos mais relevantes acontecimentos deste período.

Da mesma forma o veemente discurso de Caetano nas eliminatórias paulistas deste festival teve um eco muito forte entre o público naquele momento. Caetano proferiu violentas críticas ao comportamento do público do evento e a sua incapacidade estética de compreensão do que ele e Gilberto Gil propunham com suas apresentações naquela eliminatória. Apesar de não ter sido registrado em vídeo, como a sonora vaia que os compositores Tom Jobim e Chico Buarque levaram ao vencerem o festival com “Sabiá”, a gravação do áudio do discurso de Caetano, reproduzida num disco/coletânea com canções do festival, teve uma espantosa repercussão naquele ano. Até hoje esta é lembrada como uma das mais cirúrgicas intervenções feitas pelo baiano em meio ao intenso conflito de posições estético/culturais que predominava na cena musical daquele momento.

Caetano teve uma compreensão muito clara sobre esse movimento de expansão da música e a força com que ele se desenvolvia no Brasil de então. O

compositor afirma ter tido uma noção precisa desse processo logo nos dias seguintes a sua primeira aparição no auditório de um dos festivais. Uma rápida passagem da câmera pela figura dele sentado na platéia do festival da Record de 67 foi suficiente para que ele passasse a ser reconhecido nas ruas como um personagem daquele festival.

A explosão de Chico Buarque com a canção “A Banda”, o violão quebrado por Sérgio Ricardo no palco do festival ou a impressionante performance de Gal Costa com “Divino Maravilhoso” são, entre outros, alguns dos muitos episódios que reformularam a relação artista/público no fim dos anos 60.

É importante destacar também a presença maciça do público a estes festivais, principalmente no FIC, em que o público lotava completamente o ginásio do Maracanã tanto na fase brasileira quanto na internacional.

A grande importância dada pelo regime militar ao que era produzido no campo da canção popular é uma demonstração da relevância que ela tinha para a sociedade brasileira. O poder de inserção conquistado pela música incomodava as autoridades militares do país que, ao instaurarem o AI – 5, colocaram os cantores e músicos desse período no topo da lista de *persone non grata* pelo governo.

Era comum nestes anos um alto grau de desinformação da sociedade sobre as medidas mais coercitivas do regime. Muitos não souberam, por exemplo, que em dezembro de 68 Gil e Caetano haviam sido presos pelos militares. Os jornais eram impedidos de divulgar a informação e os poucos que sabiam eram informados pelo boca-a-boca que corria entre as pessoas. Quando os dois foram liberados pelas autoridades com uma espécie de autorização para tratarem de sua saída do país, nas poucas entrevistas que concederam antes de irem para a Europa, foram obrigados a não publicizar o que de fato haviam passado quando se encontravam presos ‘na cela de uma cadeia’.

Sobre outros artistas exilados também pairavam uma série de histórias nebulosas. A saída de Vandrê do país envolve situações típicas de uma verdadeira estratégia guerrilheira para escapar da eminente prisão que se anunciava.

Os anos 70 se iniciavam com uma violenta tentativa de ruptura dessa relação público/música operada pelo recrudescimento do regime. Os próprios festivais haviam perdido em relevância mediante a ausência dos artistas revelados em edições anteriores. Serviam então muito mais aos interesses da indústria fonográfica e da televisão do que ao desenvolvimento da produção de novos

artistas em nosso país. A censura havia se intensificado e podava cada vez mais a criação dos compositores. Mesmo assim a relação com o público preservava uma força e uma vitalidade inéditas para nossa música.

O fato do primeiro disco de Chico na década vender mais de trezentas mil cópias (uma marca extremamente alta para os parâmetros destes anos), pouco depois de lançado, é um sintoma claro do que vinha acontecendo. Diversos outros artistas tiveram excelentes marcas de vendas de seus discos também impulsionadas por essa vitalidade.

Ao mesmo tempo, a resposta deste público era cada vez mais implacável perante o comportamento dos artistas.

O público passou a ter uma série de critérios, por muitas vezes extremamente rigorosos, em relação às letras das canções apresentadas. Já no início dessa década o jovem compositor carioca Ivan Lins, oriundo do forte movimento de universitários dentro da música brasileira, ficaria marcado pela apresentação da canção “O Amor é o Meu País” no FIC de 1970. A composição foi vista por muitos como uma mensagem que servia aos propósitos da ditadura militar brasileira, que propagava os slogans “Brasil, Ame-o ou Deixe-o” ou “Ame-o ou Morra”, como uma forma de ufanismo reacionário típico daqueles anos.

Evidentemente Ivan não estava na linhagem de músicos que submetia sua criação aos interesses da ditadura e mesmo a letra dessa canção não se alinhava a esses propósitos⁷⁵. Porém o público da época teve grande resistência a esta música e Ivan precisou de algum tempo para se refazer desse equívoco em relação a uma das suas primeiras canções de sucesso.

Quem também experimentou o amargo sabor da desaprovação do público nestes anos foi Elis Regina. Já consagrada como um dos maiores talentos vocais de nossa música Elis foi convidada pelos militares para cantar na abertura das Olimpíadas do Exército no final de 1972. Sua participação num evento oficial do governo em um dos períodos mais violentos da ditadura motivou pesadas críticas de colegas e do público. Elis passou a ser olhada com desconfiança por muita gente naquele momento. O cartunista Henfil foi um dos que não a perdoou e que

⁷⁵ Um dos exemplos mais explícitos de compositores alinhados aos preceitos da ditadura militar nos anos 70 é o trabalho da dupla Dom e Ravel.

colocou imediatamente Elis na temida coluna “cemitério dos mortos-vivos” que publicava no Pasquim.

No *Phono 73* a cantora recebeu uma sonora vaia da platéia que ainda guardava um grande rancor motivado por este acontecimento. Ouviam-se gritos como ‘vai cantar nas Olimpíadas do Exército’ vindos do público, ao quais Caetano Veloso teria respondido: “respeitem a maior cantora do Brasil”. Em pouco tempo Elis se refaria desse episódio perante o público. Em discos seguintes ela própria buscou um repertório com uma maior carga política e social, o que amenizou as pesadas acusações de traição que havia recebido.

A canção “O Bêbado e o Equilibrista”, composição de João Bosco e Aldir Blanc, que saudava a volta do irmão do mesmo Henfil, que havia tecido comentários extremamente críticos sobre a cantora, é um dos melhores exemplos deste renovado repertório. Em poucos anos a própria Elis estaria interpelando Caetano, que a havia defendido neste episódio, por conta do disco *Bicho* (1977), como foi demonstrado no primeiro capítulo desta dissertação.

Outro artista que enfrentou essa resistência por uma suposta aproximação com os militares foi o intérprete, de grande sucesso na época, Wilson Simonal. Segundo Nelson Motta em seu livro *Noites Tropicais*, isso ocorreu devido a problemas que o cantor teve com seus sócios no escritório Simonal Produções. Ao descobrir que havia sido roubado em seus negócios, o intérprete, ao invés de dar queixa imediata na justiça, contactou um amigo policial para dar um ‘aperto’ no contador de sua firma.

Simonal acabou sendo processado pelos sócios e pelo contador por seqüestro, agressão e coação. Correram boatos de que o artista tinha amigos no DOPS, corroborados pelo depoimento de um agente do órgão dado em 1972 durante este inquérito. Simonal foi tachado por muitos de dedo-duro. Em 1991 a Secretaria de Assuntos Estratégicos da Presidência da República formalizou um documento que eximia o artista de qualquer participação junto a órgãos ligados à ditadura militar brasileira. Apesar de nunca comprovados, esses boatos trouxeram grandes prejuízos ao cantor. Diferentemente de Elis, Simonal nunca conseguiria se livrar dessa acusação e sua carreira entrou numa decadência que durou até o fim de sua vida.

Apesar de algumas tentativas, já mencionadas no segundo capítulo, de retomada da fórmula competitiva dos festivais, o esgotamento era um resultado

irreversível da guinada comercial a que eles haviam sido submetidos. Uma série de outras fórmulas foram empreendidas na década de 70. Algumas ligadas à indústria fonográfica como o *Phono 73*, organizado pela Phonogram, e muitas outras organizadas por empresários e artistas do meio.

Foram produzidos diversos eventos que procuravam de alguma forma recriar, no Brasil, o clima dos concertos e festivais que eram realizados nos EUA e na Europa como os de Monterey e o próprio Woodstock. O Festival de Guarapari no Espírito Santo em 71, o Concerto Pirata no Rio de Janeiro também em 71, o Dia da Criação em Duque de Caxias em 72 e o Festival Kohoutek realizado em São Paulo em 73 foram algumas destas tentativas. Em 75, em General Severiano, estádio do Botafogo de Futebol e Regatas, foi realizado o primeiro Hollywood Rock, festival que posteriormente seria reformulado e que na década de 90 teve um enorme sucesso no Rio de Janeiro.

Outros eventos não ligados estritamente ao rock também foram concebidos e realizados nestes anos, como o Festival de Jazz de São Paulo em 1978, e o Show de apoio a Sociedade de Música Brasileira (SOMBRAS) realizado no Teatro Casa Grande no Rio de Janeiro, com a participação de importantes artistas como Milton Nascimento e Chico Buarque.⁷⁶

Foram realizados também muitos shows e turnês de grande importância nesta década. Havia uma boa demanda do público por música popular e com isso se formou um valioso circuito musical no Brasil.

No Rio de Janeiro, por exemplo, existiam várias casas de shows e teatros com a agenda constantemente ocupada. O Museu de Arte Moderna, o Morro da Urca, o Teatro Ipanema, o Tereza Rachel, o Casa Grande, o João Caetano e uma série de outras casas cediam seus espaços para a grande oferta de música popular daqueles anos.

⁷⁶ A SOMBRAS foi criada por um grupo de profissionais descontentes com os órgãos responsáveis pela categoria de profissionais da música e pela arrecadação de direitos autorais dos compositores. Faziam parte desta associação nomes influentes como Tom Jobim, Gonzaguinha e Jards Macalé. A entidade não foi à frente pela dificuldade que os artistas tinham em dar conta dos trabalhos burocráticos necessários para este tipo de instituição. Em depoimento concedido em meados desta década o compositor Maurício Tapajós, secretário executivo da SOMBRAS, comentava sobre esta situação: “Todo muito estava feliz com seis ou sete trabalhando para 22 mil que não faziam nada. Mitos ou não mitos, eles não tinham paciência para ficar atrás de uma mesa cuidando de processos. Não tem poesia.”

Dentre todas essas a que sem dúvida mais se destacou nestes anos foi o Canecão. Palco de apresentações históricas dos mais importantes artistas de nossa música o Canecão é, até hoje, a mais tradicional casa de espetáculos musicais do Brasil.

É interessante notar que a dinâmica de trabalho nesta época era muito distinta da que temos hoje nas capitais brasileiras. Era comum que alguns espetáculos ficassem em cartaz durante meses e com uma média de cinco ou seis apresentações durante a semana, como no caso do show que reuniu Chico e Bethânia em 1975 no Canecão. Além disso, uma casa como o Canecão possuía sua própria orquestra, o que a possibilitava funcionar independentemente da programação de shows destes artistas de maior sucesso.

É claro que o público que freqüentava estas casas era uma faixa das classes média e alta ligadas à cena musical do momento. Porém, comparando com o mesmo circuito carioca nas décadas seguintes, observa-se que após os anos 70 houve uma grande redução do público destes shows.

Vários artistas ao longo dos anos 70 revelavam incômodo por tocar somente para esta faixa de público. Chico, por exemplo, assim como os Mutantes⁷⁷ e muitos outros deste período, tinha um projeto de sair pelo Brasil com um formato de show que pudesse angariar um público maior⁷⁸. A maioria destes projetos terminou abortada devido a sua inviabilidade financeira.

Alguns poucos conseguiram quebrar essa barreira de um público restrito e determinado. Além do impressionante fenômeno dos Secos & Molhados podemos citar os shows da turnê do disco *Minas* (1975), de Milton Nascimento como um exemplo disto. Ao longo de 75 Milton fez shows com lotação esgotada nos maiores ginásios das principais capitais brasileiras. Em muitos deles chegou a cantar para mais de trinta mil pessoas.

A partir da metade para o fim da década se iniciou uma queda gradual do público ligado à música popular. Com a ascensão da música *disco* e o surgimento cada vez mais numeroso de boates e discotecas no Brasil, modificou-se o formato

⁷⁷ Sobre os Mutantes ver capítulo dois.

⁷⁸ Essa era uma preocupação para Chico também em relação ao público que pretendia atingir com suas peças de teatro. Em entrevista de 1976, anterior ao lançamento da peça *Gota d'Água*, o compositor afirmava: "Nossa intenção é estrear a peça no subúrbio, que é onde a peça se situa. Vamos testar, vamos ver se a gente ainda é capaz de falar a língua do povo, vamos ver se o povo se reconhece nas personagens. É difícil, porque faz algum tempo que esconderam esse povo lá longe e a gente só sabe dele raramente, quando divulgam um quebra-quebra na Central." Entrevista concedida a Revista 365 em 1976. Reproduzida na íntegra no site oficial do compositor.

de consumo da música em nosso país. A explosão do rock brasileiro na década de 80 acentuou o movimento de redução deste público. Daí em diante a maioria dos artistas ligados à canção popular teriam dificuldade em atingir um sucesso de massa. Cada vez mais a música foi tomando o caráter de business no Brasil e o mercado fonográfico a função de ditador sobre o consumo da população.

Não se trata de vermos nesse processo uma espécie de teoria conspiratória que afastou o público desse formato que entendemos como canção popular, nem de eximir os artistas ou o próprio público de sua parcela de culpa nessa conta. Se nas décadas seguintes os grandes campeões de vendas na música brasileira foram o pagode, a axé music ou o funk ‘carioca’, isso ocorreu por uma série de fatores complexos que podem e devem ser estudados com uma maior atenção no campo dos Estudos Culturais no Brasil.

O mais importante para o presente estudo é verificar que na década de 70 se constituiu uma relação de troca entre público e artistas totalmente distinta de outros momentos de nossa cultura. E que esta relação não se dava por um simples processo de produção e consumo, mas sim, por uma ligação extremamente apaixonada e ao mesmo tempo implacavelmente crítica da sociedade com a música brasileira.

4.2 Geléia Geral

Novas formas de produção de música, aliadas a novas formas de recepção dessa música por parte do público, implicavam a necessidade de novos procedimentos de análise. Assim como a denominação música popular brasileira era recente e ainda não tinha definida suas fronteiras, a concepção de jornalismo cultural e crítica musical também estava em fase de maturação no Brasil dos anos 70.

Assombrada por um opressor controle sobre a divulgação de informações e notícias, a imprensa brasileira viveu um dos momentos mais complicados de sua história nesta década. Sem medo de estar mutilando a trajetória dos muitos personagens que lutaram nestes anos para que hoje se possa desfrutar de um maior grau de liberdade nesse meio, podemos afirmar que essa opressão, ao mesmo

tempo em que cerceava o trabalho de todo o jornalismo brasileiro, de alguma forma enriqueceu e valorizou o trabalho dos poucos que conseguiram criar nichos de liberdade nas redações dos principais jornais e canais de televisão deste período.

Os jornalistas eram obrigados a medirem o peso de suas palavras fosse na televisão ou na imprensa escrita, e qualquer suspeita que recaísse sobre a carga política contida na matéria podia colocá-los na lista de inimigos do regime. Isso valia tanto para os mais reconhecidos profissionais do jornalismo brasileiro quanto para o repórter responsável pelas matérias de menor importância. As redações dos principais veículos de comunicação do país viviam uma constante tensão no seu cotidiano de trabalho. Isso ocorria pelo medo das conseqüências políticas sobre matérias publicadas e também por causa dos corriqueiros casos de delação envolvendo colegas de redação.

Os métodos de censura utilizados pelo regime militar sobre a imprensa brasileira eram sombrios, subterrâneos, e na maioria das vezes, executados de uma maneira quase que silenciosa. A tortura e a execução nos porões do DOI-CODI em 1975 de Vladimir Herzog, diretor de jornalismo da Tv Cultura de São Paulo, é uma das marcas mais trágicas dessa perseguição à imprensa nestes anos. As autoridades militares forjaram a versão de suicídio para a morte de Herzog e todos os outros órgãos de imprensa foram obrigados a divulgar a notícia nos termos postos por uma nota oficial do governo. Essa nota foi assinada pelo futuro presidente da República João Baptista de Figueiredo, na época ainda chefe do Serviço Nacional de Informação.

Qualquer manifestação da sociedade civil organizada contra o sistema vigente era veementemente proibida de ser veiculada. Algumas importantes personalidades da época, como Darcy Ribeiro e Chico Buarque, por exemplo, tinham até mesmo seus nomes proibidos de serem pronunciados nas redes de televisão. A estrutura burocrática dos órgãos de censura foi distribuída por todo o Brasil com o intuito de controlar as publicações estaduais e até mesmo municipais.

Segundo dados recolhidos pela jornalista Elizabeth Carvalho, as emissoras de televisão cariocas receberam 270 ordens de censura entre 1973 e 1978. Quase que todas eram feitas em telefonemas diretos para as redações das emissoras. Muitas vezes as proibições impostas eram totalmente desprovidas de nexos e

também contraditórias. O caso em que foi proibida a divulgação de uma entrevista do ministro da saúde do próprio governo militar é um dos exemplos mais gritantes do alto nível de cerceamento a que os órgãos de imprensa eram submetidos⁷⁹.

Uma afirmação do General Emílio Garrastazu Médici, presidente que governou o Brasil entre 1969 e 1973, é uma das mais tristes e terríveis demonstrações de que imprensa tinha a sociedade brasileira naquele momento: “Sinto-me feliz, todas as noites, quando ligo a televisão para assistir o jornal. (sic). Enquanto as notícias dão conta de greves, agitações, atentados e conflitos em várias partes do mundo, o Brasil marcha em paz, rumo ao desenvolvimento. É como se eu tomasse um tranqüilizante após um dia de trabalho.”⁸⁰

Como produzir um jornalismo cultural, livre e independente, num contexto político como esse, foi uma questão que interferiu na vida de todos os profissionais deste meio. Se a música, junto ao teatro e ao cinema, era um dos meios de contestação com mais inserção dentro da sociedade brasileira, como retratar, divulgar e debater esse universo sem entrar em rota de colisão com o regime autoritário?

A ampla dimensão da música popular na cultura brasileira e a intensa participação do público neste processo criaram uma demanda por novos espaços dedicados a refletir sobre estes temas. Todos os mais significativos meios de comunicação no Brasil, impressos ou televisivos, foram praticamente ‘obrigados’ a cederem importantes faixas de sua programação ou edição para este debate.

Em meados da década todos os grandes jornais escritos das capitais mantinham colunas dedicadas à música brasileira. Em alguns casos estas colunas se tornaram relevantes focos de resistência de uma informação cultural abafada pela ditadura. A coluna “Geléia Geral” do poeta Torquato Neto publicada entre 1971 e 1972 no jornal “Última Hora” é um exemplo de espaço dedicado à defesa dessa informação.⁸¹ Outros colunistas como Nelson Motta, Ana Maria Bahiana e Tárík de Souza também marcaram sua presença nestes ‘anos de chumbo’,

⁷⁹ Carvalho, Elizabeth. “Telejornalismo: A Década do Jornal da Tranqüilidade.” In: *Anos 70. Ainda Sob a Tempestade*. pp. 448.

⁸⁰ Idem. Idem.

⁸¹ Após a morte de Torquato Neto em 1972 foi publicado o livro “Os Últimos Dias de Paupéria” organizado pela viúva do poeta em parceria com Waly Salomão que reúne não só textos publicados na coluna “Geléia Geral” como outros textos importantes da trajetória de Torquato. Também nesta década o poeta criou, entre muitas outras coisas, a revista “Navilouca” que reunia diversos poetas brasileiros de vanguarda. A única edição desta revista só foi publicada em 1974, dois após o suicídio de Torquato.

mantendo colunas que aliviavam um pouco a asfixia dos jornais durante a década de 70.

No meio da imprensa escrita é importante ressaltar que nesta época, apesar do protagonismo de determinados jornais, havia espaço para uma série de publicações independentes no mercado editorial brasileiro. Apesar de serem alvos mais expostos às arbitrariedades do regime militar, essas publicações produziram uma visível dissonância dentro da conjuntura política desta década.

Foram concebidos nas principais capitais do país vários jornais e revistas com esse formato independente e que abrangiam temas ligados à música, teatro, cinema, literatura, entre outras coisas. Vários periódicos desse momento podem ser citados como exemplos importantes desse formato:

A versão brasileira da revista Rolling Stone, fundada no Rio de Janeiro por um inglês e um americano, ambos amigos dos integrantes dos Mutantes, circulou entre 1972 e 1973 nas bancas das grandes capitais. Comandada por Luís Carlos Maciel, que já havia trabalhado em algumas publicações ligadas à contracultura brasileira no fim dos anos 60, a revista tinha a música como foco principal mas incluía uma série de temas estranhos as discussões sobre cultura como astrologia e zen-budismo.

A publicação possuía um público cativo e oferecia a ele várias formas originais de interação como nas seções “classificados de graça” ou “recado do leitor”. Graças à sensibilidade de seus editores, várias pérolas eram publicadas nestes espaços. Na edição de dezembro de 72, por exemplo, um dos leitores anunciava: “Bichos aí da RS, espalhem por todos os lugares que puderem que existe um cara que quer, de qualquer jeito, debandar da família e entrar pra uma comunidade. Tenho fé. Eu preciso mesmo é sair daqui dessa merda. Espero resposta. Marco. Aguardo ansioso, amigos”.⁸²

A revista “Bondinho” tinha em São Paulo um papel semelhante ao da Rolling Stone no Rio. Concebida em 69 como uma revista cultural do grupo de supermercados Pão de Açúcar, esta revista foi um dos principais catalisadores dos temas da contracultura no início dos anos 70. Escrita por jovens que posteriormente se tornariam nomes importantes da imprensa brasileira como Mylton Severiano e Sérgio de Souza e com a colaboração de nomes como o

⁸² In: Bahiana, Ana Maria. *Almanaque Anos 70*. pp. 85.

psiquiatra e escritor Roberto Freire, a *Bondinho* foi, de todas as publicações que debatiam a contracultura brasileira, uma das que teve maior tiragem e distribuição nestes anos. Além de fornecer um valioso conteúdo editorial aos seus leitores, a “*Bondinho*” se destacou no período pelo arrojado e irreverente design gráfico que apresentava. Após se tornar independente do grupo Pão de Açúcar a revista durou somente mais um ano e fechou por dificuldades comerciais.

Muitos outros jornais e revistas teriam seu nascimento e sua morte ao longo desta década. Publicações como o jornal “*Presença*”, o “*JA- Jornal de Amenidades*”, o “*Flor do Mal*”, ou o “*Patata*” estão entre alguns destes. O mais importante nestes casos é destacar o impulso que corria na década de 70 em produzir e editar um material escrito que acompanhasse as rupturas propostas por artistas de diferentes linguagens dentro da cultura brasileira.

Esses veículos constituíam uma real opção política de se praticar um jornalismo cultural livre dentro de uma sociedade imobilizada pela censura. Além disso, foram importantes escolas para toda a geração de jornalistas que se formava à época e que tinha como contraponto a este formato, a dura realidade de opressão dos grandes jornais da época.

A maioria dessas tentativas de criar um veículo independente e especializado em debates sobre a cultura brasileira fracassou pelas dificuldades de se manterem comercialmente e pela perseguição dos órgãos de censura do governo brasileiro. A década de 70 foi no mundo inteiro um período de gestação dos grandes conglomerados da mídia. A tendência, hoje já consolidada, de reunir sob o comando de uma mesma empresa diferentes veículos de jornalismo e entretenimento, desestabilizou esse mercado independente que tentava se formar. Mesmo assim estas publicações tiveram um grande valor para as calorosas discussões que eram fomentadas na cena musical e cultural destes anos.

Evidentemente houve uma corrida da indústria editorial para conquistar esse promissor mercado que se anunciava entre jovens interessados em temas ligados à cultura brasileira. Em 1972 a Editora Abril lançou a revista “*Pop*”. Publicada mensalmente com uma tiragem semelhante a das grandes revistas de circulação nacional, essa revista chegou a contar com a colaboração de alguns nomes ligados às publicações independentes destes anos, como Ezequiel Neves e Okky de Souza. Era a imprensa ‘*udigrudi*’ tentando de alguma forma beber na fonte da imprensa ‘*underground*’.

No editorial de seu primeiro número a revista já demonstrava claramente quais eram seus objetivos primordiais: “Este é o primeiro número da primeira revista da nossa idade. Feita especialmente para você, jovem de quinze a vinte e poucos anos. Com coisas de seu interesse, que, além de informar e divertir, também sejam úteis. Indicações para você comprar as últimas novidades em discos, livros, aparelhos de som e fotografia, máquinas e motocas, roupas incrementadíssimas. Orientação na escolha de uma profissão, reportagens sobre assuntos da atualidade. E muita música, claro.”⁸³

Findada em 1979, essa revista obviamente não concorreu com os veículos citados acima como exemplos de um jornalismo cultural independente. Com materiais e conteúdos de nível incomparável ao de publicações como a “Bondinho” ou a “Rolling Stone”, a revista “Pop” nos serve mais como sintoma da época do que como um pólo relevante dentro da imprensa escrita. Nas décadas seguintes surgiu um grande número de revistas dedicadas ao comportamento jovem com pitadas de entretenimento cultural. Nesse sentido não podemos negar à Editora Abril o papel de pioneira desse filão editorial de imenso sucesso principalmente na década de 90.

É fundamental também destacar dois veículos que até hoje são vistos como referências dentro da imprensa brasileira principalmente pela independência crítica que conseguiram sustentar durante os momentos mais perversos do regime militar. Vistos como símbolos da imprensa não cooptada da época, o “Pasquim” e o “Jornal Opinião”, foram concebidos e realizados em plena vigência do AI-5.

O perfil destes dois periódicos era um pouco distinto de publicações como a “Rolling Stone” e a “Bondinho”. Faziam parte de seus conselhos editoriais vários jornalistas alinhados a uma ‘esquerda mais conservadora’ da época. Apesar de terem um grande número de seções, entrevistas e colunas dedicadas ao debate cultural e também trabalharem com diferentes formas de humor, podemos afirmar que estes dois jornais possuíam uma linguagem mais ‘dura’ que as publicações citadas acima. Por muitas vezes, principalmente no “Pasquim”, os temas ligados à vanguarda cultural da época eram tão esculhambados quanto os posicionamentos reacionários do governo ou de algumas parcelas de nossa sociedade.

⁸³ Idem. Idem. pp. 81.

Fundado por um grupo de cartunistas, jornalistas e escritores radicados no Rio de Janeiro, o “Pasquim” foi lançado em meados de 69. Entre seus fundadores estavam os cartunistas Jaguar e Claudius e os jornalistas Sérgio Cabral e Tarso de Castro. Segundo eles, a inspiração para criar o Pasquim veio do jornal “A Carapuça” que era organizada pelo escritor Sérgio Porto, o Stanislaw Ponte Preta, até sua morte em 1968. A primeira edição do jornal teve uma tiragem por volta de vinte mil exemplares. No seu auge, em meados dos anos 70, esse número chegou a duzentos mil. No início, o jornal contava também com algumas cotas de patrocínio de grandes empresas como a Shell, o que garantia a seus membros uma condição de trabalho superior a de outros periódicos com formato independente. Posteriormente, pressionados pelo governo militar, muitos dos anunciantes deixariam de apoiar financeiramente o periódico e ele viveria praticamente das vendas nas bancas.

Uma das marcas mais importantes do “Pasquim” foi o formato de humor que ele consolidou no Brasil junto a um formato de diagramação que prestigiava os desenhos dos muitos cartunistas que colaboraram com o jornal. Esses aspectos iriam influenciar anos depois a composição dos cadernos culturais de muitos grandes jornais no Brasil.

Politicamente o “Pasquim” fazia questão de se afirmar como antagonista do regime autoritário. Durante os primeiros anos o jornal vivia constantemente perseguido pelos censores da ditadura. Segundo seus principais editores era preciso mandar para Brasília material suficiente para publicar três jornais para que fosse liberado o suficiente para a publicação de uma edição.

Um dos mais conhecidos episódios dentro desse embate entre o “Pasquim” e o governo foi a prisão coletiva de diversos membros do grupo de editores e desenhistas ‘oficiais’ do jornal. Numa edição de novembro de 1970 a capa do jornal parodiava a declaração de Dom Pedro I que instituiu a independência do Brasil. Nos dias seguintes à publicação dessa edição a maioria dos responsáveis por este número foram presos pelos militares.

Nesse momento ocorreu uma grande movimentação de artistas e de outros jornalistas e escritores para que o Pasquim não tivesse suas atividades interrompidas. Chico Buarque, no dia que soube da prisão do grupo, chegou a ir até a sede do jornal e deixou um bilhete colado à porta se prontificando a colaborar nas edições seguintes. Muitos outros como Glauber, Antonio Callado e

Rubem Fonseca também participaram escrevendo as edições que foram publicadas enquanto a espinha dorsal do jornal se encontrava presa. Nessas semanas quem ocupou o papel de editor principal do Pasquim foi Millôr Fernandes, um dos poucos que havia escapado de ser preso naquele momento. Uma das primeiras edições publicada nessas condições afirmava que o mundo devia estar mais divertido ‘lá dentro’ do que aqui fora, demonstrando a presença de espírito característica do jornal e homenageando o talento dos colegas presos.

O auge da trajetória do “Pasquim” foi sem dúvida a primeira metade dos anos 70. O jornal ainda teria uma longa vida até deixar de ser editado, porém, com formatos e estruturas que aos poucos foram se distanciando do que era proposto neste período.

Outro veículo que funcionou em moldes semelhantes aos instituídos pelo “Pasquim” foi o jornal “Opinião”. Custeado e dirigido pelo jornalista, empresário e tradicional militante dos movimentos de esquerda brasileiros, Fernando Gasparian, o “Opinião” era um semanário que incluía além dos temas culturais uma série de matérias e colunas com foco sobre política nacional e internacional.

O jornal, editado e publicado no Rio de Janeiro, era distribuído também em vários outros países da América Latina. Numa inteligente manobra de Gasparian, o “Opinião” fez um acordo com alguns periódicos estrangeiros como o “Le Monde”, o “The Guardian” e o “Financial Times” para reproduzir suas matérias no Brasil. Dessa forma Gasparian conseguiu aplacar um pouco da perseguição ao jornal, já que o governo agia com grande cautela em assuntos que poderiam desgastar sua imagem no exterior. Mesmo assim o “Opinião” foi um dos alvos prediletos da ditadura militar dentro da imprensa brasileira. O próprio Gasparian chegou a ser preso nesses anos. Segundo o jornalista Argemiro Ferreira em texto para o site do grupo Observatório de Imprensa, em certa ocasião Gasparian chegou a ser ameaçado de morte por um censor do governo dentro da gráfica que imprimia o jornal.

O “Opinião” contava com colaboradores como Paulo Francis, Sérgio Augusto e Tárk de Souza. Chamava atenção pela moderna e sofisticada diagramação inspirada nos periódicos internacionais mais respeitados da época. A prioridade de sua linha editorial era, assim como a do “Pasquim”, manter a independência crítica dentro dos limites possíveis diante a ditadura. O enfrentamento durou até abril de 1977 quando o jornal suspendeu suas atividades.

No universo da televisão foram formulados inúmeros programas que tinham a música como mote principal. Inevitavelmente esses programas eram obrigados a se adaptar à realidade imposta pelos diretores de programação dos canais. Não havia nas redes televisão espaço para uma produção alternativa como no meio da imprensa escrita. Dentre a grande variedade de atrações ao longo desta década, podia se encontrar desde números de artistas do rock internacional até compositores do meio rural. Além de vários programas semanais e de alguns até mesmo diários, foram produzidos muitos especiais sobre música nos canais de televisão brasileiros na década de 70, principalmente nas redes Globo e Bandeirantes.

O “Som Livre Exportação” que ficou no ar entre 1970 e 1971 na Rede Globo, era ainda sintoma dos inúmeros programas realizados pela Record e pela Tv Tupi no fim dos anos 60. Com o objetivo de interagir com o público formado pelos festivais de música, esse programa semanal era apresentado por Elis Regina em companhia a jovens compositores oriundos do M.A.U. (Movimento Artístico Universitário) como Ivan Lins e Gonzaguinha. Com uma programação eclética que podia ir dos Mutantes a Clementina de Jesus, o “Som Livre” teve como um de seus momentos mais especiais a já comentada apresentação de Caetano cantando ao vivo para todo o Brasil o samba “Adeus batucada”, composição de Synval Silva que fazia parte do repertório de Carmem Miranda.

Dois programas ancorados por Nelson Motta ocuparam um importante espaço para a música brasileira na televisão desta década. Apresentado diariamente, o programa “Papo Firme” era praticamente uma vinheta que durava cinco minutos antes da novela das sete na Rede Globo. Nelsinho, como era conhecido o jornalista, apresentava as principais novidades da música nacional e internacional e as comentava para o público. Para ter uma maior dimensão da relevância que significava ter programa diário sobre música na tv, é fundamental lembrar que nessa época a disponibilidade de informações sobre qualquer assunto era infinitamente menor do que a que dispomos hoje com a proliferação de canais de televisão a cabo e o advento da internet.

Já o programa “Sábado Som” era um projeto estritamente ligado à cena do rock internacional. Nelsinho apresentava trechos de concertos das bandas de maior sucesso na Europa e nos EUA como Pink Floyd e o Black Sabbath, por

exemplo. O programa foi ao ar entre 74 e 75, e representou, sem dúvida alguma, uma das iniciativas mais corajosas da televisão brasileira em relação à música. Numa era pré-videoclipe, esse programa marcou pelo seu pioneirismo e pela tentativa de criar, dentro de nosso país, um satélite para as novas informações do rock internacional.

Era comum também que a maioria dos canais tivesse programas de auditório com shows de calouros e júris que decidiam ao vivo sobre a qualidade destes. Algumas vezes o próprio júri era uma atração mais significativa que os cantores e cantoras que se apresentavam.

Dentre esses programas de auditório, alguns marcaram definitivamente a história da televisão nesta década. Na linha conservadora o que teve maior repercussão foi o “Programa Flávio Cavalcanti” que foi veiculado entre 1970 e 1973 na Tv Tupi. Flávio Cavalcanti era um apresentador de grande carisma e totalmente alinhado aos preceitos do regime militar brasileiro. Era comum em seus programas uma postura ofensiva a personalidades da música como Caetano Veloso e Ney Matogrosso ou da contracultura em geral. As grandes discussões do programa eram intermediadas pelo júri. Segundo o jornalista Nelson Motta, que participou um longo tempo do programa, a estratégia de Flávio Cavalcanti era justamente botar o máximo de lenha possível na fogueira dos debates sobre cultura e comportamento no Brasil travados pelo júri.

Um dos maiores comunicadores brasileiros de todos os tempos, Abelardo Barbosa, o Chacrinha, criou uma das maneiras mais originais de se realizar um programa na televisão brasileira durante a década de 70. Entre 1970 e 1978 Chacrinha manteve dois programas de auditório com enorme sucesso na Rede Globo de Televisão. Muitos nomes importantes da música brasileira conquistaram, através dos programas do Velho Guerreiro, o reconhecimento do grande público. Se o programa “Buzina do Chacrinha” não chegava a ser um contraponto político ao programa de Flávio Cavalcanti, ele representava, do ponto de vista estético a artístico, uma clara oposição a este programa. O programa de Chacrinha era quase um carnaval, semanal e ao vivo, transmitido pela televisão para milhões de lares no Brasil. O apresentador manteria a fórmula criada nesta década até sua morte em 1988.

A partir da década de 70 o espaço dedicado à música nos meios de comunicação cresceu cada vez mais. Nos dias de hoje temos até canais com uma programação exclusiva relacionada à música brasileira e internacional. Todos os jornais impressos têm em suas redações jornalistas especializados no assunto. Também na internet proliferam os sites especializados.

Talvez o principal diferencial da produção dos anos 70 seja o frescor e a noção de que um novo universo estava se abrindo dentro da imprensa brasileira naquele momento. Independente do terror da censura, a música brasileira tinha muito pra falar nesta década. Não seria um equívoco afirmar que os que puderam acompanhar o desenvolvimento de nossa música foram privilegiados por essa conjuntura que busquei apresentar neste capítulo.