



Universidade de Lisboa

Faculdade de Letras

***RODA VIVA:***

***DITADURA, FESTIVAIS, CANÇÕES DE PROTESTO E REPRESSÃO NA MPB***

Mestrado em História

Especialidade História e Cultura do Brasil

SÉRGIO LUZ ANDRE

2022

Dissertação especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre,  
orientado por José Damião Rodrigues

# Agradecimentos

Ao meu orientador, José Damião Rodrigues, pela generosidade intelectual, pelas conversas enriquecedoras, pelos comentários iluminadores, pela amizade e por ter sugerido que eu escrevesse sobre minha grande paixão, a música. Apesar da experiência solitária que é fazer uma dissertação de mestrado, fui acompanhado pela trilha sonora que marca a minha vida desde a mais tenra infância. As melodias, harmonias e letras deste trabalho ajudaram a deixar todo o processo de pesquisa e escrita mais prazeroso.

À professora Alva Martínez Teixeira, cujas anotações e sugestões durante o seminário de Literatura Brasileira me foram de grande valia. Sua paixão pela cultura brasileira foi cativante, abrindo portas e janelas amplas para as minhas análises e estudos.

A todos meus amigos de mestrado que, direta ou indiretamente, fizeram com que esta jornada fosse repleta de sorrisos, trocas e aprendizados, principalmente agradeço às companheiras Rafaela Parga, Isa Maria Liz, Julia Pedro e Francisca.

Aos amigos apaixonados por música que me ouviram falar durante meses sobre as leituras e canções, além de terem me convidado para tocar em uma banda cá em Lisboa: Luiz Alberto Moura e Marcelo Caldas.

Aos parceiros do futebol do Areeiro, que me proporcionou uma rede de solidariedade ao chegar a Portugal e me apresentaram tanta gente boa: Gustavo Quintella, Marcos Vinicius, Samuel Bizoni, Rafael Soares, João Albuquerque, Lucas Davidson, Felipe Zava, Felipe Barbalho e todos os atletas de fim de semana que nos acompanham.

Ao casal de grandes amigos que me apoiaram em tudo desde que cheguei a Lisboa, Bernardo Fleming e Gabriela Machabanski, sem vocês esta dissertação não seria possível, serei eternamente grato.

À malta do apartamento do Areeiro, onde terminei este trabalho. João e Ruben, muito obrigado pela paciência e por fazerem com que eu me sinta em casa, mesmo a milhares de quilômetros do meu lar, o Rio de Janeiro.

À companheira Luiza Barros, cujo bom humor, cumplicidade e parceria me nortearam em toda esta trajetória acadêmico-musical. Que muitas melodias mais nos embalem no futuro.

Aos amigos cúmplices no amor pela música, Arthur Dapieve, Leonardo Cazes, Silvio Essinger, Bruno Vouzella, Manoel Magalhães, Camila Marandino, Fabian Canetieri, Marcelo Frota e Ricardo Ferreira.

Aos funcionários públicos do Arquivo Nacional e da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, cujo trabalho de digitalização de jornais, revistas, arquivos, processos e documentos é primoroso, sem o qual esta dissertação talvez não fosse possível.

Ao meu pai, Sérgio Dagmar Andre, por sempre apoiar todas as minhas iniciativas acadêmicas, intelectuais e culturais.

À minha mãe, Quitéria Bomfim Luz, que se sacrificou por anos a fio para que eu e meus irmãos tivéssemos a educação que as desigualdades do Brasil não permitiram que ela tivesse. Todas e quaisquer conquistas são em agradecimento e homenagem a ela.

Aos meus sobrinhos, Lucas e Luiza, que, mesmo distantes, sempre tornam meus dias mais esperançosos, mesmos nestes dias incertos e sombrios.

À Lili, no Rio, e ao Torrone, em Lisboa.

Ao meu irmão, Rafael, cuja memória sempre seguirá viva em mim, guiando minhas aventuras mundo afora. Obrigado por sempre acreditar em seu irmão caçula; e ao Pep, o pequeno amigo que ele deixou sob meus cuidados. Esta dissertação de mestrado é dedicada a vocês. Obrigado pelo amor inabalável enquanto estiveram por aqui, a saudade é eterna. Como canta o Milton, “eu já estou com o pé nessa estrada, qualquer dia a gente se vê”.

## Resumo

Esta dissertação busca investigar a fértil produção cultural, principalmente no campo musical, ocorrida no Brasil entre 1958 e 1968, com o surgimento de três movimentos que revolucionaram a música do país; a bossa nova, a MPB (Música Popular Brasileira) e o tropicalismo. Neste período de dez anos, floresceram vanguardas teatrais, literárias, plásticas, a arte engajada e o Cinema Novo, em um contexto que passa pela euforia do fim dos anos 1950, o golpe militar de 1964 e o recrudescimento da repressão e da censura do regime ditatorial após a promulgação do Ato Institucional Nº 5 (AI-5), que, na seara artística, culminou com a prisão e o exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil. O trabalho visa analisar como essa ebulição cultural dialoga com aquele momento histórico do Brasil, principalmente por meio das canções de protesto e dos festivais.

**Palavras-chave:** bossa nova, ditadura, golpe de 1964, música, MPB, tropicalismo.

# Abstract

This dissertation aims to investigate the fertile cultural production, mainly in the musical field, which took place in Brazil between 1958 and 1968, with the emergence of three movements that revolutionized the country's music; bossa nova, MPB (Brazilian Popular Music) and tropicalismo. In this period of ten years, engaged theatrical, literary and visual arts vanguards, and also Cinema Novo, flourished, in a context that goes through the euphoria of the late 1950s, the military coup of 1964 and the resurgence of repression and censorship of the dictatorial regime after the promulgation of Institutional Act N° 5 (AI-5), which, in the artistic field, culminated in the arrest and exile of Caetano Veloso and Gilberto Gil. The work seeks to analyze how this cultural ebullience dialogues with that historical moment of Brazil, mainly through protest songs and festivals.

**Keywords:** bossa nova, dictatorship, 1964 coup, music, MPB, tropicalismo.

# Sumário

<b>Introdução</b> .....	6
O amor, o sorriso e a flor.....	7
Fragilidade democrática .....	11
<b>Capítulo I – A garota de Copacabana</b> .....	18
Golpe no horizonte.....	21
Imprensa apoia militares .....	26
<b>Capítulo II — Opiniões, reações e festival</b> .....	33
O asfalto, o morro e o sertão .....	35
A moça do grupo da Bahia.....	38
A popularização da TV .....	41
<b>Capítulo III – A disparada da banda da MPB</b> .....	46
Opinião de Nara .....	48
Plateia dividida.....	51
<b>Capítulo IV —Tropicália, por que não?</b> .....	56
Espaçonaves e guerrilhas .....	58
O rei da confusão .....	63
Tragicomédia Brasil.....	67
<b>Capítulo V – A MPB na roda viva</b> .....	74
Caminhando e cantando .....	77
“Deus está solto”.....	80
Atentos e fortes .....	87
<b>Capítulo VI — Prisão e canções do exílio</b> .....	91
Memórias musicais do cárcere .....	92
Triste Inglaterra, agitada Londres .....	94
Os dossiês do AI-5 .....	97
<b>Conclusão</b> .....	109
<b>Bibliografia</b> .....	115
<b>Filmografia</b> .....	118
<b>Artigos e matérias de jornais, revistas e sites</b> .....	119
<b>Documentos</b> .....	125
<b>Discografia</b> .....	126

# Introdução

No período de uma década, entre 1958 e 1968, o Brasil vivenciou três grandes revoluções musicais. A primeira, capitaneada pelas composições de Tom Jobim e pelo violão sincopado transgressor de João Gilberto, que influenciaria dali em diante a maneira de tocar o instrumento em todo o país, foi a bossa nova; a partir de 1964, e um ano mais tarde com a popularização dos festivais da canção, nasceu a segunda, com a emergência de uma geração heterogênea e politizada que seria abarcada na genérica sigla MPB (Música Popular Brasileira); e em 1968, surgiu a terceira, com o tropicalismo, consagrada com o disco coletivo *Tropicália ou panis et circensis*.

Os três movimentos, apesar de intrinsecamente ligados entre si, romperam de maneira violenta com tudo que havia antes. Do sol e da poesia leve que irradiava da bossa nova nasceram as canções de protesto da MPB, cujos alguns de seus expoentes desconstruíram tudo com o radicalismo da proposta tropicalista. É este ciclo de riqueza criativa, inovações, paixões à flor da pele e convulsão política e criativa que esta dissertação irá abordar, um momento que passa pelo otimismo dos “50 anos em cinco” do governo Juscelino Kubitschek (1956-1961), o JK, pelo impacto do golpe militar de 1964 e pelo choque da radicalização do regime com a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), que enterraria o sonho desta vanguarda dois anos antes de John Lennon impiedosamente declará-lo acabado na letra de “God”, em 1970<sup>1</sup>.

Para ressaltar a importância deste decênio nas artes brasileiras, vale lembrar que entre estes dez anos surgiram ou foram consagrados na música artistas como Tom Jobim, João Gilberto, Vinicius de Moraes, Baden Powell, Nara Leão, Gal Costa, Maria Bethânia, Elis Regina, Chico Buarque, Caetano Veloso, Edu Lobo, Milton Nascimento, Rita Lee, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré e centenas de outros, além do “redescobrimento” de sambistas como Cartola e Nelson Cavaquinho, que então estavam praticamente esquecidos.

Em busca de dar coesão a tão ampla colcha de retalhos, utilizei obras de acadêmicos, jornalistas e músicos, memórias, matérias de jornais ou revistas, artigos e

---

<sup>1</sup> THE dream is over: Lennon in search of himself. **The Guardian**, Londres, 21 dez. 2000. London Review of Books. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2000/dec/21/thebeatles.johnlennon>. Acesso em: 1 jul. 2022.

documentários. E, principalmente, a discografia do período. Apesar de inspirado pelos trabalhos de estudiosos como Marcelo Ridenti, Marcos Napolitano e Santuza Cambraia Naves, que fizeram avaliações da história cultural a partir dos campos da sociologia, da antropologia e da historiografia tradicional, proponho aqui uma narração da História a partir das canções, dos discos e de seus protagonistas. Ao fim e ao cabo, a ideia é mostrar não apenas como os acontecimentos daquela época influenciaram a música brasileira, mas também como essa manifestação cultural influenciou o país e ajudou a definir sua modernidade.

Apesar do recorte temporal desta dissertação ir até o AI-5, tomei a liberdade de estender o texto até o início de 1972, quando Gilberto Gil e Caetano Veloso, presos após o “golpe dentro do golpe”, retornam do exílio em Londres. Afinal, ambos foram retirados do país por causa da ditadura escancarada que se consolidou após aquele fatídico 13 de dezembro de 1968. Desse momento do recrudescimento da censura até a volta dos baianos, destaco também o que muitos consideram a obra-prima de Chico Buarque, *Construção* (1971), que, fora os lançamentos londrinos de Gil e Caetano, é o único disco entre 1968 e 1972 tratado neste trabalho.

## **O amor, o sorriso e a flor**

Entre os pesquisadores e estudiosos, há um debate sobre o momento crucial do surgimento do que seria conhecido como bossa nova. O fato é que ambos os acontecimentos que circundam esta velha discussão ocorreram com meses de diferença entre eles: a publicação dos LP's *Canção do amor demais*, de Elizeth Cardoso — nome então ainda grafado como Elizete —, em maio de 1958, e *Chega de saudade*, de João Gilberto, lançado em março de 1959.

“Vai, minha tristeza / E diz a ele que sem ele não pode ser / Diz-lhe  
numa prece / Que ele regresse / Porque eu não posso mais sofrer / Chega  
de saudade / A realidade é que sem ele não há paz / Não há beleza / É  
só tristeza e a melancolia / Que não sai de mim, não sai de mim, não sai  
/ Mas se ele voltar, se ele voltar / Que coisa linda, que coisa louca / Pois  
há menos peixinhos a nadar no mar / Do que os beijinhos que eu darei

na sua boca / Dentro dos meus braços / Os abraços não de ser milhões de abraços / Apertado assim, colado assim, calado assim / Abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim / Pra acabar com esse negócio de jamais viver sem mim... / Que é pra acabar com esse negócio de querer viver sem mim / Vamos deixar desse negócio de viver longe de mim”<sup>2</sup>.

Estrela da rádio brasileira, a cantora já era celebrada como uma das maiores intérpretes do país quando resolveu gravar um álbum somente com canções da recente parceria entre Tom Jobim e Vinicius de Moraes, que havia começado em 1956, com os temas da peça teatral *Orfeu da Conceição*, cujo projeto foi selado no tradicional bar Casa Villarino, no Centro do Rio. “Ao contrário do que se diz, eles não se conheceram no Villarino. Mas foi lá que se oficializou a parceria”, explicou-me o jornalista e escritor Ruy Castro em uma entrevista de 2017.<sup>3</sup>

Dona de uma voz imponente e cristalina, Elizeth era uma celebridade naquele instante, tanto que seu nome era corriqueiro nas páginas de colunas sociais. “Elizete continua firme na noite, movimentando ‘Au Bon Gourmet’ com sua voz magnífica... Como informamos há tempos, Elizete comprou um guarda-roupa inteiro para esta temporada, sendo muitos dos modelos originais franceses”, informou a seção “Gatos Pardos” em janeiro de 1958<sup>4</sup>. Ou seja, ela era a estrela em uma das boates nas quais Tom batia ponto como pianista da noite.

Apesar disso, a primeira opção do pequeno selo Festa para o projeto fora Dolores Duran, que, por viver o auge de sua breve carreira — ela morreria um ano e meio mais tarde, aos 29 anos, não sem deixar clássicos como “Estrada do sol” e “Por causa de você”, ambas com Tom Jobim —, pediu um cachê muito alto e foi descartada. Mesmo sendo segunda escolha, o mérito de Elizeth foi enorme. Além de aceitar gravar um repertório composto por um diplomata poeta *bon vivant* e um jovem músico ainda pouco conhecido, Elizeth teve Tom como seu produtor, assim como um rapaz baiano a tocar um violão esquisito, nada comum para aqueles sambas e sambas-canções, nas faixas “Outra vez” e “Chega de saudade”. Tratava-se de João Gilberto, que registrava pela primeira vez na

---

<sup>2</sup> JOBIM, Tom e MORAES, Vinicius. “Chega de saudade”. In: *Canção do amor demais*. Intérprete: Elizeth Cardoso. Rio de Janeiro: Festa, 1958. Spotify.

<sup>3</sup> LUZ, Sérgio. Nos passos de Tom Jobim. **O Globo**, Rio de Janeiro, 20 jan. 2017. Rio Show.

<sup>4</sup> GATOS Pardos. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 24 jan. 1958. 2º Caderno.

história a batida sincopada que mudaria o rumo da música brasileira e o consagraria mais tarde em todo o mundo.

No texto de contracapa do LP *Elizete interpreta Vinicius*, lançado cinco anos mais tarde, o Poetinha — como o compositor era chamado — descreve aquele momento, que o pesquisador musical Hugo Sukman define como a criação da “própria canção moderna brasileira”:

E o que pode ser considerado o marco inicial do movimento da Bossa Nova, “Chega de saudade”. Nele, pela primeira vez, ouvia-se o novo balançado, provindo de um violão todo enxuto que acompanhava Elizete: o violão de João Gilberto, quase um ano antes do seu espetacular aparecimento como cantor<sup>5</sup>.

A abordagem vocal de Elizeth, no entanto, era ainda a tradicional e em voga nos anos 1950, com a voz empostada, prenhe de dramaticidade. Por outro lado, o disco de estreia do baiano, que saiu dez meses depois, completava a erupção iniciada em *Canção do amor demais*. Em *Chega de saudade*, João Gilberto vira tudo de cabeça para baixo. Ademais de sua revolucionária maneira de tocar, sincopada, com acordes sofisticados, na qual a harmonia e a dinâmica da mão direita são a espinha dorsal, ele subverte o consagrado estilo de cantar, com uma voz pequena, elegante, mais perto do *cool jazz* do que do samba.

Comercialmente, não obstante, enquanto *Canção do amor demais* fracassou, *Chega de saudade* encontrou muitos obstáculos até cair nos ouvidos e no gosto do público. Se o diminuto selo Festa não tinha recursos para distribuir e promover o álbum de Elizeth, a música de João Gilberto era tão transgressora que muitos vendedores de discos e produtores musicais da época não entenderam o que ouviram. Quando um vinil de 78 r.p.m contendo as primeiras faixas registradas pelo cantor — “Chega de saudade” e “Bim-bom” — chegou ao diretor de vendas da gravadora Odeon em São Paulo, Oswaldo Gurzoni, sua reação foi tão cômica que a história tornou-se famosa: “Teve um espasmo

---

<sup>5</sup> SUKMAN, Hugo. *Nara Leão: Nara — 1964*. 1ª ed., Rio de Janeiro: Cobogó, 2022, p. 160.

apoplético e quebrou o disco na frente de seus vendedores, dizendo: ‘Esta é a merda que o Rio nos manda!’”<sup>6</sup>.

Não demoraria, no entanto, para a música que daria título ao primeiro disco de João Gilberto ser um sucesso. Logo, o tema registrado por Elizeth e depois também imortalizado pelo jovem baiano se consagrou como o pontapé inicial da bossa nova. Segundo Jobim, a canção foi “um marco, um ponto de fissão, de quebra com o passado”<sup>7</sup>, mas que, ainda de acordo com o próprio compositor, nasceu da velha tradição:

De certa forma, sentindo a novidade da bossa nova, do João Gilberto e daquele meio em que a gente vivia, talvez Vinicius tenha sido levado a intitular a música “Chega de saudade”. (...) Esse título é engraçado porque a música tem algo de saudade desde a introdução. Lembra aquelas introduções de conjuntos de violão e cavaquinho, tipo regional. (...) Na segunda parte, passa para maior (modo maior). Acontecem todas aquelas modulações clássicas que você encontra na música antiga. Isso cria um absurdo: o “Chega de saudade” (...) já é uma saudade jogando fora a saudade!”<sup>8</sup>

Mesmo que Vinicius e Tom tivessem 45 e 31 anos, respectivamente, naquele fatídico 1958, suas composições atingiram em cheio a juventude do país: eram plenas de frescor, solares, simples e saborosas de escutar, apesar da complexidade harmônica e de seus arranjos, e representavam perfeitamente um período em que o Brasil vivia a euforia de vencer pela primeira vez a Copa do Mundo de futebol, na Suécia, com Pelé, Didi e Garrincha como suas principais estrelas, construía sua monumental e futurística nova capital, Brasília, projetada pelos modernistas arquitetos Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, e colhia os frutos do crescimento econômico pós-Segunda Guerra Mundial: “Industrial output increased at an annual rate of 9,8 percent in the decade 1945-1955, more rapidly

---

<sup>6</sup> CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 179.

<sup>7</sup> MELLO, Zuza Homem de. e SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo – 85 anos de músicas brasileiras, Volume 2: 1958-1985*. São Paulo: Editora 34, 5ª ed., 2006, p. 22.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 20 e 22.

under Dutra because of the very significant growth in 1946 as part of the recovery immediately after the war”<sup>9</sup>.

O estilo de música popularizado pelos precursores do novo gênero combinava com a renomada beleza do Rio de Janeiro, ainda capital da república, a “cidade maravilhosa”, com esse sentimento de que o país, enfim, abandonava seu “complexo de vira-latas”, como dizia o escritor, dramaturgo e cronista Nelson Rodrigues sobre uma suposta inferioridade voluntária do brasileiro<sup>10</sup>, e rumava para se destacar como um país capaz de grandezas, de fazer jus à opulência de seu vasto território, seus recursos naturais, seu potencial industrial e sua capacidade ímpar de produzir manifestações culturais ricas e amplas. Não à toa, Juscelino Kubitschek ganharia o epíteto de “presidente bossa nova”.

## **Fragilidade democrática**

Mas a verdade é que a recente democracia brasileira caminhava sob gelo fino. Em 1954, uma crise política capitaneada pela oposição e liderada por uma campanha de Carlos Lacerda, um dos mais virulentos opositores do governo, levou ao suicídio do ex-ditador Getúlio Vargas, que havia comandado a nação entre 1930 e 1945 — a partir de 1937 como o regime autoritário do Estado Novo — e fora eleito democraticamente em 1950 para seu último mandato como presidente.

Em novembro de 1955, um contragolpe foi realizado para neutralizar um movimento de adversários políticos e opositores “liberais” que tentou impedir que os vencedores do pleito presidencial daquele ano, JK e João Goulart, o Jango, como vice, assumissem o governo<sup>11</sup>. Pena Boto, um vice-almirante, chegou a fazer manobras com navios como método de intimidação militar contra os ganhadores. “É indispensável impedir que Juscelino e Jango tomem posse dos cargos para que foram indevidamente eleitos”, disse Boto, presidente da Cruzada Brasileira Anticomunista, em entrevista ao jornal *O Globo*<sup>12</sup>. A iniciativa de tomar o poder só não foi bem-sucedida porque o ministro

---

<sup>9</sup> ABREU, Marcelo de Paiva. “The Brazilian economy, 1930—1980”. In: *The Cambridge History of Latin America*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 336.

<sup>10</sup> RODRIGUES, Nelson. *À sombra das chuteiras imortais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, pp.51 e 52.

<sup>11</sup> ABREU, p. 336.

<sup>12</sup> FICO, Carlos. *História do Brasil contemporâneo: da morte de Vargas aos dias atuais*. 1ª ed., 3ª reimpressão, São Paulo: Contexto, 2020, p. 28.

da Guerra, o general Henrique Batista Duffles Teixeira Lott, legalista, liderou a resistência contra a ação que buscava ilegitimamente derrubar o resultado do pleito<sup>13</sup>. E aquele não foi o único golpe tentado contra JK.

Na manhã de sábado de Carnaval de 1956, dois oficiais da Aeronáutica, o major Haroldo Veloso e o capitão José Chaves Lameirão, chegaram cedo à Base Aérea dos Afonsos, no Rio de Janeiro, passaram pelas sentinelas, renderam o oficial de dia e arrombaram o depósito de munição. Retiraram do hangar um avião de combate entupido de armas e explosivos, e decolaram na direção do campo de pouso de Jacareacanga, minúscula guarnição da Força Aérea no meio da mata, no sul do estado do Pará, perto da divisa com Mato Grosso. Os dois oficiais eram udenistas<sup>14</sup> fanáticos, veneravam Carlos Lacerda, estavam indignados com a vitória “getulista” nas eleições presidenciais de outubro de 1955 e pretendiam levar a cabo um plano alucinado: montar um foco de sedição no Brasil Central e dar início à guerra civil. O levante de Jacareacanga não durou vinte dias — antes do final de fevereiro a rebelião estava liquidada. Contudo, o episódio era indicativo do alto grau de instabilidade política do país. O presidente que os oficiais da Aeronáutica queriam derrubar fora empossado no cargo havia menos de um mês: Juscelino Kubitschek.<sup>15</sup>

Ou seja, a seleção brasileira podia ser a campeã do mundo, a música podia ser uma bossa nova, o presidente, também, mas as engrenagens que levariam ao golpe militar de 1964 já rangiam pelos profundos rincões da esfera política do Brasil. Mas, naquele momento, o que o novo gênero trazia era o sonho de uma vida fresca, repleta do sol de Copacabana e Ipanema, jovem, despreocupada, idílica e hedonista.

Até as canções de amor deixaram de ter a dor de cotovelo cheias de drama dos sambas-canções até então em voga. Se a estética musical era um rompedor de paradigmas,

---

<sup>13</sup> SCHWARCZ, Lilia Moritz e STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. 2ª ed., pp.413 e 414.

<sup>14</sup> Nome dado aos simpatizantes ou filiado do partido político conservador UDN (União Democrática Nacional).

<sup>15</sup> SCHWARCZ e STARLING. Op. Cit., p. 412.

as letras *bossanovísticas* eram, em sua maioria, otimistas e ingênuas, como na própria “Chega de saudade”, de versos como “abraços e beijinhos / e carinhos em ter fim / que é pra acabar com esse negócio / de querer viver sem mim”. Sem contar as raras e onomatopeicas composições próprias de João Gilberto, como “Bim-bom”<sup>16</sup> e “Hô-bá-lá-lá”<sup>17</sup>.

Não demorou para que os jovens de classe média da Zona Sul do Rio, a região mais abastada da cidade, se sentissem representados pelo gênero e se apaixonassem pela tal bossa nova. Um dos polos onde o estilo se desenvolveu como movimento foi o apartamento da adolescente Nara Leão, onde uma turma se reunia para tocar violão, cantar, compor e mostrar novas canções. Em pouco tempo, uma geração toda floresceu, com nomes como Carlos Lyra, Roberto Menescal, Sérgio Valle, Paulo Sérgio Valle e outros mais experientes, como Johnny Alf e Ronaldo Bôscoli, que também mergulhou de cabeça no mar azul da bossa.

Já em 1960, o *Jornal do Brasil* registrava a consolidação da “BN”, afirmando no título de uma matéria de capa do caderno de cultura, na qual João Gilberto é apresentado como o “dono” e o “papa” do estilo, que “música moderna só tem um nome: ‘bossa nova’”. Na reportagem, Miriam Lima de Alencar escreve que o termo “passou a batizar a música cantada e tocada num compasso diferente por môças e rapazes que lhe davam interpretação inteiramente diversa de qualquer outra. E, agora, a nova fase da música popular brasileira só tem um nome: Bossa Nova”, com a pompa de iniciais maiúsculas<sup>18</sup>.

Apenas dois anos depois, em 1962, a bossa nova ganhou o reconhecimento internacional em um concerto no prestigiado Carnegie Hall, em Nova York, dias depois de ser apresentada na Casa Branca, onde a então primeira-dama, Jacqueline Kennedy, teria se encantado pelo ritmo brasileiro<sup>19</sup>. A revista *Manchete* noticiou o embarque da trupe que viajou aos EUA para a apresentação, com fotografias de Lyra e Menescal despedindo-se de suas mulheres, e de um quase novato Sergio Mendes com cara de assustado na fila da escada do avião. O artigo ainda apontava que a internacionalização da novidade já havia começado:

---

<sup>16</sup> GILBERTO, João. “Bim-bom”. In: *Chega de saudade*. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1959. Spotify.

<sup>17</sup> GILBERTO, João. “Hô-bá-lá-lá”. Ibid.

<sup>18</sup> ALENCAR, Miriam Lima de. Música moderna só tem um nome: “bossa nova”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1960. 2º Caderno.

<sup>19</sup> “BOSSA Nova” vai ao Carnegie Hall depois de fascinar Jackie na Casa Branca. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 21 nov. 1962.

Os americanos pronunciam bossa nova. Os franceses, bossá nová. Os italianos, bozza nuova. Mas o melhor mesmo, é plagiar aquele “slogan” publicitário: “Erre na pronúncia, mas acerte no ritmo. Bossa nova é cem por cento nacional”. E foi justamente com a finalidade de provar ao mundo que o samba moderno não nasceu na flauta de Herbbie Mann ou na guitarra de Sacha Distel, que uma delegação da bossa nova seguiu, na semana passada, para os Estados Unidos<sup>20</sup>.

Diretor do grupo, o produtor Aloysio de Oliveira foi profético: “a turma receberá excelentes propostas para trabalhar nos Estados Unidos”<sup>21</sup>. Em pouco tempo, João Gilberto gravaria com Stan Getz, Tom Jobim iniciaria uma longa carreira norte-americana que culminaria no clássico LP *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim* (1967), e Sergio Mendes faria toda sua longa trajetória nos EUA. Na carona da bossa nova, a música brasileira ganhava o mundo.

Apenas um mês depois, em janeiro de 1963, a revista *O Cruzeiro*, uma das principais do país, assim como a *Manchete*, publicou uma matéria de fôlego, com diversas fotos, na qual enumerava os integrantes e apoiadores daquela revolução. Entre eles, destacam-se Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Baden Powell, outros supracitados nos parágrafos anteriores, e até o já consagrado e veterano Dorival Caymmi — ele mesmo criador solitário de um gênero autêntico e inimitável com o álbum *Canções praieiras*, de 1954 — que aparece como padrinho da turma de jovens cantores, compositores, instrumentistas e intérpretes.

No texto, o produtor Aloysio de Oliveira, fundador do selo Elenco, que marcou época ao lançar discos de bossa nova com projetos gráficos modernos e inovadores, e diretor do show em Nova York, explica ao repórter que nesse encontro entre gerações “não há bossa nova, nem bossa velha, o que importa é boa música, e boa música existe em todas as eras”<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> BOSSA Nova road to the States. *Manchete*, Rio de Janeiro, 1 dez. 1962.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> A nova bossa nova. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 23 nov. 1963.

Décadas mais tarde, Caetano Veloso, que seria uma das revelações da MPB e um dos artífices do radicalismo do tropicalismo, avaliou o impacto daquela música surgida em 1958 a partir dos discos de Elizeth Cardoso e João Gilberto:

A bossa nova nos arrebatou. O que eu acompanhei como uma sucessão de delícias para minha inteligência foi o desenvolvimento de um processo radical de mudança de estágio cultural que nos levou a rever o nosso gosto, o nosso acervo e — o que é mais importante — as nossas possibilidades. João Gilberto, com sua interpretação muito pessoal e muito penetrante do espírito do samba, a qual se manifestava numa batida de violão mecanicamente simples mas musicalmente difícil por sugerir uma infinidade de maneiras sutis de fazer as frases melódico-poéticas gíngarem sobre a harmonia de vozes que caminhavam com fluência e equilíbrio, catalisou os elementos deflagradores de uma revolução que não só tornou possível o pleno desenvolvimento do trabalho de Antonio Carlos Jobim, Carlos Lyra, Newton Mendonça, João Donato, Ronaldo Bôscoli, Sérgio Ricardo — seus companheiros de geração — e abriu caminho para os mais novos que vinham chegando... marcou, assim, uma posição em face de feitura e fruição de música popular no Brasil que sugeria programas para o futuro e punha o passado em nova perspectiva — o que chamou atenção de músicos eruditos, poetas de vanguarda e mestres de bateria de escolas de samba<sup>23</sup>.

No meio disso tudo, uma estreia discográfica começou uma quebra estética com a música que dominava o país e começava a se espalhar pelos quatro cantos do planeta. Apesar da capa ter a essência dos lançamentos de bossa nova, com o artista acompanhado por seu violão, design elegante e fontes coloridas, *Samba esquema novo* (1963), primeiro lançamento de Jorge Ben Jor (então ainda chamado de Jorge Ben), já trazia no título o caminho único que o jovem carioca começava a trilhar.

---

<sup>23</sup> VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1ª reimpressão, 2008, pp.32 e 33.

A própria letra do tema que se converteria num standard de seu cancionista, “Mas que nada”<sup>24</sup> — que faria sucesso estrondoso no exterior com a versão “americanizada” de Sergio Mendes e o grupo Brasil 66<sup>25</sup> —, já apontava a bifurcação na estrada: “Este samba que é misto de maracatu / é samba de preto velho / samba de preto tu”.

Do samba jazzístico polido e requintado da bossa nova, aparecia um samba mesclado com maracatu, com raízes negras e suburbanas, não dos apartamentos em frente à praia. Sem contar as harmonias básicas, de poucos acordes, distante da sofisticação de Jobim e seus seguidores, assim como um violão percussivo e suingado, cada vez mais longe da elegância e da destreza impecável de João Gilberto. Mesmo sem qualquer caráter político, a primeira obra-prima de Jorge Ben, que trazia muito balanço e certa influência do rock, já anunciava que o rompimento com o passado era iminente, que a bossa começava a ficar velha.

Toda a rápida ascensão da bossa nova ocorreu enquanto o país enfrentava um turbulento período político. Se por um lado JK assumiu o poder e cumpriu seu mandato, com a fundação de Brasília, investimentos industriais e rodoviários, seu sucessor, Jânio Quadros, herdou os efeitos dessa política macro-econômica, com alta inflação, falta de balanço fiscal e, por conseguinte, perspectiva de crise do balanço de pagamentos com reservas erodidas<sup>26</sup>. Com a súbita renúncia de Quadros em agosto daquele ano, depois de pouco mais de seis meses no cargo, a presidência foi assumida por Jango, novamente reeleito para vice-presidente (naquela época, o cargo era disputado em pleito separado). Novamente se instauraria a insatisfação militar, como explica Marcelo de Paiva Abreu:

Goulart, Vargas’s Labour Minister in 1954 (responsible for the 100 percent increase in the minimum wage in May), had been elected Vice-President both in 1955 and 1960 as the candidate of the Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) with the strong support of the trade unions. There was strong resistance by a section of the military to his taking office. And these fears were not totally allayed by the political

---

<sup>24</sup> BEN, Jorge. “Mas que nada”. In: *Samba esquema novo*. Rio de Janeiro: Philips, 1963. Spotify.

<sup>25</sup> MELLO e SEVERIANO, p. 67.

<sup>26</sup> ABREU, p. 348.

compromise which led to his being allowed to assume the presidency but with his powers curtailed under a parliamentary regime.<sup>27</sup>

Neste contexto, nem o bicampeonato da seleção brasileira na Copa do Mundo do Chile, em 1962, foi capaz de aplacar os ânimos dos quartéis e da oposição. Pouco a pouco, as nuvens começavam a encobrir o sol da bossa nova, e alguns artistas do movimento, com destaque para Carlos Lyra — que fundou, em 1961, ao lado de nomes como o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho e o poeta Ferreira Gullar, o CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes), no Rio de Janeiro —, passaram a se politizar e se engajar em partidos ou iniciativas de esquerda.

*O amor, o sorriso e a flor* — título do segundo LP de João Gilberto, lançado em 1960 — começavam a sair de cena e passavam a dar lugar para preocupações sociais que afligiam todas as esferas do país, como a desigualdade. Mas o alvorecer de uma nova revolução musical seria protagonizado por uma mulher sem laços partidários, ainda inédita em disco, que romperia com o gênero que florescera, em parte, na sala do apartamento de seus pais e do qual ela era reconhecida como musa. Era Nara Leão — que, por ter atuado nas três revoluções citadas no início desta introdução, seja como integrante fundadora, protagonista ou membro secundário, será, de certa maneira, o fio condutor desta dissertação.

---

<sup>27</sup> Ibid., p. 348.

## Capítulo I – A garota de Copacabana

No início de 1964, Nara Leão já era notícia em rádios, jornais e revistas como uma das fundadoras e musa da bossa nova. A jovem nascida em Vitória, no Espírito Santo, 22 anos antes, contudo, ainda permanecia inédita em disco, apesar de já se apresentar em clubes e boates. Com jeito tímido e voz pequena, ela demorara para se decidir por uma carreira artística. E também pela pressão, a partir do machismo da época, que sofria dos próprios colegas de movimento: “o pessoal da bossa nova me escorraçava um pouco, todo mundo me espinafrava... Eu era uma garota, meio que mascote. Eles não me davam muita colher de chá, me maltratavam muito. Achavam que eu cantava mal, que desafinava... eu ficava meio perdida”, disse a cantora em depoimento para a posteridade do Museu da Imagem e do Som<sup>28</sup>. Mas isso estava para mudar.

Dona de um espírito inquieto, Nara passou a frequentar os encontros dos jovens politizados do CPC, onde militava o colega Carlos Lyra, que lhe apresentou sambistas da velha e da nova guarda, e as rodas de samba do *Zicartola*, um botequim aberto em 1963 e situado na Rua da Carioca, no coração do Centro do Rio, cujos donos eram o casal formado por Cartola, um dos criadores da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, e Dona Zica, sua mulher, que cuidava dos quitutes e petiscos servidos aos bambas do morro e aos jovens curiosos da Zona Sul que frequentavam o local. Com a turma engajada da UNE, Nara passou a notar que o fazer artístico podia ir além de narrar apenas os prazeres mundanos da vida, que uma canção, um filme — ela também passara a andar com o grupo do Cinema Novo, a partir do namoro com o realizador Ruy Guerra — ou uma peça de teatro podia também ser um alerta, uma denúncia, um protesto contra as muitas mazelas brasileiras.

Já no bar do lendário compositor mangueirense — que havia sido resgatado de anos no esquecimento após o jornalista Sérgio Porto reconhecê-lo trabalhando como lavador de carros em Copacabana<sup>29</sup> —, a aspirante teve contato com o samba tradicional e compositores que contavam uma realidade distinta de sua bolha, um mundo mais duro e complicado que passava longe do “doce balanço, caminho do mar” dos versos de “Garota de Ipanema” (Jobim/Moraes), então recém-lançada, que iniciava sua trajetória

---

<sup>28</sup> O CANTO livre de Nara Leão. Direção: Renato Terra. Brasil: Globoplay, 2022.

<sup>29</sup> MÁXIMO, João. Cartola 100 anos. O Globo, Rio de Janeiro, 11 out. 2008. Segundo Caderno.

para se tornar a canção brasileira mais regravada da história<sup>30</sup>. Para Nara, esses encontros longe da orla de Copacabana foram um ponto de mudança em sua maneira de ver o mundo e o papel do artista nele:

“Todo aquele movimento me impressionou muito, de tomar conhecimento de uma realidade social que eu não conhecia, absolutamente, nunca tinha ouvido falar. Eu era uma menina muito angustiada desde a infância, meio problemática, baixo astral. De repente, quando descobri essas coisas, pensei que talvez pudesse prestar um serviço, fazer uma coisa pelos outros, porque meu problema era muito pequeno, e tem gente com problema real. E eu dei uma virada aí... Esse primeiro disco achei importante falar dos problemas brasileiros, e eu tinha muito a ideia de reportagem musical, mostrar para o pessoal de Copacabana o que o morro faz... Por incrível que pareça, eu estava tão ligada com o movimento de bossa, mas quando fui fazer meu primeiro disco, eu rompi com a bossa nova. Porque foi uma fase em que descobri um outro lado da vida e do mundo, que não era só o sorriso, a flor e o amor. E eu fiquei muito impressionada com o que eu não sabia e descobri naquele momento. Eu descobri que havia fome, que havia morro, que havia pessoas pobres, o que eu nunca tinha me dado conta”<sup>31</sup>.

Esse choque de realidade tão presente na vida carioca, a “cidade partida” entre o morro e o asfalto, termo difundido pelo jornalista Zuenir Ventura anos mais tarde em seu clássico livro-reportagem<sup>32</sup>, foi a força motriz para seu lançamento em disco como cantora. Mas não seria fácil desligar-se do cordão umbilical da bossa nova, furar a bolha do conforto de um apartamento com vista para o mar e gravar sambas mais tradicionais, que denunciavam questões que parcelas da sociedade e do estado preferiam ignorar —

---

<sup>30</sup> FELTRIN, Ricardo. “Garota de Ipanema” vira canção brasileira mais regravada no mundo. **UOL**, São Paulo, 17 fev. 2022. Splash. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/ooops/2022/02/17/garota-de-ipanema-vira-cancao-brasileira-mais-gravada-no-mundo.htm>. Acesso em: 28/06/2022.

<sup>31</sup> O CANTO livre de Nara Leão. Op. Cit.

<sup>32</sup> Ver VENTURA, Zuenir. *Cidade Partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

assim como faziam expoentes da incipiente renovação folk das canções de protesto nos EUA, principalmente com Bob Dylan e Joan Baez.

Outro ponto de virada para Nara ocorreu em 1963, mesmo ano em que gravou seu LP inaugural, quando atuou em uma espécie de trailer-ensaio do musical *Pobre menina rica*, na boate Au Bon Gourmet, que Carlos Lyra e Vinicius de Moraes estavam a escrever juntos. Na trama, ela vivia a tal pobre menina rica, uma jovem entediada e infeliz que se apaixona por um morador de rua que ela via de sua casa luxuosa. Ou seja, o convite da dupla serviu basicamente para que ela interpretasse a si mesma. As primeiras impressões da crítica não foram boas, como mostra trecho de resenha no *Jornal do Brasil*:

Pobre menina rica é uma história tipicamente carioca, bem moderninha, tendo como tema exatamente isso... a pobre menina rica sem carinho, que se enamora de um mendigo poeta... as pobres meninas ricas que vão vê-lo se sentem retratadas na figura de Nara e nas coisas simples e bonitas que Carlos Lira (sic) canta para ela<sup>33</sup>.

Todavia, o espetáculo narrava exatamente um ponto de interseção entre a moça protegida pela torre de marfim de uma família de boas condições financeiras e a parte da cidade que ficava escondida dos bairros mais nobres, das areias brancas das praias de Copacabana e Ipanema. E era este caminho percorrido pela personagem que Nara buscava trilhar artisticamente. Uma coincidência foi a inauguração, no primeiro semestre do ano seguinte, dois meses após o lançamento do disco de Nara, do Túnel Santa Bárbara, ligando Laranjeiras, na Zona Sul, ao subúrbio da Zona Norte, no Catumbi<sup>34</sup>. Era este encontro que a cantora queria promover.

Para sair do casulo no qual nutriu sua paixão pela música, Nara precisaria mostrar a determinação pela qual sua carreira e trajetória pública seriam famosas. Primeiro, seria necessário convencer o produtor Aloysio de Oliveira, que já era conhecido por seu selo Elenco, dedicado à bossa nova, a aceitar a escolha de um repertório nada óbvio para aquela menina abastada que se preparava para lançar seu álbum de estreia.

---

<sup>33</sup> POBRE menina rica tem histórias para as pobres meninas ricas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 abr. 1963. Caderno B.

<sup>34</sup> CATUMBI e Laranjeiras ligados. **O Globo**, Rio de Janeiro, 22 abr. 1964. 1ª Página.

Após longa queda de braço, a cantora principiante convenceu Oliveira a gravar sambas de Cartola (“O sol nascerá”, com Elton Medeiros), Nelson Cavaquinho e Zé Keti. Além dos velhos bambas, não faltaram composições de nomes ligados à bossa nova, como Baden Powell, Carlos Lyra e Vinicius de Moraes, que, ao lado dos parceiros mais jovens, também já começara a mudar os temas de suas canções, cada vez mais atentas às mazelas brasileiras. Para se ter uma ideia da importância das escolhas, “mesmo sendo uma espécie de lenda viva, cultuado como sobrevivente da geração fundadora do samba, até aquela gravação de ‘O sol nascerá’, Cartola só tinha 14 músicas gravadas”<sup>35</sup>.

## **Golpe no horizonte**

Uma delas, “Marcha da Quarta-feira de Cinzas”, parecia profetizar o golpe que viria poucas semanas depois: “Acabou nosso carnaval / ninguém ouve cantar canções... / e nos corações saudades e cinzas foi o que restou / pelas ruas o que se vê / É uma gente que nem se vê / que nem sorri, se beija e abraça... / E, no entanto, é preciso cantar / mais que nunca é preciso cantar”. Pesquisador da obra de Nara, Sukman avalia que a intérprete ficou “satisfeita de cantar uma música mais, digamos, brasileira e política que as coisas da bossa nova... Após o golpe militar, que de fato parecia prever, a ‘Marcha da Quarta-feira de Cinzas’ se tornaria uma canção de protesto *avant la lettre*, e seria vista de outra forma”<sup>36</sup>.

Até os temas de amor já tinham outra abordagem, menos romantizada e de pés no chão de quem vive na base da pirâmide da desigualdade. Para Nara, saíam os “abraços e beijinhos / e carinhos sem ter fim” e entrava a melancolia mais dolorida de “Diz que fui por aí” (Hortênsio Rocha/Zé Keti), por exemplo: “Tenho um violão para me acompanhar / tenho muitos amigos, eu sou popular / tenho a madrugada como companheira / a saudade me dói, em meu peito me rói / eu estou na cidade, eu estou na favela / eu estou por aí / sempre pensando nela”. Ou ainda a “Luz negra” de Nelson Cavaquinho, em parceria com Amâncio Costa: “A luz negra de um destino cruel / que ilumina este teatro sem cor / onde estou desempenhando o papel / de palhaço do amor”.

---

<sup>35</sup> SUKMAN, p. 123,

<sup>36</sup> Ibid., p. 63.

A seleção final de faixas do LP, batizado apenas de *Nara*, ainda continha “Feio não é bonito” (Carlos Lyra/Gianfrancesco Guarnieri), cuja letra combate a idealização romântica da vida nas favelas, “Canção da terra” (Edu Lobo/Ruy Guerra), — Lobo, na época, ainda era um compositor desconhecido — “Berimbau” (Baden Powell/Vinicius de Moraes), uma espécie de rascunho dos afro-sambas que a dupla comporia e criaria como um gênero em si mesmo anos mais tarde, “Vou por aí” (Baden Powell/Aloysio de Oliveira), “Réquiem por um amor” (Lobo/Guerra), “Consolação” (Baden/Moraes) e “Naná (coisa nº 5)” (Moacyr Santos/Mário Telles), que fazia parte da trilha sonora — assinada por Moacyr Santos, professor de música de Nara — do filme cinemanovista *Ganga Zumba* (1963), de Cacá Diegues, que contava com Cartola no elenco. Jornalista, pesquisador musical, escritor e compositor, Nelson Motta foi sucinto ao resumir a importância de *Nara*: “este é o marco fundador do que veio a ser chamado de MPB”<sup>37</sup>.

Uma faixa que vale destacar é “Maria Moita” (Lyra/Moraes), canção-protesto do repertório do musical *Pobre menina rica*, na qual a narradora desabafa sobre a dificuldade da vida doméstica da mulher no seio de uma sociedade que privilegia o homem em todas as estâncias. Além de ser uma música feminista à frente do seu tempo, os versos, que não escondem o apelo por justiça social em um país extremamente desigual, abordam a fé da religião de matriz afro-brasileira da personagem — que Vinicius aprofundaria ainda mais com Baden Powell nos vindouros afro-sambas —, a letra do poeta teria os versos iniciais mencionados por Caetano Veloso em “You don’t know me”, do LP *Transa*, feito no exílio político em Londres:

“Nasci lá na Bahia / De Mucama com feitor / Meu pai dormia em cama  
/ Minha mãe no pisador / Meu pai só dizia sim, venha cá / Minha mãe  
dizia sim, sem falar / Mulher que fala muito perde logo seu amor / Deus  
fez primeiro o homem / A mulher nasceu depois / Por isso é que a  
mulher / Trabalha sempre pelos dois / Homem acaba de chegar, tá com  
fome / A mulher tem que olhar pelo homem / E é deitada, em pé, mulher  
tem é que trabalhar / O rico acorda tarde, já começa resingar / O pobre  
acorda cedo, já começa trabalhar / Vou pedir ao meu Babalorixá / Pra

---

<sup>37</sup> O CANTO livre de Nara Leão, op. cit.

fazer uma oração pra Xangô / Pra por pra trabalhar gente que nunca trabalhou”<sup>38</sup>.

Mesmo tendo sido a primeira cantora de sua geração a fazer um disco inteiro a partir de preocupações sociais, a mudança nos ares da música popular brasileira — que ainda não tinha recebido a célebre sigla pela qual os artistas daquele período seriam reconhecidos — na primeira metade da década de 1960 não começou com Nara. Para entender o desaguar desse rio, é necessário voltar à nascente, com a fundação dos CPC’S, já mencionado anteriormente, em 1961.

O Centro Popular de Cultura surgiu por meio do anseio de estudantes e artistas que se articulavam na União Nacional dos Estudantes (UNE), a partir de uma visão nacional-popular herdada da retórica do Partido Comunista Brasileiro (PCB), também conhecido no Brasil como Partidão. A ideia era criar produtos culturais que fossem questionadores, focando em denunciar os problemas sociais e econômicos enfrentados pelo país, fazer uma arte que falasse com e para o povo, mesmo que seus autores e intérpretes não viessem de famílias de classes baixas de trabalhadores.

O texto-base do Manifesto do CPC tentava mostrar como o jovem artista engajado poderia “optar por ser povo”, mesmo tendo nascido no seio das famílias mais abastadas. Aliando formação e talento, com os estilos e conteúdos da cultura popular, o artista engajado poderia ajudar a construir a autêntica cultura nacional, cuja tarefa principal era estimular a conscientização em prol da emancipação da nação diante dos seus usurpadores (nacionais e estrangeiros)... Como tarefas básicas, na medida em que o governo João Goulart assumia as reformas de base como sua principal bandeira, o CPC se dispunha a desenvolver a consciência popular, considerada a base da libertação nacional<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> LYRA, Carlos & MORAES, Vinicius de. “Maria Moita”. In: *Nara*. Intérprete: Nara Leão. Rio de Janeiro: Elenco, 1964. Spotify.

<sup>39</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2004, pp. 37 e 38.

Da turma da bossa nova, Lyra foi o primeiro a aderir ao projeto. Logo, ele teria duas canções gravadas no LP didático e engajado *O povo canta* — “O subdesenvolvido” e “Canção do trilhãozinho”, ambas em parceria com Francisco de Assis. A iniciativa do CPC também trazia um crédito curioso em uma das faixas, o nome de Augusto Boal — dramaturgo e diretor de teatro criador do Teatro do Oprimido —, que assinava “Zé da Silva” com Geny Marcondes.

Ao lado de Sérgio Ricardo, Lyra passou a realizar algo próximo de uma bossa politizada. Era um contexto no qual também se situavam o Teatro de Arena, no qual militavam nomes como Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Odualdo Vianna Filho, o Vianninha, e os jovens que se engajavam a criar uma sétima arte autenticamente brasileira, do lema “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, no que seria chamado de Cinema Novo, como denotava o hoje clássico filme *5 vezes favela* (1962), produzido pelo CPC, composto pela junção de cinco curtas-metragens, com destaque para as obras de Cacá Diegues, Leon Hirszman e Joaquim Pedro de Andrade — na Bahia, outro cineasta ligado à proposta do CPC era Glauber Rocha, que se tornaria o principal nome dessa vanguarda cinematográfica.

Dessa maneira, não foi por acaso que uma versão de “Quem quiser encontrar o amor”, de Lyra e Geraldo Vandré, entrou no episódio “Couro de gato” de *5 vezes favela*. Também não é de se estranhar que Nara, uma tímida observadora dos encontros do CPC no Rio, tenha nutrido o sonho de trabalhar com cinema: “Eu achei que ia ser montadora de cinema... através do ‘5 vezes favela’, as músicas do Zé Keti, o teatro do Vianninha, todo aquele movimento me impressionou muito”<sup>40</sup>. Logo, de certa maneira, o engajamento crítico no qual a música começava a se inserir já vinha sendo desbravado por cineastas e dramaturgos.

Mas a realidade logo bateria à porta daqueles jovens utópicos que sonhavam em realizar uma revolução comunista por meio da música, do cinema, do teatro e da literatura. A instabilidade que vinha desde o suicídio de Getúlio Vargas, em 1954, passando pela tentativa de impedir a posse de JK e, na sequência, o ensaio de um motim militar, fora a pressão que levou à renúncia de Jânio Quadros, finalmente transbordou no governo de Jango, que prometia reformas progressistas, mas foi posteriormente chamado por Elio

---

<sup>40</sup> SUKMAN, p. 59.

Gaspari, autor de uma série de fôlego sobre a ditadura, de um presidente entre os “mais despreparados” da história do país<sup>41</sup>.

Desde o início, João Goulart enfrentou ferrenha campanha para minar seus poderes. Em setembro de 1961, o congresso instituiu o parlamentarismo, antes mesmo que o vice-presidente tomasse posse, com o mineiro Tancredo Neves, do PSD, partido com o maior número de integrantes na Câmara dos Deputados desde 1945<sup>42</sup>, assumindo o cargo de primeiro-ministro, posição à qual renunciaria menos de um ano depois. Em janeiro de 1963, um plebiscito escolheu o presidencialismo, após Jango, em medida populista oportuna, aumentar o salário mínimo em 75%, acabando de vez com a aventura parlamentarista.

A propaganda contra sua administração, não obstante, seguia de vento em popa, apoiada pela oposição, pelos círculos militares, e financiada por empresários de setores civis e do governo dos EUA — em um total de US\$ 5 milhões<sup>43</sup> —, que temiam, dentro de um contexto efervescente de Guerra Fria, uma guinada do Brasil à esquerda e ao comunismo internacional, mesmo que isso jamais tenha sido uma possibilidade meramente plausível. O turbilhão político era tamanho que, entre o curto período da saída de Jânio e a posse de Jango, Lionel Brizola, então governador do Rio Grande do Sul e seu correligionário no PTB, se prontificou a resistir perante um possível golpe. Por expor a divisão entre legalistas e golpistas nas Forças Armadas em uma carta aberta à nação, o Marechal Lott, o mesmo que havia conseguido permitir a posse de JK, recebeu ordem de prisão de Odílio Denys, Ministro da Guerra<sup>44</sup>.

No início de 1964, quando Nara Leão lançou *Nara*, “à politização das ruas, somou-se a ação de grupos de pressão (empresários e lideranças de diversos tipos) e de movimentos sociais e a politização dos quartéis – das salas de comando às casernas”<sup>45</sup>. Enquanto isso, Jango caminhava na corda bamba de uma política de negociação fadada ao fracasso. Não era nem o vilão de matriz comunista que a direita inventava, muito menos o líder revolucionário que a esquerda reformista sonhava.

---

<sup>41</sup> GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 46.

<sup>42</sup> MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Introdução à história dos partidos políticos brasileiros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, pp. 103 a 105.

<sup>43</sup> FICO. Op. Cit., pp. 44 e 45.

<sup>44</sup> NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do regime militar brasileiro*. 1ª ed., 7ª reimpressão, São Paulo: Contexto, 2019, p. 33.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 53.

Por outro lado, na sexta-feira 13 de março de 1964, foi organizado um comício na Central do Brasil, no Centro do Rio, nos moldes varguistas, para tentar mostrar que o governo se unia às esquerdas e às reformas. Portanto, com todos os ingredientes borbulhando nessa débil panela de pressão política, não foi surpresa quando o caldo finalmente entornou, e os militares deram um golpe entre os dias 31 de março e 1º de abril, em uma fácil e rápida vitória para derrubar o regime democrático. Na noite anterior, 30 de março, Jango discursara na Associação de Sargentos do Rio. A busca por aproximação havia sido muito tarde. Para a surpresa de muitos, tanto aliados quanto opositores, o presidente não tentou resistir após o movimento do general Olympio Mourão Filho, que, na madrugada do dia 31, começou a conduzir sua mambembe tropa de Juiz de Fora, em Minas Gerais, rumo ao Rio para derrubar o governo.

Entre 31 de março e 4 de abril, quando se asilou em território uruguaio, Jango teve algumas oportunidades de reagir ao golpe. A primeira, com baixo custo e risco, bem como boa probabilidade de êxito, seria impedir que Mourão avançasse: a tropa deslocava-se lenta e visível pela estrada União e Indústria, era pequena, mal municada, e em parte formada por recrutas. A segunda dependia de Jango permanecer no Rio de Janeiro, fazer uma proclamação à nação e comandar a resistência apoiado pelas guarnições leais — sua saída da Guanabara para Brasília desorientou todos que o apoiavam e foi interpretada como uma fuga... É certo que faltou o comando de Jango para resistir. Contudo, entre as esquerdas e junto aos setores que o apoiavam, ninguém tomou a iniciativa de assumir a liderança e enfrentar o golpe — nem o Partido Comunista ou o CGT, nem as Ligas Camponesas, nem Brizola<sup>46</sup>.

## **Imprensa apoia militares**

Sem qualquer tipo de resistência, a quartelada foi ligeira, bem-sucedida e recebeu amplo apoio da grande imprensa país afora. As manchetes das capas dos principais periódicos após o fatídico dia 1º de abril de 1964, “mais do que informação, constituíam

---

<sup>46</sup> SCHWARCZ e STERLING, pp. 446 e 447.

propaganda, notadamente a favor da deposição do presidente constitucional João Goulart<sup>47</sup>. Enquanto a *Folha de S. Paulo* anunciava que “Congresso declara a presidência vaga: Mazzilli assume” e que “papel picado comemorou a renúncia (sic) de João Goulart<sup>48</sup>, o jornal *O Dia* enaltecia uma delirante “fabulosa demonstração de repulsa ao comunismo<sup>49</sup>. Já a capa da publicação especial da revista *O Cruzeiro* trazia a foto de um sorridente Magalhães Pinto, governador de Minas Gerais e apoiador de primeira hora do golpe, com a manchete “Edição histórica da revolução (sic)”<sup>50</sup>, lançando eufemismo<sup>51</sup> usado pelos militares brasileiros até os dias de hoje para mencionar a tomada inconstitucional do poder pelos militares. Na mesma toada, em *O Estado de S. Paulo*, o título era “Vitorioso o movimento democrático”<sup>52</sup>.

A capa de *O Globo* exultava o golpe com as seguintes manchetes: “Fugiu Goulart e a democracia está sendo restabelecida”; “Empossado Mazzilli na presidência”; além dos editais “Ressurge a democracia” e “A decisão da pátria”<sup>53</sup>. Assim como outros veículos, décadas mais tarde o jornal se desculpou, apesar de tê-lo feito com argumentos conspiratórios e sem base factual também utilizados em 1964: “Naqueles instantes, justificavam a intervenção dos militares pelo temor de um outro golpe, a ser desfechado pelo presidente João Goulart, com amplo apoio de sindicatos — Jango era criticado por tentar instalar uma “república sindical” — e de alguns segmentos das Forças Armadas”<sup>54</sup>.

Uma das poucas exceções foi o diário *Última Hora*, de Samuel Wainer, que há anos sofria ataques do ultraconservador de direita Carlos Lacerda, dono do jornal *Tribuna da Imprensa*. “Jango no Rio Grande e Mazzilli empossado” e “Última Hora depredada e

---

<sup>47</sup> MAGALHÃES, Mário. 19 capas de jornais e revistas: em 1964, a imprensa disse sim ao golpe”. UOL, São Paulo, 31 mar. 2014. Blog do Mário Magalhães. Disponível em: <https://blogdomariomagalhaes.blogosfera.uol.com.br/2014/03/31/19-capas-de-jornais-e-revistas-em-1964-a-imprensa-disse-sim-ao-golpe/>. Acesso em: 30/06/2022.

<sup>48</sup> CONGRESSO declara a presidência vaga: Mazzilli assume. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 2 abr. 1964. Primeira Página.

<sup>49</sup> FABULOSA demonstração de repulsa ao comunismo. **O Dia**, Rio de Janeiro, 3 abr. 1964. Primeira Página.

<sup>50</sup> EDIÇÃO histórica da revolução. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 10 abr. 1964. Capa.

<sup>51</sup> Para entender melhor a relevância e o perigo do uso de eufemismos para golpes de estado na disputa pela memória histórica, ver GONÇALVES, Rodrigo Jurucê Mattos. “Miguel Reale na construção do Golpe e da Ditadura de 1964”. In: *Brasil 1964, Portugal 1974: ditaduras, lutas sociais e revolução*. Org: David Maciel e João Alberto da Costa Pinto. Goiânia: Editora Gárgula; Editora Kelps, 2020, pp. 46 e 133.

<sup>52</sup> VITORIOSO o movimento democrático. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 2 abr. 1964. Página 1.

<sup>53</sup> FUGIU Goulart e a democracia está sendo restabelecida. **O Globo**, Rio de Janeiro, 2 abr. 1964. Página 1 e Página 2.

<sup>54</sup> APOIO ao golpe de 1964 foi um erro. **O Globo**, Rio de Janeiro. Memória O Globo. Disponível em: <http://memoria.oglobo.globo.com/erros-e-acusacoes-falsas/apoio-ao-golpe-de-64-foi-um-erro-12695226>. Acesso em: 30/06/2022.

incendiada”, diziam duas de suas manchetes. Na página 2, bradava: “Vandalismo contra UH é golpe na democracia”. No mesmo dia, a publicação de Lacerda, extasiada com o golpe que seu proprietário há anos apoiava, afirmava que “Democratas assumem comandos militares” e atacava o presidente deposto no violento editorial “Pela recuperação do Brasil”:

Escorraçado, amordaçado e acovardado deixou o poder como imperativo da legítima vontade popular o sr. João Belchior Marques Goulart, infame líder dos comuno-carreiristas-negocistas-sindicalistas. Um dos maiores gatunos que a história brasileira já registrou, o sr. João Goulart passa outra vez à história, agora também como um dos grandes covardes que ela já conheceu... Temos o direito de dizer tudo isso do sr. João Goulart porque não lhe racionamos os adjetivos certos, por mais contundentes que fossem, na hora em que êle dominava o poder, e posava de líder todo-poderoso da Nação. Como não nos intimidamos na hora em que Jango e os comunistas estavam por cima... não precisamos nem fazer demagogia da generosidade... Enfim, começa hoje uma nova era para o Brasil. Confiemos no espírito público dos homens que salvaram a democracia brasileira<sup>55</sup>.

Era este o contexto que os jovens idealistas da nova geração das artes brasileiras precisariam enfrentar a partir do 1º de abril de 1964. E Lyra foi um dos primeiros músicos a sentir na pele a virulência do golpe. Naquele mesmo dia, a sede da UNE, na Praia do Flamengo, no Rio de Janeiro, onde os integrantes do CPC local se reuniam, foi atacada, alvejada por disparos de armas de fogo, depredada e incendiada. O ataque ao prédio foi noticiado pelo *Última Hora*: “Agitadores incendeiam Próprio da União: UNE”. O texto da matéria reportava que “populares exaltados atearam fogo à barricada e à parte da frente do prédio”, e relatava que “enquanto a turba de fanáticos procurava impedir a ação dos bombeiros, os estudantes, acuados, ainda resistiram durante algum tempo... Todavia, a resistência não durou muito, em virtude da minoria dos estudantes”<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> PELA recuperação do Brasil. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 2 abr. 1964. Página 1.

<sup>56</sup> AGITADORES incendeiam próprio da União: UNE. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 2 fev. 1964. Página 2.

O engajamento político de Lyra, que estava presente no dia do incêndio criminoso do prédio da UNE, vinha já de alguns anos. Em 1960, ele fora o responsável por compor a trilha da peça “A mais-valia vai acabar, seu Edgard”, de Vianninha, que, já no título, não escondia seu cunho marxista. Pouco depois, ele convocou Vinicius para compor o “Hino da UNE”, que o Poetinha versou: “União Nacional dos Estudantes / Mocidade brasileira / Nosso hino é nossa bandeira / De pé a jovem guarda / A classe estudantil / Sempre na vanguarda / A trabalhar pelo Brasil / A nossa mensagem / De coragem / É que traz / Um canto de esperança / Prum Brasil em paz / A UNE reúne / Futuro e tradição / A UNE, a UNE / A UNE é união / A UNE, a UNE / A UNE somos nós / A UNE, a UNE / A UNE é nossa voz”.

Em dezembro de 1962, o CPC do Rio levou um show ao Teatro Municipal, reduto da música clássica normalmente frequentado pelas classes mais altas, que “tornou-se... acessível ao povo, em outras palavras, apresentando um espetáculo de música popular brasileira... A iniciativa foi do Centro Popular de Cultura (da UNE), que reuniu cantores da velha guarda e da bossa nova”<sup>57</sup>, noticiou uma coluna de jornal, ressaltando que Lacerda, então governador do estado da Guanabara, tentou impedir a realização do evento. Entre samba e política, a noite foi encerrada com Vinicius de Moraes cantando o “Hino da UNE”, sem poder imaginar que a mesma ficaria sem casa pouco menos de um ano e meio depois.

Aparentemente, não havia como fugir — a única saída seria justamente a porta do prédio, de onde vinham os tiros. Até que o pessoal da peça [“Os Azeredos mais os Benevides”, de Vianninha, que ensaiava no local] se lembrou de um pequeno corredor em obras que dava para os fundos do teatro, e que eles andavam usando para cortar caminho. Meio que agachados e atabalhoadamente, todos se refugiaram no Teatro da UNE até que os tiros cessassem. Com o fim dos tiros, muitos se dispersaram e conseguiram sair do prédio pelos fundos, pulando o muro que dava para a rua do Catete, menos visada naquele momento de tensão. O saldo milagrosamente foi de um ferido, no lado de fora do prédio<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> CPC no Municipal & Amaral Marrom. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 18 dez. 1962. Espetáculos PF.

<sup>58</sup> SUKMAN, p. 37.

Portanto, não é de se espantar que, ao vivenciar em primeira mão a violência do golpe militar, que em seu dia inicial destruiu o local de reunião de estudantes e artistas politizados e extinguiu o CPC, Lyra tenha resolvido partir para um auto-exílio, de onde apenas voltaria em 1971, ano em que o poeta Ferreira Gullar, que também testemunhou o incêndio, finalmente sairia do país, após ter sido preso com a promulgação do Ato Institucional nº5 (AI-5), no fim de 1968. Fora do Brasil — Gullar passou por União Soviética, Peru e Argentina —, ele escreveria sua obra-prima, “Poema sujo”, publicado em 1976, um ano antes de seu retorno.

Para se ter uma ideia de como Lyra e Nara já estavam distanciados da bossa nova, pelo menos no que tange à política, Menescal, amigos de ambos e também um dos fundadores do movimento, relembrou o dia do ataque à UNE, quando saía de um estúdio onde gravava “Inútil paisagem” (Tom Jobim/Aloysio de Oliveira):

Confesso que nós realmente éramos alienados totais. Eu sabia o que acontecia da Avenida Atlântica para o mar. Teve um dia nessa época que eu fui gravar no Campo de Santana... Quando fui passando ali em frente à Cinelândia, passaram uns soldados a cavalo... Quando chegamos ali perto da UNE, estava um rolo danado... Era simplesmente o dia da revolução (sic) e a gente estava gravando “Inútil paisagem”... A gente até brincou que “Inútil paisagem” era o melô da revolução (sic)... A gente gostava era de música e pescaria, o resto a gente não sabia<sup>59</sup>.

Se, por um lado, foi um baque duro para os artistas que começavam a se organizar, o golpe também acirrou o ímpeto do que Marcelo Ridenti define como o “romantismo revolucionário nos meios intelectualizados da sociedade brasileira nos anos 1960 e início dos 1970, marcados pela utopia da integração intelectual com o homem simples do povo

---

<sup>59</sup> MENESCAL, Roberto. “A renovação estética da bossa nova”. In: DUARTE, Paulo Sergio & NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Faperj, 2003, pp. 56 a 62;

brasileiro”<sup>60</sup>. Como pontua o autor, muito do que era feito anteriormente e grande parte do que passou a ser produzido depois de 1964 advinha da “idealização de um autêntico homem do povo... supostamente não contaminado pela modernidade capitalista”<sup>61</sup>.

Sem avaliar o passado com cinismo ou pensamentos em voga no presente, a produção artística que surge imediatamente depois do golpe, mas que já vinha sendo realizada antes, principalmente no teatro, no cinema, nos CPC’s e no corajoso disco *Nara*, reflete o *Zeitgeist* de uma geração inteira de jovens artistas que, não apenas no Brasil, mas em todo o mundo, passaria a reagir às questões de seus países por meio de seus filmes, peças, exposições e canções. No Brasil, o impacto seria visto no Cinema Novo, na MPB e suas músicas de protesto, no tropicalismo, nas artes plásticas e na poesia marginal, por exemplo.

Não é exagero afirmar que havia romantismo e certa dose de idealização, visto que são características comumente inerentes à juventude. Contudo, as manifestações culturais do período também não devem ser vistas apenas sob o prisma do revisionismo histórico, como fez Sérgio Paulo Rouanet em artigo de 1988, afirmando que “o ‘povo’ dos anos 1960 tinha muitas vezes uma semelhança incomfortável com o *volk* do romantismo alemão”<sup>62</sup>. Até por que, mesmo com um grande número de artistas a produzir obras quase partidárias e/ou didáticas, o que se viu no Brasil, principalmente entre o 1º de abril de 1964 e o 13 de dezembro de 1968, foi a ascensão de uma vasta gama de cantores, compositores e criadores culturais, muitos dos quais jamais militaram em qualquer partido. Como ressalta Napolitano, “a relativa liberdade de criação e expressão” entre o golpe militar e o AI-5, quando o campo das artes se converte em um oásis para os jovens de esquerda ou contrários à ditadura, ocorreu em um momento de “reestruturação da indústria cultural brasileira”<sup>63</sup>, principalmente com a popularização da televisão.

E é na TV que a consagração dos cantores e compositores da MPB, que estava começando a se consolidar nesse período enquanto gênero musical, ocorre, com o surgimento de diversos programas musicais e, especialmente, a partir de 1965, com os festivais da canção. Mas é também no palco dos teatros que a música popular brasileira

---

<sup>60</sup> RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Editora Unesp, 2ª ed., 2014, p.2.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>62</sup> ROUANET, Sérgio Paulo. Nacionalismo, populismo e historicismo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 12 mar. 1988. Livros, Caderno D, p. 3.

<sup>63</sup> NAPOLITANO, 2004, op. cit., pp. 48 e 49.

dá mais um passo rumo à revolução sonora e poética que viria nos próximos anos, começando pelo show *Opinião*. E, mais uma vez, Nara Leão está sob os holofotes. Mas, dessa vez, acompanhada.

## Capítulo II — Opiniões, reações e festival

Na segunda-feira, 26 de outubro de 1964, uma pequena nota da coluna “Gente é ‘show’”, de Eli Halfoun, noticiava que “Nara Leão vai fazer ‘show’ com Zé Ketí e João do Vale no Teatro de Arena de Copacabana (no Shopping Center da Rua Siqueira Campos). Todas as músicas apresentadas serão de autoria do compositor de ‘A voz do morro’ e ‘Diz que fui por aí’”<sup>64</sup>. Mesmo com a imprecisão sobre as músicas, visto que havia temas de diversos outros autores além do bamba Zé Ketí, este foi um dos primeiros registros de um espetáculo que marcaria época naquela década, e também por ter sido uma das reações iniciais de artistas brasileiros ao recém-instalado regime autoritário, sob o comando inicial do general Castello Branco.

O show, batizado de *Opinião*, vinha na esteira do lançamento de *Opinião de Nara*, “realmente o disco que rachou a bossa nova”<sup>65</sup>, publicado em novembro pela Philips. E, de fato, após *Nara*, o novo álbum era ainda mais pungente. Com uma interpretação solta, cada vez mais distante da maneira contida de cantar da bossa nova, a cantora abria o LP com a canção-título de Zé Ketí: “Podem me prender, podem me bater / podem até deixar-me sem comer / que eu não mudo de opinião / daqui do morro eu não saio não / daqui do morro eu não saio não”.

Além do título de uma peça... o samba “Opinião” inspirou nomes de um jornal, de um teatro, do nome do grupo que encenou a peça e do segundo elepê de Nara... Simbolizando uma resistência ao processo de remoção de favelas, que então executava o governo do Estado da Guanabara, “Opinião” é uma canção de protesto explícito<sup>66</sup>.

Como apontou Menescal ao lembrar da “alienação” dele e de muitos de seus colegas no dia do golpe, havia um abismo entre os bossanovistas e o que Nara agora cantava. Enquanto ele e Bôscoli falavam de tardes na praia e idílicos dias de pescaria,

---

<sup>64</sup> HALFOUN, Eli. Poucas e boas. In: Gente é “show”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 26 out. 1964. Gente é “show”, p. 10.

<sup>65</sup> CASTRO, p. 345.

<sup>66</sup> MELLO e SEVERIANO, p. 86.

como em “O barquinho” — “dia de luz / festa de sol / e o barquinho a deslizar / no macio azul do mar” —, a colega trazia em seu novo LP, já na segunda faixa, outro tema do sambista, lúgubre, sobre as dificuldades da vida nos morros do Rio, uma realidade totalmente distinta das famosas praias, como mostram seus versos:

“Acender as velas já é profissão / Quando não tem samba, tem desilusão / É mais um coração que deixa de bater / Um anjo vai pro céu / Deus me perdoe, mas vou dizer / O doutor chegou tarde demais / Porque no morro não tem automóvel pra subir / Não tem telefone pra chamar / E não tem beleza pra se ver / E a gente morre sem querer morrer / Acender as velas já é profissão / Quando não tem samba, tem desilusão / E a gente morre sem querer morrer, e a gente morre sem querer morrer”<sup>67</sup>.

Havia também capoeiras do folclore baiano, marchinha carnavalesca, baladas e uma música sertaneja de protesto, “Sina de caboclo”, escrita por J. B. de Aquino e João do Vale, um cantor e compositor negro do Maranhão. Outra vez, a moça abastada da Zona Sul do Rio<sup>68</sup> dava voz às agruras que grande parte dos jovens das grandes cidades, como ela pouco tempo antes, não fazia ideia que existiam: “Mas plantar prá dividir / não faço mais isso, não / eu sou um pobre caboclo / ganho a vida na enxada / o que eu colho é dividido / com quem não plantou nada”.

As composições selecionadas, apesar do que narravam e de abraçarem uma ideia de música mais tradicional, continham a sofisticação dos grupos de samba-jazz, com músicos experientes como Erlon Chaves (piano), Edison Machado (bateria), Tião Neto (baixo) e Edgard Gianullo (violão), todos versados na linguagem da bossa. Com essa mistura, novamente, Nara rompia barreiras e se jogava no que Ridenti definiu como

---

<sup>67</sup> KÉTI, Zé. “Acender as velas”. In: *Opinião de Nara*. Intérprete: Nara Leão. Rio de Janeiro: Elenco, 1964, Spotify.

<sup>68</sup> Para se ter um panorama da desigualdade de então entre os bairros da Zona Sul do Rio e o resto da cidade, que segue até os dias de hoje, em dados dos anos 2000, o IDS (Índice de Desenvolvimento Social) das Regiões Administrativas (RA’s) da Zona Sul (Lagoa, Copacabana e Botafogo) são os três mais altos da cidade. Separando por bairros, dos 20 primeiros da lista, 13 são da Zona Sul. Ver: CAVALLIERI, Fernando & LOPES, Gustavo Peres. “Índice de Desenvolvimento Social – IDS: comparando as realidades microurbanas da cidade do Rio de Janeiro”. In: *Coleção Estudos Cariocas*. Rio de Janeiro: Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: [https://portalgeo.rio.rj.gov.br/estudosariocas/download/2394\\_%C3%8Dndice%20de%20Desenvolvimento%20Social\\_IDS.pdf](https://portalgeo.rio.rj.gov.br/estudosariocas/download/2394_%C3%8Dndice%20de%20Desenvolvimento%20Social_IDS.pdf). Acesso em: 05/07/2022.

“brasilidade revolucionária”, na qual “os artistas engajados das classes médias urbanas identificavam-se com os deserdados da terra, ainda no campo ou migrantes das cidades, como principal personificação do caráter do povo brasileiro”, e o que se propunha era “uma arte que colaborasse com a desalienação das consciências”<sup>69</sup>.

## **O asfalto, o morro e o sertão**

Semanas após o lançamento do disco, estreava no dia 8 de dezembro de 1964 o show *Opinião*, com equipe do Teatro de Arena de São Paulo: direção de Augusto Boal, texto de Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa; além de direção musical de Dori Caymmi, filho de Dorival. No elenco, ao lado de Nara, estavam o próprio Zé Ketzi, o velho sambista, e João do Vale, na pele do sertanejo nordestino que migra para os grandes centros urbanos do Sudeste em busca de oportunidades e uma vida melhor. Era o encontro entre o asfalto, o morro e o sertão.

Na entrada da sala do teatro, os espectadores recebiam uma espécie de programa-manifesto, redigido pelos escritores do show, que deixava claras suas intenções político-didáticas: “A música popular é tanto mais expressiva quando tem uma opinião, quando se alia ao povo na captação de novos sentimentos e valores necessários para a evolução social”<sup>70</sup>. De certa maneira, era uma proposta de radicalização das diretrizes que o extinto CPC propunha em seus anos iniciais.

No dia da estreia, Boal deu uma entrevista ao *Jornal do Brasil*, na coluna teatral de Yan Michalski, para explicar do que exatamente se tratava o “espetáculo musicado” que a elogiada companhia paulistana levava para a reabertura do teatro carioca, fechado desde uma temporada do próprio Teatro de Arena de São Paulo, justamente na Rua Siqueira Campos, em Copacabana, no coração do bairro onde floresceu grande parte dos artistas da bossa nova, no apartamento dos pais de Nara:

Não é uma peça de teatro no sentido de que não possui, em nenhum grau, uma estrutura básica de conflitos: toda a parte de texto resume-se

---

<sup>69</sup> RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora Unesp, 2010, p. 91.

<sup>70</sup> NAPOLITANO, 2004, op. cit., p. 50.

a informações prestadas diretamente à plateia pelos cantores... No entanto, embora não se trate evidentemente de um texto dramático, Opinião procura, à maneira do teatro, explicitar todas as idéias contidas nas letras das canções. Jamais os cantores cantam apenas. Procurou-se sempre estruturar as canções de tal forma que o cantor cante dizendo para alguém o que a letra implica. Isto é, procurou-se teatralizar as músicas e as letras. Neste sentido, o nosso trabalho foi, para nós, extremamente fascinante e criador, independentemente dos resultados a que possamos chegar... No caso do Opinião, a equipe procurou apenas clarificar o conteúdo das letras, não somente na sequência das músicas a serem cantadas, como também na intercalação de textos explicativos, monólogos ou diálogos<sup>71</sup>.

Montada em um esquema de mutirão, com todos os envolvidos ajudando no processo, a peça, que falava para os jovens intelectuais de esquerda frustrados com o golpe, foi um sucesso imediato. No dia 17 de dezembro, a capa da *UH Revista*, suplemento do *Última Hora*, celebrava: “Nara, Zé Ketí e João do Vale cantam mágoas e protestos”, seguido pela manchete um tanto quanto exagerada — mas compreensível dentro do contexto — “Revolta do samba ao lado do povo”<sup>72</sup>. O artigo, assinado por Eli Halfoun, mais uma ode ao espetáculo do que uma crítica cultural *per se*, explicava um pouco como funcionava o show e contava as trajetórias de seus protagonistas, da moça que passava os dias “cantando coisas que não faziam sentido” — provocação nada sutil às letras da bossa nova —, do sambista pobre que quase morreu e “teve de parar muito cedo os estudos”, e do pobre artista maranhense que, também sem formação acadêmica, ganhou o mundo com seus baiões. “Nara, Zé Ketí e João do Vale procuram retratar, na cadência do samba, as alegrias e apreensões do povo. É o protesto musical”.

Mas não houve unanimidade entre os críticos. Mesmo elogioso com a presença de palco de Nara, Van Jafa escreveu que “é óbvio e visível a ouvido nu o tom de experimento, busca e improvisação do espetáculo... É necessário convir que as dúvidas e inquietações de uma jovem cantora, bonita e de sucesso... não bastam para a estrutura de

---

<sup>71</sup> MICHALSKI, Yan. Boal opina sobre Opinião. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 dez. 1964. Teatro, Caderno B.

<sup>72</sup> HALFOUN, Eli. Revolta do samba ao lado do povo. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 17 dez. 1964. UH Revista. Capa.

um show”. E arremata, de maneira jocosa: “‘Opinião’ parece um show financiado pelo National City Bank of New York”<sup>73</sup>. Outra reação irônica foi uma nota intitulada “Mulher é sempre notícia”, na qual a autora era sarcástica com as mudanças de estilo e propostas artísticas da estrela do musical: “Nara é môça que sabe se promover. Bossa nova, bossa velha, música de Ipanema e música de apartamento, música de morro e música para inglês ver”. O texto ainda informava que “Opinião” ficaria “em cartaz apenas um mês”. No final da temporada, foram nove meses em cartaz e um público de cerca de 100 mil pessoas até agosto de 1965.

Ruy Castro, que definiu a peça como “a inauguração da *ideologia da pobreza*” que tomaria conta da cena cultural brasileira por um bom tempo, contou alguns dos conflitos em torno do espetáculo. Assim como um efeito colateral que atingiu um compositor admirado e gravado por Nara, além do estabelecimento que influenciou muitos dos envolvidos na produção do musical:

O show galvanizou a cidade de várias maneiras. Na semana da estréia, estudantes não identificados, mas seguramente com más intenções, pixaram os cartazes na porta do teatro, acrescentando sob os inocentes nomes de Nara, João do Vale e Zé Keti a tola provocação, “Direção de Karl Marx”. O que ninguém esperava é que essa galvanização fosse de tal ordem que, sem querer, Opinião fizesse falir o reduto em que se inspirara: o restaurante Zicartola, na rua da Carioca. No começo daquele ano, seu proprietário, o compositor Cartola, comprara a parte dos sócios, fechara-o para reformas e o reabriria espetacularmente, usando como atrações, além de si próprio, Zé Kéti e João do Vale. A intelligentsia se apaixonara pelo lugar e passara a ver qualidades inauditas até na carne-seca com abóbora servida por D. Zica, mulher do compositor. O resultado é que Cartola ia muito bem nos negócios — até a estreia de Opinião. O show roubou mais do que as suas grandes estrelas — roubou também o seu público, que se transferiu todo para o shopping da Siqueira Campos... A própria Nara viu-se obrigada a cantar lá uma noite, para reparar o estrago, mas já era tarde. Pouco tempo depois, quando o Zicartola fechou, Opinião ainda estava em cartaz<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup> Jafa, Van. Opinião. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 15 dez. 1964. Teatro, 2º Caderno.

<sup>74</sup> CASTRO, op. cit., pp. 349 e 350.

Sucesso absoluto em disco, TV, rádio e, agora, também no teatro, Nara se transformara; de musa da bossa nova a musa de protesto. Fiel ao seu espírito inquieto, entretanto, ela não tardaria muito como integrante no elenco de *Opinião*, saindo menos de dois meses após a abertura. “Eu não tinha preparo físico. E depois que eu vi que era um sucesso... um consumo, então, achei meio chato”, confessou tempos depois<sup>75</sup>. A análise da própria Nara vai ao encontro da avaliação *a posteriori* segundo a qual o show, “ao invés de ampliar a relação ‘artista-massa’... teria reforçado o elo intelectual-intelectual, aprofundando seu isolamento ideológico e facilitando sua incorporação pelo mercado”<sup>76</sup>. Porém, devido a uma indicação sua, uma adolescente baiana que se tornaria uma das maiores cantoras da música popular brasileira em toda a história seria revelada.

## **A moça do grupo da Bahia**

Em uma turnê pelo Nordeste com o pianista Sérgio Mendes, Nara fora apresentada a um grupo de jovens cantores e compositores que começavam a se apresentar na capital da Bahia. Ali estavam os ainda desconhecidos Gilberto Gil e Caetano Veloso, assim como sua irmã mais nova, uma adolescente de voz grave, dramática e impactante chamada Maria Bethânia. Quando conheceu a turma que começava a agitar a cena cultural baiana, Nara ouviu uma fita com a gravação do espetáculo *Nova bossa velha, velha bossa nova*, que o grupo havia apresentado no final de 1964 no Teatro Vila Velha, em Salvador. No elenco, fora Caetano, Gil e Bethânia, ainda estava uma tal Maria da Graça, que tempos mais tarde ficaria conhecida como Gal Costa. O repertório trazia um apanhado da música popular que o coletivo ouvia desde criança, com canções de Lamartine Babo, Noel Rosa, Pixinguinha, Ary Barroso, Garoto, Johnny Alf e Dorival Caymmi, sem faltar o divisor de águas “Chega de saudade”, de Tom e Vinicius, e o recente sucesso “Opinião”, de Zé Ketí.

Encantada pelos artistas que descobriu na Bahia, Nara voltou ao Rio com uma fita do show, que incluía também composições próprias dos envolvidos na peça, como uma de Caetano, “É de manhã”. Mas de pouco adiantou levar para casa o material, pois “o registro tinha sido feito em um gravador de ciclagem diferente do padrão e, apesar de

---

<sup>75</sup> O CANTO livre de Nara Leão.

<sup>76</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) — Ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios/USP, 2017, p. 90.

várias tentativas, não conseguiu entender as músicas gravadas”<sup>77</sup>. Sem conseguir ouvir aquelas novas músicas para apresentá-la aos colegas cariocas, ainda demoraria um pouco para o resto do Brasil descobrir o talento de Caetano e Gil. Mas não o de Bethânia.

Incomodada com o inesperado sucesso de *Opinião*, sem contar o preço alto que o número de apresentações cobrava de sua voz, Nara decidiu deixar o musical. Para seu lugar, ela indicou a estudante secundarista de Santo Amaro da Purificação que conheceu meses antes. Aos 18 anos, a mais nova da família Veloso, que nunca havia ido além de Salvador, aceitou o desafio. A condição imposta pelos seus pais foi apenas uma: que ela fosse acompanhada do irmão. Assim, dois jovens do interior da Bahia chegaram ao Rio no final de janeiro de 1965. Ninguém, nem eles mesmos, podia imaginar que ambos ajudariam reescrever a história da música popular brasileira.

Poucos dias depois, em 10 de fevereiro daquele ano, o *Correio da Manhã* já noticiava a chegada da nova estrela do “Opinião” que, “embora integrada num grupo dedicado à divulgação da ‘bossa nova’ em Salvador, gosta mesmo é de Noel Rosa”<sup>78</sup>. O artigo contava que ela era a caçula de uma família de oito irmãos e que, antes de cantar, era “como qualquer menina, brincando, levando puxão de orelha, usando vestido de renda”. Ao final, a aspirante à cantora confessava: “Aceitei o convite e aqui estou, muito espantada ainda. Tudo foi muito rápido”<sup>79</sup>.

Apenas dois dias após chegar ao Rio, “Maria Betânia”, assim mesmo, com a grafia de seu nome errada, foi notícia no *Jornal do Brasil*, em nota irônica — e prenhe do tom machista então dominante — que abordava a troca de “musas” do *Opinião*, sem faltar doses de sarcasmo em relação ao sucesso e à trajetória de Nara. Vale ressaltar também a menção ao nome da substituta temporária Susana de Moraes, filha do poeta e compositor Vinicius de Moraes.

Longo é o caminho das musas. Nara veio do Espírito Santo para a alegria de todos que precisavam dizer a sua opinião e se ressentiam da falta de uma voz mais livre de dores e agruras — mas delas consciente

---

<sup>77</sup> CALLADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 2010, 2ª ed., p. 60.

<sup>78</sup> BETHÂNIA dá opinião: gosto mais é de Noel. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 10 fev. 1965. 1º Caderno, p. 5.

<sup>79</sup> *Ibid.*

— para cantar a revolta tôda de uma parte da população, integrando-a, graças a seu jeito pobre de menina rica, às amenidades da Zona Sul. Nara veio e venceu. Sua voz provocou brigas e dores e revelações de amôres. Os inveterados cronistas amaram-na ou desprezaram-na violentamente de público, em artigos para a satisfação dos simples mortais. E, de repente, a voz de Nara acabou.

O impacto da notícia uniu no mesmo lado da trincheira comunistas, belicistas, membros efetivos da esquerda-festiva, austeros amantes da revolução, encantados com outra opinião, alegres meninos da Ipanema, sambistas e chorões. Após o impacto, a busca. Busca daqui, busca dali, encontraram Susana de Moraes, que — apenas para evitar o pânico — concordou em substituir Nara até o dia 5. Como a Opinião não pode parar, a busca continuou e o resultado — vindo da Bahia — chegou sexta-feira ao Rio: Maria Bethânia — nome de música antiga — menina-môça de 18 anos, esguia, um pouco inquieta (em Ipanema passará a doida-doida), de cabelos escorridos, pronta tôda para o êxito. Voz ela tem, beleza também, o violão é quase igual ao de Nara, o charme, êsse é diferente, mas é bastante. Opinião, portanto, continuará. Apenas a musa muda, de vez<sup>80</sup>.

No início, havia incertezas sobre se a escolha fora acertada. Afinal, aquela jovem “magra, esguia, tímida... a môça dos mares da Bahia”<sup>81</sup>, inexperiente, franzina, de nariz proeminente e inédita em disco chegava para substituir uma cantora que já era sucesso absoluto, além de consagrada como a musa da bossa nova e da canção de protesto. Segundo o biógrafo do movimento tropicalista, chegaram a se opor à escolha por Bethânia ser “muito feia”<sup>82</sup>. Ao ouvirem a menina cantar, não obstante, todos os profissionais envolvidos na peça foram arrebatados por sua voz, força dramática e presença de palco.

Em um anúncio de jornal, a revelação era exaltada: “É uma voz admirável e uma grande personalidade. Seis meses e um diretor farão dela a maior cantora brasileira”, previa Millôr Fernandes; “Depois do lançamento de Opinião, Maria Bethânia foi o acontecimento musical mais surpreendente dos últimos tempos”, comparava Sérgio

---

<sup>80</sup> MUSA muda em Opinião. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 31 jan. 1965. Caderno B, p. 8.

<sup>81</sup> DO mar surgiu uma nova musa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 fev. 1965. Caderno B, p. 1.

<sup>82</sup> CALLADO, p. 86.

Cabral. Já Otto Lara Resende era sucinto: “Personalidade fabulosa”<sup>83</sup>. Apesar de propaganda paga, todas as afirmações dos jornalistas se provariam certas.

O impacto foi imediato. Principalmente pela interpretação visceral em “Carcará”, uma ave predadora do sertão, de João do Vale e José Cândido, “que acabaria consagrando a estreante Maria Bethânia... um tipo de gavião... o carcará, ou caracará, sabe superar os problemas da sobrevivência... valente e decidido, ‘mais coragem do que home’, o carcará simboliza o ideal libertário da canção”<sup>84</sup>. Imbuída do espírito crítico da letra, Bethânia deu ao tema uma gravidade maior que a de Nara, quase ameaçadora, assim como a ave de rapina, que “pega, mata e come”, em uma metáfora que aludia à fome no Nordeste, conclamando o povo a reagir, assim como o carcará, para tomar o que lhe é privado pelas classes dominantes.

## **A popularização da TV**

Pouco após a estreia de Bethânia, em abril daquele ano, a televisão muda o jogo e leva aqueles novos artistas às casas de milhões de brasileiros. A bolha da MPB começava a estourar. O I Festival de Música Popular Brasileira, da TV Excelsior, selecionou 36 canções de mais de 1.200 inscritas, e inaugurou a era dourada dos festivais, que teve seu ápice entre 1964 e 1968. Entre elas, estava “Sonho de um carnaval”, defendida por Geraldo Vandré, de um estudante de arquitetura da Universidade de São Paulo (USP) chamado Francisco Buarque de Hollanda. A competição ainda trazia peças de João do Vale, Billy Blanco, Zé Kéti, Baden Powell e Roberto Menescal, entre outros.

Lançado por Nara Leão, o vencedor seria Edu Lobo, então aos 21 anos, com “Arrastão”, assinada com Vinicius de Moraes, que aprofundava seus laços com a nova geração. A música “não era uma ruptura com a bossa nova, nem uma corrente contrária, e sim uma decorrência da estrutura harmônica da bossa nova”, mas tornou-se “um divisor de águas, provocando o surgimento de uma música popular moderna, abreviada na sigla MPM”<sup>85</sup>. O tema marcou época também por sacramentar a ascensão de Elis Regina, apelidada de “Pimentinha” por seu temperamento explosivo, que cantou com um vigor e

---

<sup>83</sup> O melhor espetáculo da temporada. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 12 fev. 1965.

<sup>84</sup> MELLO e SEVERIANO, p. 84.

<sup>85</sup> MELLO, Zuzi Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 67.

energia que eram o oposto do *cool* bossanovista, justamente em um ano que consagrara Nara e revelara Bethânia.

Em uma edição que contou com apresentações elogiadas de estrelas como Wilson Simonal e Elizeth Cardoso, “Arrastão”, inspirada nas canções praieiras de Caymmi, não foi unanimidade. Mesmo de maneira mais velada, o torneio musical já apontava o rasgo que surgira no tecido da canção brasileira. Cantor e compositor da velha guarda, Cyro Monteiro foi perspicaz ao perceber que algo muito importante havia nascido na cultura do país quando comentou o resultado do certame: “Não houve aqui vencidos nem vencedores. Quem ganhou foi a nossa música”.

Mesmo não tendo sobrevivido nos repertórios de artistas dos dias de hoje, ao contrário de muitas faixas que foram escritas naquele período, a campeã basicamente definiu um novo estilo:

“Arrastão” determina o nascimento do gênero música de festival, que tinha por modelo a temática com uma mensagem, como na letra de Vinicius; a melodia contagiante como na música de Edu Lobo; o arranjo peculiar, que levantava a plateia, e a interpretação épica de Elis Regina. “Arrastão” deu um novo rumo para a música popular brasileira... e foi o ponto de partida da música na televisão, um espaço que não existia antes. Apesar de a audiência não ter sido espetacular, a partir do Festival da TV Excelsior, a música brasileira pela TV não seria mais a mesma<sup>86</sup>.

Enquanto a canção engajada e o que seria depois a MPB se consolidavam, outro fenômeno musical despontava no país, com Roberto Carlos como protagonista, principalmente a partir do programa *Jovem Guarda*, na TV Record — atenta aos anseios culturais dos jovens, outra atração musical também foi lançada naquele ano pela Record, *O Fino da Bossa*, capitaneado pelos cantores Jair Rodrigues e Elis Regina. Capixaba como Nara, Roberto simbolizava a antítese do movimento contestador que florescia. Ao lado de nomes como Wanderléa e Erasmo Carlos, ele falava a um público não intelectual, mais “alienado”, sobre amores, carros velozes e os prazeres da juventude, na esteira do

---

<sup>86</sup> Ibid., p. 73.

rock, já consolidado no exterior. Assim eram, por exemplo, êxitos hedonistas do período, como “É proibido fumar” e “Quero que tudo vá pro inferno”, ambas em parceria com Erasmo.

A velocidade dos acontecimentos culturais naquele ano era estonteante. Logo após o fim do festival, Edu Lobo lançava em São Paulo outro pilar de sua obra, com a estreia de *Arena conta Zumbi*, de Augusto Boal, cuja trilha sonora ele fizera com Ruy Guerra. Com texto de Gianfrancesco Guarnieri e do próprio Boal, a peça era uma espécie de irmã do *Opinião*, e inaugurou o “Sistema Coringa, modelo dramaturgico criado por Augusto Boal (1931-2009) para viabilizar a encenação de qualquer peça com elencos reduzidos”<sup>87</sup>.

O espetáculo narra a luta de Zumbi e a resistência do quilombo dos Palmares — destruído no final do século XVII —, onde hoje é o estado de Alagoas, contra os colonizadores. Ou seja, uma temática de protesto do oprimido contra o opressor, mais uma reação da classe artística ao golpe e mais um exemplo de entrelaçamento entre o teatro e a música. Mesmo ainda “envergonhada”, a ditadura já começava a mostrar que não estava alheia à cultura: A “censura funcionou ativamente em São Paulo, cortando os espetáculos Opinião e Arena Conta Zumbi. Em Opinião, ao que parece, foi eliminada a expressão ‘camponesa de Guantânamo’”, noticiava uma pequena nota de 21 de maio daquele ano<sup>88</sup>. Ainda mais crítico que *Opinião*, *Arena conta Zumbi* ficaria em cartaz até 1967, e as duas abririam caminho para outras peças do gênero, como *Liberdade, liberdade*.

Fragilidades historiográficas à parte, o alvo dessa crítica era a fracassada “frente única” que garantiria as reformas de base. Nesse sentido, Arena... também funcionou como um momento de repensar a perspectiva política que informava os segmentos nacionalistas, após o golpe de 1964... e construiu uma comunidade de valores que reforçava, simbolicamente, sua vontade de resistir. Eram uma espécie de vitória simbólica sobre os novos donos do poder, desafiando as interdições e a repressão policial<sup>89</sup>.

---

<sup>87</sup> ARENA Conta Zumbi. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento391941/arena-conta-zumbi>. Acesso em: 04/07/2022.

<sup>88</sup> CENSURA Paulista. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 21/05/1965. Panorama, Caderno B, p. 9.

<sup>89</sup> NAPOLITANO, 2004, op. cit., p. 53.

Imbuído por um espírito de contestação desse modelo de teatro musical, Boal estreou em setembro *Arena Canta Bahia*, com Gil, Caetano, Bethânia, Gal e Tom Zé, entre outros, que pouco tempo antes agitavam a cena baiana universitária. Apesar do elenco, o resultado não foi o esperado, e o espetáculo logo sairia de cartaz. Além de uma Bahia idealizada e pouco verossímil para os próprios baianos em cena, Caetano se incomodou por não haver nenhuma obra de Caymmi no repertório. Para ele, “orientar a empatia da plateia contra a opressão do regime militar e a situação social do país, numa espécie de catarse política”, tornava-o “um espetáculo superficial”<sup>90</sup>.

Mas houve outro motivo para a brevidade da temporada. A censura, apesar de ainda não ser prévia, já começava a dar sinais da repressão que acossaria as artes brasileiras a partir do AI-5. “A Censura de São Paulo não vetou inteiramente o texto de ‘Arena Canta Bahia’, mas fêz-lhe tantos cortes que a peça acabou inteiramente mutilada e teve, por isso, de ser retirada de cartaz”, informou o jornal *Última Hora*, que completou: “Durante uma das apresentações... o censor só não retirou a peça de cena em virtude da reação do público, que manifestou sua solidariedade ao elenco”<sup>91</sup>.

Outro espetáculo de sucesso do ano, de certa maneira também fruto das portas abertas pelo êxito do Zicartola e dos LP’s *Nara* e *Opinião de Nara* foi *Rosa de Ouro*, escrito por Hermínio Bello de Carvalho e dirigido por Kléber Santos, com novos e velhos nomes do samba, que marcou a retomada da carreira de Aracy Cortes, revelou Clementina de Jesus e promoveu o trabalho de Paulinho da Viola, Elton Medeiros e Nelson Sargento, entre outros. A peça recebeu elogios de críticos como Sérgio Cabral, José Ramos Tinhorão e Eurico Nogueira França, que a descreveu como “uma verdadeira ressurreição da mais genuína música popular brasileira”<sup>92</sup>.

A revalorização do samba tradicional, a fama da Jovem Guarda, o nascimento da MPB engajada, tudo isso era cozido na mesma panela de pressão naquele ano de 1965. Concomitantemente com a explosão de Roberto, cujo sucesso como cantor popular fora tamanho que ele receberia o epíteto de “Rei”, o *Opinião* ganhava o respeito e admiração

---

<sup>90</sup> CALLADO, p.71.

<sup>91</sup> MUTILADO o texto. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 23 out. 1965. Página 2.

<sup>92</sup> ROSA de Ouro. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra69767/rosa-de-ouro>. Acesso em: 06 de julho de 2022.

da imprensa, do público e dos artistas de esquerda. Bethânia, que pensava ficar apenas um mês quando chegou ao Rio, esteve em cartaz com a peça até agosto de 1965, mesmo mês que estreou o programa *Jovem Guarda*.

No fim de outubro, Castello Branco promulgou o Ato Institucional nº 2, que marcou “a suspensão de direitos políticos... dos Partidos Políticos”<sup>93</sup>, dando início ao bipartidarismo — a Arena (Aliança Renovadora Nacional), da situação, e o MDB (Movimento Democrático Brasileiro), da “oposição consentida”, seriam criados no início do ano seguinte — e provando que o regime militar não seria uma experiência breve. Dessa forma, o AI-2 serviu “como a passagem do governo que se considerava transitório para um regime autoritário mais estruturado... é a sua certidão de nascimento definitiva”<sup>94</sup>.

Era esse o ambiente no fim daquele agitado 1965. No ano seguinte, era a vez de um novo festival, ainda mais acirrado e competitivo, que consolidaria o ex-universitário Chico Buarque como compositor, com “A banda”, na interpretação de... Nara Leão.

---

<sup>93</sup> ATO Institucional Nº 2, de 27 de Outubro de 1965. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ait/ait-02-65.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-02-65.htm). Acesso em: 04/07/2022.

<sup>94</sup> NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do regime militar brasileiro*. Ibid., pp. 78 e 79.

## Capítulo III – A disparada da banda da MPB

Após o sucesso do festival de 1965, Elis Regina passou a seguir os passos de Nara no que tange à ousadia de escolher repertório, seja novo ou antigo, e de lançar músicas tanto de compositores consagrados quanto de jovens iniciantes. E muito dessa reviravolta em sua carreira se deu a partir do programa *O Fino da Bossa*, com Jair Rodrigues. Carismáticos, talentosos e grandes cantores, os dois passaram a receber convidados e a interpretar temas desconhecidos, com uma liberdade artística quase impensável na televisão aberta de hoje. “Enquanto ela conquistava os fãs de bossa nova, ele se encarregava dos que eram contra”<sup>95</sup>.

Foi assim, por exemplo, que ela popularizou os afro-sambas de Baden Powell e Vinicius de Moraes, ao interpretar “Canto de Ossanha” diversas vezes na TV; do palco de *Arena conta Zumbi*, ela tirou e transformou em sucesso “Upa neguinho” (Edu Lobo/Gianfrancesco Guarnieri); com Jair, gravou “Louvação”, de dois compositores do Nordeste então pouco conhecidos, que seriam peças-chave no tropicalismo, Torquato Neto e Gilberto Gil, que apenas em junho e julho de 1966 apresentou “Procissão”, “Eu vim da Bahia” e “Viramundo” em *O Fino da Bossa*<sup>96</sup>, dando o pontapé para uma trajetória musical — que já se estende por quase seis décadas — em âmbito nacional.

Elis havia iniciado sua carreira no fim dos anos 1950 como um pastiche do pop-rock americano. Quando chegou ao estúdio da TV Record, não obstante, ela já era outra cantora, desbravando as veredas abertas com facões sonoros por Nara e *Opinião* em meio ao matagal da bossa nova pré-1964. Essa transformação não passou despercebida pelo jornalista, escritor e pesquisador Sergio Augusto:

“Batuque não é privilégio; o samba não se aprende no colégio”. A rima simples de Noel molda uma oração eternizada por Silvio Caldas e desvenda numa frase todo o segredo da música popular brasileira. Raros entenderam o verso do maior de nossos compositores, e eu creio que Elis Regina não precisa de passar pela escola para adquirir uma inteligência musical que a transformou de simples carbono de tabloides

---

<sup>95</sup> MELLO, p. 111.

<sup>96</sup> MELLO e SEVERIANO, p. 101.

americanos em vocalista importante para a evolução do samba. Dizer isso agora talvez seja menosprezar a perspectiva histórica, mas eu não resisto à tentação... O Fino da Bossa... é um espetáculo que prima pela justeza e pela espontaneidade que são, igualmente, as maiores virtudes de sua vedete: Elis Regina... Fino da bossa, mas que bossa? Tôdas as bossas. Segunda-feira, Elis começou com Vinicius & Lira (Minha Namorada) e acabou com Edu Lobo & Rui Guerra (Reza). Entre essas duas gerações do samba moderno, o ardor carnavalesco (Mangureira), a nostalgia descritiva (Valsa de uma Cidade), o balanço Zona Sul (Samba de Verão)... O Fino da Bossa oferece em pouco tempo o prazer de se observar as diversas vertentes de nossa música popular<sup>97</sup>.

Em meados de 1966, Elis, sem dúvida, despontava como uma original e brilhante estrela da nova música popular brasileira. Mas entre os festivais daquele ano, quem brilharia mais forte ainda seria Nara e seu companheiro televisivo Jair. Como a TV Record — que havia apostado forte em musicais de variedades dos mais diversos gêneros em sua programação — tinha sob contrato de exclusividade alguns dos principais nomes surgidos naquele biênio (Roberto Carlos, Elis, Jair Rodrigues, Chico Buarque, Wilson Simonal e Edu Lobo, entre outros), o II Festival da TV Excelsior, realizado entre abril e junho, foi menos marcante do que a primeira edição.

Vencido por “Porta-estandarte”, de Fernando Lona e Geraldo Vandré, que cada vez mais se destacava como compositor e cantor de festivais, expoente da geração nascente de autores de canções de protesto, o evento teve grande relevância posterior, principalmente por ter contado com um música escrita (“Boa palavra”) por um rapaz baiano que ainda nem era cantor, Caetano Veloso, e por revelar uma das vozes que seria das mais marcantes da MPB, a de um jovem nascido no Rio radicado há anos em Minas Gerais, Milton Nascimento, que defendeu tema de Baden Powell e Lula Freira (“Cidade vazia”). O torneio musical foi um dos últimos momentos de glória da Excelsior, que enfrentaria problemas administrativos, políticos e econômicos até fechar as portas, em abril de 1970<sup>98</sup>.

---

<sup>97</sup> AUGUSTO, Sergio. O Fino da Bossa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 ago. 1965. Televisão, Caderno B, p. 2

<sup>98</sup> MELLO, pp. 92 a 94.

É neste embalo que a TV Record promoveu o II Festival da Música Popular Brasileira, iniciado em setembro, mês de aniversário da emissora, que vinha dominando as audiências com shows musicais para todos os gostos, como *Bossaude* e os supracitados *O Fino da Bossa* e *Jovem Guarda*. E a competição traria ainda mais prestígio, dinheiro e relevância para o canal, muito graças a duas novas composições de Chico Buarque e Geraldo Vandré, que não podiam ser mais distintas entre si em questão de estilo, tanto na parte lírica quanto na parte estética de seus arranjos.

No dia 9 de setembro, a coluna *A Noite é Nossa* já exaltava a nova canção do filho do renomado historiador e sociólogo Sérgio Buarque de Holanda: “Por falar em Chico, ouvimos o samba ‘A banda’ (não sabemos se é esse mesmo o nome), que está inscrito em um concurso e que deverá ganhar fácil, fácil, o certame...”<sup>99</sup>. Fora o erro sobre o gênero, pois se tratava de uma clássica e tradicional marchinha, então um tanto quanto fora de moda, a previsão não de todo errada, apesar de não contar com um rival à altura, que seria “Disparada”, de Vandré e Théo de Barros, um tema a par dos anseios dos jovens politizados e da música contestadora já consolidada em todos os meios.

## Opinião de Nara

Na açucarada e provinciana “A banda”, Chico narrava o impacto que a passagem de um grupo musical pelas ruas de uma pequena cidade do interior provocava em seus moradores. Cheia de nostalgia, a letra iniciava: “estava à toa na vida / meu amor me chamou / pra ver a banda passar / cantando coisas de amor”. O militante que quisesse encontrar sentidos ocultos poderia buscá-los em versos como “mas para meu desencanto / o que era doce acabou / tudo tomou seu lugar / depois que a banda passou”, mas não era esse o intuito de seu autor, que apenas iniciava seus passos como grande cronista musical da vida e do espírito do povo brasileiro.

Surpreendentemente, quem defendeu a singela canção foi Nara, já totalmente relacionada com a arte de protesto e já na mira do governo militar, principalmente após declarações fortes contra a caserna dadas ao *Diário de Notícias* em maio daquele ano, em artigo intitulado “Nara é de opinião: esse exército não vale nada”.

---

<sup>99</sup> A noite é nossa. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 09 set. 1966. Segundo Caderno, p. 3.

Nara Leão, a antiga musa da Bossa Nova e principal defensora das músicas de participação tipo “Acenderam as velas” e “Opinião”, afirmou ontem ao “DN” que “uma vez que os militares podem entender de canhão ou metralhadora, mas nada ‘pescam’ de política” — o seu presidente ideal seria um civil que nacionalizaria as empresas, possibilitaria a formação de técnicos, daria um melhor nível de vida ao operariado e desenvolvimento econômico ao país<sup>100</sup>.

O estrondo causado pela entrevista foi enorme. Logo a imprensa daria grande destaque para o depoimento, gerando especulações de que Nara poderia ser processada ou presa. E não era exagero, como documentos da ditadura mais tarde abertos à pesquisa mostrariam. Em um deles, do Ministério da Aeronáutica, ela era definida como integrante, ao lado de colegas como Chico, Gil e Vandrê, de “um grupo de orientação filo-comunista... cujo objetivo era constituir-se como um dos principais meios de ação psicológica sobre o público, através da chamada ‘música de protesto’”<sup>101</sup>. Em outro, é fichada como “relacionada entre os elementos veiculadores de propaganda de caráter subversiva nos meios artísticos”<sup>102</sup>.

A comoção foi tamanha que Carlos Drummond de Andrade, já aclamado como um dos maiores poetas brasileiros, dedicou um longo poema à cantora, intitulado “Apêlo”, em sua coluna no diário *Correio da Manhã*, que encerrava com as seguintes estrofes: “Nara é pássaro, sabia? / E nem adianta prisão / para a voz que, pelos ares / espalha sua canção / Meu ilustre marechal, dirigente da nação, não deixe, nem de brinquedo, / que prendam Nara Leão”<sup>103</sup>. Logo acima do texto de Drummond, que assinava pelas iniciais C.D.A, uma charge do cartunista Rajão exemplificava o sentimento de impotência que a ditadura gerava em parte da população. Na imagem, um leão discursa

---

<sup>100</sup> NARA é de opinião: êsse exército não vale nada. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 22 mai. 1966. 1ª Seção, p. 3.

<sup>101</sup> Documento BR\_DFANBSB\_VAZ\_0\_0\_27601\_d0001de0001. Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Disponível em: <https://sian.an.gov.br>. Acesso em: 05/07/2022.

<sup>102</sup> Documento BR\_DFANBSB\_V8\_MIC\_GNC\_AAA\_70030941\_d0001de0001. Banco de Dados Memórias Reveladas. Arquivo Nacional. Disponível em: <http://pesquisa.memoriasreveladas.gov.br>. Acesso em: 05/07/2022.

<sup>103</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de (C.D.A.). Apêlo. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 27 mai. 1966. Imagens em ão, 1º Caderno, p. 6.

para uma plateia de ovelhas e diz: “Todos têm a mais inteira liberdade de votar”<sup>104</sup>. Além da ironia, visto que o Brasil só teria novas eleições presidenciais diretas em 1989, até a liberdade de falar e expressar opinião estava cada vez mais perigosa, como o próprio depoimento de Nara comprovou.

*Imagens em ão*

## Apêlo

C. D. A.

Meu honrado marechal  
dirigente da nação,  
venho fazer-lhe um apêlo:  
não prenda **Nara Leão**.

Soube que a Guerra, por conta,  
lhe quer dar uma lição.  
Vai enquadrá-la — esta é forte —  
no artigo tal... não sei não.

A menina disse coisas  
de causar estremeção?  
Pois a voz de uma garôta  
abala a Revolução?

Narinha quis separar  
o civil do capitão?  
Em nossa ordem social  
lançar desagregação?

Será que ela tem na fala,  
mais do que charme, canhão?  
Ou pensam que, pelo nome,  
em vez de **Nara**, é **leão**?

Se o **general** Costa e Silva,  
já nosso meio-chefeão,  
tem pinta de boa-praça,  
por que tal irritação?

Ou foi alguém que do contra,  
quis criar amolação  
a seu Artur, inventando  
este caso sem razão?  
Que disse a mocinha, enfim,  
de inspirado pelo Cão?  
Que é pela paz e amor  
e contra a destruição?

Deu seu palpite em política,  
favorável à eleição  
de um bom paisano — isso é crime,  
acaso, de alta traição?

E depois, se não há prisão  
político, na ocasião,  
por que fazer da menina  
uma única exceção?

Ah, marechal, compre um disco  
de Nara, tão doce, tão  
meliosamente brasileira,  
e remeta ao escalão

que, no Palácio da Guerra,  
estuda, de lei na mão,  
o que diz uma cantora  
dentro da (?) Constituição.

Ao ouvir o que ela canta  
e penetra o coração,  
o que é música de embalo  
em meio a tanta aflição,  
o gabinete zangado,  
que fez um tarantantão  
denunciando Narinha,  
mudara de opinião.

De música precisamos,  
para pegar no rojão,  
para viver e sorrir,  
que não está mole não.

Nara é pássaro, sabia?  
E nem adianta prisão  
para a voz que, pelos ares,  
espalha sua canção.

Meu ilustre marechal  
dirigente da nação,  
não deixe, nem de brincado,  
que prendam **Nara Leão**.

**BANCO BOAVISTA S. A.**  
Uma completa organização bancária

*Reprodução de poema de Drummond em defesa de Nara Leão, publicado no Correio da Manhã, em 1966*

Meses depois, curiosamente, Drummond sairia em defesa da poesia de Chico em “A banda”, ao escrever sobre a música que fazia sucesso no festival da Record. “O jeito, no momento, é ver a banda passar, cantando coisas de amor. Pois de amor andamos todos precisados, em dose tal que nos alegre, nos reumanize, nos corrija, nos dê paciência e esperança, força, capacidade de entender, perdoar, ir para a frente”, escreveu o poeta, que concluiu: “todos que viram a banda passar, e por uns minutos se sentiram melhores. E se

<sup>104</sup> RAJÃO. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 mai. 1966. 1º Caderno, p. 6.

o que era doce acabou, depois que a banda passou, que venha outra banda, Chico, e que nunca uma banda como essa deixe de musicalizar a alma da gente”<sup>105</sup>.

## Plateia dividida

A interpretação poética de Drummond não deixa de aludir à necessidade de um desafogo por meio da arte em momentos de incertezas e repressão como aquele. Não à toa, a canção contagiou o público e catapultou Chico como um cantor de primeira grandeza. Por outro lado, grande parcela da plateia buscava outro tipo de catarse, menos lúdica e mais ligada aos anseios de uma geração que se sentia cada vez mais sufocada pelos desdobramentos do golpe e pelo rumo político que o país tomava. E foi nesse sentido que, do outro lado do ringue musical, entrou “Disparada”.

A disparidade entre os dois temas não podia ser maior. De um lado, dois jovens brancos da elite intelectual, de famílias abastadas e bem-nascidos; do outro, um rapaz negro de origem humilde, do interior de São Paulo. Outra diferença era a temática e o arranjo da música de Vandrê e Barros defendida por Jair Rodrigues. E o curioso é que, um ano antes, em um show que participava, o cantor reclamava das supostas mensagens subliminares de “Marcha da Quarta-feira de Cinzas” e “Menino das laranjas”, do próprio Théó de Barros, dizendo que “essas músicas são muito comunistas”. Como resumiu Ruy Castro, “Jair não era o que você classificaria como um cantor *moderno*. Suas preferências pessoais estavam mais para a música sertaneja do que para o que já se começava a chamar de MPB”<sup>106</sup>. Se lhe incomodavam aquelas canções, é difícil imaginar o que ele pensou com “Disparada”, quase um chamado revolucionário em prol da insurreição dos trabalhadores do campo e da reforma agrária: “mas o mundo foi rodando / nas patas do meu cavalo / e já que um dia montei / agora sou cavaleiro / laço firme, braço forte / de um reino que não tem rei”, diziam alguns de seus versos.

Com sabor interiorano, o arranjo era uma espécie de sertanejo nordestino, com Jair acompanhado pelo Trio Novo, formado por Théó de Barros (viola), Heraldo do Monte (violão) e Aírto Moreira (percussão), que inovou ao introduzir a queixada de bode como instrumento percussivo. Se “A banda” apelava à saudade de um local idealizado no

---

<sup>105</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de (C.D.A.). A banda. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 14 out. 1966. 1º Caderno, p. 6.

<sup>106</sup> CASTRO, pp. 373 e 374.

espaço-tempo, “Disparada” representava a politização cada vez mais acentuada dos emergentes artistas da MPB, entre os quais Vandr  — que definia a composi o como “a maior revolu o, porque   a mistura do sertanejo moderno com Guimarães Rosa”<sup>107</sup> — começava a se destacar como um dos mais engajados.

Como as duas can es conquistaram e arrebataram o público, criando adeptos tão apaixonados que mais pareciam torcidas de clubes de futebol em um d rbi, os jurados decidiram dividir o pr mio entre ambas. “Estas músicas representavam, cada uma ao seu modo... facetas da realidade brasileira, valorizando g neros considerados ‘autênticos’ pela crítica de esquerda (uma marcha e uma toada)... Assim, consagrou-se o termo Música Popular Brasileira (MPB)”<sup>108</sup>.

Entre os participantes daquele ano, cantores ou compositores, têm se destacaram Roberto Carlos, Paulinho da Viola, Orlando Silva e Elis, que interpretou “Ensaio geral”, de Gilberto Gil. Mas o festival projetou Jair e Chico, que até então era mais reconhecido como compositor. O sucesso como cantor na disputa, ao lado de Nara, lhe rendeu artigos de destaque nas principais revistas do país. Em matéria paradoxalmente intitulada com uma metáfora militar, “O general da ‘banda’”, *O Cruzeiro*, em texto de Ary Vasconcelos, afirmava que “‘A banda’ merecia ter ficado isolada em primeiro lugar”, pois tratava-se de uma “música para a história de nossa música popular”. Segundo o artigo, Chico vinha em socorro da bossa nova — “ou, como preferem outros, da MPM (música popular moderna)” — contra o “i -i -i ” da Jovem Guarda e de Roberto Carlos, que “irrompeu como um tufão... mandando o Brasil inteiro para o inferno”<sup>109</sup>.

Desde o início, o que chamava a aten o eram suas letras:

A aproxima o de Chico Buarque e Noel Rosa já foi feita. Alguns acham que Chico   o Noel da Nossa Gera o. H  realmente alguma coisa do “Poeta da Vila” no autor de “Pedro Pedreiro”, principalmente a mesma técnica “cinematográfica”; em ambos, cada composi o parece um filme. Mas Chico foi influenciado, mais do que Noel, por Ismael Silva, Ataulfo Alves e Dorival Caymmi<sup>110</sup>.

---

<sup>107</sup> MELLO, p. 124.

<sup>108</sup> NAPOLITANO, 2004, pp. 56 e 57.

<sup>109</sup> VASCONCELOS, Ary. O general da “banda”. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 19 out. 1966.

<sup>110</sup> *Ibid.*

Já a *Manchete* o colocou “entre os grandes da nossa música”, em artigo de fôlego escrito por Lêdo Ivo, que trazia o título “Chico Buarque, o novo poeta do povo”. Questionado sobre se seria um “‘compositor programático’, com objetivos políticos”, ele saiu pela tangente: “A minha música não é política. Não tem a pretensão de servir a determinadas causas ou mudar qualquer coisa, a não ser a própria música. O tema social de “Pedro Pedreiro” é tão característico da música popular brasileira como as canções de amor”<sup>111</sup>.

Curiosamente, a matéria de Chico na *Manchete* saiu em uma edição na qual a capa trazia uma “Autocrítica de Carlos Lacerda”, logo ele, um dos maiores artífices e incentivadores do golpe que tirou Jango da presidência e levou os generais ao poder. No texto, em primeira pessoa, ele se lamentava: “Derrubar presidentes? Foram meus cúmplices as três corporações militares, numerosos cidadãos pacatos, provecos beneficiários dessas derrubadas. Fiquei só eu com a fama”<sup>112</sup>. Mais curiosamente ainda, pouco tempo depois, no dia 28 de outubro de 1966, Lacerda lançaria, ao lado dos antigos rivais políticos Juscelino Kubitschek e João Goulart — que estavam exilados em Lisboa e Montevideú, respectivamente —, uma “Frente ampla” de resistência à ditadura. Os ex-presidentes, no entanto, desconfiavam em sacramentar uma aliança com o velho inimigo, como noticiou o *Correio da Manhã* pouco mais de um mês antes do anúncio:

João Goulart recomendou muita cautela nos entendimentos, sobretudo na área do sr. Carlos Lacerda. Disse que não assinará um manifesto comum, mas está disposto a lançar uma proclamação, ao povo brasileiro, quando necessário, em favor da redemocratização do País... A opinião de João Goulart coincide com a de Juscelino Kubitschek, quanto à época de formação da “frente”. Ambos acham que nada deve ser feito antes de 3 de outubro, porque o presidente eleito poderá assumir, depois do pleito, posição que esvazia completamente o

---

<sup>111</sup> IVO, Lêdo. Chico Buarque, o novo poeta do povo. *Manchete*, Rio de Janeiro, 22 out. 1966, pp. 106 e 107.

<sup>112</sup> LACERDA, Carlos. Autocrítica de Carlos Lacerda. *Ibid.*, pp. 8 a 13.

movimento, anunciando disposição de promover a redemocratização e de pacificar a família brasileira (este pensamento é de JK)<sup>113</sup>.

O otimismo de JK, no ano em que havia sido instituído o AI-3 — que estabeleceu “eleições indiretas para governadores e nomeação para prefeitos das capitais”<sup>114</sup> —, é claro, não se justificava, como ficou confirmado após a escolha do general Arthur da Costa e Silva para a presidência, em eleição no congresso no dia 3 de outubro. Costa e Silva assumiria o cargo em 15 de março de 1967. Era o fim do governo de Castello Branco, que saiu bastante impopular por sua administração financeira e abandonado pelas parcelas da classe média que apoiaram o golpe<sup>115</sup>. Porém, seu governo não foi uma “ditabranda”, visto que “não tinha nada de moderado, serviu para institucionalizar as soluções discricionárias que limitaram as competências dos demais poderes e lançou as bases da estrutura de repressão que garantiu longevidade à ditadura”<sup>116</sup>. Mesmo assim, a eleição de Costa e Silva marcou a chegada da “linha dura” ao topo de comando do país.

Nas entrevistas e nos pronunciamentos de Costa e Silva, a suposta verdadeira democracia assumia uma feição de não-oposição, não-contestação, não-participação das diversas forças sociais no processo político. As cassações e suspensões dos direitos políticos, segundo ele, faziam parte da hipotética normalização democrática do regime. A liberdade de pensamento, por exemplo, era permitida apenas àqueles que concordavam com o processo político em curso. Costa e Silva denominava a isto liberdade com responsabilidade. Todo e qualquer desacordo era considerado antidemocrático e prejudicial ao andamento do processo de restauração do Brasil<sup>117</sup>.

---

<sup>113</sup> GOVÊRNO ameaça união oposicionista: frente. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 13 set. 1966. 1ª Página.

<sup>114</sup> NAPOLITANO, 2019, op. cit., p. 79.

<sup>115</sup> FICO, p. 63.

<sup>116</sup> SCHWARCZ e STERLING, p. 449.

<sup>117</sup> REZENDE, Maria José de. *A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade, 1964-1984*. Londrina: Eduel, 2013, pp. 86 e 87.

Ainda gozando de certa liberdade de expressão, ao contrário de movimentos políticos, sindicais e agrários, a classe artística buscava expressões ainda mais radicais para demonstrar seu desacordo com os rumos do país a partir de 1967. E o palco principal disso seria em mais um festival da canção, agora com dois músicos baianos como protagonistas, influenciados por poesia de vanguarda, moda, artes plásticas, pelo rock n' roll cada vez mais experimental e disruptivo que tomava conta da juventude mundo afora, como os Beatles ou Jimi Hendrix, e até pela Jovem Guarda, então execrada pela turma da MPB, mas não necessariamente com canções políticas, apesar de revolucionárias em um sentido ainda mais amplo que o da música de protesto, no que seria o embrião de mais uma ruptura profunda na música popular brasileira.

## Capítulo IV —Tropicália, por que não?

No início de 1967, o governo de Castello Branco já havia validado quatro Atos Institucionais, que davam alicerces cada vez mais robustos ao regime. Fora os AI's, foi criado o Conselho de Segurança Nacional (CSN), que basicamente fazia com que toda pessoa fosse um suspeito em potencial. Logo em janeiro — mesmo mês em que o *Correio da Manhã* usava a expressão “grupo baiano de música popular moderna”<sup>118</sup>, ao falar de Caetano e Gal —, foi promulgada uma nova Constituição, que revogou a Constituição de 1946, a mesma que os militares diziam proteger quando deram o golpe. Um mês depois, em fevereiro, surgiu a Lei de Imprensa, que iniciava o processo de ferrenha censura que viria pouco adiante.

Logo, o final de mandato de Castello Branco prova, novamente, o argumento de que ele não foi um presidente “moderado” entre os generais da ditadura, visto que “foi o que mais cassou os direitos políticos e os mandatos parlamentares, além de estruturar as bases jurídicas do regime autoritário com vistas a uma ação política institucional de longo prazo”<sup>119</sup>. Ou seja, quando o “linha dura” Costa e Silva assumiu o poder, no meio de março, as bases para o controle militar e a repressão estavam bem armadas.

Para entender 1967 no espectro da música no Brasil é necessário ligá-lo a 1968, e lembrar que, entre o golpe militar, em 1964, até o Ato Institucional nº5, o AI-5, em dezembro de 1968, que “tornou o regime uma indiscutível ditadura, reabriu a temporada de punições e serviu de base para a montagem dos aparatos que constituíram a repressão política”<sup>120</sup>, o Brasil vivenciou um momento de rica produção cultural nos mais variados campos, como o cinema, a literatura e as artes plásticas.

Na música, o período ficou marcado pela ascensão de jovens cantores e compositores, impulsionados pelos festivais da canção e pelo crescimento da televisão, em uma geração heterogênea que ficaria conhecida pela sigla MPB, que se destacou como

---

<sup>118</sup> CORREIO da Manhã recebe cantores de música popular. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 5 jan. 1967. 1º Caderno, p. 3

<sup>119</sup> NAPOLITANO, 2019, pp. 80 e 81. Sobre o debate entre a suposta “ditabranda” e a “linha dura”, ver FILHO, João Roberto Martins. *O palácio e a caserna: a dinâmica militar das crises políticas na ditadura (1964-1969)*. São Carlos: Editora UFSCar, 1994.

<sup>120</sup> FICO, op. cit. p. 67.

um meio de resistência à ordem hegemônica então imposta no país<sup>121</sup>. Após esse período de quatro anos, no qual a comunidade artística desfrutou de relativa liberdade de expressão<sup>122</sup>, toda a atividade cultural sofreria com censura e sob o medo da violência escancarada do governo militar, que teria a tortura como seu principal instrumento de coerção e extermínio<sup>123</sup>.

Dos compositores aqui estudados, Gilberto Gil e Caetano Veloso seriam presos e exilados em Londres, onde passariam três anos, Chico Buarque partiria rumo a um auto-exílio na Itália, enquanto o esquerdista Geraldo Vandré fugiria do país e chegaria a gravar mais tarde a faixa “Fabiana”, em homenagem às Forças Armadas<sup>124</sup>, tornando-se um dos maiores enigmas da MPB. Era o fim dos Anos Dourados, marcados pela bossa nova e pelo desenvolvimentismo da presidência de Juscelino Kubitschek, e o início dos Anos de Chumbo.

Pelo menos no âmbito da música popular brasileira, o ano de 1968 foi elástico e atípico. Ele começou em 1967, quando Caetano Veloso e Gilberto Gil deram o pontapé inicial do tropicalismo, com as apresentações de “Alegria, alegria” e “Domingo no parque”, respectivamente, no III Festival da TV Record, e terminou 18 dias antes do fim, com a promulgação do Ato Institucional nº5 (AI-5), a 13 de dezembro, que marcou o endurecimento do governo militar, com o fechamento do congresso, a suspensão do *habeas corpus* e o recrudescimento da censura.

Antes do período sombrio seguido ao “golpe dentro do golpe”, quando “a anarquia reinou nos quartéis e a tortura foi institucionalizada como método”<sup>125</sup>, contudo, a cultura no país passou por um fértil momento de efervescência e rica criatividade. Foram os anos não apenas do tropicalismo, mas também da Jovem Guarda, do Cinema Novo, do teatro engajado e da então incipiente MPB, que também foi definida como “música de protesto, música dos festivais, música politicamente engajada”<sup>126</sup>.

Neste contexto de paixões politizadas, o movimento proposto por Caetano e Gil em 1967 foi o que melhor representou o mundo em ebulição de então, quando jovens

---

<sup>121</sup> VILARINO, Ramon Casas. *A MPB em movimento – música, festivais e censura*. São Paulo: Olho d’Água, 1999, p. 13.

<sup>122</sup> NAPOLITANO, 2017, p. 62.

<sup>123</sup> GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014, p. 13.

<sup>124</sup> MARTINS, Sérgio. Ele já não fala de flores. **Veja**, 27 abr. 2018. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/revista-veja/ele-ja-nao-fala-de-flores/>. Acesso em: 17 dez. 2021.

<sup>125</sup> GASPARI, 2014, op. cit., p. 19.

<sup>126</sup> VILARINO, op. cit., p. 19.

protagonizavam revoluções culturais, comportamentais e sexuais pelos quatro cantos do globo. Na corrente contrária a um certo purismo estético que norteava a MPB, os músicos baianos abraçaram a poesia concreta, a vanguarda clássica, o imaginário da publicidade, o brega, o rock internacional e a guitarra elétrica, tudo junto e misturado em um liquidificador cultural. Era uma ode à liberdade criativa, sem amarras impostas pela patrulha ideológica, que pode ser vista nos primeiros versos de “Alegria, alegria”:  
“Caminhando contra o vento / sem lenço e sem documento”.

Dentro desse escopo, como vimos anteriormente, a televisão teve grande papel de propagação do trabalho de jovens cantores e compositores. Graças aos festivais da canção, floresceram as carreiras de nomes como Chico Buarque, Geraldo Vandré, Caetano e Gil. De uma maneira ou de outra, nenhum deles passaria ileso pelo biênio 1967-1968.

Vertentes distintas da música popular brasileira convergiram, dialogaram e colidiram no ano que marcou o fim da inocência da MPB, na qual a liberdade de expressão, apesar dos primeiros sinais de repressão violenta naquele fatídico 1968, ainda era usufruída. Em resumo, “o ambiente cultural vinha de anos férteis e criativos em que as artes dialogaram como nunca entre si, refletindo conscientização política e desejo de transformação”<sup>127</sup>.

Tudo isso enquanto a juventude dos EUA ia às ruas para protestar contra a Guerra do Vietnã, em meio ao lema “paz e amor” dos hippies, os estudantes parisienses protagonizavam manifestações, e a sociedade civil brasileira se unia para repudiar o assassinato do estudante Edson Luís pela Polícia Militar do Rio de Janeiro, e marcava a história do país com a Passeata dos Cem Mil. A “Geleia geral” (Gilberto Gil/ Torquato Neto) da canção teria finalmente que lidar com a “Roda viva” (Chico Buarque) da ditadura militar (1964-1985).

## **Espaçonaves e guerrilhas**

“Caminhando contra o vento / Sem lenço e sem documento / No sol de quase dezembro / Eu vou / O sol se reparte em crimes / Espaçonaves,

---

<sup>127</sup> SOTO, Ernesto; ZAPPA, Regina. 1968: *elas só queriam mudar o mundo*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Zahar, 2018, p. 22.

guerrilhas / Em Cardinales bonitas / Eu vou / Em caras de presidentes /  
Em grandes beijos de amor / Em dentes, pernas, bandeiras / Bomba e  
Brigitte Bardot / O sol nas bancas de revista / Me enche de alegria e  
preguiça / Quem lê tanta notícia? / Eu vou / Por entre fotos e nomes /  
Os olhos cheios de cores / O peito cheio de amores vãos / Eu vou / Por  
que não? / Por que não? / Ela pensa em casamento / E eu nunca mais  
fui à escola / Sem lenço e sem documento / Eu vou / Eu tomo uma Coca-  
Cola / Ela pensa em casamento / E uma canção me consola / Eu vou /  
Por entre fotos e nomes / Sem livros e sem fuzil / Sem fome, sem  
telefone / No coração do Brasil / Ela nem sabe, até pensei / Em cantar  
na televisão / O sol é tão bonito / Eu vou / Sem lenço, sem documento  
/ Nada no bolso ou nas mãos / Eu quero seguir vivendo, amor / Eu vou  
/ Por que não? / por que não?”<sup>128</sup>.

Quando Caetano Veloso apresentou “Alegria, alegria” no III Festival de MPB da TV Record, em 1967, os puristas quase caíram para trás, desconcertados<sup>129</sup>. Assim como Gilberto Gil, ele foi um dos pioneiros cantores daquela primeira geração da MPB a mesclar a distorção da guitarra elétrica do *rock and roll* com a música popular brasileira. Nesse caso, a marchinha, um dos gêneros musicais mais tradicionais do país.

As mudanças na MPB eram rápidas e vertiginosas. No ano anterior, Chico Buarque ganhou o prêmio do II Festival da TV Record, dividido com “Disparada” (Geraldo Vandré/ Théo de Barros), com a singela marchinha “A banda”. Na edição seguinte do evento, Caetano, acompanhado pelo grupo argentino de rock The Beats, subverteu o tradicional gênero musical com uma introdução de três acordes de guitarra distorcida para a sua marchinha. Em um ano, o mesmo estilo foi da pacata pequena cidade em festa para “O sol se reparte em crimes / Espaçonaves, guerrilhas / Em Cardinales bonitas / Eu vou”. Ao lado de “Domingo no parque”, de Gil, a música representou “a explosão do tropicalismo, uma tentativa de renovação da MPB trazida pelos dois compositores, com imagens cinematográficas acompanhadas por berimbaus e guitarras”<sup>130</sup>.

---

<sup>128</sup> VELOSO, Caetano. “Alegria, alegria”. In: *Caetano Veloso*. Philips, 1968. Spotify.

<sup>129</sup> CALADO, p. 139.

<sup>130</sup> VILARINO, p. 62.

Antes da competição, Caetano, nascido em Santo Amaro da Purificação, interior da Bahia, não tinha fama nacional como cantor ou intérprete. Era conhecido apenas como o irmão compositor de Maria Bethânia, que encontrara êxito com “Carcará” (João do Vale/José Cândido), aos 19 anos, ao substituir Nara Leão, musa da bossa nova, no espetáculo engajado *Opinião*, em 1965, no qual se apresentava ao lado de João do Vale e do sambista carioca Zé Keti<sup>131</sup>. Logo, sua estreia nacional foi com “Alegria, alegria”.

Para se ter uma ideia de como o jovem baiano ainda não era um grande nome, apenas naquele ano ele lançara seu primeiro disco. E, mesmo assim, assinado com Gal Costa, já que a gravadora Philips não tinha segurança no retorno ao investir em álbuns solos para os dois conterrâneos chegados há pouco ao Rio. *Domingo* foi lançado em julho — um mês após o cancelamento de dois programas da TV Record, *Disparada e O Fino da Bossa*, no que pode ser lido como uma simbólica troca de bastão entre as gerações da MPB — e foi um fracasso de vendas, apesar do sucesso de crítica.

A sonoridade da dupla, que soava algo anacrônica para aquele momento de ebulição cultural, falava mais à calmaria de João Gilberto que ao barulho dos festivais. Mas, além de registrar para o mundo e oficializar ambos como intérpretes gravados, o repertório trazia pelo menos um clássico, “Coração vagabundo”, até hoje presente em shows de Caetano. Ao ouvir a música, Tom Jobim lhe elogiou: “Você não está cantando como um compositor, rapaz. Está cantando como um cantor”<sup>132</sup>. Por tudo isso, não foi pouco o choque causado meses depois por “Alegria, alegria”. Ninguém esperava por aquilo.

Ao contrário de seus colegas de geração, que então abominavam o rock, como Elis Regina, Edu Lobo e Geraldo Vandré, Caetano abraçou a revolução que o gênero criava na Inglaterra e nos Estados Unidos, e, quase sem querer, deu o pontapé inicial no que se tornaria o movimento tropicalista. A aversão ao estrangeirismo era tão grande naquele período que, meses antes do festival, diversos artistas organizaram a “Frente ampla da MPB contra o ‘iê-iê-iê’”<sup>133</sup>, também conhecida como a “passeata contra a guitarra elétrica”<sup>134</sup>. Um artigo de jornal do período ilustra muito bem a confusão de

---

<sup>131</sup> NAPOLITANO, 2004, p. 50.

<sup>132</sup> Apud. CALADO, op. cit., p. 95.

<sup>133</sup> “Iê-iê-iê” foi o nome dado ao estilo de rock tocado no Brasil nos anos 1960, principalmente pelos integrantes do movimento da Jovem Guarda, que tinha como grandes expoentes nomes como Roberto Carlos e Erasmo Carlos. A denominação fazia referência aos “*yeah*” cantados por bandas de rock do período, como os Beatles.

<sup>134</sup> CASTRO, p. 405.

ideias, conceitos e a cisão que ocorria entre “puristas” e “modernos” no grupo de protagonistas da MPB. Com alguns perdidos no meio do caminho entre os dois, como Gil e Nara, que não demorariam para estar entre os membros fundadores do tropicalismo. Assim como o embrião do que seria a infame caminhada para espinafrar a guitarra de rock.

Esta semana, enquanto se articula uma Frente Ampla da música brasileira, todos êsses pontos estão sendo debatidos por representantes das várias tendências. Gilberto Gil, Geraldo Vandré, Edu Lobo, Roberto Menescal, Elis Regina, Nara Leão e Ronaldo Bôscoli tentarão chegar a um plano de ação (ou reação) para que o povo volte a cantar música brasileira... Atualmente os complicados mais ortodoxos são Dori Caími (sic), Francis Hime, Caetano Veloso e o próprio Edu Lobo<sup>135</sup>.

Influenciado por Bethânia, porém — que havia lhe dito para assistir ao programa do Roberto, “que tem mais vitalidade do que essas coisas de música popular brasileira”<sup>136</sup> —, Caetano já olhava com seriedade para a música descompromissada da turma “alienada” da *Jovem Guarda*. Principalmente no frescor, na leveza de postura, no *look* despojado e na aparente falta de seriedade, que era sagrada nas músicas de festival.

Caetano sentiu que o impacto poético de Roberto e Erasmo Carlos não se limitava apenas a canções como “Quero que vá tudo pro inferno” ou “Querem acabar comigo”. O próprio jeito de cantar dos dois parceiros, incluindo o visual pop do programa, trazia uma informação poética bem mais contundente do que a música dos seguidores da bossa nova, com seus concertos para estudantes universitários, cheios de boas intenções sociais<sup>137</sup>.

---

<sup>135</sup> CARIOCA quase sempre. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 jun. 1967.

<sup>136</sup> MACEDO, Paulo. Caetano e Gil. **Manchete**, Rio de Janeiro, 1981, 11 abr. 1981, p. 38.

<sup>137</sup> CALADO, p. 94.

Caetano defendeu no festival uma canção sobre um *flâneur*, um transeunte qualquer, perdido entre os múltiplos estímulos sensoriais da grande metrópole. As palavras soltas, “dentes”, “pernas”, “bandeiras”, “espaçonaves”, “guerrilhas”, quase anárquicas, remetiam à principal experimentação literária brasileira daquele momento. De fato, “a composição aproximou Caetano das vanguardas concretistas, atraindo-lhe as bênçãos de Augusto de Campos e Gilberto Mendes”<sup>138</sup>.

Após uma introdução distorcida, com apenas três acordes, em um arranjo de melodia simples e alegre, a letra fala das impressões desse vagabundo sem rumo, buscando ser livre em meio ao excesso de referências, de luzes, de imagens, de símbolos de consumismo — numa espécie de capitalismo pop *warholiano* —, como Coca-Cola, e estrelas internacionais, como Brigitte Bardot e Claudia Cardinale. Os versos iniciais, “Caminhando contra o vento / sem lenço, sem documento”, relatam a ânsia de liberdade e a coragem em meio a um país cada vez mais sufocante, a vontade de enfrentar, mesmo que metaforicamente, a opressão e o controle do regime militar, cada dia mais fortes, e poder andar sem medo pelas ruas, “por entre fotos e sombras / sem livros e sem fuzil / sem fome e sem telefone / no coração do Brasil”.

Em uma entrevista durante o festival, Caetano respondeu ao repórter Reali Jr., de maneira vaga e evasiva, que “Coca-Cola, Bardot, Cardinale... bombas e guerrilhas... são coisas que estão aí”<sup>139</sup>. Sim, produtos do capitalismo, atrizes europeias e, definitivamente, bombas e guerrilhas, representadas pela repressão do governo e pela luta armada clandestina contra a ditadura, que se intensificava naquele momento<sup>140</sup>, estavam presentes na realidade brasileira dos anos 1960. Em outras palavras, naquele final de década, a MPB foi marcada pela “atuação dos cancionistas na televisão e no meio estudantil, procurando intervir, poética e musicalmente, nas discussões estéticas, políticas e existenciais”<sup>141</sup>.

Era uma canção não apenas de memória afetiva, mas também um instrumento para cuidar das feridas da então jovem ditadura e conseguir, assim, olhar para o futuro. A mensagem metafórica da busca pela independência de opinião e pensamento, do livre ir e vir, unida ao refrão contagiante, contemplativo e cheio de esperança — “eu vou / por

---

<sup>138</sup> MELLO e SEVERIANO, p. 107.

<sup>139</sup> UMA noite em 67. Direção de Ricardo Calil e Renato Terra. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2010 (85 min.).

<sup>140</sup> SOTO e Zappa, p. 236.

<sup>141</sup> NAVES, Santuza Cambraia. *O Brasil em uníssono: e leituras sobre música e modernismo*. Org. Eduardo Jardim. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013, p. 144.

que não? / por que não?” —, fez com que o público, que inicialmente havia vaiado a música, levantasse dos assentos para cantar junto a plenos pulmões. Nascia ali um clássico da MPB e uma faixa ainda presente no repertório de Caetano.

## O rei da confusão

“O rei da brincadeira (ê, José) / O rei da confusão (ê, João) / Um trabalhava na feira (ê, José) / Outro na construção (ê, João) / A semana passada, no fim da semana / João resolveu não brigar / No domingo de tarde saiu apressado / E não foi pra Ribeira jogar capoeira / Não foi pra lá, pra Ribeira, foi namorar / O José como sempre no fim da semana / Guardou a barraca e sumiu / Foi fazer no domingo um passeio no parque / Lá perto da Boca do Rio / Foi no parque que ele avistou Juliana / Foi que ele viu / Foi que ele viu Juliana na roda com João / Uma rosa e um sorvete na mão / Juliana seu sonho, uma ilusão / Juliana e o amigo João / O espinho da rosa feriu Zé / E o sorvete gelou seu coração / O sorvete e a rosa (ô, José) / A rosa e o sorvete (ô, José) / Foi dançando no peito (ô, José) / Do José brincalhão (ô, José) / O sorvete e a rosa (ô, José) / A rosa e o sorvete (ô, José) / Oi, girando na mente (ô, José) / Do José brincalhão (ô, José) / Juliana girando (oi, girando) / Oi, na roda gigante (oi, girando)... / O amigo João (João) / O sorvete é morango (é vermelho) / Oi girando e a rosa (é vermelha) / Oi, girando, girando (é vermelha)... / Olha a faca! (olha a faca!) / Olha o sangue na mão (ê, José) / Juliana no chão (ê, José) / Outro corpo caído (ê, José) / Seu amigo João (ê, José) / Amanhã não tem feira (ê, José) / Não tem mais construção (ê, João) / Não tem mais brincadeira (ê, José) / Não tem mais confusão (ê, João)”<sup>142</sup>.

Se pouco tempo antes havia participado da “passeata contra a guitarra elétrica” e reclamara de canções de letras longas e complexas, Gil perdeu toda a desconfiança com o rock ao ouvir *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles, que virou o mundo da música de cabeça para baixo naquele ano. Ouvir o LP dos *Fab Four* foi para ele e

---

<sup>142</sup> GIL, Gilberto. “Domingo no parque”. In: *Gilberto Gil*. Philips/Universal Music, 1968. Spotify.

Caetano como uma iluminação. Ali eles perceberam que a música popular podia ser sofisticada e profunda, que a distorção da guitarra podia combinar com a densidade de uma orquestra, que pop e experimentalismo podiam andar de mãos dadas, como na faixa-título, “She’s leaving home”, “Lucy in the sky with diamonds” e no apoteótico encerramento, com “A day in the life”. Não demoraria para que ambos também tivessem um orquestrador de vanguarda, um George Martin para chamar de seu. Neste caso, Rogério Duprat.

A composição de Gilberto Gil também estreou no mesmo festival da Record. Assim como Caetano, Gil tocou ao lado de um grupo de rock. Nesse caso, Os Mutantes, dos ainda mais jovens Rita Lee, Sérgio Dias e Arnaldo Baptista. Canção folclórica brasileira, a tradição narrativa folk norte-americana, os Beatles, tudo se encontrava ali. Assim como João Gilberto, herói e ídolo de ambos, havia revolucionado a música brasileira e inaugurado a bossa nova com o LP *Chega de Saudade*, os jovens baianos faziam o mesmo em 1967, mas de maneira completamente oposta. O que era calmo, tranquilo, *cool* e sofisticado na bossa nova, era furacão no tropicalismo. Segundo o companheiro tropicalista Torquato Neto, havia muitas maneiras de se fazer música brasileira, e Gil preferia todas<sup>143</sup>.

O então nascente movimento dialogava com o Cinema Novo, a poesia de vanguarda, o rock britânico e americano, as artes plásticas, o teatro de Arena de José Celso Martinez Corrêa e o teatro de *Opinião* de Augusto Boal, assim como a música regional. Não se tratava somente de escrever canções. O protesto e a rebeldia estavam também na estética e na atitude. Um exemplo disso está em seu próprio batismo, que vem da música “Tropicália”, de Caetano, inspirada, por sua vez, da instalação homônima do artista plástico Hélio Oiticica, por sugestão do cineasta Luís Carlos Barreto<sup>144</sup>.

O baião “Domingo no parque”, com sua letra quase insólita sobre um assassinato em um parque de diversões, fora do comum do gosto de classe média de esquerda tão em voga nos artistas da MPB de então, é definitivamente cinematográfico. De acordo com Caetano, a música do amigo “fora concebida como um filme. Com uma capacidade musical imensamente maior do que a minha, Gil entrou num diálogo fascinante com o

---

<sup>143</sup> BRANCO, Luís Freitas. Gilberto Gil: “Estilo? Eu não tenho estilo, pego dos outros e transformo”. *Observador*, Portugal, 5 mar. 2018. Disponível em: <https://observador.pt/especiais/gilberto-gil-estilo-eu-nao-tenho-estilo-pego-dos-outros-e-transformo/>. Acesso em: 22 dez. 2021.

<sup>144</sup> CALADO, p. 162.

músico erudito de vanguarda Rogério Duprat e com o grupo de rock Mutantes, criando um arranjo híbrido de trio de rock, percussão baiana (berimbau) e grande orquestra”<sup>145</sup>.

Sob a direta influência dos Beatles e da lírica das canções praieiras de Dorival Caymmi<sup>146</sup>, para narrar a tragédia que envolve as personagens Juliana, João e José, Gil buscou em “Domingo no parque” um arranjo à la George Martin, escrito por Rogério Duprat. É *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* com capoeira. Guitarra e baixo elétricos com berimbau, música com cinema, Gil com Jimi Hendrix, uma revolução no universo musical do Brasil. Ao narrar o fim catastrófico da história<sup>147</sup>, o andamento cai, e os versos são cantados de maneira triste e lenta, até explodir em um epílogo carnavalesco de rock e orquestra. Apesar de todos os percalços e problemas, este fim mostrava que alguma esperança sempre estava à espreita adiante.

Da mesma maneira que havia feito com Caetano, uma parte da plateia também vaiou ao ver Gil com Os Mutantes. Afinal, a guitarra elétrica era “considerada um insulto pela gente de linha esquerdista”<sup>148</sup>. Assim, tanto a esquerda, que acreditava que Gil e Caetano eram vendidos à cultura colonialista norte-americana, e a direita, pelo preconceito e conservadorismo, se opuseram ao tropicalismo. Os baianos, que meses depois gravariam o álbum seminal do movimento contracultural, *Tropicalia ou panis et circensis* (1968), ao lado de nomes como Tom Zé, Gal Costa, Nara Leão e os próprios Mutantes, propunham um projeto artístico independente das amarras do pensamento político vigente. Herdeiros dos dois Andrades do modernismo, Oswald e Mario<sup>149</sup>, os tropicalistas buscavam, por meio de provocação, exercício estético e mistura musical, um novo modelo de pensar a cultura do país.

O ambiente em que as músicas foram lançadas era pesado. No mesmo festival em que as pedras filosóficas do tropicalismo foram lançadas, o cantor, compositor, cineasta e ex-bossanovista Sérgio Ricardo foi desclassificado após quebrar seu violão, em um

---

<sup>145</sup> VELOSO, 1997, p. 166

<sup>146</sup> Então casado com Nana Caymmi, filha de Dorival, Gil afirma que pensou no sogro quando decidiu compor a música: “Vou fazer uma música à la Caymmi, fazer de novo um Caymmi, Caymmi hoje!”. Para o depoimento completo sobre a canção, ver <https://gilbertogil.com.br/conteudo/musicas/?busca=domingo+no+parque>. Acesso em: 17 dez. 2021.

<sup>147</sup> Trecho da letra de “Domingo no parque”: “Olha o sangue na mão / ê, José / Juliana no chão / ê, José / outro corpo caído / ê, José / seu amigo, João / ê, José”.

<sup>148</sup> MELLO, p. 195.

<sup>149</sup> Santuza Cambráia Naves sugere que os expoentes da MPB engajada também são herdeiros do modernismo brasileiro do século XX, mas vejo o Tropicalismo como o principal fruto dos Andrades. Ver *O Brasil em uníssono: e leituras sobre música e modernismo*. Op. cit., p. 155.

rompante de violência por ser vaiado, e atirar os destroços em direção do público, que não se empolgara com sua “Beto bom de bola”. Em matéria intitulada “Beto bom... de vaia”, Hugo Dupin escreveu que “sua indisciplina, seu mau comportamento... seu gesto brutal e vergonhoso... em ato único na história da música popular brasileira, ferindo os princípios básicos da ética artística”<sup>150</sup>. Era esse o clima dos festivais naquele momento, de reações calorosas tanto do público quanto dos artistas. Mas a reação desproporcional foi a contrária da de Gil e Caetano, que transformaram as vaias em aplausos.

A metáfora da sétima arte para a poesia de “Alegria, alegria” e “Domingo no parque” também foi utilizada por Décio Pignatari: “enquanto a letra de Gil lembra as montagens eisensteinianas, com seus closes e ‘fusões’..., a de Caetano Veloso é uma ‘letra-câmara-na-mão’, mais ao modo informal de um Godard”<sup>151</sup>. Já sob o prisma musical, Augusto de Campos avaliou a relevância das canções, comparando-as, inicialmente, à música-manifesto “Desafinado” (Newton Mendonça/Tom Jobim), que anos antes funcionara quase como uma defesa do variado campo harmônico de acordes dissonantes da bossa nova.

Recusando-se à falsa alternativa de optar pela “guerra santa” ao iê-iê-iê ou pelo comportamento de avestruz (fingir ignorar ou desprezar o aparecimento de músicos, compositores e intérpretes, por vezes de grande sensibilidade, quando não verdadeiramente inovadores, como os Beatles, na faixa da “música jovem”), Caetano Veloso e Gilberto Gil, com “Alegria, alegria” e “Domingo no parque”, se propuseram, oswaldianamente, “deglutir” o que há de novo nesses movimentos de massa e de juventude e incorporar as conquistas da moderna música popular ao seu próprio campo de pesquisa, sem, por isso, abdicar dos pressupostos formais de suas composições, que se assentam, com nitidez, em raízes musicais nordestinas. Pode-se dizer que... [ambas] representam duas faces complementares de uma mesma atitude, de um mesmo movimento no sentido de livrar a música nacional do “sistema

---

<sup>150</sup> DUPIN, Hugo. Beto bom... de vaia. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 19 nov. 1967. 4ª Seção, p. 3.

<sup>151</sup> Apud. CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2ª ed., 1974, p. 153.

fechado” de preconceitos supostamente “nacionalistas”, mas na verdade apenas solipsistas e isolacionistas<sup>152</sup>.

Ao fim e ao cabo, o júri decidiu criar um prêmio para agraciar o arranjo de Duprat, e “Domingo no parque” ficou com a segunda colocação, sob uma chuva de vaias. A vencedora do festival foi “Ponteio”, de Edu Lobo e Capinam. “Para os xenófobos, esse resultado sinalizaria a vitória da MPB genuína contra os adeptos do iê-iê-ê. Mas quem tivesse um pouco mais de visão já poderia prever, após o violão destrocado de Sérgio Ricardo e as novas canções de Gil e Caetano, que a música brasileira estava prestes a enfrentar um período conturbado, carregado de inovações”<sup>153</sup>.

## Tragicomédia Brasil

“Sobre a cabeça os aviões / Sob os meus pés os caminhões / Aponta  
contra os chapadões / Meu nariz / Eu organizo o movimento / Eu oriento  
o carnaval / Eu inauguro o monumento no planalto central do país /  
Viva a bossa-sa-as / Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça / Viva a bossa-sa-as /  
Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça / O monumento é de papel crepom e prata /  
Os olhos verdes da mulata / A cabeleira esconde atrás da verde mata /  
O luar do sertão / O monumento não tem porta / A entrada de uma rua  
antiga, estreita e torta / E no joelho uma criança sorridente, feia e morta  
/ Estende a mão / Viva a mata-ta-ta / Viva a mulata-ta-ta-ta-ta / Viva a  
mata-ta-ta / Viva a mulata-ta-ta-ta-ta / No pátio interno há uma piscina  
/ Com água azul de Amaralina / Coqueiro, brisa e fala nordestina e  
faróis / Na mão direita tem uma roseira / Autenticando eterna primavera  
/ E nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira / Entre os girassóis /  
Viva Maria-ia-ia / Viva a Bahia-ia-ia-ia-ia / Viva Maria-ia-ia / Viva a  
Bahia-ia-ia-ia-ia / No pulso esquerdo bang-bang / Em suas veias corre  
muito pouco sangue / Mas seu coração balança a um samba de  
tamborim / Emite acordes dissonantes / Pelos cinco mil alto-falantes /  
Senhora e senhores ele põe os olhos grandes / Sobre mim / Viva  
Iracema-ma-ma / Viva Ipanema-ma-ma-ma-ma / Viva Iracema-ma-ma

---

<sup>152</sup> CAMPOS, pp. 151 e 152.

<sup>153</sup> CALADO, p. 147.

/ Viva Ipanema-ma-ma-ma-ma / Domingo é o Fino da Bossa / Segunda-feira está na fossa / Terça-feira vai à roça / Porém / O monumento é bem moderno / Não disse nada do modelo do meu terno / Que tudo mais vá pro inferno, meu bem / Viva a banda-da-da / Carmem Miranda-da-da-da-da / Viva a banda-da-da / Carmem Miranda-da-da-da-da”<sup>154</sup>.

Mas foi em 1968 que o Tropicalismo enquanto movimento se consolidou, principalmente com o disco-manifesto coletivo *Tropicália ou Panis et Circensis* (Philips, 1968), e, pouco antes, com os álbuns *Gilberto Gil* (Philips, 1968) e *Caetano Veloso* (Philips, 1968), que trazia como faixa de abertura “Tropicália”, que, em velocidade estonteante, mencionava desde Carmen Miranda e a banda de Chico a estilos como a bossa nova e a Jovem Guarda de Roberto Carlos. Segundo Caetano, tudo na letra da canção descrevia “imagens, ideias e entidades reveladoras da tragicomédia Brasil”<sup>155</sup>, inclusive o Distrito Federal, “o monumento no planalto central do país”, como citado em verso da composição.

“Brasília, a capital-monumento, o sonho mágico transformado em experimento moderno — e, quase, desde o princípio, o centro do poder abominável dos ditadores militares. Decidi-me: Brasília, sem ser nomeada, seria o centro da canção-monumento aberrante que eu ergueria à nossa dor, à nossa delícia e ao nosso ridículo... essa canção sem nome justificou para mim a existência do disco, do movimento e de minha considerável dedicação à profissão que ainda me parecia provisória”<sup>156</sup>.

Como mencionado, a “canção sem nome” ganharia seu título inspirada em uma instalação homônima do artista plástico Hélio Oiticica, a partir de sugestão do cineasta Luiz Carlos Barreto. Como ele e Gil buscavam uma música universal, aberta a todo o tipo de sonoridade e influência, Caetano a princípio não gostou da ideia. Mas acabou sucumbindo ao entusiasmo de Barreto, que considerava a obra “uma coisa maravilhosa,

---

<sup>154</sup> VELOSO, Caetano. “Tropicália”. In: *Caetano Veloso*. Philips, 1968. Spotify.

<sup>155</sup> Idem, 1997, p. 179.

<sup>156</sup> Ibid., pp. 180 e 182.

um labirinto cheio de plantas e pássaros onde, depois de atravessá-los, você encontrava uma televisão”<sup>157</sup>. Estava batizado o movimento que estremeceria os alicerces da cultura brasileira em 1968.

Em sintonia fina com Caetano, o disco solo de Gil daquele ano apontava os mesmos caminhos: letras cinematográficas, arranjos orquestrais, psicodelia, The Beatles e música nordestina. O álbum trazia faixas que se tornariam clássicos de seu repertório nas décadas seguintes, como a supracitada “Domingo no parque”, “Frevo rasgado” (Gilberto Gil/ Bruno Ferreira) e “Marginália II”, em parceria com o poeta Torquato Neto, na qual o artista, assim como Caetano em “Tropicália”, cantava um Brasil múltiplo e desigual: “Eu, brasileiro, confesso / Minha culpa, meu degredo / Pão seco de cada dia / Tropical melancolia / Negra solidão / Aqui é o fim do mundo”.

A revolução não vinha pelas armas, mas por meio de canções e versos. E tampouco era protagonizada pelas duas maiores cidades do Brasil, Rio de Janeiro e São Paulo, mas por artistas nascidos na Bahia, como Gil, Caetano, sua irmã Maria Bethânia, Tom Zé, Gal Costa e o poeta José Carlos Capinam, além do cineasta Glauber Rocha. A ruptura estética, sonora, comportamental e estilística do “Grupo Baiano”, termo cunhado para se referir a essa geração, e que mais tarde seria usado cinicamente pelos militares para justificar a prisão de Caetano e Gil como integrantes de um bando “filo-comunista”<sup>158</sup>, não demorou para ser percebida pela crítica musical. Em artigo publicado em março de 1968, quatro meses antes do lançamento de *Tropicália ou Panis et Circensis*, a jornalista Martha Alencar noticiou “A revolução dos baianos”:

Êles vêm da Bahia, mas não cantam só Amaralina e praias sem fim ao som do violão. Cantam sorrisos, dentifrícios, guerras, notícias de jornais, ao som de guitarras elétricas. Bem sustentados pela publicidade, êles rompem fronteiras, quebram nossas mais arraigadas e antigas tradições, cantam uma nova verdade... A Bahia do grupo baiano é assim... Água de côco e hot dog. O som das ladainhas e as notícias que chegam com a mesma intensidade que no Rio. O subdesenvolvimento mais próximo, a miséria mais real e o grande surto

---

<sup>157</sup> CALADO, p. 162.

<sup>158</sup> LICHOTE, Leonardo. A ditadura contra Caetano Veloso. **El País Brasil**, 13 set. 2020. Cultura. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-09-14/a-ditadura-brasileira-contra-caetano-veloso-os-arquivos-completos-da-repressao.html>. Acesso em: 2 jun. 2021.

industrial. A mãe que vive as tradições, a irmã que dança o surf. Toda a velha estrutura em conflito com as informações que chegam dia a dia. Daí eles vêm, querendo revolucionar a música brasileira... Chocando, provocando as fúrias de uns e a simpatia de outros, os baianos seguem tranquilos. De lenço e de documento<sup>159</sup>.

É neste contexto que surge o manifesto tropicalista do disco *Tropicália ou Panis et Circensis*, realizando uma união entre a MPB, o rock lisérgico do grupo de Rita Lee e dos irmãos Sérgio Dias e Arnaldo Baptista, e a vanguarda clássica de Duprat, uma espécie de George Martin tupiniquim, fazendo a conexão entre o erudito e o popular contemporâneo. O rompimento com tradição foi tão grande que não seria exagero definir hoje o álbum como o *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (Parlophone/Capitol, 1967) brasileiro.

Curiosamente, talvez com exceção de “Baby” (Caetano Veloso), até hoje apresentada nos shows de Gal Costa, as canções do LP não se tornaram *standards* na vasta discografia dos artistas participantes nas décadas seguintes. No ensaio “A canção popular entre Mário e Oswald: releituras do modernismo na década de 1960”, a antropóloga Santuza Cambraia Naves, que aproximou os tropicalistas da antropofagia cultural de Oswald de Andrade, avaliou a força da suposta banalidade da balada: “Caetano sugere, no início de cada estrofe, através da forma ‘Você precisa saber...’, que o interlocutor em questão, carinhosamente evocado por ‘Baby’, assumia os objetos descartáveis do lixo cultural e as experiências fragmentadas do tempo presente”<sup>160</sup>.

Em artigo da época, “Baby” é definida como “arrojada criação do mais discutido compositor da ala revolucionária”:

É um marco como criação musical, conteúdo, orquestração e interpretação. É um disco de nível internacional pela qualidade. Caetano consegue relacionar sua vivência musical baiana e nordestina com as mais modernas conquistas técnicas da música popular internacional. Na letra, como poeta sensível que é, extravasa suas

---

<sup>159</sup> ALENCAR, Martha. A revolução dos baianos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 mar. 1968. Caderno B.

<sup>160</sup> NAVES, p. 153.

angústias e problemas de jovem subdesenvolvido, arrancado de um meio social atrasado para a vertigem da grande cidade cosmopolita. Sua roupagem universal não esconde as características regionais de sua música, onde encontramos sempre um conteúdo de jovem brasileiro de nosso tempo e elementos rítmicos, harmônicos e melódicos bem nacionais, como das modas de viola, por exemplo<sup>161</sup>.

As intenções pan-culturais do LP já são explicitadas na própria capa do disco, assinada pelo artista plástico Rubens Gerchman, que apresentava o grupo em uma foto, bem, tropicalista. Assim como nas canções, a arte do vinil também foi debatida em grupo, tudo parte do experimento coletivo, até na escolha do figurino, visto que “Rita Lee e Guilherme Araújo deram mais palpites nas roupas, escolhidas de modo que os tons de verde e amarelo sobressaíssem”<sup>162</sup>. Eu sua tese de doutorado, Aïcha Barat fez uma análise da foto e da arte do LP que vale ser replicada:

A fotografia da capa do disco Tropicália foi concebida como uma paródia dos retratos das famílias tradicionais brasileiras emoldurados por faixas das cores nacionais. Subvertendo a seriedade de um retrato tradicional e remetendo não só ao retrato da família modernista em 1922, como também aos irreverentes retratos de grupo do movimento europeu Dada de 1921. Na fotografia do grupo modernista brasileiro em 1922, Gilberto Gil, assim como Oswald havia feito 45 anos antes, se posiciona sentado no chão como uma referência direta ao movimento. Vê-se Caetano Veloso carregando uma moldura onde foi inserido o retrato de Nara Leão na finalização, como na foto dos dadaístas. Os Mutantes aparecem empunhando baixo e guitarra elétrica, símbolos da nova musicalidade. À direita, Tom Zé traja uma roupa mais formal e carrega uma mala de couro, criando uma alegoria da migração nordestina. Tom Zé encarna também o homem da mala, personagem ao qual se refere no livro *Tropicalista lenta luta* (2009) e, deste modo, mostra um deslocamento de migração: se o homem da mala levava certa

---

<sup>161</sup> AS faixas prediletas. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 13 out. 1968. Cinema, teatro, música, rítmico jovem.

<sup>162</sup> CALADO, p. 196.

cultura de bens para o interior, Tom Zé se apropria da persona do homem da mala realizando o deslocamento no sentido contrário e levando consigo sua cultura do interior<sup>43</sup>. Sentado, o maestro Rogério Duprat segura um penico como se fosse uma xícara com pires<sup>44</sup>, sugerindo uma reapropriação do objeto como num ready made de Duchamp. Ao seu lado, Gal Costa está sentada em pose de moça comportada e ao seu lado está Torquato Neto. À frente, no chão, vemos Gilberto Gil, vestido com uma túnica e segurando o retrato de Capinam no momento de sua formatura do curso Normal. Tanto o gesto de segurar objetos inusitados – aqui um penico é ressignificado como xícara –, como a ideia das molduras – para representar os ausentes –, como a pose — principalmente a de Gil — têm inspiração nas vanguardas europeias<sup>163</sup>.

Nas faixas do álbum, a influência das vanguardas europeias se misturava com as raízes populares dos participantes e do que havia de mais moderno na música pop internacional. Não que tudo fosse tão premeditado. Havia também uma certa dose de rebeldia e provocação juvenil, como a inusitada escolha de Caetano para cantar a trágica e *démodé* “Coração materno”, de Vicente Celestino, de versos como “e sua amada qual louca ficou / chorar na estrada tombou / chega à choupana o campônio / encontra a mãezinha ajoelhada a rezar / rasga-lhe o peito o demônio / tombando a velhinha aos pés do altar”.

Outra que parece deslocada é “Lindonéia” (Gil/Veloso), interpretada por Nara, com letra que, a depender da interpretação, podia referir-se à repressão, que se acirrava, mas travestida de antiquado e dramático bolero: “Linda feia / Lindonéia desaparecia / despedaçados atropelados / cachorros mortos nas ruas / policiais vigiando / o sol batendo nas frutas / sangrando / Ai, meu amor / a solidão vai me matar de dor”.

Mas nada se estranha, afinal, a proposta podia ser resumida na “Geleia geral” de Gil e Torquato, a sexta do disco: “o poeta desfolha a bandeira / a manhã tropical se inicia / resplendente, cadente, fagueira / num calor girassol com alegria / na geleia geral brasileira / que o Jornal do Brasil anuncia”. Tinha bolero, moda, rock, sinfônico, marcha

---

<sup>163</sup> BARAT, Aïcha Agoume de Figueiredo. *Capas de discos: modo de ler*. Tese (doutorado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO), Departamento de Letras, 2018, pp. 74 e 75.

e até macumba, como em “Bat macumba” (Gil/Veloso), no qual o canto religioso afro-brasileiro encontrava a poesia concreta.



*Capa do disco Tropicália ou Panis et Circensis, assinada pelo artista plástico Rubens Gerchman*

Por outro lado, uma música de Chico Buarque, também lançada no III Festival da Record em 1967, na qual conquistara a terceira colocação, também balançaria o cenário musical brasileiro de 1968, mas ao tornar-se uma peça homônima, escrita pelo próprio Chico. Era o início da MPB no olho do furacão da “Roda viva”.

## Capítulo V – A MPB na roda viva

“Tem dias que a gente se sente / Como quem partiu ou morreu / A gente estancou de repente / Ou foi o mundo então que cresceu / A gente quer ter voz ativa / No nosso destino mandar / Mas eis que chega a roda-viva / E carrega o destino pra lá / Roda mundo, roda-gigante / Rodamoinho, roda pião / O tempo rodou num instante / Nas voltas do meu coração / A gente vai contra a corrente / Até não poder resistir / Na volta do barco é que sente / O quanto deixou de cumprir / Faz tempo que a gente cultiva / A mais linda roseira que há / Mas eis que chega a roda-viva / E carrega a roseira pra lá / Roda mundo, roda-gigante / Rodamoinho, roda pião / O tempo rodou num instante / Nas voltas do meu coração / A roda da saia, a mulata / Não quer mais rodar, não senhor / Não posso fazer serenata / A roda de samba acabou / A gente toma a iniciativa / Viola na rua, a cantar / Mas eis que chega a roda-viva / E carrega a viola pra lá / Roda mundo, roda-gigante / Rodamoinho, roda pião / O tempo rodou num instante / Nas voltas do meu coração / O samba, a viola, a roseira / Um dia a fogueira queimou / Foi tudo ilusão passageira / Que a brisa primeira levou / No peito a saudade cativa / Faz força pro tempo parar / Mas eis que chega a roda-viva / E carrega a saudade pra lá...”<sup>164</sup>

Chico Buarque era aparentemente o oposto da rebeldia simbolizada por Gil e Caetano. Filho do historiador e sociólogo Sérgio Buarque de Hollanda e egresso de uma família intelectual abastada, o jovem de olhos claros se consagrou com “A banda” em 1966, quando se apresentou no II Festival da TV Record vestido de terno, gravata e cabelo bem penteado, em contraste com as vastas cabeleiras e as roupas extravagantes dos baianos no ano seguinte. Ironicamente, a canção que defendeu também no festival de 1967, “Roda viva”, se tornaria quiçá o evento cultural mais comentado de 1968, quando sua primeira peça, cuja canção principal e título era *Roda viva*, recebeu uma montagem tropicalista do Grupo Oficina, com direção de José Celso Martinez Corrêa, que “abalou as bases estéticas e políticas do teatro brasileiro”<sup>165</sup>.

---

<sup>164</sup> BUARQUE, Chico. “Roda viva”. *Chico Buarque de Hollanda: volume 3*. São Paulo: RGE, 1968, Spotify.

<sup>165</sup> NAPOLITANO, 2019, p. 111.

Apesar de nunca ter sido tropicalista — Chico seguia a cartilha da bossa nova e do samba mais tradicional —, o músico mostrou naquele ano que também passava por uma transformação, não a explosiva da Tropicália, mas uma mais pessoal. E tão engajada e combativa quanto a dos colegas da Bahia. Em *Chico Buarque de Hollanda: Volume 3* (RGE, 1968), o cantor apresentou tanto temas considerados mais antiquados, como “Retrato em branco e preto”, uma parceria com Tom Jobim, quanto “Carolina”, terceira colocada no II Festival Internacional da Canção, em 1967.

Por outro lado, o repertório também trazia questões sociais como “Funeral de um lavrador”, sob poema de João Cabral de Melo Neto, e “Tema para ‘Morte e vida severina’”, ambos exemplos de uma época em que “propunha-se uma arte que colaborasse com a desalienação das consciências”<sup>166</sup>. Outra faixa do LP era a própria “Roda viva”, dos versos “A gente quer ter voz ativa / No nosso destino mandar / Mas eis que chega a roda viva / E carrega o destino pra lá”. A letra, levada ao teatro no ano seguinte, seria sobre um jovem astro popular esmagado pelas engrenagens do sucesso. Mas quem quisesse também poderia interpretar a poesia como espelho da vida de um povo obrigado a viver sob o peso da repressão militar.

Apelando para o grotesco e o absurdo, como um fígado de boi verdadeiro no palco, cujo sangue respingava na plateia, Zé Celso realizou o que o jornalista e escritor Zuenir Ventura resumiu como “o anti-Chico”: “No palco, esse enredo tão pouco subversivo transformou-se numa encenação revolucionária... que inaugurou no Brasil o ‘Teatro da Agressão’, o ‘Teatro da Grossura’, o ‘Teatro da Porrada’”<sup>167</sup>.

Após estrear no Rio em janeiro, o elenco de *Roda Viva* sentiria na pele em julho toda a agressão, grossura e porrada que propunha, mas não de maneira figurada e simbólica. Acompanhados por policiais, membros do Grupo de Caça aos Comunistas (CCC) invadiram o Teatro Ruth Escobar durante a montagem paulistana da peça e espancou integrantes do elenco e até da plateia<sup>168</sup>. Era mais um sinal da “ditadura escancarada” — como Elio Gaspari definiu o regime a partir do AI-5 — que se aproximava e começava a colocar seus dentes para fora.

---

<sup>166</sup> RIDENTI, 2010, p. 91.

<sup>167</sup> VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Objetiva, 2018, p. 100.

<sup>168</sup> SOTO e ZAPPA, pp. 25 e 26.

Diante do ocorrido, Ruth Escobar tentou da queixa na 4ª Delegacia e no Departamento Estadual de Ordem Pública e Social (Deops), mas não obteve sucesso. Na noite seguinte, houve espetáculo, com Chico Buarque, Marieta Severo e Zé Celso na plateia. Apesar da segurança policial, os atores temiam novas invasões. Nesse clima de insegurança, constitui-se uma comissão, que foi recebida pelo chefe da Casa Militar de São Paulo. Como continuavam insatisfeitos, os artistas reuniram-se no Teatro Galpão em assembleia, declarada permanente, e decidiram: a) solicitar policiamento ostensivo para os teatros; b) divulgar amplamente as ameaças sofridas pelo teatro; c) processar as autoridades competentes pelo ocorrido; d) exercer a autodefesa, como garantia de integridade física do artista em cena<sup>169</sup>.

Nota-se que, apesar da repressão e dos ataques, ainda havia a busca por diálogo com as autoridades. Algo que se tornaria basicamente impensável após o AI-5. Mas, ao mesmo tempo, não é de espantar a reação de porção da plateia. Em *Roda Viva*, os atores interagiam com o público, provocavam, subvertiam a ideia do espaço sacrossanto do palco. É o que Ismail Xavier chama de “passagem ao ato em sentido literal”: “trata-se de uma versão violenta e bem distinta das formas de interação que se tornavam mais presentes nas artes visuais... como foi o caso dos Parangolés de Hélio Oiticica”<sup>170</sup>.

De certa maneira, *Roda Viva* era uma consequência da primeira montagem de uma peça de Oswald de Andrade, *O rei da vela*, encenada no ano anterior pelo grupo Oficina e também dirigida por Zé Celso, que, segundo artigo de jornal da época — cujo lide afirmava que o texto inaugurava o “teatro de crueldade” no Brasil —, “usa e abusa de elementos cênicos como maquiagem, figurinos, cenários, iluminação, palco giratório e cortinas”. Na verdade, a proposta era a busca pelo choque e pelo confronto, tática que seria ainda mais radical em *Roda Viva*. De qualquer maneira, *O rei da vela* também dividiu opiniões e corações. Na mesma matéria, a reportagem narrava a discussão de um casal que assistia ao espetáculo. De um lado, o marido, enraivecido, reclamava da “audácia e pornografia” de uma determinada cena; do outro, sua mulher bradava em

---

<sup>169</sup> PATRIOTA, Rosangela. “O teatro no Brasil no ano de 1968: a ribalta como espaço de luta e utopias”. In: *1968: reflexos e reflexões*. MIRANDA, Danilo Santos de (org.). São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018, p. 99.

<sup>170</sup> XAVIER, Ismail. “1968 e a frente única do cinema brasileiro com as vanguardas da MPB, do teatro e das artes visuais”. *Ibid.*, p. 121.

defesa do “maior dramaturgo nacional”<sup>171</sup>. O rompimento das vanguardas era tamanho que, até no ambiente familiar, a rachadura havia se tornado um abismo.

## **Caminhando e cantando**

A partir da metade da década de 1960, os festivais da canção organizados pelas redes de televisão, que ainda engatinhavam no Brasil, fizeram a fama de muitos novatos da MPB, como vimos. Chico brilhou em 1966, e Gil e Caetano foram as estrelas de 1967. O sucesso foi tamanho que, em sua coluna no *Jornal do Brasil*, Léa Maria escreveu: “Caetano, aliás, atualmente, é ídolo em São Paulo. Não pode sair à rua — que nem os Beatles ou Roberto Carlos — que logo é assediado pelos fãs”<sup>172</sup>. No III Festival Internacional da Canção (FIC), realizado pela TV Globo, contudo, o grande destaque seria Geraldo Vandré.

Vencedor do II Festival da TV Record em 1966, ao lado de “A banda”, com “Disparada”, composta em parceria com Théó de Barros e interpretada por Jair Rodrigues, o cantor apostou na antítese do tropicalismo. Em vez de mesclar dezenas de elementos, ter arranjos de orquestra, banda ou grupo vocal de acompanhamento, Vandré decidiu apresentar uma simples guarânia de dois acordes, “Pra não dizer que não falei das flores”, ou “Caminhando”, como foi consagrada pelo público.

“Pra não dizer que não falei das flores” se consolidou como a canção de protesto por excelência no Brasil dos anos 1960. Ao contrário do que havia feito em festivais anteriores, nos quais se apresentou com cantores de apoio, percussões e outros instrumentos, Geraldo Vandré, “arqui-inimigo do vanguardismo tropicalista”<sup>173</sup>, decidiu interpretar sua nova composição acompanhado apenas por seu violão, o qual tocava sem brilho ou grande desenvoltura, ao contrário de todos os artistas inspirados pelo virtuosismo *bossanovístico* de João Gilberto. Vandré era a antítese da sofisticação do violão popular brasileiro.

Sua base harmônica simples, quase primitiva, com apenas dois acordes, vale lembrar, buscava contagiar o público e chamá-lo à luta a partir dessa repetição melódica

---

<sup>171</sup> O segundo incêndio do Oficina: “O rei da vela”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 out. 1967. Caderno B, p. 5.

<sup>172</sup> MARIA, Léa. Tropicália. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 nov. 1967. Caderno B.

<sup>173</sup> RIDENTI, 2014, p. 181.

e harmônica, culminando em um refrão que não deixava margens para interpretação: “Vem, vamos embora, / que esperar não é saber / quem sabe faz a hora / não espera acontecer”. O sentido revolucionário da música inflamou o auditório do Maracanãzinho, no Rio, onde ocorria o III Festival Internacional da Canção (FIC), da TV Globo<sup>174</sup>.

O público, quase todo formado por jovens, aproveitava o espaço do festival para soltar o grito preso na garganta, visto que os movimentos estudantis, como os CPC (Centro Popular de Cultura) e a UNE (União Nacional de Estudantes), foram duramente reprimidos pelo governo militar. A maioria estudantil de esquerda da plateia cantou em uníssono o refrão de Vandré. O claro chamado à revolução era ainda amplificado com versos de provocação aos militares: “Há soldados armados, amados ou não / Quase todos perdidos de armas na mão / Nos quartéis lhes ensinam antigas canções / Quase todos perdidos de armas nas mãos”.

Vandré é acompanhado por um monumental coro de mais de 20 mil vozes que se abrem com a intensidade de quem estava proclamando a própria alforria... entregam-se àquela catarse com a violência de quem dispara versos com sua mais verossímil arma para enfrentar a ditadura militar, o canto<sup>175</sup>.

O regime, como era de se esperar, não gostou do que viu e ouviu, e interveio para que Vandré não ganhasse o festival. O Diretor da Globo, Walter Clark, recebeu a ordem para que a canção não fosse vencedora. Mesmo sem ter passado a orientação militar para os jurados<sup>176</sup>, “Caminhando” — que mais tarde receberia do jornalista, cartunista e escritor Millôr Fernandes o epíteto de “Marselhesa brasileira”<sup>177</sup> — não ganhou o primeiro lugar, que foi concedido a “Sabiá”, de Chico Buarque e Tom Jobim. O resultado foi recebido com revolta pela plateia, que reagiu apaixonadamente com uma vaia ensurdecadora. O curioso é que “Sábica”, referência à “Canção do exílio”, de Gonçalves

---

<sup>174</sup> SANDER, Roberto. *1968: quando a Terra tremeu*. São Paulo: Vestígio, 2018, p. 218.

<sup>175</sup> MELLO, p. 293.

<sup>176</sup> SANDER, op cit., p. 219.

<sup>177</sup> MARTINS, Sérgio. Op. cit..

Dias<sup>178</sup>, era também uma música de protesto, mas de poesia mais sensível e sutil assinada por Chico. Em resumo:

O público do festival preteriu a poesia e a denúncia sublime de ‘Sabiá’ em lugar daquela que anunciava explicitamente um refrão experimentado naquele ano de 1968, sobretudo a partir de maio, com as barricadas do Quartier Latin e com a invasão da Universidade de Sorbonne, em Paris<sup>179</sup>.

Aquele era o ano em que os movimentos estudantis explodiam em todo o mundo. Em Paris, Praga ou Rio de Janeiro, onde foi realizada em junho a Passeata dos Cem Mil, organizada depois do assassinato do estudante Edson Luís de Lima Souto pela polícia, após um protesto no restaurante Calabouço, no Rio<sup>180</sup>. A manifestação contou com a participação de diversos nomes da classe artística, como Chico, Caetano, Gil, Nara Leão, Nana Caymmi, Clarice Lispector e Cacá Diegues. Logo, os jovens politizados no Maracanãzinho necessitavam de uma música como “Caminhando”. Ao tentar cantá-la novamente após a premiação, Vandrê defendeu os vencedores: “Olha, sabem o que eu penso? Eu acredito em uma coisa: Antônio Carlos Jobim e Chico Buarque merecem nosso respeito”.<sup>181</sup> Na realidade, o público vaiava a ditadura, não “Sabiá”. Para Roberto Sander, a delicada composição de Chico e Tom, que soava quase anacrônica naquele contexto, estava espremida entre dois extremos:

Na verdade, ali estavam em confronto duas visões de mundo. Uma, representada basicamente por jovens engajados de esquerda e outra, pela vanguarda artística que Caetano Veloso e Gilberto Gil propunham com a grande novidade do Tropicalismo. Eram concepções de vida e propostas estéticas que não combinavam em nada. O choque foi inevitável.<sup>182</sup>

---

<sup>178</sup> RIDENTI, 2014, 218.

<sup>179</sup> VILARINO, p. 87.

<sup>180</sup> SCHWARCZ e STARLING, p. 461.

<sup>181</sup> MELLO, p. 291

<sup>182</sup> SANDER, pp. 217 e 218.

Com o sucesso da canção, a censura ordenou a apreensão de todos os discos que continham “Caminhando” — “que se tornaria um verdadeiro hino da resistência nos anos seguintes”<sup>183</sup> — e também proibiu que a faixa fosse tocada nas emissoras de rádio de todo o país. Segundo Luís França de Oliveira, então secretário de segurança da Guanabara (cidade do Rio de Janeiro), a letra era “atentadora à soberania do país, um achincalhe às Forças Armadas e não deveria nem mesmo ser inscrita”<sup>184</sup> no festival. Ainda de acordo com suas palavras, “‘Pra não dizer que não falei das flores’ tem letra subversiva e sua cadência é do tipo de Mao-Tsé-Tung”<sup>185</sup>.

### **“Deus está solto”**

“É proibido proibir” marca o ápice do radicalismo da fase tropicalista de Caetano. A frase que dá título à canção foi inspirada por um dos gritos de ordem da juventude parisiense durante as manifestações de maio de 1968<sup>186</sup>. Junto dos Mutantes, com um arranjo pop-rock ternário concebido por Rogério Duprat, “É proibido proibir” é uma das músicas mais experimentais da carreira do cantor, que dialoga mais com a obra de Walter Franco e Arto Lindsay do que com a de Gil, com referência à música atonal de Schoenberg e o método eletroacústico de John Cage, tudo por clara influência de Duprat, que lançou em 1963, ao lado de outros compositores, o “Manifesto Música Nova”<sup>187</sup>.

No III Festival Internacional da Canção (FIC), em 1968, Caetano foi tão vaiado pelo público que não conseguiu terminar de cantar a música. O artista, com vasta cabeleira e roupas extravagantes, se deparava com uma plateia que externava sua revolta com a proposta sonora e estética universalista do tropicalismo, que misturava sons e influências tanto nacionais quanto estrangeiras. Apesar do refrão ser uma declaração clara de repúdio à censura e à repressão do governo, dizendo “Eu digo não / eu digo não ao não / eu digo é proibido proibir”, a reação dos jovens que assistiam à apresentação, no Teatro da Universidade Católica, em São Paulo, denotava a divisão política e intelectual que dava

---

<sup>183</sup> RIDENTI, 2010, p. 139.

<sup>184</sup> VILARINO, p.82.

<sup>185</sup> MELLO e SEVERIANO, p. 125.

<sup>186</sup> NAPOLITANO, Marcos. “Cultura e política no Brasil 68”. In: *1968: reflexos e reflexões*. Ibid., p. 55.

<sup>187</sup> NAVES, p. 144.

as cartas então no país. E a resposta improvisada de Caetano foi um discurso raivoso que ia ao cerne do conservadorismo cultural vigente entre a esquerda daquele período: “Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder?”, indagou. E prosseguiu:

“Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada... Vocês estão por fora, vocês não dão pra entender. Mas que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém! Vocês são iguais sabe a quem? Tem som no microfone? Àqueles que foram ao Roda Viva e espancaram os atores... O problema é o seguinte, vocês estão querendo policiar a música brasileira... Gilberto Gil está comigo pra nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Acabar com isso tudo de uma vez... Se vocês em política forem como são em estética, estamos feitos! Me desqualifiquem junto com o Gil! Junto com ele, 'tá entendendo? O júri é muito simpático, mas é incompetente, Deus está solto!”<sup>188</sup>

As palavras de Caetano levantam pontos interessantes de análise. O primeiro é a menção ao ataque realizado pelo CCC (Comando de Caça aos Comunistas), grupo de direita que apoiava a ditadura, ao elenco da peça *Roda Viva*, cuja trama narrava “de maneira anárquica e igualmente paródica a trajetória de um cantor popular, Ben Silver, em busca do sucesso e guiado pela ‘roda-viva’ da indústria cultural, transitando por todos os movimentos da moda, (Jovem Guarda e música de protesto)”<sup>189</sup>.

A definição de Marcos Napolitano sobre a iniciativa tropicalista exemplifica como a proposta incomodava pessoas adeptas de todos os lados do espectro político. Segundo o historiador, tratava-se de “um movimento de vanguarda dessacralizadora que criticava os valores políticos e comportamentais da classe média brasileira, à esquerda e à direita”<sup>190</sup>. Não à toa, Caetano e Gil, líderes e fundadores do tropicalismo, se tornaram alvos do governo militar. A polarização no ambiente dos festivais colocava a música popular daquele momento, de acordo com o pesquisador musical Zuza Homem de Mello, como “um meio privilegiado da representação da consciência política estudantil e da

---

<sup>188</sup> VENTURA, 2018, pp. 200 a 202.

<sup>189</sup> NAPOLITANO, 2019, p. 111.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 111.

sensibilidade artística do país”, que “não poderia ignorar as tensões político-sociais do momento”<sup>191</sup>.

O segundo ponto é a cumplicidade entre os amigos, visto que Caetano pede para ser desqualificado com Gil, cuja canção “Questão de ordem” havia sido eliminada da competição. Pouco depois, a lealdade receberia a recíproca. E em um momento muito mais grave do que um festival de música popular.

A letra trata-se de uma provocação anárquica, protopunk e rebelde contra a censura, contra o regime militar, contra tudo e contra todos: “Eu digo sim / Eu digo não ao ‘não’ / Eu digo ‘É proibido proibir’”; assim como um chamado à resistência e à desobediência civil: “Eles estão nos esperando / Os automóveis ardem em chamas / Derrubar as prateleiras / As estantes, as estátuas / As vidraças, louças, livros”.

Ao exaltar a negação de tudo, o compositor realça a importância da liberdade de expressão, seja ela qual for. Ali cabe tudo, de declamação de Fernando Pessoa a um concretismo psicodélico. Mas até os jovens de esquerda, conservadores esteticamente e que esperavam uma mensagem mais direta contra a ditadura, não compreenderam a proposta radical de Caetano. O mesmo público do III FIC, que consagrou Vandré, execrou o baiano:

Depois da longa introdução — que já recebia vaias por sua atonalidade e indefinição rítmica — eu começava a cantar os tolos versos (“a mãe da virgem disse que não / e o anúncio da televisão / e estava escrito na porta”) acompanhado por uma dança que consistia quase exclusivamente em mover o quadril para frente e voltando, não tanto quanto a maneira brusca e algo mecânica de Elvis, mas ao modo relaxadamente sexual das baianas, dos sambistas das favelas, dos homens e mulheres cubanos. Como se não fosse bastante, em um ponto o canto e a dança paravam para dar espaço à declamação do poema de Fernando Pessoa sobre d. Sebastião... Era um desafio formal e também significava forçar uma visão implausível no ambiente. Para realizar o contraste, eu, mudando a expressão popular “o diabo está solto”, gritava “Deus está solto”, para anunciar a entrada no palco (surpreendente

---

<sup>191</sup> MELLO, pp. 272 e 273.

também para os organizadores do festival, que não sabiam) de um rapaz norte-americano, John Danduran, visivelmente um gringo alto, muito branco, envolto em um pancho hippie, sem um fio de pelo em todo o corpo, dando gritos e grunhidos inarticulados”<sup>192</sup>.

Não era apenas música. Era também teatro, poesia, dança, protesto, rebeldia, provocação, arte de vanguarda. Era uma performance multi-plataforma. Se nunca foi ligado a nenhum partido político e era visto por muitos colegas politizados da MPB como apolítico, em um momento de repressão, Caetano buscava implementar uma revolta comportamental. Mas grande parte da plateia o considerou um alienado ou um louco. Ou os dois. A reação foi negativa. Entre gritos e vaias, o público rechaçava a experiência artística proposta pelo músico, o que gerou a célebre reação de Caetano, ainda no palco, revoltado com quem lhe impedia de cantar ao arremessar tomates e lhe chamando de “homossexual”. Justamente em uma canção que ia frontalmente contra a censura, que bradava que era “proibido proibir”. Caetano reagiu com o célebre “discurso-*happening*”<sup>193</sup> improvisado, hoje antológico, no qual afirmava: “Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada!”<sup>194</sup>.

Quem acabaria saindo em defesa de Caetano seria o dramaturgo, cronista e escritor Nelson Rodrigues, simpático à direita. Em uma crônica da época sobre o ocorrido, ele escreveu:

A via selvagem com que o receberam já me deu uma certa náusea de ser brasileiro. Dirão os idiotas da objetividade que ele estava de salto alto, plumas, peruca, batom, etc. Era um artista. De peruca ou não, era um artista. De plumas, mas artista. [...] Ele era um momento da consciência brasileira. E vimos como a implacável lucidez acuou e bateu a jovem obtusidade<sup>195</sup>.

---

<sup>192</sup> VELOSO, pp. 294 e 295.

<sup>193</sup> NAPOLITANO, 2019, p. 115.

<sup>194</sup> VENTURA, p. 200.

<sup>195</sup> Apud. VENTURA, *ibid.*, p. 202.

A inflamada poética de Caetano, no entanto, não seria capaz de vencer a estranheza e a repulsa que o arranjo atonal da música, seu figurino e a extravagante presença do americano John Danduran emitindo grunhidos sem sentido causariam no público:

A plateia... predominantemente estudantil e comprometida com um nacionalismo de esquerda... reagiu com violenta indignação... com xingamentos e palavrões... Eu sabia que estava fazendo uma provocação. Mas o Tropicalismo já estava aí por quase um ano... O ódio (não há outra palavra) que se via estampado nos rostos dos espectadores ia muito além do que eu pudesse ter imaginado... Eu disse: 'Essa é a juventude que diz que quer tomar o poder? Se vocês forem em política o que são em estética, estamos fritos'<sup>196</sup>.

A reação furiosa dos jovens de esquerda demonstrava que não eram apenas as gerações mais velhas e os militares que não entendiam o tropicalismo, mas também pessoas engajadas da mesma idade que eles. A provocação anárquica do movimento deixaria os amigos baianos, mentores da revolução musical, na primeira lista da ala radical militar que assumiria o poder em breve. Duas semanas após o AI-5, Caetano e Gil foram presos, no dia 27 de dezembro de 1968. Foi o começo do fim da Tropicália. E o início de um intenso período de repressão, censura e medo que assolaria toda a MPB.

O tropicalismo, que se abria para o mundo e deglutia com apetite voraz diversas linguagens artísticas não apenas do Brasil, mas também do exterior, era considerado alienado da realidade pelas esquerdas engajadas. Mas os militares entenderam muito bem o poder revolucionário do movimento. Depois de cinco meses no cárcere, foram convidados a sair do país. No período do exílio em Londres, de onde voltariam apenas em 1972, Caetano recebeu a visita de Roberto Carlos.

Um dos artistas mais populares do Brasil, o ídolo da Jovem Guarda, que mantinha estreitos laços com o regime militar<sup>197</sup>, mostrou ao violão sua nova música para Caetano,

---

<sup>196</sup> VELOSO, pp. 295 a 297.

<sup>197</sup> BORTOLOTTI, Marcelo. Roberto Carlos em ritmo de ditadura. *Época*, São Paulo, 4 abr. 2014. Disponível em: <https://epoca.oglobo.globo.com/tempo/noticia/2014/04/roberto-carlos-em-britmo-de-ditadurab.html>. Acesso em: 21 dez. 2021.

“As curvas da estrada de Santos”, que se tornaria um de seus mais aclamados clássicos. O baiano, exilado, chorou. “Tanto e sem vergonha que, como não tinha um kleenex... limpei o nariz e os olhos na saia da mulher de Roberto, Nice”<sup>198</sup>. Quando retornou ao Brasil, Roberto gravou “Debaixo dos caracóis dos seus cabelos” para Caetano, que havia tido seus cabelos raspados pelos militares durante os meses que passou na prisão, em um assassinato simbólico de sua rebeldia, um exemplo de tortura psicológica que passou<sup>199</sup>.

“Um dia a areia branca / teus pés irão tocar / e vai molhar seus cabelos / a água azul do mar / janelas e portas vão se abrir / pra ver você chegar / e ao se sentir em casa / sorrindo vai chorar / debaixo dos caracóis dos seus cabelos / uma história pra contar / de um mundo tão distante / debaixo dos caracóis dos seus cabelos / um soluço e a vontade / de ficar mais um instante...”<sup>200</sup>

Apesar da relação promíscua com os militares — chegando a ser condecorado pelo exército entre “artistas que se uniram à revolução”<sup>201</sup> (sic) —, Roberto não só se solidarizou por meio de canção com o amigo como também gravou no mesmo LP de 1971 “Como dois e dois”, de Caetano, que, travestida de canção de amor, também falava do momento do país: “tudo vai mal, tudo é igual / quando eu canto e sou mudo / mas eu não minto, não minto / estou longe e perto / sinto alegrias, tristezas e brinco / meu amor, tudo em volta está deserto / tudo certo, tudo certo como dois e dois são cinco”.

Após o AI-5, perdeu-se completamente a liberdade de expressão no âmbito cultural brasileiro — que foi sufocado pela censura, assim como a imprensa — e, com ela, certa ingenuidade e combatividade que marcaram aquela geração inaugural da MPB. Aquele momento inicial do regime militar, definido por Elio Gaspari como “ditadura envergonhada”, como mostrou o recorte deste capítulo, foi marcado por diferentes linhas ideológicas que dialogavam entre si dentro do cenário musical. De um lado, o idealismo esquerdista de Vandrê; de outro, o experimentalismo tropicalista de Gil e Caetano, sem

---

<sup>198</sup> VELOSO, p. 415.

<sup>199</sup> Ibid., p. 374.

<sup>200</sup> Trecho de “Debaixo dos caracóis dos seus cabelos” (Erasmus Carlos/Roberto Carlos), faixa do disco *Roberto Carlos*, de 1971.

<sup>201</sup> BORTOLOTTI, op. cit.

contar o formalismo mais antiquado de Chico em seus primeiros LP's, que refletia mais o samba tradicional e os mestres da bossa nova; e ainda o conformismo conservador de Roberto Carlos, tão famoso e popular que recebeu a alcunha de “Rei”.

Se Vandré não retomaria o trabalho discográfico, os anos seguintes viram uma explosão criativa em seus colegas de geração. Mesmo no exílio, Gil e Caetano lançariam dois álbuns cada, e os meses de prisão e de vida fora do país renderiam canções marcantes como “Terra” (Caetano) e “Aquele abraço” (Gil). Já Chico lançaria, em 1971, seu disco mais celebrado e discutido até hoje, *Construção*, que conseguiu driblar a censura, mesmo com o sarcasmo dos versos direcionados aos militares de “Deus lhe pague”, que fora inicialmente vetada: “Por esse pão pra comer / por esse chão pra dormir / a certidão pra nascer / e a concessão pra sorrir / por me deixar respirar / por me deixar existir / Deus lhe pague”.

Apesar de toda a habilidade de Chico em combater a vigilância do regime pelas entrelinhas da poesia, nem todas as faixas de “Construção” sobreviveram na forma original. Os agentes da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP)... exigiram uma série de ajustes nas letras. “Cordão”, a faixa número 5 do disco, trazia, segundo os censores, um “protesto contra a ordem vigente” e o verso “nas grades do coração” tinha “sentido dúbio. Foi substituído por “as portas do coração. Em “Samba de Orly”, feita com Toquinho e Vinicius, outros trechos sofreram adaptações: “Pela omissão” deu lugar a “pela duração”, “um tanto forçada” virou “dessa temporada”. Usando a ironia para criticar a situação repressiva em que os brasileiros viviam, “Deus lhe pague” acabou completamente proibida de início. O documento, que consta nos registros do Arquivo Nacional, traz a observação: “Deixa de ser liberada por a mesma conter certas palavras não adequadas à boa letra”<sup>202</sup>.

---

<sup>202</sup> ARAUJO, Bernardo. Lançado há 50 anos, disco *Construção* foi um marco da música brasileira. **Veja Rio**, Rio de Janeiro, 17 jun. 2021. Disponível em: <https://vejario.abril.com.br/beira-mar/disco-construcao-chico-buarque-50-anos/>. Acesso em: 08/07/2022.

Até então, Chico era admirado pela crítica, mas vendia pouco. Com o LP *Construção*, tornou-se também um sucesso de vendas, com mais de um milhão de discos comercializados<sup>203</sup>, com o surpreendente êxito radiofônico da faixa-título, uma crônica sobre a morte de um peão de obras, de quase sete minutos, com versos sempre terminados em proparoxítonas, sem contar o arranjo de cordas sombrio e grandioso de Rogério Duprat. Curiosamente, o álbum teve a produção de Roberto Menescal, que era dos menos politizados da primeira geração da bossa nova. A música é um dos grandes exemplos de tática lírica para conseguir criticar o governo mas escapar do crivo dos censores, como analisa Lorraine Leu:

Buarque's ongoing struggles to "driblar a censura" had produced a particular tactic of contestation that one cultural commentator would later describe as the "linguagem da fresta"... In later songs the "linguagem da fresta" becomes a sophisticated and masterly manipulation of musical and verbal structures, such as in "Construção", which suggests the human cost of the military's economic miracle, beginning to reach its peak when the song was released in 1971<sup>204</sup>.

## **Atentos e fortes**

Após o AI-5, as mensagens cifradas e as metáforas nas canções se tornariam cada vez mais enigmáticas. E, como resume Ridenti, a partir dali, "os aspectos questionadores iam-se diluindo diante da poderosa indústria cultural que se firmava, até mesmo criando um lucrativo mercado de contestação à ordem estabelecida". Tomando emprestada a parceria de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, nada seria como antes depois de 13 de dezembro de 1968.

"É preciso estar atento e forte / não temos tempo de temer a morte". Com esses versos incendiários, Gal Costa ganhava o apoio do público no IV Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, em 1968. Baiana como Gil e Caetano, Gal nesse momento era reconhecida como a grande cantora revelação da MPB depois de Nara Leão,

---

<sup>203</sup> Ibid.

<sup>204</sup> LEU, Lorraine. "Music and national culture: pop music and resistance in Brazil". In: Portuguese Political Studies. England: University of Bristol, 2006, p. 37.

Elis Regina e Maria Bethânia. No início, muitos a viam como uma versão feminina de João Gilberto, por sua maneira límpida e clara de cantar.

Contudo, a Gal que surgiu no palco do festival era outra. Cabelos grandes na moda *black power*, roupas coloridas no estilo *hippie*, com uma atitude *rock and roll* que estava em algum ponto entre Joplin e Hendrix. Cantando com paixão e agressividade, Gal gritava “uauuu” antes do refrão incendiário, levantando o público. Sobre essa apresentação, Caetano escreveu que “Gal deu-lhe uma interpretação vibrante que marcou a virada de seu estilo, incluindo um repertório de sons vocais inédito entre nós (cantores da mesma geração), no qual não estavam ausentes nem os grunhidos de Janis Joplin nem os guinchos de James Brown”<sup>205</sup>. Na opinião de Zuza Homem de Mello, por meio dessa mudança, “Gal arriscava sua carreira anterior ao assumir a postura tropicalista, retomando, em outro grau, a ruptura do Opinião e levando adiante a luta contra o regime. Como não saudava as esquerdas ou o comunismo, agredia o sistema através da atitude, não apenas do texto”<sup>206</sup>.

A estrutura instrumental de “Divino maravilhoso” é um rock vigoroso, com influência clara de Rolling Stones e Beatles, com ecos de “Sympathy for the devil” (Jagger/Richards) e “Everybody’s got something to hide except me and my monkey” (Lennon/McCartney). A percussão, que remetia ao clássico dos Stones, ganhava a energia rock da faixa dos *Fab Four* ao entrar no refrão. Com a diferença de um autêntico violão brasileiro também presente. “O Gil sentiu minha inquietação, minha vontade de explodir, aí ele fez aquele arranjo que todos conhecem”<sup>207</sup>, relatou Gal anos mais tarde.

Já a letra apresenta de forma constante, repetida a cada início de verso, a palavra “atenção”, provando a sensação de medo e todo o perigo que pairava no ar do país, mais pesado que chumbo. Tanto coisas negativas quanto positivas necessitavam de atenção: “tudo é perigoso / tudo é divino maravilhoso... / atenção... para esse sol / para essa escuridão / atenção ao pisar no asfalto... / atenção para o sangue no chão”. Essa preocupação foi, de maneira trágica, premonitória. Quatro dias depois do festival, os autores da música, Caetano e Gil, estariam na prisão. Na interpretação de Vilarino, “o convite à luta é explícito (‘você vem?’), e os perigos são descritos. Se a luta não é travada apenas na rua, onde o sangue cobre o chão, mas em outros campos, como a música, é

---

<sup>205</sup> VELOSO, p. 324.

<sup>206</sup> MELLO, p. 320.

<sup>207</sup> O NOME dela é Gal. Direção de Dandara Ferreira. Rio de Janeiro: HBO. 2017.

necessário estar atento também para o refrão e para a estrofe, pois tudo pode ter um duplo sentido e os olhos ‘da janela lá de cima’ podem estar observando”<sup>208</sup>.

Tempos depois, Caetano refletiu sobre sua posição no momento histórico em que a música foi composta:

É muito política, do período das passeatas, da preparação para a luta clandestina. Foi feita com muita consciência. Muitos não entenderam, achavam que os tropicalistas eram alienados porque não fazíamos o papel do esquerdista convencional. Mas acho que as pessoas da esquerda convencional estavam certas, porque eu realmente não me identificava com elas, embora me identificasse com alguma coisa da esquerda. Eu me sentia à esquerda, sim, mas tinha muitos problemas com todo o pessoal de esquerda. Tinha e tenho, ainda hoje. Naquela época, tais dificuldades pareciam maiores porque eles não aceitavam o que eu estava apresentando como contribuição para a luta de esquerda. Mas, hoje, acho que eram coisas realmente diferentes, e que, numa certa medida, eles tinham mesmo razão, porque, embora em “Divino maravilhoso” e outras canções eu estivesse relativamente apoiando as insinuações de luta clandestina, cuja coragem, heroísmo e idealismo eu louvo, naquela época — e hoje tenho ainda mais certeza disso — não tinha simpatia pela instauração, através de uma revolução, de uma ditadura do proletariado<sup>209</sup>.

Fora todos os discos e acontecimentos, o ano de 1968 viu o lançamento do primeiro disco do sambista carioca Paulinho da Viola, a estreia fonográfica solo de Tom Zé e o início da fase de Roberto Carlos influenciada pelo soul americano e pela Motown, com *O inimitável* (CBS, 1968). Foi um ano de experiências, paixões, excessos e frustrações, na qual o engajamento político e a canção popular andaram lado a lado, mesmo quando a proposta não era compreendida ou avançada e estranha demais para o seu tempo.

---

<sup>208</sup> VILARINO, p. 78.

<sup>209</sup> VELOSO, Caetano. *Sobre as letras*. Org. Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 35.

De qualquer maneira, muitos daqueles artistas, mesmo os que não levantavam bandeiras políticas ou escreviam diretamente músicas de protesto, foram figuras atuantes em um ano que marcou a história recente do Brasil e de todo o mundo. Apesar de também terem participado dezenas de outros artistas, Gil e Caetano, por exemplo, tiveram suas presenças na Passeata dos Cem Mil, ocorrida no meio daquele ano no Centro do Rio, como uma das acusações dos militares para cassar seus direitos políticos, lhes prender<sup>210</sup> e lhes exilar<sup>211</sup>. Ao contrário do que escreveu Zuenir Ventura, que 1968 foi o ano que não terminou, 1968 acabou 18 dias antes do fim, engolido pela roda viva de uma ditadura que só seria dissolvida 17 anos depois.

Décadas mais tarde, Chico Buarque resumiria:

Até 1968, era tudo muito festeiro, a barra não tinha pesado ainda nem para os movimentos estudantis nem para as artes. Aí veio o AI-5. Lembro que estava em minha casa à noite com o [Hugo] Carvana, assistindo à televisão, quando o AI-5 foi anunciado em cadeia nacional. Lembro-me do Carvana dizendo em tom solene: “Estamos fodidos...” Depois do AI-5, o Brasil descolou do mundo e permaneceu descolado por muito tempo<sup>212</sup>.

---

<sup>210</sup> Documento BR DFANBSB N8.0.PRO, CSS.313. Banco de Dados Memórias Reveladas. Arquivo Nacional. <http://pesquisa.memoriasreveladas.gov.br>. Consultado no dia 15/05/2021.

<sup>211</sup> Documento BR DFANBSB N8.0.PRO, CSS.710. Banco de Dados Memórias Reveladas. Arquivo Nacional. Disponível em: <http://pesquisa.memoriasreveladas.gov.br>. Acesso em: 15/05/2021.

<sup>212</sup> “Para Chico Buarque, o fim de um processo efervescente” apud. Soto, Roberto; ZAPPA, Regina. *1968: eles só queriam mudar o mundo*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Zahar, 2018, pp. 24 e 25.

## Capítulo VI — Prisão e canções do exílio

Em 1968, os então jovens cantores e compositores baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil já eram nomes consolidados entre uma geração heterogênea que inauguraria um gênero amplo conhecido como MPB, sigla para Música Popular Brasileira, uma corrente cultural “politicamente engajada... um movimento musical urbano com um público em sua maioria de classe média e universitário”<sup>213</sup>.

Recapitulando, os dois artistas ganharam fama nacional durante o III Festival da TV Record, em 1967, quando fundaram o que viria a ser conhecido como tropicalismo ao apresentarem as canções “Alegria, alegria” (Caetano) e “Domingo no parque” (Gil), acompanhados por duas bandas de rock. A decisão de unir guitarras elétricas à MPB causou revolta entre os puristas e parte da plateia, formada majoritariamente por estudantes de esquerda, que viam na escolha uma americanização da música do Brasil.

No ano seguinte, ambos lançaram discos autointitulados que se tornariam clássicos em suas discografias, além do seminal álbum-manifesto coletivo *Tropicália ou panis et circenses*. Tudo isso em meio a um país que passava por constantes convulsões sociais — assim como houve em diversos cantos do planeta, como nos levantes de maio em Paris ou na Primavera de Praga —, em decorrência da então ainda recente ditadura. Criticados por colegas de geração devido à guinada tropicalista e vistos como alienados pelos militantes políticos, Caetano e Gil, no entanto, protagonizaram a única revolução possível no momento, a cultural e comportamental, e foram os músicos que primeiro sofreram na pele a repressão instaurada após o dia 13 de dezembro de 1968, quando foi promulgado o Ato Institucional nº 5, o AI-5, também conhecido como “o golpe dentro do golpe”. Ou, como definiu Gaspari, o marco inicial dos Anos de Chumbo, “o mais duro período da mais duradoura das ditaduras nacionais”<sup>214</sup>.

Este capítulo busca investigar como a prisão dos amigos baianos, realizada exatas duas semanas após o AI-5, e o subsequente exílio forçado em Londres, entre 1969 e 1972, afetou não apenas suas trajetórias, mas também suas composições do período. Ao fim e ao cabo, neste caso, a memória da experiência de cárcere de ambos serve como apoio para cerzir a colcha de retalhos da História que marcou os anos de maior repressão do governo

---

<sup>213</sup> VILARINO, p. 20.

<sup>214</sup> GASPARI, 2014, p.13.

militar, quando a censura calou vozes, a tortura mutilou corpos e os porões militares ceifaram vidas.

## **Memórias musicais do cárcere**

A Polícia Federal bateu à porta da casa de Caetano e Dedé, sua primeira mulher, na manhã do dia 27 de dezembro de 1968. Enquanto o compositor recebia os agentes, Gil, que dormia em outro quarto, foi avisado do que ocorria, saiu escondido e seguiu para seu apartamento. Ele poderia ter fugido, mas, em solidariedade ao amigo, aguardou a chegada dos oficiais. “Ele viu que eu estava com medo e não queria me deixar sozinho”, disse Caetano em depoimento a Zuenir Ventura, duas décadas depois<sup>215</sup>.

Nos três meses seguintes, ambos passariam por três prisões no Rio de Janeiro, para onde foram após serem recolhidos pela polícia. Colocados em celas separadas, eles passaram por experiências distintas no cárcere. E as reações de cada um podem ser vistas em suas músicas do período. Enquanto Caetano escreveu a cantiga “Irene”, dedicada a uma de suas irmãs, Gil, que teve um privilégio que foi negado ao conterrâneo, compôs quatro faixas. “Um sargento me perguntou se eu gostaria de um violão, eu disse evidentemente que gostaria. O violão ficou comigo na cela e fiz quatro músicas... ‘Futurível’, ‘Cérebro eletrônico’, ‘Vitrines’ e uma quarta que esqueci, perdeu-se”<sup>216</sup>.

Mas a quinta, “Aquele abraço”, criada na viatura militar que os levaria para a prisão domiciliar em Salvador antes do exílio, comprova a surpreendente maneira positiva como Gil encarou o momento de adversidade. Em depoimento ao autor para artigo do jornal *O Globo*, publicado em 2017, o artista contou a gênese do samba:

Ela surgiu no dia que eu saí da prisão. Era uma Quarta-feira de Cinzas. Saímos do quartel em Marechal Deodoro e fomos para a sede da Polícia Federal, no Centro do Rio. E passamos pela [avenida] Getúlio Vargas, onde eram os desfiles de carnaval. A cidade estava ornamentada com temas carnavalescos. E me veio a sensação de que o Rio ainda

---

<sup>215</sup> Apud. VENTURA, p. 293.

<sup>216</sup> CANÇÕES do exílio: a labareda que lambeu tudo. Direção de Geneton Moraes Neto. Rio de Janeiro: 2011. 91 min.

continuava lindo. E tem os elementos todos de carinho, de apreço, de amor, de admiração pelo Rio, pelo significado central que o Rio tem na cultura brasileira, suas várias histórias. Uma cidade celebrada e festejada por muitos. Já a expressão “Aquele abraço” era algo que eu ouvia na cadeia. Era um bordão do Lilico, um humorista que eu ainda não conhecia. Muitos dos soldados usavam essa expressão. Era a própria sensação de alívio, de descarga, de saída da prisão. Uma gratidão natural por estar de novo na rua, na cidade, no livre trânsito da liberdade e da alegria. Aquilo me permitiu encarar o exílio de outra maneira.<sup>217</sup>

Apesar de o samba-exaltação à cidade do Rio ter se tornado o maior sucesso de Gil até então, a letra também trazia mensagens aos militares que lhe haviam prendido. Mesmo sem poder decidir seu destino naquele momento, o compositor faz uma afirmação de sua liberdade, ainda que limitada, e uma provocação ao cantar que “Meu caminho pelo mundo / Eu mesmo traço / A Bahia já me deu / Régua e compasso / Quem sabe de mim sou eu / Aquele abraço”.

Já a reação de Caetano ao cárcere foi distinta. Abatido pela arbitrariedade da prisão, cujo motivo não fora revelado pelos militares, ele passou, assim como Gil, os primeiros sete dias em uma solitária. Durante todos os meses em que esteve na cadeia, o músico não viu sua própria imagem, visto que não havia espelhos nas celas em que esteve<sup>218</sup>. Em um momento em que a tortura era institucionalizada, os cantores não sofreram agressões físicas, apesar de terem ouvido gritos de dor de outros presos. Para eles, a tortura era, acima de tudo, psicológica, como quando soldados simularam sua execução. O teatro era para a morte de seus longos cabelos, “símbolo da rebeldia juvenil”, como definiu Gil<sup>219</sup>.

---

<sup>217</sup> LUZ, Sérgio. Dia nacional da MPB inspira passeio pelo Rio das Canções. **O Globo**, Rio de Janeiro, 13 out. 2017. Rio Show. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rioshow/dia-nacional-da-mpb-inspira-passeio-pelo-rio-das-cancoes-21940542>. Acessado no dia 8/6/2021.

<sup>218</sup> NARCISO em férias. Direção de Ricardo Calil e Renato Terra. Rio de Janeiro: Globoplay, 2020 (84min.).

<sup>219</sup> CANÇÕES do exílio: a labareda que lambeu tudo. Op. Cit.

Um dia pensei que ia morrer... O oficial mandou que eu andasse para frente e não olhasse para trás. O grupo formado pelo oficial, e pelo sargento, mais um soldado que apontava sua metralhadora para mim, me conduziu para fora do edifício... Esperei um tiro... Era a barbearia do quartel. O barbeiro já estava com a tesoura e a máquina nas mãos para derrubar minha famosa cabeleira... O corte de cabelo era para eles, não para mim, um assassinato simbólico<sup>220</sup>.

Abatido pela exaustão mental desses jogos psicológicos, chega a ser surpreendente que Caetano tenha tido alguma força criativa na cadeia. Em sua única composição feita na prisão, “Irene”, ele externa o desejo de liberdade ao lembrar o sorriso e o temperamento alegre de uma de suas irmãs: “Eu quero ir, minha gente / Eu não sou daqui / Eu não tenho nada / Quero ver Irene rir / Quero ver Irene dar sua risada”<sup>221</sup>. Ao fim de três meses, ele pôde ver Irene rir. O contato com a família, no entanto, durante o período de reclusão domiciliar forçada em Salvador, não seria longo. Em junho, eles seriam “convidados” a se retirar do país. Era o início do exílio em Londres, que renderia dois discos de cada um deles.

## **Triste Inglaterra, agitada Londres**

Após a criação do tropicalismo em 1967, os álbuns semanais do ano seguinte, a prisão e os LP’s de 1969, Caetano e Gil seguiram em simetria também no exterior, pelo menos artística. Até o retorno ao Brasil, no início de 1972, os dois produziram dois discos de exílio, cada um demonstrando o diferente estado de espírito da experiência fora do país. A capa de *Caetano Veloso* (Famous/Philips, 1971) mostra um jovem melancólico de cabelos longos e cavanhaque, abraçado a um casaco de pele para enfrentar o frio inglês. O cantor definiria os anos londrinos como “um sonho obscuro”: “Eu simplesmente não tinha forças para esboçar um gesto livre”<sup>222</sup>. E as faixas do LP comprovam a sensação de tristeza e impotência. Na canção de abertura, “A little more blue”, ele canta em inglês: “Um dia eu tive que deixar meu país / Praia calma e palmeira / Aquele dia nem pude

---

<sup>220</sup> VELOSO, 2008, pp. 373 e 374.

<sup>221</sup> Ibid., p. 387.

<sup>222</sup> Idem, p. 416.

chorar / E esqueci que lá fora haveria outros homens / Mas hoje, mas hoje, mas hoje, não sei porquê / Me sinto mais triste que antes”. Já em “Maria Bethânia”, ele pede notícias para sua irmã também cantora e famosa, sem deixar de fazer uma referência a “Getting better”, dos Beatles, grande influência do tropicalismo, principalmente a fase psicodélica: “Maria Bethânia / Por favor, me mande uma carta / Eu desejo saber que as coisas estão melhorando”.



*Capa do LP "Caetano Veloso" (1971), seu primeiro álbum do exílio*

A única música do álbum que não é da autoria de Caetano é “Asa branca”, clássico da música popular brasileira e da canção nordestina escrito por Luiz Gonzaga, “O rei do baião”, e Humberto Teixeira. E a escolha não é por acaso. Em seus versos, o forró narra a dura realidade da vida sertaneja: “Hoje longe muitas léguas / Numa triste solidão /

Espero a chuva cair de novo / pra mim voltar / ir pro meu sertão”. Era a mesma sensação de isolamento que o jovem baiano enfrentava em Londres.

Gil, por outro lado, se atirou de cabeça no caldeirão da contracultura londrina. “Eu me joguei na ‘Swinging London’, vi o Jimi Hendrix, o David Gilmour. Usei aquela saída forçada do meu país a meu favor”<sup>223</sup>. Se a foto do LP do amigo demonstra sua tristeza, a de *Gilberto Gil* (Famous/Philips, 1971) apresenta um jovem sereno a tocar violão, com um corte à *black power* tão em voga na época.



Capa do disco *Gilberto Gil*, de 1971

Flertando ainda mais abertamente com o rock e o blues, o disco também trazia faixas em inglês, mas com números mais solares, cosmopolitas, abertos ao mundo.

---

<sup>223</sup> LUZ, Sérgio. Dia nacional da MPB inspira passeio pelo Rio das Canções. Op. Cit.

Curiosamente, a música que Gil considera sua “canção de exílio”<sup>224</sup> não é de sua autoria, mas do britânico Steve Winwood, “Can’t find my way back home”, de versos como “Bem, eu estou perto do fim / E não tenho mais tempo / Bem, eu estou acabado / E não consigo achar o caminho de volta para casa”. Mesmo mais alegre que Caetano, Gil, que não conseguia ainda encarar o turbilhão emocional que enfrentava, utilizou palavras alheias para expressar a falta que sentia de sua terra natal.

Os outros frutos artísticos, também gravados em Londres, foram lançados no começo de 1972, quando os cantores já estavam de volta ao Brasil. Em *Transa* (Famous/Philips, 1972), Caetano mostrou sete músicas mais enérgicas em comparação ao álbum de estúdio anterior, mas ainda repletas de raiva e melancolia, como em “You don’t know me”, “Triste Bahia”, adaptada de poema de Gregório de Mattos (1636-1696), e “Nostalgia (That’s what rock’n roll is all about)”, na qual fala do universo restrito do rock, mas do que também pode ser entendido como um recado ao governo militar: “Você se sente debilmente orgulhoso / Quando os ouve gritar / Bem alto, ‘Você não pode ficar aqui, vá embora’”.

Por outro lado, *Expresso 2222* (Famous/Philips, 1972) explode em energia e pulsão de vida, como na faixa-título, em “Pipoca moderna”, parceria do companheiro Caetano Veloso e Sebastião C. Bianco, e em “Back in Bahia”, na qual Gil compara Londres com seu estado de nascimento: “Mar da Bahia / Cujo verde vez em quando me fazia bem relembrar / Tão diferente / Do verde também tão lindo dos gramados campos de lá”. A volta à Bahia verde de Gil, em contraste à “Triste Bahia” de Caetano, exemplifica como ambos lidaram com a mesma experiência de prisão e exílio de maneiras opostas. Ao deixarem o país, se Gil vira com alívio a saída, pois isso acabava com seu temor de ser encarcerado novamente, Caetano mergulhara “na tristeza ao se ver oficialmente proibido de voltar ao Brasil”<sup>225</sup>.

## Os dossiês do AI-5

O processo da ditadura contra Caetano Veloso foi descoberto, por acaso, apenas em 2018, pelo historiador Lucas Pedretti, que pesquisava outro tema no acervo do

---

<sup>224</sup> CANÇÕES do exílio: a labareda que lambeu tudo. Op. Cit.

<sup>225</sup> CALADO, p. 267.

Arquivo Nacional quando se deparou com os papéis. O documento de 330 páginas é organizado “com vistas à aplicação do artigo 4 do Ato Institucional nº 5”. Em entrevista ao jornalista, crítico e pesquisador musical Leonardo Lichote, Pedretti diz que

“A ditadura tinha uma preocupação patente de fazer parecer que seus atos eram legítimos. Esse caso mostra uma marca do regime ditatorial brasileiro, isto é, abrir um processo legal para realizar uma prisão arbitrária. Foi essa característica, aliás, esse desejo pela aparência de legalidade, que permitiu que documentos como esse chegassem até nós”<sup>226</sup>.

Em formato PDF, o documento conta com cópia digitalizada do original e da 2ª via, encimado pelo brasão da Presidência da República. O dossiê, de 23 de junho de 1969, é apresentado como o processo nº 56635 do Ministério da Justiça, e inicia sua exposição de argumentos com o título “Documentação organizada com vistas à aplicação do artigo 4º do Ato Institucional nº 5” (AI-5), e divide-se, em seu índice, em quatro tópicos: exposição de motivos; ficha individual; informação do Serviço Nacional de Informações (SNI) e outros órgãos; anexo.

A introdução, dirigida ao então Presidente da República, marechal Arthur da Costa e Silva, é assinada pelo general de divisão Jayme Portella de Mello, Secretário-Geral do Conselho de Segurança Nacional, uma das entidades de repressão do regime militar. Da página 8 à página 10, em três vias idênticas, encontra-se a ficha individual do artista processado, sob o nº 773. A data consta de 25 de setembro de 1969, ou seja, mais de três meses da que é assinalada na apresentação da fonte. Há ainda um carimbo da Agência Central do SNI, que se repete em diversas laudas por toda a extensão do documento, assim como brasões do exército, do Ministério da Justiça e carimbos da CISEx (Comissão de Investigação Sumária do Exército) e inscrições carimbadas de “segredo” e “documento sigiloso”. As mesmas marcas são encontradas em outras partes da fonte, que apresenta uma legibilidade perfeita e ótimo estado de conservação, com exceção de alguns carimbos que já têm uma maior dificuldade de leitura devido a falhas

---

<sup>226</sup> LICHOTE, Leonardo. A ditadura contra Caetano Veloso. Op. Cit.. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-09-14/a-ditadura-brasileira-contra-caetano-veloso-os-arquivos-completos-da-repressao.html>. Acesso em: 2 jun. 2021.

da tinta no papel, ocasionada por quase cinco décadas de armazenamento em arquivo fechado. A vasta documentação reunida na fonte aqui analisada apresenta diversas datas distintas, todas entre os dias 13 de janeiro de 1969 e 25 de setembro do mesmo ano.

O dossiê, todo realizado com a localidade da cidade do Rio de Janeiro, reúne relatórios de investigação, decisões processuais, correspondência de investigadores, laudos médicos, ficha de processo, declaração de bens e de imposto de renda, lista de letras de canções supostamente subversivas, contratos de locação de imóvel e de apresentações, informes de pagamento, ofícios de cartório, extratos de contas bancárias, cópias de documentos do acusado e de artigos de jornais.

Há assinaturas de diversos membros do exército: major Oscar da Silva, general Syseno Sarmiento, Comandante do I Exército, major Hilton Justino Ferreira, encarregado da investigação sumária, sargento Luiz Carlos de Carvalho (escrivão), tenente coronel Gladstone Maia, 3º sargento Hugo Marival Pasinato (testemunha), 3º sargento Paulo Alberto Arthur Waack (testemunha), major médico Geraldo Gomes Pereira, 2º sargento Luiz Francisco de Silva Lima, 1º tenente Respício Antonio do Espírito Santo, Ricardo Batelli do Amaral (testemunha), Luiz Francisco de Lima Mendes (testemunha), Domingos Vener Consoli (testemunha), general de brigada Celso de Azevedo Daltro Santos, general de divisão Sylvio Couto Coelho da Frota, general de brigada Fritz Azevedo Manso e Lindinalvo Costa de Andrade (testemunha), além do próprio Caetano.

O AI-5, que vigorou por dez anos, “autorizava o presidente da República, em caráter excepcional e, portanto, sem apreciação judicial, a: decretar o recesso do Congresso Nacional... cassar mandatos parlamentares; suspender, por dez anos, os direitos políticos de qualquer cidadão... e suspender a garantia do habeas-corpus”<sup>227</sup>. Dessa maneira, o dossiê de Caetano Veloso apresenta argumentos, entre fatos, mentiras e elucubrações, que buscavam justificar sua arbitrária prisão e expulsão do país. O processo, apesar do elevado número de páginas, traz apenas cinco acusações:

“Tomou parte em passeata de cunho nitidamente subversivo (Passeata dos Cem Mil)”; “Tem participado, em suas atividades artísticas, de grupos, que vêm se constituindo em um dos principais meios de guerra

---

<sup>227</sup> O AI-5. FGV CPDOC, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>. Acesso em: 25 nov. 2021.

psicológica; grupos êses constituídos de cantores e compositores de orientação filo-comunista”; “Apresentou um ‘Show’, em companhia de GILBERTO GIL, para estudantes que ocuparam, em julho de 1968, na Faculdade de Economia da Universidade de São Paulo”; “Dirigiu, juntamente com outros indivíduos, carta aberta ao Ministro da Justiça, protestando contra a prisão pelo SNI de elementos suspeitos”; “Em algumas de suas composições musicais, incute subliminarmente, mensagens de cunho subversivo, de incitamento à animosidade entre as classes sociais e de exaltação de líderes comunistas”.

A conclusão do inquérito, que pede a perda dos direitos políticos de Caetano por uma década, afirma que “trata-se de um elemento a serviço das atividades comunistas, intencionalmente ou como ‘inocente útil’”. A medida, portanto, visaria evitar que o músico usasse sua popularidade para concorrer a algum cargo eletivo ou que houvesse “a utilização de sua música para fins políticos, mesmo quando sub-repticiamente”.

Em pesquisa de plataformas acadêmicas como Google Scholar e Scielo, não foi encontrado nenhum artigo que usasse a fonte como matéria-prima. Isso talvez deva-se ao fato de que o documento, guardado como sigiloso nos arquivos do exército, tenha sido localizado apenas em 2018 por Pedretti<sup>228</sup>, pesquisador da ditadura militar, como mencionado anteriormente. Ao se deparar com o processo, Pedretti enviou o dossiê para Caetano Veloso, o que resultou no documentário *Narciso em férias* (2020), de Renato Terra e Ricardo Calil, mesmos diretores do longa *Uma noite em 67* (2010), sobre o festival da TV Record no qual Gil e Caetano inauguraram o tropicalismo.



No filme, que leva o título de um capítulo do livro *Verdade Tropical* (Companhia das Letras, 1997), misto de ensaio político-cultural e memória, o músico relembra seu período na prisão, no Rio de Janeiro, e no exílio em Londres, a partir das acusações e conclusões do até então inédito documento da ditadura militar sobre ele. A força do relato reside ao mostrar como a repressão do Estado, mesmo sem violência física, deixa marcas indeléveis.

---

<sup>228</sup> VIANNA, Luiz Fernando. Historiador que localizou dossiê contra Caetano Veloso alerta que há muito a ser descoberto. *Época*, Rio de Janeiro, 10 set. 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/epoca/brasil/historiador-que-localizou-dossie-contra-caetano-alerta-que-ha-muito-ser-descoberto-24632692>. Acesso em: 25 nov. 2021.

Nº. PRO. CSS. 56

F16  
Múltiplos  
269

Individual dactiloscópica de:

F16: Múltiplos

**CIVIL**

Reg. nº \_\_\_\_\_

CAETANO EMANUEL VIANA TELES VELOSO

Filho de José Teles Veloso

e de Claudionor Viana Teles Veloso

Nasc. a 7 Ago 42 Natural da Bahia Est. civil Casado

Cétiis Morena Cabelos Cast. Esc Ond

Bigode Rasgado Olhos Cast Escuro

Motivo Subversão e inclinação à desordem

Alt. 1m 68

Raspada

Posto — Graduação \_\_\_\_\_

Classificação \_\_\_\_\_

Rio de Janeiro, RJ, 15 de Janeiro de 1969

Caetano Emanuel Viana Teles Veloso

Identificação

Assinatura

Página do processo indica motivos vagos para a prisão arbitrária de Caetano: "Subversão e inclinação à desordem".

De acordo com a documentação, o processo pede a “suspensão dos direitos políticos do senhor Caetano Emanuel Viana Teles Veloso... em face das atividades subversivas cometidas pelo indiciado”<sup>229</sup>. As acusações relatavam atividades como a apreensão, em 1968, do disco com a música “CHE”, suposta homenagem ao guerrilheiro argentino Ernesto “Che” Guevara, sua relação “entre os elementos divulgadores de

<sup>229</sup> Documento BR DFANBSB N8.0.PRO, CSS.313. Banco de Dados Memórias Reveladas. Arquivo Nacional. <http://pesquisa.memoriasreveladas.gov.br>. Consultado no dia 8/03/2022.

caráter subversivo”, a participação em grupos “filo-comunistas”, como o “Grupo Baiano”, seu jeito “desvirilizante” e uma interpretação jocosa do Hino Nacional, “em ritmo de Tropicália”, em show na boate Sucata, no Rio de Janeiro, onde os tropicalistas fizeram temporada no final de 1968. Em artigo no jornal *El País Brasil*, Lichote resumiu:

Nada disso é verdade. Não houve disco ou canção CHE. Não houve um ‘Grupo Baiano’ — essa era tão-somente a forma como a imprensa se referia ao grupo de cantores e compositores recém-chegados da Bahia. Não houve paródia do hino nacional (nunca existiu, tampouco, um “ritmo de Tropicália”)<sup>230</sup>.

Em resumo, o dossiê, que afirmava existir “farta documentação encaminhada pelo Serviço Nacional de Informações e pelos demais órgãos de informações”, não apresenta nenhuma premissa verdadeira para a prisão, a cassação dos direitos e o exílio de Caetano. O mesmo subterfúgio foi usado para tentar justificar a repressão contra Gil. No dossiê do AI-5 que traz o processo de Gilberto Passos Gil Moreira, o governo militar afirma que uma de suas músicas, “Aleluia”, fora apreendida pela Polícia Federal. Gil jamais compôs uma canção com esse título, assim como Caetano nunca lançou a faixa “CHE”.

Do mesmo modo que o amigo, ele é acusado de ser “um dos principais elementos que compõe o grupo de cantores e compositores de orientação filo-comunista”<sup>231</sup>, termo vago, assim como “subversivo”. De qualquer maneira, os dois amigos não foram afiliados de nenhum partido político nos anos 1960. No documentário *Canções do exílio: a labareda que lambeu tudo* (2011), de Geneton Moraes Neto, Gil resume sua relação com o comunismo, então o grande fantasma da ditadura militar de direita no contexto da Guerra Fria: “Eu dizia ‘meninos, não sei se essa utopia é realizável’. Eles me chamavam de fracote, mas sempre tive dúvidas com as esquerdas em relação a isso”.

Sob o número 56628, de 23 de junho de 1969, o processo do Ministério da Justiça de Gilberto Passos Gil Moreira segue o mesmo padrão do que foi realizado contra Caetano. A introdução, também endereçada ao “excelentíssimo senhor Presidente da

---

<sup>230</sup> LICHOTE. Op. Cit.

<sup>231</sup> Documento BR DFANBSB N8.0.PRO, CSS.710. Banco de Dados Memórias Reveladas. Arquivo Nacional. <http://pesquisa.memoriasreveladas.gov.br>. Consultado no dia 15/03/2022.

República”, propõe a suspensão dos direitos políticos do cantor, “em face das atividades subversivas desenvolvidas pelo indiciado”, escreve Portella de Mello no dossiê.

Gil foi acusado de “ter tomado parte em passeata de cunho nitidamente subversivo” — neste caso, a Passeata dos Cem Mil, no Rio de Janeiro, em 1968; de ter participado “de grupos da TV Record e da Rádio Jovem Pan, que vêm constituindo um dos principais meios de guerra psicológica”; de “ter incutido em algumas de suas composições musicais, subliminarmente, mensagens de cunho subversivo, de incitamento de animosidade entre as classes sociais e de exaltação de líderes comunistas”, mesma frase usada contra Caetano; em outro trecho, um informe justifica a cassação de seus direitos políticos por uma década por que ele estaria envolvido em um grupo de pessoas “cujas atividades têm sido nocivas aos princípios moralizadores consagrados pela Revolução de 1964, a fim de serem enquadrados no AI-5”.

As acusações vagas e subjetivas, como novamente mostram termos como “subliminarmente” e “subversivo”, denotam a arbitrariedade de todo o “processo”. E aqui a palavra é utilizada entre aspas porque não houve qualquer chance de defesa dos indiciados, como é comum em regimes autoritários e totalitários. Outra observação pertinente é o uso de “Revolução de 1964”, em trecho datado de 31 de dezembro de 1968, quatro dias após sua prisão, denotando a guerra semântica que perdura no âmbito militar brasileiro até os dias de hoje, buscando reescrever a história<sup>232</sup>. Da mesma maneira que está no documento de Caetano, o de Gil é repleto de carimbos com a expressão “secreto” e de informes do CISEx.

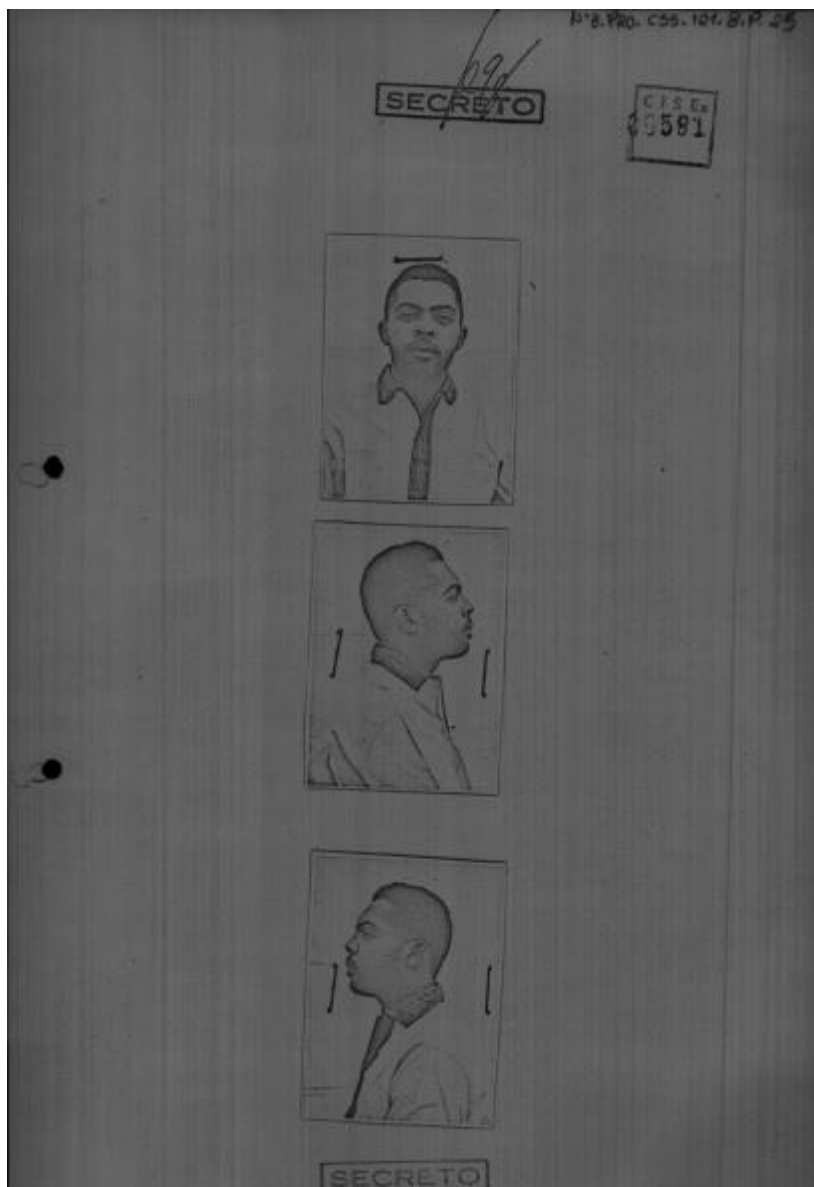
Dentro do contexto da repressão que seguiu após o AI-5, que fechou o congresso, acabou com o *habeas corpus* e institucionalizou a tortura e a guerra política, pode-se dizer que Caetano e Gil tiveram sorte. Segundo estudo da Human Rights Watch, a ditadura brasileira matou 434 pessoas, torturou 20 mil e destituiu 4.841 políticos eleitos democraticamente de seus cargos<sup>233</sup>. Os cantores não sofreram agressões físicas e, após quase três anos no exterior, tiveram permissão para retornar e não foram mais encarcerados. Talvez o tratamento mais brando que tiveram, em comparação com outros

---

<sup>232</sup> GESTÃO Bolsonaro celebra golpe de 64 pelo quarto ano seguido. **DW**, Brasil, 31 mar. 2022. Política, Brasil. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/gest%C3%A3o-bolsonaro-celebra-golpe-de-64-pelo-quarto-ano-seguido/a-61322242>. Acesso em: 1 jul. 2022.

<sup>233</sup> JANSEN, Roberta. Human Rights Watch: ditadura no Brasil torturou 20 mil pessoas; 434 foram mortas ou desapareceram. **Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27 mar. 2019. Política. Disponível em: <https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,human-rights-watch-ditadura-no-brasil-torturou-20-mil-pessoas-434-foram-mortas-ou-desapareceram,70002770377>. Acesso em: 8 jun. 2021.

presos políticos, tenha sido pela fama de ambos, músicos consagrados e ídolos de grande parte da juventude brasileira. De qualquer maneira, o trauma da prisão, do terror psicológico e da saída do país no auge do sucesso de suas carreiras deixou marcas duradouras em suas obras e em suas vidas.



*Retratos de Gil na prisão em processo do AI-5 contra o músico; documento traz o carimbo de “segredo”.*

Se Caetano sofreu mais com a provação, foi também ele quem mais lidou com seu passado, seja no livro de memórias e ensaio cultural *Verdade tropical* ou no documentário *Narciso em férias*, no qual relembra o cárcere e a vida em Londres ao ler seu próprio dossiê do AI-5, como mencionado previamente. De qualquer maneira, o caso de ambos

reflete o perigo dos governos de exceção sobre a liberdade individual de qualquer cidadão, na qual a opinião é proibida e o medo controla a vida social de todo o povo. Por ocasião do lançamento do filme, Caetano lembrou que sua prisão e a do amigo não pôde ser noticiada devido à dura censura à imprensa. E resumiu a “sorte” que tiveram: “Se tivermos em conta os que foram torturados e mortos, as famílias que não tiveram acesso aos corpos dos seus ‘desaparecidos’, nossa prisão não é senão um sintoma da doença terrível que tomou conta do Brasil em 1964, sobretudo a partir de 1968, com o AI-5”<sup>234</sup>.

Por outro lado, como mostram as canções de Gil do período, sua relação com o ocorrido pareceu ser menos traumática. De qualquer maneira, ao ser consultado para uma entrevista ao autor na pesquisa desta dissertação, o cantor declinou. Segundo Gilda Mattoso, sua produtora, “esse assunto especialmente ele não curte”.

O peso psicológico do exílio forçado gerou sentimentos ambíguos nos dois artistas até nos assuntos mais banais. Por um lado, a saudade de casa; por outro, o repúdio à ditadura que governava o país e utilizava o lema “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Um exemplo ocorreu durante a Copa do Mundo de 1970, que a seleção brasileira de futebol, umas das instituições nacionais mais conhecidas do mundo, venceu. Anos depois, Gil lembrou de uma pichação em um muro de Londres, que dizia “Rivellino revelation”, enaltecendo o jogador brasileiro: “Acabou todo mundo torcendo. Aquilo me dava um orgulho danado, eu gritava ‘Brasil!’. Apesar da ditadura e dos militares, aquilo não manchou minha paixão pelo futebol”. No mesmo documentário, Caetano, que nunca foi um grande torcedor de futebol, também falou da emoção que era ver a seleção canarinha, então usada pelo regime para fazer propaganda de cunho nacionalista, pela primeira vez em uma TV em cores: “Olhava o Pelé na televisão e ficava com vontade de chorar vendo aquela força”<sup>235</sup>.

O apelo daquele time, que entraria para a história como uma das melhores seleções das copas do mundo, com Pelé, Tostão, Rivellino, Gerson, Jairzinho e Carlos Alberto Torres, entre outros, não é difícil de entender. O encantamento pelo futebol do Brasil, que emocionava os baianos exilados pela ditadura, foi usado pelo regime militar para enaltecer o governo verde oliva e capitalizar o sentimento de patriotismo. Tudo isso acompanhado pela marchinha ufanista “Pra frente, Brasil”, de Gustavo Werneck, que se

---

<sup>234</sup> FORTUNA, Maria. Caetano Veloso: “Minha vida teria tomado outro rumo, não fosse a prisão”. **O Globo**, Rio de Janeiro, 6 set. 2020. Segundo Caderno. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/caetano-veloso-minha-vida-teria-tomado-outro-rumo-nao-fosse-prisao-1-24623610>. Acesso em: 7 jun. 2021.

<sup>235</sup> CANÇÕES do exílio: a labareda que lambeu tudo. Op. Cit.

tornou o hino da seleção em 1970. “De repente é aquela corrente pra frente / parece que todo o Brasil deu a mão / Todos ligados na mesma emoção / tudo é um só coração / todos juntos vamos / pra frente, Brasil / salve a seleção”. Em reportagem sobre os 50 anos do título, o jornalista Breiler Pires explicou a relação promíscua entre o governo e a seleção:

Naquele tempo, futebol e política estavam intimamente ligados. Quando o general Emílio Garrastazu Médici ascendeu ao poder, em outubro de 1969, a seleção era comandada pelo jornalista e notório militante comunista João Saldanha. A dois meses da Copa, porém, ele foi dispensado do cargo, acusando o Governo de ter pedido sua cabeça devido ao posicionamento contrário ao regime militar. “Era difícil tolerar um cara com longa trajetória no Partido Comunista Brasileiro ganhando força, debaixo da bochecha deles”, justificaria Saldanha. Uma semana depois de sua demissão, a Loteria Esportiva foi regulamentada no Brasil. Por meio das receitas angariadas com o jogo de apostas chancelado pelo Governo militar e a Caixa Econômica Federal, a Confederação Brasileira de Desportos (CBD) — atual CBF—, então sob o comando de João Havelange, turbinou seus cofres. Rapidamente, os lucros da loteria se tornaram a principal fonte de renda da entidade, que pode investir alto na preparação brasileira para a Copa<sup>236</sup>.

Chefe de reportagem da equipe que cobriu o mundial do México para o *Correio da Manhã*, José Trajano relembra que o clima não era favorável entre os jornalistas de esquerda que viajaram para acompanhar o evento e acabaram conquistados pelo futebol de Pelé e companhia:

Nós éramos do Jornal do Brasil, e o Correio da Manhã, que tinha sofrido muito com a ditadura, foi comprado pelos irmãos Allencar, que revitalizaram o jornal e contrataram muita gente qualificada, como o

---

<sup>236</sup> PIRES, Breiler. A seleção que ‘presenteou’ a ditadura com uma taça. **El País Brasil**, Brasil, 7 jun. 2020. Esportes. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/esportes/2020-06-07/a-selecao-que-presenteou-a-ditadura-com-uma-taca.html>. Acesso em: 11 jul. 2022.

Zuenir Ventura e o João Máximo, por exemplo. Só do esporte, foram sete. Esse pessoal que o João levou, que era de esquerda, já tinha um olhar sobre o que acontecia. E a linha editorial do Correio, ao contrário de quase todos os jornais, como o Globo, que era muito conservador, contrapunha a dos outros, que era ufanista. Com a saída do [João] Saldanha, que era amigo nosso, aquilo se agravou. Então, o tempo inteiro, do treinamento da seleção à ida para o México, foi uma cobertura crítica. Foi o tempo todo assim. Influenciados pela situação do país, pelo tipo de cobertura que a gente fazia, pelo convívio de alguns jornalistas que estavam lá, que se rebelavam contra a ditadura mas não transmitiam isso nos seus jornais, havia uma pré-disposição nossa para ser contra a seleção brasileira, mas nada combinado. A amizade com Saldanha, a situação do Brasil e a linha editorial do jornal, tudo isso em um liquidificador serviu para a gente dizer: “eu vou torcer contra”. Só que, na hora que o Brasil fez o primeiro gol, de empate [na estreia, contra a Tchecoslováquia], a gente viu que era difícil torcer contra. Com o tempo, a disposição de torcer contra fracassou. Mas não tirou a nossa linha crítica, o [Mario Jorge Lobo] Zagallo [treinador em 1974] e os militares detestavam a gente. A seleção tinha muito militar, o [Kleber] Camerino, o Cláudio Coutinho [preparadores físicos]. O chefe da delegação era um brigadeiro. Mas, no final, torcemos muito a favor<sup>237</sup>.

Além da vitória da seleção brasileira, o período do governo Médici (1969-1974) também foi marcado pelo chamado “milagre econômico” —“an illusion, of course”<sup>238</sup> —, assim como se destacou como o momento da repressão militar contra os movimentos contestadores de esquerda. Segundo Bethell e Castro, tratou-se da segunda fase da ditadura, que “under AI-5 repression was at its most severe in this period. The ‘hardliners’ exercised power in a virtually uncontested fashion”<sup>239</sup>.

Ou seja, a ilusão do crescimento econômico, que se provaria não sustentável dentro de poucos anos, aliada à paixão brasileira pelo futebol e pela música — neste caso,

---

<sup>237</sup> TRAJANO, José. Depoimento ao autor, realizado em 1 jun. 2022, em Lisboa.

<sup>238</sup> BETHELL, Leslie e CASTRO, Cesar. “Politics in Brazil under military rule, 1964-1985. In: *The Cambridge History of Latin America, Volume IX, Brazil since 1930*. Cambridge University Press, 2008, p. 220.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 167.

a marchinha “Pra frente, Brasil”, ironicamente o mesmo gênero tradicional que consagrou Chico e Caetano nos festivais de 1966 e 1967, respectivamente — ajudou a popularizar e fortalecer o governo militar em sua época mais agressiva e violenta.

Como escreveu Pierre Nora, a memória e a história, “longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra”<sup>240</sup>. Esta dissertação não busca refutar esta máxima, mas mostrar como a junção de ambas, neste caso, a memória dos artistas presos e exilados, a análise de suas canções, a consulta de livros acadêmicos e documentos oficiais, e a história podem ser complementares no processo de entender tanto o período estudado quanto como ele influenciou nas vidas de seus atores e testemunhas, como ocorreu com Caetano Veloso e Gilberto Gil durante o período de maior repressão da ditadura militar. Os processos contra os artistas baianos, desse modo, tratam-se de valiosas fontes para ajudar a entender melhor um momento histórico do Brasil marcado por brutalidade e pela consolidação de um período de ataque às liberdades individuais, de expressão e de manifestações culturais<sup>241</sup>.

---

<sup>240</sup> NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. In: *Projeto História: Revista do programa de estudos pós-graduados de história*. São Paulo: PUC-SP, 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>. Acesso em: 7 jun. 2021.

<sup>241</sup> VILARINO, p. 79.

## Conclusão

Após o retorno de Gilberto Gil e Caetano Veloso do exílio, em 1972, outro capítulo da música popular brasileira se iniciou. Foi o ano em que uma nova geração ingressou no panteão dos artistas que foram consagrados por público e crítica a partir de 1958, quando a bossa nova teve seu primeiro registro, principalmente com o lançamento de álbuns que sacramentaram a maturidade artística de nomes como os Novos Baianos, com *Acabou Chorare*, e Milton Nascimento e Lô Borges, com *Clube da Esquina*. Não que a censura tenha arrefecido a partir daí; pelo contrário, ela seguiu atuante até o fim da ditadura, em 1985. Mas aí já com a MPB estabelecida enquanto gênero musical abrangente.

Se a bossa nova marcou um período de otimismo na história do país, a MPB surgiu quase como uma reação ao golpe militar e às veias abertas das desigualdades brasileiras, assim como o tropicalismo nasceu como fruto desses dois movimentos, mas abrindo-se para o que também era feito de novo mundo afora. Apesar de interligados, cada um à sua maneira, os três momentos foram revolucionários no que diz respeito a tudo o que era feito antes. De forma antropofágica, essas manifestações culturais se alimentaram do passado, absorveram todos os seus nutrientes, e regurgitaram algo novo, que vislumbrava o futuro, uma ideia de país. Isoladas, cada uma por si só poderiam render uma tese ou pesquisas profundas no escopo da música popular brasileira. Assim como a produção posterior, nos anos 1970, com a ascensão de nomes como João Bosco — e sua prolífica parceria com Aldir Blanc —, Secos e Molhados e tantos outros, e nos anos 1980, com o *boom* do rock brasileiro, o BRock. Ou ainda o funk carioca das décadas de 1990 e 2000, o tecnobrega do Norte, o forró do Nordeste, a *axé music* baiana, o mangue *beat* e tantas outras manifestações musicais de grande riqueza sócio-cultural.

O impacto do recorte histórico desta dissertação, de 1958 a 1972, é tão importante que, dentre os LP's citados nesta dissertação, quase todos entraram na lista da revista *Rolling Stone* dos melhores discos brasileiros de todos os tempos, elaborada em votação com a participação de jornalistas, críticos, produtores e pesquisadores, em 2007. Estão lá *Tropicália ou Panis et Circensis* (2º lugar), *Construção* (3º), *Chega de Saudade* (4º),

*Transa* (10°), *Samba Esquema Novo* (15°) e *Expresso 2222* (26°), por exemplo<sup>242</sup>. Claro que eleições desse gênero são subjetivas e estão sujeitas à passagem do tempo e aos valores da época em que são realizadas, mas é inegável a importância dos cantores e compositores daquela geração na criação da identidade e no desenvolvimento da arte brasileira.

Do Rio de Janeiro idealizado da bossa nova surgiu o país dividido narrado nas canções dos festivais, que, por sua vez, foi vitrine e palco para a contestação estética do tropicalismo. Mas é necessário olhar para este passado sem romantismos, lembrando que o próprio público dos festivais e grande parte dos artistas mais engajados policiavam o que seus colegas podiam ou não fazer — vale lembrar a “passeata contra a guitarra elétrica” e a reação agressiva da plateia contra “É proibido proibir” ou as vaias à “Sabiá”, por exemplo —, como se houvesse certa superioridade moral em suas composições ou posições políticas. Em outras palavras:

By the late sixties, under pressure from the festival public and in its attempts to provide an oppositional voice to the dictatorship, protest song had reached a point when political considerations took precedence over aesthetics, and pop was close to becoming propaganda. Its ideologies and forms of musical practice were becoming hegemonic, as the music scene's only acceptable form of contestatory politics. Popular music treads dangerous ground when it attempts to control or regulate political agendas and forms of dissent... To examine some key moments of resistance in Brazilian pop music history is, therefore, to consider how alternative identities proliferated and different oppositional positions were occupied with regard to official or dominant cultural forms and discourses... Broadly speaking, the performing space can be politicised by lyrical content that registers social protest; through the use of new or alternative musical styles that challenge conventions and value judgements; through the body and the experience of pleasure; or through attempts to preserve creative autonomy in the context of the recording industry. These forms of resistance should not be evaluated

---

<sup>242</sup> OS 100 maiores discos da música brasileira. **Rolling Stone**, Brasil, 9 nov. 2007. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/edicao/13/os-100-maiores-discos-da-musica-brasileira>. Acesso em: 11/07/2022.

in terms of overall success or failure with regard to stated, or unstated aims. Much more interesting and revealing are the meanings of these struggles for listeners, and the continuous, complex processes of negotiation of political and social conditions<sup>243</sup>.

No entanto, a arte serve também como porto seguro e suporte psicológico em períodos de exceção como o de uma ditadura. Para todo um país que se sentia sufocado pela censura, pela opressão de um pensamento conservador intransigente, pela mordada na livre opinião, as canções daqueles artistas trouxeram conforto e alguma esperança de dias melhores. Como diz o samba de Chico Buarque, “apesar de você / amanhã há de ser / outro dia”.

Aos 78 anos, Chico, um dos artistas mais perseguidos pela censura — com mais de 40 composições censuradas<sup>244</sup>, ele chegou a usar o pseudônimo Juninho da Adelaide para evitar que suas canções fossem vetadas<sup>245</sup> —, lançou em 2022 uma nova composição — “Que tal um samba?” — para retratar o desejo de dias melhores, em clara referência à espera do fim do mandato de Bolsonaro, com versos como “juntar os cacos, ir à luta / manter o rumo e a cadência / desconjurar a ignorância, que tal? / dismantelar a força bruta... / depois de tanta demência... / puxar um samba / que tal um samba?”. Ou seja, 37 anos após do fim da ditadura, novamente a sombra de um governo repleto de militares<sup>246</sup> paira sobre a democracia brasileira, inspirando o autor de “Deus lhe pague” e “Apesar de você” a compor outra canção de protesto.

Atualmente, entretanto, com o amplo domínio do espaço virtual da internet em todo o planeta, o campo de resistência é outro. Não mais os festivais televisivos e as letras cifradas, mas as postagens nas redes sociais. Em 2019, o próprio Chico utilizou sua conta no Instagram para comentar sobre o presidente brasileiro, que havia recusado assinar o

---

<sup>243</sup> LEU, pp. 42 e 43.

<sup>244</sup> REZENDE, Fernanda. *The influence of the Brazilian dictatorship on Brazilian music: a rhetorical analysis of protest songs*. A Senior Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for graduation in the Honors Program. Liberty University, 2008, p. 16.

<sup>245</sup> BRAUNER, Eugênio. “Juninho da Adelaide, um pseudônimo que driblou a censura”. In: *Dossiê: a literatura em tempos de repressão*. Porto Alegre: PPG-LET-UFRGS, v.1, nº1, jul/dez 2005.

<sup>246</sup> LIS, Laís. Governo Bolsonaro mais que dobra número de militares em cargos civis, aponta TCU. **G1**, Brasília, 17 jul. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/07/17/governo-bolsonaro-tem-6157-militares-em-cargos-civis-diz-tcu.ghtml>. Acesso em: 11/07/2022.

Prêmio Camões vencido pelo cantor, compositor, escritor e dramaturgo: “A não assinatura do Bolsonaro no diploma é para mim um segundo prêmio Camões”<sup>247</sup>.

Por outro lado, enquanto o universo online facilita a busca por informação e aproxima o contato entre muitas pessoas, a internet basicamente inviabiliza a construção de movimentos artísticos como os surgidos nos anos 1960, quando a tecnologia não era tão desenvolvida e as pessoas precisavam promover encontros para discutir ideias, criar movimentos, compor juntas e dividir experiências. E foi justamente essa necessidade que plantou a semente das festas na casa de Nara Leão, um dos polos onde nasceu a bossa nova, que levou jovens músicos ao Zicartola para ouvir os velhos sambistas, que fez com que rapazes e moças da Bahia se reunissem para tocar violão e cantar.

O maior mérito dos artistas surgidos nas três revoluções musicais retratadas nesta dissertação foi de criar com independência, seja buscando novos caminhos estéticos, abordando uma realidade desigual afastada das elites ou criando sonoridades distintas, com influências tanto do passado tradicional quanto do moderno experimental. Quando Nara Leão decidiu gravar sambas de Nelson Cavaquinho e Cartola, por exemplo, ambos estavam praticamente esquecidos pelo grande público e pelo mercado fonográfico. Ao virar as costas para a bossa nova — gênero que ela retomaria mais tarde —, que seria o caminho mais fácil para o início de sua carreira, ela abriu caminho para que os grandes compositores fossem vistos não apenas como autores de rara sensibilidade, mas também como cantores e intérpretes de suas canções. Sem a bravura e liberdade criativa de Nara, talvez os discos dos dois sambistas mangueirenses — Nelson lançou sua estreia em LP em 1970, aos 59 anos, enquanto Cartola publicou seu primeiro disco apenas em 1974, aos 66 — jamais tivessem visto a luz do dia.

Assim como Nara, Elis, Gal e Bethânia também ficariam marcadas por terem ouvido aguçado para montar seus repertórios, lançando e gravando novos compositores, com a liberdade artística que adquiriram naqueles anos de festivais e contestações. Gil, que como Caetano construiu nas décadas seguintes um vasto e celebrado cancionário, apesar de não ter militado por qualquer causa partidária nos anos 1960, foi eleito vereador

---

<sup>247</sup> CERIONI, Clara. Não assinatura de Bolsonaro é um segundo Prêmio Camões, diz Chico Buarque. **Exame**, Brasil, 9 out. 2019. Disponível em <https://exame.com/brasil/nao-assinatura-de-bolsonaro-e-um-segundo-camoes-diz-chico-buarque/>. Acesso em: 11/07/2022.

de Salvador pouco após a retomada democrática, em 1988. E, de 2003 a 2008, foi ministro da cultura do governo de Luiz Inácio Lula da Silva.

Paradoxalmente, em 2013, muitos desses músicos — como Caetano, Chico e Gil, sob a liderança da produtora Paula Lavigne — que sofreram na pele a repressão da ditadura e da censura formaram um grupo, a Associação Procure Saber (APC), para defender a proibição de publicação de biografias não autorizadas, ferindo justamente a liberdade de expressão que lhes foi tolhida durante o regime militar. O tema foi parar no Superior Tribunal Federal (STF), que “considerou inconstitucional a interpretação da lei que fazia depender a publicação de uma biografia da autorização prévia do biografado”<sup>248</sup>. Após a derrota, ficou a mancha em suas biografias, justamente o que eles alegavam querer evitar.

O percalço, no entanto, mesmo com as duras e justas críticas feitas pela imprensa, não alterou a produtividade nem a popularidade dos membros do APC. Uma organização foi criada, este coletivo propôs uma lei, o órgão máximo do judiciário a refutou e o processo democrático funcionou. Algo que jamais ocorreria em um âmbito ditatorial como aquele em que esses artistas iniciaram suas caminhadas musicais.

Por outro lado e em outro campo, mas que pode ser tomado emprestado para o universo da música, Hannah Arendt, ao investigar a vida sob o totalitarismo, falou da importância que algumas figuras podem ter para o moral de uma pessoa, um país ou um momento histórico.

Mesmo no tempo mais sombrio temos o direito de esperar alguma iluminação, e que tal iluminação pode bem provir, menos das teorias e conceitos, e mais da luz incerta, bruxuleante e frequentemente fraca que alguns homens e mulheres, nas suas vidas e obras, farão brilhar em quase todas as circunstâncias e irradiarão pelo tempo que lhes foi dado na Terra<sup>249</sup>.

---

<sup>248</sup> QUEIRÓS, Luís Miguel. Biógrafos brasileiros já não precisam da autorização dos biografados”. **Público**, Lisboa, 12 jun. 2015. Ípsilon. Disponível em: <https://www.publico.pt/2015/06/12/culturaipsilon/noticia/biografos-brasileiros-ja-nao-precisam-da-autorizacao-dos-biografados-1698811>. Acesso em: 12/07/2022.

<sup>249</sup> ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 9.

De certa maneira, foi essa luz incerta que iluminou toda a grande parcela de uma geração que se opunha a uma ditadura militar. E segue a guiar pela escuridão ouvintes mundo afora por meio de suas canções, concertos e poesia, visto que muitos dos músicos que iniciaram suas trajetórias nos anos 1960 disfrutaram de uma carreira longa. Entre eles, ainda estão na ativa Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Paulinho da Viola, Gal Costa e Maria Bethânia, por exemplo, que fizeram a trilha sonora da vida de milhões de brasileiros, muitos dos quais seguem caminhando contra o vento, sem lenço e sem documento.

## Bibliografia

ABREU, Marcelo de Paiva. “The Brazilian economy, 1930—1980”. In: *The Cambridge History of Latin America*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

ARENDR, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BARAT, Aicha Agoume de Figueiredo. *Capas de discos: modo de ler*. Tese (doutorado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO), Departamento de Letras, 2018.

BETHELL, Leslie e CASTRO, Cesar. “Politics in Brazil under military rule, 1964-1985. In: *The Cambridge History of Latin America, Volume IX, Brazil since 1930*. Cambridge University Press, 2008.

BRAUNER, Eugênio. “Julinho da Adelaide, um pseudônimo que driblou a censura”. In: *Dossiê: a literatura em tempos de repressão*. Porto Alegre: PPG-LET-UFRGS, v.1, nº1, jul/dez 2005.

CALLADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 2ª ed., 2010.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2ª ed., 1974.

CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CAVALLIERI, Fernando & LOPES, Gustavo Peres. “Índice de Desenvolvimento Social – IDS: comparando as realidades microurbanas da cidade do Rio de Janeiro”. In: *Coleção Estudos Cariocas*. Rio de Janeiro: Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2008.

SCHWARCZ, Lilia Moritz e STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª ed., 2018.

FICO, Carlos. *História do Brasil contemporâneo: da morte de Vargas aos dias atuais*. 1ª ed., 3ª reimpressão, São Paulo: Contexto, 2020.

- FILHO, João Roberto Martins. *O palácio e a caserna: a dinâmica militar das crises políticas na ditadura (1964-1969)*. São Carlos: Editora UFSCar, 1994.
- GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.
- GONÇALVES, Rodrigo Jurucê Mattos. “Miguel Reale na construção do Golpe e da Ditadura de 1964”. In: *Brasil 1964, Portugal 1974: ditaduras, lutas sociais e revolução*. Org: David Maciel e João Alberto da Costa Pinto. Goiânia: Editora Gárgula; Editora Kelps, 2020.
- LEU, Lorraine. “Music and national culture: pop music and resistance in Brazil”. In: *Portuguese Political Studies*. England: University of Bristol, 2006.
- MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- MELLO, Zuza Homem de. e SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo – 85 anos de músicas brasileiras, Volume 2: 1958-1985*. São Paulo: Editora 34, 5ª ed., 2006.
- MENESCAL, Roberto. “A renovação estética da bossa nova”. In: DUARTE, Paulo Sergio e NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Faperj, 2003.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Introdução à história dos partidos políticos brasileiros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999
- NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 1ª ed., 7ª reimpressão, 2019.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 4ª ed., 2020.
- NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) — Ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios/USP, 2017.
- NAPOLITANO, Marcos. “Cultura e política no Brasil 68”. In: *1968: reflexos e reflexões*. Org: Danilo Santos de Miranda. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018
- NAVES, Santuza Cambraia. *O Brasil em uníssono: e leituras sobre música e modernismo*. Org. Eduardo Jardim. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

- NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. In: *Projeto História: Revista do programa de estudos pós-graduados de história*. São Paulo: PUC-SP, 1993
- PATRIOTA, Rosângela. “O teatro no Brasil no ano de 1968: a ribalta como espaço de luta e utopias”. In: *1968: reflexos e reflexões*. Org: Danilo Santos de Miranda. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.
- REZENDE, Fernanda. *The influence of the Brazilian dictatorship on Brazilian music: a rhetorical analysis of protest songs*. A Senior Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for graduation in the Honors Program. Liberty University, 2008.
- REZENDE, Maria José de. *A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade, 1964-1984*. Londrina: Eduel, 2013.
- RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- RODRIGUES, Nelson. *À sombra das chuteiras imortais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SANDER, Roberto. *1968: quando a Terra tremeu*. São Paulo: Vestígio, 2018.
- SOTO, Ernesto e ZAPPA, Regina. *1968: eles só queriam mudar o mundo*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- SUKMAN, Hugo. *Nara Leão: Nara — 1964*. 1ª ed., Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.
- VELOSO, Caetano. *Sobre as letras*. Org. Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1ª reimpressão, 2008.
- VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.
- VENTURA, Zuenir. *Cidade Partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994

VILARINO, Ramon Casas. *A MPB em movimento – Música, festivais e censura*. São Paulo: Olho d'Água, 1999.

XAVIER, Ismail. “1968 e a frente única do cinema brasileiro com as vanguardas da MPB, do teatro e das artes visuais”. In: *1968: reflexos e reflexões*. Org: Danilo Santos de Miranda. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

## Filmografia

CANÇÕES do exílio: a labareda que lambeu tudo. Direção de Geneton Moraes Neto. Brasil: Canal Brasil/Multipress Digital. 2011. 91 min.

CINCO vezes favela. Direção de Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman. Rio de Janeiro: CPC da UNE, 1962. 92 min.

O CANTO livre de Nara Leão. Direção: Renato Terra. Brasil: Globoplay, 2022.

NARCISO em férias. Direção de Ricardo Calil e Renato Terra. Rio de Janeiro: Globoplay, 2020. 84min.

O NOME dela é Gal. Direção de Dandara Ferreira. Brasil: HBO, 2017.

UMA noite em 67. Direção de Ricardo Calil e Renato Terra. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2010. 85 min.

TROPICÁLIA. Direção de Marcelo Machado. Brasil: bossanovafilms, 2012, 97 min.

## Artigos e matérias de jornais, revistas e sites

AGITADORES incendeiam próprio da União: UNE. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 2 fev. 1964. Página 2.

ALENCAR, Martha. A revolução dos baianos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 mar. 1968. Caderno B.

ALENCAR, Míriam Lima de. Música moderna só tem um nome: “bossa nova”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 31 jan. 1960. 2º Caderno.

ANDRADE, Carlos Drummond de (C.D.A.). A banda. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 14 out. 1966. 1º Caderno, p. 6.

ANDRADE, Carlos Drummond de (C.D.A.). Apêlo. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 27 mai. 1966. Imagens em ão, 1º Caderno, p. 6.

A noite é nossa. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 09 set. 1966. Segundo Caderno, p. 3.

A nova bossa nova. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 23 nov. 1963.

APOIO ao golpe de 1964 foi um erro. **O Globo**, Rio de Janeiro. Memória O Globo. Disponível em: <http://memoria.oglobo.globo.com/erros-e-acusacoes-falsas/apoio-ao-golpe-de-64-foi-um-erro-12695226>. Acesso em: 30/06/2022.

ARAUJO, Bernardo. Lançado há 50 anos, disco Construção foi um marco da música brasileira. **Veja Rio**, Rio de Janeiro, 17 jun. 2021. Disponível em: <https://vejario.abril.com.br/beira-mar/disco-construcao-chico-buarque-50-anos/>. Acesso em: 08/07/2022.

ARENA Conta Zumbi. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento391941/arena-conta-zumbi>. Acesso em: 04/07/2022.

AS faixas prediletas. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 13 out. 1968. Cinema, teatro, música, rítimo jovem.

ATO Institucional N° 2, de 27 de Outubro de 1965. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ait/ait-02-65.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-02-65.htm). Acesso em: 04/07/2022.

AUGUSTO, Sergio. O Fino da Bossa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 ago. 1965. Televisão, Caderno B, p. 2.

BETHÂNIA dá opinião: gosto mais é de Noel. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 10 fev. 1965. 1º Caderno, p. 5.

BORTOLOTTI, Marcelo. Roberto Carlos em ritmo de ditadura. **Época**, São Paulo, 4 abr. 2014. Disponível em: <https://epoca.oglobo.globo.com/tempo/noticia/2014/04/roberto-carlos-em-britmo-de-ditadurab.html>. Acesso em: 21 dez. 2021.

BOSSA Nova road to the States. **Manchete**, Rio de Janeiro, 1 dez. 1962.

“BOSSA Nova” vai ao Carnegie Hall depois de fascinar Jackie na Casa Branca. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 21 nov. 1962.

BRANCO, Luís Freitas. Gilberto Gil: “Estilo? Eu não tenho estilo, pego dos outros e transformo”. **Observador**, Portugal, 5 mar. 2018. Disponível em: <https://observador.pt/especiais/gilberto-gil-estilo-eu-nao-tenho-estilo-pego-dos-outros-e-transformo/>. Acesso em: 22 dez. 2021.

CARIOCA quase sempre. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 jun. 1967.

CATUMBI e Laranjeiras ligados. **O Globo**, Rio de Janeiro, 22 abr. 1964. 1ª Página.

CENSURA Paulista. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 21/05/1965. Panorama, Caderno B, p. 9.

CERIONI, Clara. Não assinatura de Bolsonaro é um segundo Prêmio Camões, diz Chico Buarque. **Exame**, Brasil, 9 out. 2019. Disponível em <https://exame.com/brasil/nao-assinatura-de-bolsonaro-e-um-segundo-camoes-diz-chico-buarque/>. Acesso em: 11 jul. 2022.

CONGRESSO declara a presidência vaga: Mazzilli assume. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 2 abr. 1964. Primeira Página.

CORREIO da Manhã recebe cantores de música popular. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 5 jan. 1967. 1º Caderno, p. 3.

CPC no Municipal & Amaral Marrom. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 18 dez. 1962. Espetáculos PF.

DO mar surgiu uma nova musa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 fev. 1965. Caderno B, p. 1.

DUPIN, Hugo. Beto bom... de vaia. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 19 nov. 1967. 4ª Seção, p. 3.

EDIÇÃO histórica da revolução. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 10 abr. 1964. Capa.

FABULOSA demonstração de repulsa ao comunismo. **O Dia**, Rio de Janeiro, 3 abr. 1964. Primeira Página.

FELTRIN, Ricardo. “Garota de Ipanema” vira canção brasileira mais regrava no mundo. **UOL**, São Paulo, 17 fev. 2022. Splash. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/ooops/2022/02/17/garota-de-ipanema-vira-cancao-brasileira-mais-gravada-no-mundo.htm>. Acesso em: 28/06/2022.

FORTUNA, Maria. Caetano Veloso: “Minha vida teria tomado outro rumo, não fosse a prisão”. **O Globo**, Rio de Janeiro, 6 set. 2020. Segundo Caderno. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/caetano-veloso-minha-vida-teria-tomado-outro-rumo-nao-fosse-prisao-1-24623610>. Acesso em: 7 jun. 2021.

FUGIU Goulart e a democracia está sendo restabelecida. **O Globo**, Rio de Janeiro, 2 abr. 1964. Página 1 e Página 2.

GATOS Pardos. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 24 jan. 1958. 2º Caderno.

GESTÃO Bolsonaro celebra golpe de 64 pelo quarto ano seguido. **DW**, Brasil, 31 mar. 2022. Política, Brasil. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/gest%C3%A3o-bolsonaro-celebra-golpe-de-64-pelo-quarto-ano-seguido/a-61322242>. Acesso em: 1 jul. 2022.

GOVÊRNO ameaça união oposicionista: frente. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 13 set. 1966. 1ª Página.

HALFOUN, Eli. Revolta do samba ao lado do povo. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 17 dez. 1964. UH Revista. Capa.

HALFOUN, Eli. Poucas e boas. In: Gente é “show”. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 26 out. 1964. Gente é “show”, p. 10.

IVO, Lêdo. Chico Buarque, o novo poeta do povo. **Manchete**, Rio de Janeiro, 22 out. 1966, pp. 106 e 107.

JANSEN, Roberta. Human Rights Watch: ditadura no Brasil torturou 20 mil pessoas; 434 foram mortas ou desapareceram. **Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27 mar. 2019. Política. Disponível em: <https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,human-rights-watch-ditadura-no-brasil-torturou-20-mil-pessoas-434-foram-mortas-ou-desapareceram,70002770377>. Acesso em: 8 jun. 2021.

JAJA, Van. Opinião. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 15 dez. 1964. Teatro, 2º Caderno.

LACERDA, Carlos. Autocrítica de Carlos Lacerda. **Manchete**, Rio de Janeiro, 22 out. 1966, pp. 8 a 13.

LICHOTE, Leonardo. A ditadura contra Caetano Veloso. **El País Brasil**, 13 set. 2020. Cultura. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-09-14/a-ditadura-brasileira-contra-caetano-veloso-os-arquivos-completos-da-repressao.html>. Acesso em: 2 jun. 2021.

LIS, Laís. Governo Bolsonaro mais que dobra número de militares em cargos civis, aponta TCU. **G1**, Brasília, 17 jul. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/07/17/governo-bolsonaro-tem-6157-militares-em-cargos-civis-diz-tcu.ghtml>. Acesso em: 11/07/2022.

LUZ, Sérgio. Dia nacional da MPB inspira passeio pelo Rio das Canções. **O Globo**, Rio de Janeiro, 13 out. 2017. Rio Show. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rioshow/dia-nacional-da-mpb-inspira-passeio-pelo-rio-das-cancoes-21940542>. Acessado no dia 8/6/2021.

LUZ, Sérgio. Nos passos de Tom Jobim. **O Globo**, Rio de Janeiro, 20 jan. 2017. Rio Show.

MACEDO, Paulo. Caetano e Gil. **Manchete**, Rio de Janeiro, 1981, 11 abr. 1981, p. 38.

MAGALHÃES, Mário. 19 capas de jornais e revistas: em 1964, a imprensa disse sim ao golpe”. **UOL**, São Paulo, 31 mar. 2014. Blog do Mário Magalhães. Disponível em:

<https://blogdomariomagalhaes.blogosfera.uol.com.br/2014/03/31/19-capas-de-jornais-e-revistas-em-1964-a-imprensa-disse-sim-ao-golpe/>. Acesso em: 30/06/2022.

MARIA, Léa. Tropicália. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 nov. 1967. Caderno B.

MARTINS, Sérgio. Ele já não fala de flores. **Veja**, 27 abr. 2018. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/revista-veja/ele-ja-nao-fala-de-flores/>. Acesso em: 17 dez. 2021.

MÁXIMO, João. Cartola 100 anos. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 out. 2008. Segundo Caderno.

MICHALSKI, Yan. Boal opina sobre Opinião. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 8 dez. 1964. Teatro, Caderno B.

MUSA muda em Opinião. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 31 jan. 1965. Caderno B, p. 8.

MUTILADO o texto. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 23 out. 1965. Página 2.

NARA é de opinião: êsse exército não vale nada. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 22 mai. 1966. 1ª Seção, p. 3.

O AI-5. **FGV CPDOC**, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>. Acesso em: 25 nov. 2021.

O melhor espetáculo da temporada. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 12 fev. 1965.

OS 100 maiores discos da música brasileira. **Rolling Stone**, Brasil, 9 nov. 2007. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/edicao/13/os-100-maiores-discos-da-musica-brasileira>. Acesso em: 11/07/2022.

O segundo incêndio do Oficina: “O rei da vela”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 out. 1967. Caderno B, p. 5.

PELA recuperação do Brasil. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 2 abr. 1964. Página 1.

PIRES, Breiler. A seleção que ‘presenteou’ a ditadura com uma taça. **El País Brasil**, Brasil, 7 jun. 2020. Esportes. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/esportes/2020-06-07/a-selecao-que-presenteou-a-ditadura-com-uma-taca.html>. Acesso em: 11 jul. 2022.

POBRE menina rica tem histórias para as pobres meninas ricas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 abr. 1963. Caderno B.

QUEIRÓS, Luís Miguel. Biógrafos brasileiros já não precisam da autorização dos biografados”. **Público**, Lisboa, 12 jun. 2015. Ípsilon. Disponível em: <https://www.publico.pt/2015/06/12/culturaipsilon/noticia/biografos-brasileiros-ja-nao-precisam-da-autorizacao-dos-biografados-1698811>. Acesso em: 12/07/2022.

RAJÃO. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 27 mai. 1966. 1º Caderno, p. 6.

ROSA de Ouro. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra69767/rosa-de-ouro>. Acesso em: 06 de julho de 2022.

THE dream is over: Lennon in search of himself. **The Guardian**, Londres, 21 dez. 2000. London Review of Books. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2000/dec/21/thebeatles.johnlennon>. Acesso em: 1 jul. 2022.

VASCONCELOS, Ary. O general da “banda”. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 19 out. 1966.

VIANNA, Luiz Fernando. Historiador que localizou dossiê contra Caetano Veloso alerta que há muito a ser descoberto. **Época**, Rio de Janeiro, 10 set. 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/epoca/brasil/historiador-que-localizou-dossie-contra-caetano-alerta-que-ha-muito-ser-descoberto-24632692>. Acesso em: 25 nov. 2021.

VITORIOSO o movimento democrático. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 2 abr. 1964. Página 1.

## Documentos

Documento BR DFANBSB N8.0.PRO, CSS.313. Banco de Dados Memórias Reveladas. Arquivo Nacional. <http://pesquisa.memoriasreveladas.gov.br>. Consultado no dia 8/03/2022.

Documento BR DFANBSB N8.0.PRO, CSS.710. Banco de Dados Memórias Reveladas. Arquivo Nacional. <http://pesquisa.memoriasreveladas.gov.br>. Consultado no dia 15/03/2022.

Documento BR\_DFANBSB\_V8\_MIC\_GNC\_AAA\_70030941\_d0001de0001. Banco de Dados Memórias Reveladas. Arquivo Nacional. Disponível em: <http://pesquisa.memoriasreveladas.gov.br>. Acesso em: 05/07/2022.

Documento BR\_DFANBSB\_VAZ\_0\_0\_27601\_d0001de0001. Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Disponível em: <https://sian.an.gov.br>. Acesso em: 05/07/2022.

## Discografia

- 2 na bossa* (Philips, 1965), de Elis Regina e Jair Rodrigues.
- 2 na bossa número 2* (Philips, 1966), de Elis Regina e Jair Rodrigues.
- Beggars banquet* (Decca, 1968), de The Rolling Stones.
- Caetano Veloso* (Philips, 1968), de Caetano Veloso.
- Caetano Veloso* (Philips, 1969), de Caetano Veloso.
- Caetano Veloso* (Famous/Philips, 1971), de Caetano Veloso.
- Canção do amor demais* (Festa, 1958), de Elizeth Cardoso.
- Canções praieiras* (EMI-Odeon, 1954), de Dorival Caymmi.
- Chega de saudade* (EMI-Odeon, 1959), de João Gilberto.
- Chico Buarque de Hollanda* (RGE, 1966), de Chico Buarque.
- Chico Buarque de Hollanda, vol. 3* (RGE, 1968), de Chico Buarque.
- Construção* (Phonogram-Philips, 1971), de Chico Buarque.
- Domingo* (Philips, 1967), de Caetano Veloso e Gal Costa.
- Edu e Bethânia* (Elenco, 1967), de Edu Lobo e Maria Bethânia.
- Elizete interpreta Vinicius* (EMI, 1963), de Elizeth Cardoso.
- Expresso 2222* (Philips, 1972), de Gilberto Gil.
- Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim* (Reprise, 1967), de Frank Sinatra e Tom Jobim.
- Getz/Gilberto* (Verve, 1964), de Stan Getz e João Gilberto.
- Gilberto Gil* (Philips, 1968), de Gilberto Gil.
- Gilberto Gil* (Philips, 1969), de Gilberto Gil.
- Gilberto Gil* (Philips, 1971), de Gilberto Gil.
- Jair Rodrigues 10 anos depois* (Universal, 1974), de Jair Rodrigues.
- John Lennon/Plastic Ono Band* (Apple, 1970), de John Lennon.
- Jovem Guarda* (CBS, 1965), de Roberto Carlos.
- Louvação* (Philips, 1967), de Gilberto Gil.
- Maria Bethânia* (RCA, 1965), de Maria Bethânia.
- Nara* (Elenco, 1964), de Nara Leão.
- O canto livre de Nara* (Philips, 1965), de Nara Leão.
- O amor, o sorriso e a flor* (EMI-Odeon, 1960), de João Gilberto.
- O inimitável* (CBS, 1968), de Roberto Carlos.

*Opinião de Nara* (Philips, 1964), de Nara Leão.

*O povo canta* (CPC da UNE, 1964), Centro Popular de Cultura.

*Pra não dizer que não falei das flores* (Som Maior, 1979), de Geraldo Vandré.

*Que tal um samba?* (Biscoito Fino, 2022), de Chico Buarque.

*Roberto Carlos* (CBS, 1971), de Roberto Carlos.

*Samba esquema novo* (Philips-Universal, 1963), de Jorge Ben.

*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (Parlophone/Capitol, 1967), de The Beatles.

*The Beatles* (Apple, 1968), de The Beatles.

*Transa* (Philips, 1972), de Caetano Veloso.

*Tropicália Ou Panis Et Circensis* (Philips, 1968), de vários artistas.