

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE LETRAS

CLÁUDIO JOSÉ BERNARDO

**A MPB como recipiente de protestos contra a ditadura militar: as
metáforas carregadas de vozes contra o regime autoritário**

Rio de Janeiro
2007

CLÁUDIO JOSÉ BERNARDO

**A MPB como recipiente de protestos contra a ditadura militar: as
metáforas carregadas de vozes contra o regime autoritário**

Dissertação apresentada como registro parcial para
obtenção do título de Mestre, no Programa de Pós-
Graduação em Letras, da Universidade do Estado do
Rio de Janeiro.

Área de concentração: Linguística

Orientadora: Prof^ª Dra. Gisele de Carvalho

Rio de Janeiro
2007

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

B523 Bernardo, Cláudio José.
A MPB como recipiente de protestos contra a ditadura militar: as metáforas carregadas de vozes contra o regime autoritário / Cláudio José Bernardo. – 2007.
104 f.

Orientador : Gisele de Carvalho.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Metáfora - Teses. 2. Música popular – Censura – Brasil - Teses. 3. Buarque, Chico, 1944- - Crítica e interpretação. 4. Ditadura e ditadores - Brasil – Teses. I. Carvalho, Gisele de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 801.541.251

CLÁUDIO JOSÉ BERNARDO

A MPB como recipiente de protestos contra a ditadura militar: as metáforas carregadas de vozes contra o regime autoritário

Dissertação apresentada como registro parcial para obtenção do título de Mestre, no Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Linguística.
Orientadora: Profª Dra. Gisele de Carvalho.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora:

Profª. Drª. Gisele de Carvalho (Orientadora)

Profª. Drª. Anna Elizabeth Balocco (UERJ)

Prof. Dr. David Shepherd (UFF)

Suplentes:

Profª. Drª. Tania Maria Granja Shepherd (UERJ)

Profª. Drª. Rosane Santos Mauro Monnerat (UFF)

Rio de Janeiro
2007

Dedico este trabalho aos meus filhos, Ricco e Pedro, e a minha esposa, Jurema, molas propulsoras para meus objetivos acadêmicos.

Agradecimentos

A meus pais e a minha irmã Cristina, que viraram estrelas e lá de cima continuaram a lançar luz para minha vida.

À Profª Dra. Gisele de Carvalho, pela incansável paciência e pela extraordinária orientação.

A minha esposa e meus filhos, por terem sido meu balão de oxigênio quando me faltava fôlego durante o mestrado.

A todos os que me incentivaram nesse percurso.

“O bonito foi isso mesmo: que de tantos golpes,
de tanta dor, tenham surgido canções, tenha
brotado uma flor”.

Rubem Alves

RESUMO

BERNARDO, Cláudio José. *A MPB como recipiente de protestos contra a ditadura militar: as metáforas carregadas de vozes contra o regime autoritário*. 2007. 104 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

A Música Popular Brasileira teve um papel fundamental na disseminação de mensagens contra o sistema político opressor que vigorou no Brasil entre 1964 e 1985. No período do regime militar, qualquer forma de manifestação contra o sistema vigente era considerada subversiva, e seus veiculadores poderiam sofrer sanções como censura, prisão, tortura, deportação, exílio e até a morte. Nesse contexto, muitos artistas foram perseguidos em nome da ordem nacional. Com o cerceamento cada vez mais implacável, restava aos artistas, principalmente, para efeito deste trabalho de pesquisa, aos compositores, buscar formas mais sutis de passar suas mensagens políticas. Uma das maneiras encontradas para furar o bloqueio da Censura foi por meio do uso da linguagem metafórica. Sob esse prisma, Chico Buarque de Hollanda se mostrou mestre. Ele era o artista mais perseguido da época, a ponto de sofrer pré-censura somente pelo fato de ser ele o compositor. Chico conseguia fazer com que suas letras, mesmo sofrendo cortes, ecoassem mensagens de repulsa ao sistema, e burlava de tal forma a Censura que uma de suas letras atingiu em cheio o então presidente da República sem que os militares percebessem. Neste trabalho de pesquisa, pretendemos verificar que tipo de mensagens havia nas músicas políticas de Chico Buarque. Partimos da concepção de que a MPB era uma depositária das angústias e da insatisfação dos compositores com o sistema vigente e de que a linguagem metafórica utilizada apontava para o momento presente sufocado pelo regime militar. Para tal, analisamos 20 músicas compostas por Chico Buarque de Hollanda com base no estudo de metáforas conceptuais desenvolvido por Lakoff & Johnson (2002).

Palavras-chave: Música Popular Brasileira; Ditadura Militar; Metáforas Conceptuais.

ABSTRACT

The Brazilian musical movement known as MPB (Música Popular Brasileira – Brazilian Popular Music) has had a fundamental role in getting across messages against the oppressive political system which prevailed in Brazil between the years of 1964 and 1985. During this period, any kind of manifestation against the military regime was considered subversive and its representatives could be subject to penalties such as censorship, prison, torture, deportation, exile and even death. In this context, certain artists were persecuted in the name of national peace and order. Some, music composers mainly, could not help but try subtler ways of getting their political messages across. One of the ways to break the walls of the Brazilian Censorship was to use metaphoric language. In doing this, Chico Buarque de Hollanda has proven a genius. He was the most often persecuted artist at the time and his compositions were previously censored just because he was the one that had written them. Even though his lyrics had to be altered many times, Chico Buarque managed to make them echo the disgust towards the government; he was so good at fooling the censors that one of his songs actually caused the president serious harm without the military noticing. In this research, we intend to investigate what kind of messages are to be found in Chico Buarque's political songs. Our starting point is that MPB can be seen as a repository of the composer's anguish and dissatisfaction with the political regime at the time and that the metaphorical language present in the lyrics depicted that moment as suffocated by the military regime. In order to do so, we have based the analysis of 20 songs written by Chico Buarque de Hollanda on the study of conceptual metaphors developed by Lakoff & Johnson (2002).

Keywords: MPB; Brazilian military dictatorship; Conceptual metaphors.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 CORDÃO - A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA EM MOVIMENTO	13
3 CÁLICE - A DITADURA MILITAR NO BRASIL E A CENSURA	23
4 APESAR DE VOCÊ - CHICO BUARQUE DE HOLLANDA: UM ÍCONE DA RESISTÊNCIA AO REGIME MILITAR	33
5 MEU CARO AMIGO - REVISÃO DA LITERATURA	46
5.1 Verdade	51
5.2 Os mitos do objetivismo, do subjetivismo e a visão experiencialista	53
5.3 Metáfora e cognição	55
6 BOM CONSELHO - METODOLOGIA	61
7 O QUE SERÁ - ANÁLISE DO <i>CORPUS</i>	63
8 GOTA D'ÁGUA - CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
9 REFERÊNCIAS	103

1 - Introdução

Por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir
Pelo rangido dos dentes, pela cidade a zunir
E pelo grito demente que nos ajuda a fugir
Deus lhe pague

A música tem um poder de sedução inigualável. Uma criança, mesmo sem falar ou entender ainda os códigos lingüísticos que usará durante sua vida, ao ouvir uma música é capaz de sentir sua vibração e dançar. Essa mesma criança, ao esboçar os primeiros momentos de controle sobre a língua, é capaz de cantar partes de músicas e “viajar” com ela. Qual o poder tem a música? Ela permeia nosso dia-a-dia, movimentando cifras astronômicas no mercado de bens culturais. Está presente em todas as camadas sociais, em cada casa, em cada indivíduo. Suas mensagens atingem sempre, de uma forma ou de outra, os sentimentos das pessoas, fazendo-as se emocionar. Fala-se de amor, de tristeza, de felicidade, de esperança. A música, muitas vezes, fala exatamente aquilo que gostaríamos de falar ou de ouvir. Por ser portadora de mensagens e pela alta capacidade de penetração nas camadas sociais, ela é um veículo muito poderoso para a disseminação de idéias e de ideologias.

A importância da Música Popular Brasileira no cenário de nossa cultura é inegável. Pode-se constatar que a MPB, além de sua relevância como manifestação estética tradutora de nossas múltiplas identidades culturais, apresenta-se como uma das mais poderosas formas de preservação da memória coletiva e como um espaço social privilegiado para as leituras e interpretações do Brasil.

Nosso trabalho de pesquisa insere a música no período político militar por que passou o Brasil durante 21 anos, entre 1964 e 1985, mais precisamente durante os anos mais duros desse período – de 1968 a 1978 – quando a sociedade vivia sob o peso do Ato Institucional

número 5. As manifestações artísticas e estéticas desse período estavam associadas a uma consciência política que tinha como base um desejo de transformação e crítica à ordem estabelecida. “O teatro, a música e o cinema tornaram-se artes nas quais residia preferencialmente o debate cultural de esquerda.”¹

Repressões, censura, prisões e exílio marcam a dimensão política na época da ditadura, enquanto que, neste período, há uma reorganização da economia brasileira. O fato é que o Estado militar cuidou de controlar as massas, dissolver as organizações populares, perseguir parlamentares, jornalistas, ativistas políticos e sindicalistas, além de intelectuais. Mesmo assim, apesar de todo esse controle, entre 1964 e 1968 houve uma relativa liberdade de criação e expressão

Após 1968, o cerceamento às manifestações culturais que sugerissem mensagens contra a ordem estabelecida se fez forte e duro. Mesmo assim os artistas não se calaram totalmente. Ao contrário, lançavam suas mensagens de protesto de forma mais sutil, encobertas pelas linhas, ou seja, elas estavam lá, mas nas entrelinhas, por meio de metáforas.

Entre tantos artistas, Chico Buarque de Hollanda foi um dos mais perseguidos pela Censura. Tal era a perseguição que, a partir de certo momento, ele chegou exilar-se na Europa. Suas composições eram mutiladas, sugeriam-se (estamos atenuando) modificações nas letras e, até mesmo, letras inteiras eram vetadas. Dessa forma, ficava difícil dizer claramente o que queria. Então, como recurso, Chico usava as metáforas em suas composições como uma forma de dizer o que queria sem que a censura percebesse. Assim ele fazia ecoar sua indignação, fazia seu protesto chegar aos milhares de ouvidos e olhos atentos às suas letras e músicas.

A relevância de Chico Buarque de Hollanda ultrapassa o campo da música. Muito já se tratou, no universo acadêmico, sobre suas músicas e seu estilo. Na literatura, Chico

¹ KORNIS, Mônica Almeida. A cultura engajada. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/comum/htm>. Acesso em: 28/02/07.

também já se mostra expoente, com obras como *Estorvo, Benjamin e Budapeste*. Em livros didáticos, suas composições estão sempre presentes. Chico é um homem multifacetado: é compositor, cantor, escritor, dramaturgo, ator. Por essas razões, e por apreciarmos a genialidade desse artista, trouxemo-lo para compor este trabalho de pesquisa.

Nosso propósito é verificar como suas letras mostravam, por meio de metáforas, a insatisfação em relação ao sistema opressor. Para isso, buscamos em Lakoff & Johnson² suporte teórico para nossa análise. Preocupamo-nos, primeiramente em saber, conforme os autores citados, e, de acordo com a teoria deles, se a MPB é realmente um RECIPIENTE³ de mensagens de protesto. Tomando a questão anterior como válida, partiremos para uma análise sobre como tais protestos se materializam na superfície das composições. Se são metáforas, quais são recorrentes, tomando o conceito de metáforas conceptuais como base⁴, permeiam as letras das músicas?

Nosso trabalho está dividido da seguinte forma: o primeiro capítulo apresenta a MPB dentro do contexto da ditadura militar (e é uma redundância o que acabamos de escrever, pois a MPB só existiu no período mencionado); mostramos, desde seu nascimento, sua importância como veiculadora de ideologia e de mensagens contra o regime militar. O capítulo seguinte trata da ditadura militar, de forma bem objetiva. Nesse capítulo fazemos um pano de fundo sociopolítico, de modo a entendermos como vivia a sociedade da época, presa aos grilhões da opressão. O terceiro capítulo apresenta um pouco sobre a vida e a obra de Chico Buarque de Hollanda, desde seus primeiros passos na música até se tornar o artista mais expoente do século passado. Em seguida, no quarto capítulo, buscamos apresentar o aporte teórico que sustenta a análise das letras escolhidas. A forma como trataremos tais letras se apresenta no capítulo 5 – Metodologia. A análise é feita no capítulo seguinte. Por fim, no capítulo 7, fechamos nosso trabalho apresentando as reflexões acerca dos dados obtidos.

² LAKOFF, G & JOHNSON, M. *Metáforas da vida cotidiana*. São Paulo: Educ, 2002.

³ O termo está em caixa alta porque esse tratamento é dado no livro *Metáforas da vida cotidiana*.

⁴ LAKOFF, G & JOHNSON, M. *Metáforas da vida cotidiana*. São Paulo: Educ, 2002.

2 – Cordão

A Música Popular Brasileira em Movimento.

Eu não
 Eu não vou desesperar
 Eu não vou renunciar
 Fugir
 Ninguém
 Ninguém vai me acorrentar
 Enquanto eu puder cantar
 Enquanto eu puder sorrir

A MPB foi um estilo de música que surgiu da bossa nova no ano de 1959 e que se consolidou durante as décadas de 60 a 80. É importante destacar que há diferença entre música popular brasileira e aquilo que é designado pela sigla MPB. Antes da década de 60, toda e qualquer música produzida e/ou consumida pelas classes populares no Brasil se inserem na primeira designação. A partir do momento em que surge a bossa nova e os festivais de música é que a sigla MPB aparece no mercado musical brasileiro. Ela caracteriza uma postura político-ideológica da classe média, por meio de compositores e cantores que buscavam, a partir de suas músicas, denunciar problemas sociais e criar uma voz contra o regime militar.

No Brasil, a música popular, provavelmente mais do que qualquer outra manifestação cultural, por sua penetração indubitável nas camadas médias urbanas, teve papel fundamental na formação de uma identidade nacional. A introdução do sistema elétrico de gravação, já em 1927, proporcionou um enorme alcance deste tipo de manifestação cultural.⁵ Entretanto, foi nos anos 1970, com o processo de consolidação da indústria fonográfica e da televisão, que a música teve seu período de maior crescimento. O caráter de socialização trazido pela indústria cultural, no sentido de divulgação das músicas,

⁵ CABRAL, Sérgio apud CAROCHA, Maika Lois. “*Seu medo é meu sucesso*”: Rita Lee, Raul Seixas e a censura musical durante a ditadura militar brasileira. 2005. 89 f. Monografia (Graduação). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2005. Não publicada.

aliado à massificação da televisão, fez com que a música se tornasse presença constante na vida dos habitantes das grandes cidades, sendo um veículo de manifestação bastante utilizado.

Durante as primeiras décadas do século XX, o Brasil passou por um processo de urbanização sem precedentes. Esse processo se intensificaria após a II Guerra Mundial, numa vertiginosa ascendente. O Sudeste era o grande acolhedor dos migrantes, e a população que era, em 1940, predominantemente rural (66,93%), passava, em 1970, a ser majoritariamente urbana (82,83%).⁶ Os migrantes das áreas rurais do Centro-Sul e do Nordeste acabaram se tornando a base social das novas camadas populares urbanas.

De acordo com Moby (1994):

Para esta população urbana, que, além de produtora, é também, e principalmente, consumidora, novos mercados estão se delineando. Com relação ao mercado de lazer, dois novos produtos entram no mercado com toda força a partir dos anos 30: o rádio, que se consolida já nos anos 40 e atinge seu auge nos anos 50, e o disco, com seu apogeu nos anos 70.⁷

O mercado fonográfico, antes de 1970, caminhava a passos curtos. Mas a partir da popularização da televisão, levando consigo a música, a indústria cresce de forma rápida, apresentando um crescimento, entre 1970 e 1976, de 1375%.⁸ Esse crescimento tem uma relação direta com o grande alcance que a televisão acabava de tomar. Se na década de 50, a televisão era item de consumo para poucos, devido ao seu alto custo e pouca abrangência territorial, durante os anos 60, ela começa a abrir seu acesso às camadas mais pobres da sociedade e a ocupar cada vez mais o território brasileiro, chegando aos anos 70 como o maior veículo de comunicação. Dessa forma, assim como o rádio já, há muito, disseminava a música, a televisão chegou para ampliar os horizontes do mercado musical e, especificamente, da MPB.

⁶ MOBY, Alberto. *Sinal fechado: a MPB sob censura (1937-45/1969-78)*. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994, p. 32.

⁷ Ibidem, p. 32.

⁸ Ibidem, p. 34.

Como apontávamos no início deste capítulo, a MPB nasceu da bossa nova. Vamos percorrer, agora, o nascimento, a vida e a morte desse estilo de música que marcou uma época.

No Brasil, o samba, desde 1930, era a música brasileira típica. A partir do final nos anos 40, ele dividia espaço com outros gêneros como o baião, o xote e o samba-canção. Por volta de 1956, um grupo de jovens começou a se reunir no apartamento de Nara Leão, em Copacabana, realizando privadamente um samba em estilo jazz improvisado. Era o estado incipiente da bossa nova. Em 1958, esse grupo entra em contato com um baiano chamado João Gilberto, que trazia uma batida nova em seu violão, com improvisos dentro de acordes compactos inventados e passagens de bitonalidade em relação ao fundo instrumental, além de um estilo de cantar anticontrastante. O estilo vocal e a batida de violão de João Gilberto tornaram-se características básicas da bossa nova. Em 1959, João Gilberto lança o LP *Chega de Saudade*, o marco inicial da bossa nova.

Nesse ponto, a música popular se divide em duas correntes, com diferentes tendências e diferentes públicos: a música popular tradicional e a bossa nova. A primeira mais numa relação campo/cidade e envolvendo as camadas mais baixas da sociedade; a segunda tinha como integrantes e público as classes alta e média do Rio de Janeiro. A bossa nova tinha como intenção superar o amadorismo musical, exaltando o exercício, o treinamento, o estudo vocal e instrumental, a pesquisa sonora etc. Sua produção era mais rebuscada, e seu consumo era mais por meio de LPs do que por radiodifusão.

Ao longo de 1959, a bossa nova ganhou as universidades do Rio e de São Paulo. Shows eram feitos com frequência na Faculdade de Arquitetura de São Paulo e na PUC-RJ. No ano de 1962, empresários norte-americanos se interessaram pela batida brasileira e organizaram concertos em algumas das principais cidades dos Estados Unidos. O primeiro foi o *show* no *Carnegie Hall*, em Nova Iorque. Isso, por um lado, agradou, e muito, uma parcela dos adeptos da bossa nova, pois nesse momento o Brasil passava a exportar um produto cultural elaborado. Por outro lado, para os nacionalistas, a bossa nova começa a ser vista como uma forma de entreguismo, pois ela não passava de uma cópia do *jazz*. A partir

de então, a esquerda nacionalista, influente nos meios artísticos e nas universidades, se dividiu quanto à bossa nova. Uns negavam radicalmente o gênero, buscando a verdadeira música popular brasileira; outros não gostavam das letras “Zona Sul” da bossa nova, embora apreciassem a musicalidade sofisticada das canções.⁹ Dar-se-ia, então, uma cisão dentro da bossa nova: alguns intérpretes e compositores da bossa nova, como Nara Leão, Sérgio Ricardo e Geraldo Vandré abandonaram os lugares intimistas onde se apresentavam e transferiram-se para novos espaços, como teatros, praças públicas e auditórios para divulgar as canções politicamente engajadas. Em certo momento, Nara Leão chega a dizer que estava cansada de cantar para dois ou três intelectuais uma musiquinha de apartamento e que pretendia um samba puro, que tem muito mais a dizer, que é a expressão do povo, e não uma coisa feita de um grupinho para outro grupinho.¹⁰

As canções politicamente engajadas foram denominadas “canções de protesto”. Tais canções traziam, principalmente, a temática das desigualdades sociais, da miséria no campo e nas cidades. Este tipo de música estava ligado às orientações esquerdistas do programa do Centro Centro Popular de Cultura do Rio de Janeiro e do Centro de Dramaturgia do Teatro de Arena de São Paulo. O Teatro de Arena tinha como singularidade a apresentação de espetáculos no meio do público. Essa estratégia barateava os custos de produção, pois utilizava-se qualquer sala, galpão ou praça pública, dispensando-se palcos e cenários.¹¹ A companhia mostrava peças teatrais fundidas com musicais e abriu espaço para os estudantes da Universidade de São Paulo, que tinham o teatro como instrumento de conscientização popular. A UNE (União Nacional dos Estudantes), semelhantemente ao Teatro de Arena, abriu espaço para o Centro de Cultura Popular, que tinha a intenção de promover a conscientização da população brasileira, entendida como massa alienada pela indústria cultural. O CPC desenvolveu uma teoria própria de vanguarda artística e acabou concebendo, sob preocupações ideológicas específicas de um momento determinado de

⁹ CAROCHA, Maika Lois. “*Seu medo é meu sucesso*”: Rita Lee, Raul Seixas e a censura musical durante a ditadura militar brasileira. 2005. 89 f. Monografia (Graduação). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2005. Não publicada.

¹⁰ VILARINO, Ramon Casas. A MPB em movimento: música, festivais e censura. São Paulo: Olho d’água, 1999, p.49.

¹¹ *Ibidem*, p. 46.

efervescência política e generalização da ideologia nacionalista, o que imaginava ser a “cultura popular”.

De acordo com Vilarino:

Para atingir um público maior que o do teatro, cerca de 150 pessoas, o CPC organizou-se em departamentos de teatro, cinema, alfabetização, literatura, artes plásticas e cultura popular. Para tanto, contava com a infra-estrutura da UNE: editora de livros e discos, gráfica, caminhão. O CPC entendia a cultura popular como possibilidade de transformação, de consciência que deságua na ação política popular.¹²

Com o Ato Institucional nº 1, em abril de 1964, a ditadura militar fechou organizações que ofereciam perigo aos seus ideais, entre elas a UNE e O CPC. No cenário de cassações, censura e repressão a partidos políticos, à imprensa e à sociedade civil, a cultura parecia ser uma das poucas alternativas de oposição, e a música, um meio eficaz de se dizer o que estava abafado. Nesse contexto aparecem os festivais de MPB. Jovens cantores que tinham olhar sociopolítico viram na TV uma chance de ampliar seu espaço.

O primeiro festival (I Festa da Música Popular Brasileira) aconteceu em 1960 e foi organizado pela TV Record, mas foi inexpressivo. A grande época dos festivais seria iniciada mesmo a partir de 1965, dentro do período de repressão militar. O I Festival Nacional de Música Popular Brasileira foi promovido pela TV Excelsior, em 1965, e teve como música vencedora Arrastão, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes. A canção foi interpretada por Elis Regina, que arrancou aplausos do público, com uma interpretação espetacular dessa que seria uma das mais expoentes intérpretes da música brasileira. No ano seguinte, a TV Excelsior lança o II Festival Nacional da Música Popular Brasileira, cuja música vencedora foi Porta Estandarte, de Geraldo Vandré e Fernando Lona. De acordo com Gouvêa (2005), o ponto crucial da música estava no contraponto, o mesmo recurso usado em Arrastão, que fazia o público aplaudir antes do final. E o recurso, mais uma vez, deu resultado.¹³ Neste mesmo ano, a TV Record lança o II Festival de Música Popular Brasileira, que teve duas músicas vencedoras – Disparada, de Geraldo Vandré e Théo de

¹² Ibidem, p. 47.

¹³ GOUVÊA, Maria A. Rocha. “Prepare seu coração pra história que vou contar”: Ditadura Militar, festivais de MPB e Intertextualidade. 2005. 115 f. Dissertação (Mestrado). Universidade de Taubaté, São Paulo. 2005.

Barros , e A banda, de Chico Buarque de Hollanda. Essas três músicas apontavam uma forte temática da MPB engajada: a insatisfação com o dia de hoje e a esperança de um amanhã melhor:

Olha que a vida tão linda
 Se perde em tristezas assim
 Desce o teu rancho cantando
 Essa tua esperança sem fim
 Deixa que a tua certeza
 Se faça do povo a canção
 Pra que teu povo cantando teu canto
 Ele não seja em vão
 Eu vou levando minha vida enfim
 Cantando e canto sim
 E não cantava se não fosse assim
 Levando pra quem me ouvir
 Certezas e esperanças pra trocar
 Por dores e tristezas que bem sei
 Um dia vão findar
 Um dia que vem vindo
 E que eu vivo pra cantar
 Na avenida girando
 Estandarte na mão para anunciar¹⁴

Conforme Vilarino (1999), numa época em que a ditadura se tornava cada vez mais rígida, uma constante nas letras da MPB é a possibilidade de redenção no futuro, no dia que virá após o estado atual das coisas. No caso do estandarte, ele está à mão, anunciando esse dia na avenida. A impotência e dificuldade de intervir no presente deslocam para o futuro o tempo de atuação. A mensagem pode ser triste, pois acaba mostrando a cruel realidade,

¹⁴ VANDRÉ, G. e LONA, F. Geraldo Vandré – 5 anos de canção (LP). Geraldo Vandré. São Paulo: RCA (SLMP 1526), s/d.

mas traz consigo a esperança. Em A banda, não há a idéia do dia que virá como redenção para o presente, mas a letra aponta para um momento em que se pode esquecer a dor e nela se percebe o sentimento de mal-estar presente.¹⁵

Um fato interessante ocorreu no festival da Record de 1966. Disparada e A banda eram as preferidas do público. A Banda vencia por sete votos contra cinco. Chico Buarque afirmou que devolveria o prêmio em público caso sua música vencesse, pois ele mesmo tinha certeza de que Disparada era bem melhor que sua música. Após isso, os jurados decidiram pelo empate.

Sobre esse episódio, Mello (2003, p.144) diz:

A atitude de Chico Buarque, da qual ele nunca se vangloriou, nem sequer comentou nas centenas de entrevistas e depoimentos que concedeu ao longo da vida – inclusive para este livro –, revela em primeiro lugar, a nobreza de seu caráter. Em segundo, o seu reconhecimento da qualidade de “Disparada”, o que o competente corpo de jurados não demonstrou claramente. Ou melhor (ou pior), admitiu mas não expressou, pois houve jurado que, mesmo admirando mais “Disparada”, votou em “A Banda”.¹⁶

Os festivais cresciam, e, ainda em 1966, ocorreu o I Festival Internacional da Canção, no Rio de Janeiro. Foi uma novidade. Pela primeira vez, músicas estrangeiras competiriam com as nacionais. Mas a novidade acabou sendo mesmo a apresentação de músicas que destoavam muito do clima dos festivais, pois o que o público viu foram letras melancólicas e músicas sem agitação, ao contrário do que estava acostumado a presenciar. As vaias foram inevitáveis.

Em 1967 ocorre a III Festival de Música Popular Brasileira, pela Record. Este ano marcou a entrada no cenário musical de um novo estilo, que se consolidaria a partir do ano seguinte e que acabou revolucionando a MPB: o Tropicalismo. Segundo Carocha, tal como

¹⁵ VILARINO, Ramon Casas. A MPB em movimento: música, festivais e censura. São Paulo: Olho d'água, 1999, p.57.

¹⁶ Apud GOUVÊA, Maria A. Rocha. “Prepare seu coração pra história que vou contar”: Ditadura Militar, festivais de MPB e Intertextualidade. 2005. 115 f. Dissertação (Mestrado). Universidade de Taubaté, São Paulo. 2005.

a influência modificadora da bossa nova, o Tropicalismo vai estar de alguma maneira presente em todos os estilos musicais que lhe são posteriores. Este movimento propunha uma colagem de sons, gêneros e ritmos populares, nacionais e internacionais. Na música os marcos foram *Alegria Alegria*, de Caetano Veloso e *domingo no parque*, de Gilberto Gil.¹⁷

O movimento tropicalista tinha muitas novidades; trazia mudanças no padrão musical, pois inseria inúmeros estilos musicais; o tom era maior do que o usado até então e havia uma evidente fragmentação de idéias nas letras. A *tropicália*, como era chamada, passou a trazer elementos modernos, como guitarras e roupas de plástico. Sua intenção era atingir amplas classes populares no Brasil, ao passo que buscava continuar a linha evolutiva da MPB, promovendo também a contestação política.. Havia um forte apelo visual nas apresentações, que era a mistura de música, artes plásticas, cenografia, indumentária e dança. Esses tipos de apresentações visavam a inserir o público no espetáculo, tentando sugerir que ele fazia parte do que ocorria no palco.

No III Festival de MPB, a censura já se mostrava mais atenta. As letras eram enviadas para a análise da Polícia Federal, que convocava os compositores e sugeria mudanças nas letras, caso elas tivessem algum indício de subversão ou atentado à moral e aos bons costumes. As vencedoras desse festival foram *Ponteio*, de Edu Lobo e Capinam, *Domingo no parque*, de Gilberto Gil, *Roda Viva*, de Chico Buarque e *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso.

Os festivais continuaram acontecendo, mas o cerco do regime militar se fechava a cada evento. Os artistas eram o principal alvo dos militares. Em 1967 ainda ocorreu o II FIC, trazendo mais um nome que viria a ser muito conhecido na música brasileira: Milton Nascimento.

¹⁷ CAROCHA, Maika Lois. “*Seu medo é meu sucesso*”: Rita Lee, Raul Seixas e a censura musical durante a ditadura militar brasileira. 2005. 89 f. Monografia (Graduação). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2005. Não publicada.

No ano seguinte, em 1968, o Brasil estava mergulhado num clima de cerceamento e embate, as ruas e praças do Rio de Janeiro se transformaram em verdadeiras praças de guerra. No tocante aos festivais, compositores famosos como Chico Buarque e Geraldo Vandré eram freqüentemente reprimidos em seu processo de criação. A luta cultural era travada no espaço da censura, de forma que compositores tentavam, através de algumas artimanhas, manter suas mensagens de protesto, mesmo com as alterações impostas pelos censores. Nesse clima tenso, surgem o III FIC e o IV Festival de MPB. Neste, havia duas músicas favoritas: Pra não dizer que não falei das flores, de Geraldo Vandré, e Sabiá, de Chico Buarque e Tom Jobim, interpretada por Cynara e Cibele. A música de Vandré, até hoje tida como um ícone da resistência, era a mais cotada para o prêmio e, de acordo com Gouvêa,

o compositor foi acompanhado por um monumental coro de mais de 20 mil vozes, num discurso político claro contra a ditadura militar, quando chegou a ordem do governo: a música de Vandré não poderia ganhar por uma questão de segurança nacional. Antes de totalizar os pontos, o diretor da Rede Globo, Walter Clark, estava apavorado com a possibilidade de que o resultado desse a vitória a Vandré. Quando terminou a contagem, o resultado: 106 pontos para “Pra não dizer que não falei das flores” e 109 pontos para “Sabiá” que foi intensamente vaiada, pois a platéia queria a vitória de Vandré. O compositor tentou conter a platéia, pedindo respeito aos compositores Chico Buarque e Tom Jobim, mas não conseguiu. As intérpretes de “Sabiá” entraram vaiadas, cantaram vaiadas e choraram. “Andanças”, música muito cantada até hoje, de Paulinho Tapajós e Danilo Caymmi, ficou em 3º lugar e também recebeu uma vaia estrondosa.

Na mesma semana, o Secretário de Segurança da Guanabara, general Luís de França Oliveira, considerou “altamente subversiva a letra de ‘Pra não dizer que não falei das flores’ atentória à soberania do país, um achincalhe às Forças Armadas”. A música foi proibida pelo governo de ser executada em rádios e locais públicos em todo território nacional.¹⁸

No final de 1968, seria instituído o AI – 5. O cerco se fecha totalmente. Mal havia terminado o IV Festival, Caetano Veloso e Gilberto Gil foram detidos para prestar esclarecimentos. Os dois ficaram cinco meses presos e foram “gentilmente” aconselhados a deixar o país. Foram para Londres. Em seguida Chico vai para a Itália e Geraldo Vandré foge para o Chile. Sem a presença dos grandes nomes da música, os festivais organizados a

¹⁸ GOUVÊA, Maria A. Rocha. “Prepare seu coração pra história que vou contar”: Ditadura Militar, festivais de MPB e Intertextualidade. 2005. 115 f. Dissertação (Mestrado). Universidade de Taubaté, São Paulo. 2005.

partir de 1969 perderam o tom de protesto, a não ser por uma exceção: a música Sinal Fechado, de Paulinho da Viola, vencedora do V Festival de MPB, em 1969. A partir desse momento, a era dos festivais começa a perder fôlego. A MPB entrou na década de 1970 sem seus maiores compositores, pois quase todos viviam fora do país. Neste ponto, devido à crise dos festivais e à repressão por meio da censura, a preferência passou a ser o *pop e o rock*, estilos que seriam consolidados durante os anos seguintes. De acordo com Carocha,

o período de 1970 a 1974 pode ser considerado um a fase de rearticulação do cenário musical e da política-cultural da MPB. Várias tendências foram esboçadas, vários nomes surgiram, nomes já conhecidos voltaram à cena (...) Esse processo preparou o grande fenômeno de popularidade (e de qualidade) da música brasileira a partir da segunda metade dos anos 1970.¹⁹

A MPB sobreviveu até meados da década de 1980, quando o cenário musical já desviava as atenções para o rock brasileiro, estilo originário do rock dos anos 1970. Podemos mesmo dizer que a MPB, a música que tinha a denúncia em sua essência, morre junto com o fim da ditadura militar, em 1985.

¹⁹ CAROCHA, Maika Lois. “*Seu medo é meu sucesso*”: Rita Lee, Raul Seixas e a censura musical durante a ditadura militar brasileira. 2005. 89 f. Monografia (Graduação). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2005. Não publicada.