

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Cláudia Regina Paixão

**TELEVISÃO E MÚSICA POPULAR NA DÉCADA DE 60:
AS VOZES CONFLITANTES DE JOSÉ RAMOS TINHORÃO E
AUGUSTO DE CAMPOS**

Bauru / SP

2013

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Cláudia Regina Paixão

TELEVISÃO E MÚSICA POPULAR NA DÉCADA DE 60:
AS VOZES CONFLITANTES DE JOSÉ RAMOS TINHORÃO E
AUGUSTO DE CAMPOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de Bauru, como requisito à obtenção do título de Mestre em Comunicação, sob a orientação do Professor Doutor Marcelo Magalhães Bulhões.

Bauru / SP

2013

Paixão, Cláudia Regina.

Televisão e Música Popular na década de 60: As vozes conflitantes de José Ramos Tinhorão e Augusto de Campos / Cláudia Regina Paixão, 2013.
146 f.

Orientador: Marcelo Magalhães Bulhões

Dissertação (Mestrado)-Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, 2013

1. Televisão. 2. Música. 3. Cultura. I. Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. II. Título.



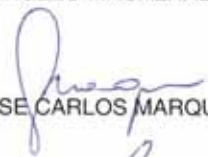
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação
Campus Bauru



ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE CLÁUDIA REGINA PAIXÃO, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DO(A) FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICACAO DE BAURU.

Aos 23 dias do mês de agosto do ano de 2013, às 14:00 horas, no(a) Auditório do Programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, reuniu-se a Comissão Examinadora da Defesa Pública, composta pelos seguintes membros: Prof. Dr. MARCELO MAGALHAES BULHOES do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Prof. Dr. JOSE CARLOS MARQUES do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Prof. Dr. HEROM VARGAS SILVA do(a) Programa de Pós-Graduação Em Comunicação / Universidade Municipal de São Caetano do Sul, sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de CLÁUDIA REGINA PAIXÃO, intitulada "Televisão e música popular na década de 60: as vozes conflitantes de José Ramos Tinhorão e Augusto de Campos". Após a exposição, a discente foi arguida oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final: 2,5. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que, após lida e aprovada, foi assinada pelos membros da Comissão Examinadora.


Prof. Dr. MARCELO MAGALHAES BULHOES


Prof. Dr. JOSE CARLOS MARQUES


Prof. Dr. HEROM VARGAS SILVA

Cláudia Regina Paixão

TELEVISÃO E MÚSICA POPULAR NA DÉCADA DE 60:
AS VOZES CONFLITANTES DE JOSÉ RAMOS TINHORÃO E
AUGUSTO DE CAMPOS

Área de Concentração: Comunicação

Linha de Pesquisa: Produção de Sentido na Comunicação Midiática

Banca Examinadora:

Presidente/Orientador: Prof. Dr. Marcelo Magalhães Bulhões

Instituição: Universidade Estadual Paulista – UNESP Bauru/SP

Titular: Prof. Dr. José Carlos Marques

Instituição: Universidade Estadual Paulista – UNESP Bauru/SP

Titular: Prof. Dr. Herom Vargas Silva

Instituição: Universidade Municipal de São Caetano do Sul – USCS/SP

Bauru, agosto de 2013.

AGRADECIMENTOS

- *Ao meu orientador, professor Marcelo Bulhões, por me sugerir um tema de pesquisa apaixonante e me despertar para os estudos na área de Comunicação e Música.*
- *Aos meus pais Maria Ana Paixão e José Paixão pelo apoio e incentivo nesta longa jornada de trabalho e estudo.*
- *Aos professores Arlindo Rebechi Junior, Danilo Rothberg, pelas contribuições com a minha Qualificação.*
- *Aos professores Herom Vargas e José Carlos Marques que compuseram minha banca de Defesa.*
- *Aos professores Eduardo Vicente, Maria Cristina Gobbi e Micael Herschmann, pelas contribuições e dicas com o meu trabalho.*
- *A Adylson Godoy, Álvaro de Moya, Augusto de Campos, Jair Rodrigues, José Ramos Tinhorão e Zuza Homem de Mello, por dividirem comigo suas memórias.*
- *A todos os mestres da pós-graduação que contribuíram com o meu aprendizado.*
- *Aos colegas Carlos Henrique Sabino Caldas, Elaine Cristina Gomes de Moraes, Fabíola Carla Ferreira, Leire Bevilaqua, Márcio Rogério Marcuzzo, Mayra Fernanda Ferreira, Patrícia Basseto, Paulo Jessé Makuva Hotalala, Sarah Degelo e Wellington César Martins Leite pelo apoio e auxílio para este estudo.*
- *Aos colegas da Secretaria de Pós-Graduação Helder Gelonezi, Luiz Augusto Campagnani Ferreira e Silvio Carlos Decimone, pela atenção costumeira.*
- *E a todos que, de alguma forma, contribuíram com a realização deste trabalho.*

Muito obrigada!

Se eu tivesse mais alma pra dar eu daria.

Djavan e Caetano Veloso, *Linha do Equador*.

PAIXÃO, C. R. **Televisão e Música Popular na década de 60: as vozes conflitantes de José Ramos Tinhorão e Augusto de Campos**. 2013. 146f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, UNESP, Bauru, 2013.

RESUMO

Além do aspecto político, com o golpe militar, o cenário cultural também foi marcante nos anos 60. A Bossa Nova ultrapassava as fronteiras brasileiras e ganhava o mundo. A televisão iniciava sua consolidação enquanto veículo de massa e a música era um de seus elementos principais. Programas como *O Fino da Bossa*, *Jovem Guarda* e *Festivais* fizeram história. As influências estrangeiras na música brasileira ocasionavam discussões acaloradas. O intercâmbio entre culturas era criticado pelos nacionalistas e exaltado pelos que defendiam uma cultura sem barreiras. Essas visões divergentes nortearam um dos principais debates sobre a música brasileira, nos anos 60: preservar as “raízes” nacionais ou prosseguir inovando, tal como fez a Bossa Nova? Como essas questões perpassaram pelos principais programas musicais da época? A televisão influenciou a produção musical? São algumas das perguntas que esse trabalho objetiva responder. Trata-se de um retrospecto a uma época fundamental para se entender as relações entre a produção televisiva no Brasil e a configuração estética do gênero canção na música popular brasileira.

Palavras-chave: Televisão. Música. Cultura.

PAIXÃO, C. R. **Television and Popular Music in the 60's: the conflicting voices of José Ramos Tinhorão and Augusto de Campos**. 2013. 146f. Dissertation (Master's degree in Communication). Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, UNESP, Bauru, 2013.

ABSTRACT

Besides the political aspect, with the military coup, the cultural scenario was also remarkable in the 60's. The Bossa Nova had exceeded the brazilian boundaries and had earned the world. The television had begun its consolidation as a mass medium and the music was one of its main elements. Television programs like *O Fino da Bossa*, *Jovem Guarda* and *Festivais* had made history. Foreign influences on brazilian music had occasioned heated discussions. The exchange between cultures was criticized by nationalists and exalted by those who were defending a culture without barriers. These divergent views had guided one of the most important discussions about brazilian music in the 60's: preserve the national "roots" or continue innovating, just like made the Bossa Nova? How these issues permeated by the main music programs at this period? The television had influenced the music production? These are some questions that this study aims to answer. This is a retrospect to a fundamental period to understand the relationships between television production in Brazil and the aesthetic configuration of the song genre in brazilian popular music.

Keywords: Television. Music. Culture.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1 DUAS VOZES DISSONANTES SOBRE A CANÇÃO POPULAR.....	17
1.1 José Ramos Tinhorão, “pobre samba meu”	18
1.1.1 Nascem dos Rios.....	20
1.1.2 “Não me altere o samba tanto assim”	21
1.1.3 “Chiclete com banana”	23
1.2. Augusto dos Campos: “estão querendo policiar a música brasileira”	25
1.2.1 Informação e Redundância na Música Popular.....	27
1.3 A Bossa Nova no centro do debate.....	29
1.4 “Eu digo mesmo eu te amo, e nunca <i>I love you</i>”	33
1.4.1 Retomada da “linha evolutiva”	36
CAPÍTULO 2 A TELEVISÃO BRASILEIRA.....	39
2.1 Implantação da televisão no Brasil.....	40
2.2 TV Tupi.....	46
2.3 TV Excelsior.....	50
2.4 TV Record.....	56
CAPÍTULO 3 PROGRAMAS MUSICAIS DA DÉCADA DE 60.....	61
3.1 O Fino da Bossa.....	62
3.2 Jovem Guarda.....	68
3.3 Festivais.....	76
CAPÍTULO 4 AMPLIFICANDO AS VOZES DO DEBATE.....	85
4.1 Amplificando as vozes do debate.....	86
4.2 Bossa Nova reconfigurada pela televisão.....	87
4.3 O rock amplificado pela televisão brasileira.....	91
4.4 Na arena, a canção.....	94
4.5 Neo-Antropofagismo.....	100
CAPÍTULO 5 A TELEVISÃO DITA AS REGRAS DA CANÇÃO?.....	103
5.1 A televisão dita as regras da canção?.....	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	110
REFERÊNCIAS.....	114
APÊNDICES.....	121

Apêndice A – Entrevista com Adylson Godoy.....	122
Apêndice B – Entrevista com Álvaro de Moya.....	129
Apêndice C – Entrevista com Augusto de Campos.....	133
Apêndice D – Entrevista com Jair Rodrigues.....	136
Apêndice E – Entrevista com José Ramos Tinhorão.....	139
Apêndice F – Entrevista com Zuza Homem de Mello.....	140

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Vários aspectos de extrema relevância cultural e política marcaram a década de 1960. Vivíamos uma conturbada época política – com o golpe militar em 1964 e a instauração, em 1968, do ato institucional nº 5, um dos mais cerceadores do período militar – e uma das cenas culturais mais calorosas e polêmicas da nossa história. Cada escolha estética era questionada. Em termos esquemáticos, pode-se dizer que de um lado estavam os que achavam que a arte deveria servir de meio de conscientização política para o povo; do outro, os que apregoavam a arte livre, desapegada de “pragmatismo engajado”, fora outras tantas dualidades que vinham à tona no período. E é justamente nesse contexto que se destaca uma polêmica, da qual esse trabalho vai tratar.

Em meio a tantas questões que emergiram de ordem ideológica e estética, estão as concepções divergentes sobre a música brasileira de José Ramos Tinhorão e Augusto de Campos. Tinhorão, jornalista, partia em defesa da “autêntica” música brasileira, o que implicava na recusa da absorção de elementos culturais estrangeiros. Augusto de Campos, poeta e crítico literário, por sua vez, defendia a abertura à “música universal” e o intercâmbio entre culturas, na busca pela “evolução” da música popular. Nesses dois discursos estavam, pois, em confronto uma visão nacionalista e outra, que pode ser chamada de antropofágica¹. Tal dicotomia de fato materializa um dos debates mais importantes sobre a música e a cultura brasileira, nos anos 60.

As ideias de José Ramos Tinhorão e Augusto de Campos foram expressas em artigos publicados na imprensa diária. Tinhorão, de 1961 a 1965, lançou artigos no *Diário Carioca*, *Jornal do Brasil* e na revista *Senhor*. Augusto de Campos, no *Correio da Manhã* e *O Estado de S. Paulo*, entre 1966 e 1968. Alguns desses artigos foram reunidos em dois livros: *Música Popular: um tema em debate*, de Tinhorão, lançado em 1966, e *Balanço da Bossa – antologia crítica da moderna música popular brasileira*, de Augusto de Campos, publicado em 1968. Os textos de Augusto e de Tinhorão funcionam, pois, como protótipos do embate entre “antropofágicos” e nacionalistas e dão ancoragem a este trabalho.

Concomitantemente a essas discussões, a televisão, valendo-se de incentivos governamentais nas áreas econômica e tecnológica, vai se consolidando no país como veículo de comunicação de massa. Importantes programas musicais são criados, em uma sólida

¹ Aqui se faz referência ao termo cunhado por Oswald de Andrade, no que tange à assimilação da cultura alheia e à produção, a partir deste contato, de um material original.

aliança entre televisão e música popular, o que, por sua vez, motivou uma mobilização inédita envolvendo público e música via TV. *O Fino da Bossa*, *Jovem Guarda*, *Festivais*, *Bossaude* e *Divino*, *Maravilhoso* são alguns dos programas musicais que marcaram a época.

Sendo a televisão o principal palco de divulgação da música brasileira nos anos 60, vários dos aspectos expostos por Tinhorão e Augusto estão intimamente associados a esse meio e a alguns dos programas televisivos.

Assim, em uma espécie de equação em que estão implicadas televisão e música popular no Brasil, surge a questão que motiva nossa pesquisa: qual o papel da televisão brasileira na produção e difusão da música popular segundo os termos do embate entre nacionalistas (Tinhorão) e “antropofágicos” (Augusto)?

Nosso estudo tem como objetivo geral avaliar a estreita relação entre música e televisão, ocorrida na década de 60, através de elementos contidos nos textos dos intelectuais. Assim, compreender o cenário televisivo dos anos 60 revela-se fundamental para refletir sobre a produção e difusão da música popular brasileira, uma vez que a televisão era a sua grande vitrine. Desta forma, esse trabalho retomou alguns aspectos da trajetória das emissoras de maior relevância na época.

Objetiva-se também verificar se os termos da discussão, entre Tinhorão e Augusto de Campos, se fizeram presentes nos principais programas musicais da época – *O Fino da Bossa*, *Jovem Guarda* e *Festivais* – definindo ou alterando suas características.

O debate entre Tinhorão e Augusto não ocorreu de forma explícita. Embora as obras dos autores tenham sido publicadas em um intervalo relativamente curto, de dois anos, e as posições de ambos já serem conhecidas – antes mesmo do lançamento dos seus livros – graças aos artigos em jornais, em nenhum momento Augusto citou diretamente Tinhorão, e vice-versa. Questionado sobre a provável resposta de *Balanço da Bossa* à Tinhorão, Augusto afirma:

Não era uma resposta pessoal. Mas era uma defesa da renovação da arte e da música. E como Tinhorão era um dos críticos mais reacionários e conservadores da música popular, certamente poderia ser incluído na área daqueles a quem se dirigia o que escrevi. Mas não tinha o intuito de dirigir-se a ninguém em especial. (CAMPOS², 2013).

² Entrevista realizada via e-mail, com Augusto de Campos, em 19/01/2013.

Naturalmente, as discussões acerca do nacionalismo na música popular do Brasil não começaram com o pesquisador José Ramos Tinhorão, mas têm raízes no passado. O musicólogo Zuza Homem de Mello afirma:

A influência de músicas estrangeiras no Brasil sempre existiu inicialmente da França. Até um certo momento a França tinha mais influência do que os Estados Unidos. A partir da Segunda Guerra é que os Estados Unidos passaram a ter mais influência. (MELLO³, 2013).

Os conceitos de “velha guarda” e “era de ouro” foram forjados para “resgatar” um passado musical que parecia ameaçado. De acordo com o historiador Marcos Napolitano, Almirante e Lúcio Rangel, os principais nomes dessa defesa do nacionalismo na música popular, atribuíam à produção musical dos anos vinte e trinta – compreendida pelo advento do samba e pelo auge da primeira geração de cantores do rádio – ser portadora de “autenticidade” cultural. Na visão deles, essa “autenticidade” era ameaçada “pelo artificialismo comercial e pelos gêneros híbridos que dominavam o rádio (boleros, sambas jazzificados, rumbas e marchas carnavalescas de fácil aceitação popular)”. (NAPOLITANO, 2005, p. 58).

Além de Almirante e Lúcio Rangel, outros artistas, como Ary Barroso, criticaram a crescente presença dos valores estrangeiros no país nas décadas de 1930, 40 e 50. Contudo, os anos 60 são o período político privilegiado para o debate acalorado em torno da dicotomia nacionalismo *versus* antinacionalismo. Trata-se da fase que exacerba o sentimento de que era urgente reafirmar os “valores nacionais”. Segundo Zuza Homem de Mello⁴, nessa época “tudo o que tivesse um cunho de brasilidade era abraçado com unhas e dentes”, o que produzia um clima de tensão quando vozes dissonantes a tal concepção se manifestavam.

Outro ponto que distingue essa década no campo musical é o desempenho da televisão. O recente meio de comunicação assume o posto de grande divulgador da produção musical da época e seu papel – direta ou indiretamente – será evocado nos debates acerca da música popular brasileira.

Nos anos 60, fatores tecnológicos, como o surgimento do *videotape*, alavancaram o desenvolvimento comercial da televisão. O meio passou a ser regido pelo tripé patrocínio, audiência e lucro. Esses fatores tornar-se-iam intrínsecos aos programas e, portanto, poderiam afetar o caráter da produção musical.

³ Entrevista realizada em 16/03/2012, com Zuza Homem de Mello, em sua residência, em São Paulo.

⁴ *idem*.

Diferentes abordagens já foram dadas ao embate entre nacionalistas e “antropofágicos”, ora sob a luz da reflexão histórica e da estética musical. Mas agora se trata, prioritariamente, de um olhar sob a perspectiva da comunicação. Observa-se que algumas obras da bibliografia consultada tecem comentários sobre a relação entre a produção musical da época e sua difusão via televisão. Contudo, essa abordagem não constitui o foco principal desses trabalhos. Este estudo pretende contribuir para a reflexão em torno das condições de difusão musical via TV, na década de 60, aspecto fundamental para o entendimento dos desdobramentos culturais que aconteceriam no Brasil posteriormente.

Além dos textos de Tinhorão e Augusto, subsidiam os interesses de nossa investigação autores que tratam da história da televisão, da música, da cultura e política nos anos 60 e depoimentos de quem participou do contexto abordado.

Outro procedimento metodológico de que este trabalho vale-se são as entrevistas. Para selecionar os entrevistados foi feita uma pesquisa de nomes cujos depoimentos pudessem contribuir para as análises a serem empreendidas. O intuito era encontrar pessoas que tiveram suas trajetórias associadas estreitamente à televisão e à música popular, sobretudo nos anos 60.

Chegou-se a seis entrevistados: Adylson Godoy (diretor artístico do programa da TV Record, *O Fino da Bossa*); Álvaro de Moya (diretor artístico da TV Excelsior); Augusto de Campos (poeta e crítico literário); Jair Rodrigues (cantor e apresentador do programa *O Fino da Bossa*); José Ramos Tinhorão (historiador de cultura urbana, com interesse voltado a criação e a produção da música popular) e Zuza Homem de Mello (além de musicólogo e crítico musical, Zuza trabalhou como técnico de áudio na TV Record).

A maioria das entrevistas foi realizada pessoalmente. Apenas uma deu-se por e-mail e outra por telefone. Em algumas, utilizou-se o procedimento de entrevista aberta, que sugere apenas alguns temas; em outras – nas que tínhamos menos tempo –, optou-se pela “entrevista fechada”, com perguntas pré-formuladas. A contribuição dos depoimentos foi primordial para elucidar alguns pontos da pesquisa e guiar nossas interpretações sobre a difusão musical na televisão.

O trabalho foi planejado para ser desenvolvido em cinco capítulos. No primeiro capítulo são apresentadas as posições de José Ramos Tinhorão e Augusto de Campos quanto à influência estrangeira na música brasileira. O cerne do debate entre os pesquisadores é a Bossa Nova, com sua “perniciosa” (para Tinhorão) ou “inovadora” (para Augusto) aliança com o jazz.

O segundo capítulo traz uma breve recapitulação da televisão brasileira, sobretudo nos anos 60. O enfoque é para as três emissoras mais representativas da época: TV Tupi, TV Excelsior e TV Record. A TV Tupi destacou-se pelo seu pioneirismo e experimentação, a Excelsior por ser a emissora que melhor desenvolveu o pensamento empresarial na televisão brasileira na década de 60, e a TV Record pela atrativa “fórmula” criada para os programas musicais.

No terceiro capítulo são abordados os principais programas musicais da década de 60, *O Fino da Bossa*, *Jovem Guarda* e Festivais. Trata-se de programas fundamentais ao estudo, já que grande parte da produção musical, dos anos 60, passou pelos seus palcos. Cada um deles expressou linhas estéticas próprias e foi objeto das apreciações de Tinhorão e de Augusto.

As interpretações dos termos do debate tendo em face os programas *O Fino da Bossa*, *Jovem Guarda*, Festivais e o movimento tropicalista, estão no quarto capítulo deste trabalho.

O quinto capítulo trata do condicionamento da produção musical aos ditames da televisão. Ao final, as considerações finais promovem uma síntese das discussões e recomendações para desdobramentos dos estudos.

CAPÍTULO 1
DUAS VOZES DISSONANTES SOBRE A CANÇÃO POPULAR

1.1 José Ramos Tinhorão, “pobre samba meu”⁵

Por ordem de um chefe: foi assim que o país conheceu seu mais destacado pesquisador de música popular. Em 1961, José Ramos Tinhorão trabalhava no *Jornal do Brasil*, quando lhe solicitaram uma série de reportagens sobre música popular brasileira, mas precisamente sobre a história do samba.

Tratava-se de um verdadeiro desafio, pois na época não havia livro, nem pesquisa sobre o assunto. Mas Tinhorão foi atrás, falou com Sérgio Cabral – jornalista do *Jornal do Brasil* que cobria o desfile das escolas de samba no Rio de Janeiro, que conhecia o “pessoal” das escolas de samba. Depois de muita garimpagem e entrevistas, nasceu a coluna do caderno B, do *Jornal do Brasil: Primeiras Lições de Samba*, escrita pelo jornalista entre 1961 e 1962.

A coluna acabou, Tinhorão teve outros empregos, mas o gosto pela pesquisa musical nunca mais o deixou. Com 28 livros publicados, até 2010, o pesquisador é responsável por abrir caminho dentro de um campo de estudo com escassa bibliografia no Brasil. Hoje é praticamente impossível falar sobre a história da música popular do Brasil sem citá-lo.

Seu livro *Música Popular, um tema em debate*, lançado em 1966, pela editora Saga, despertaria polêmica e mesmo dissabor entre os artistas ligados à Bossa Nova e os que defendiam o diálogo com as expressões culturais estrangeiras. O autor sabia que muita das ideias lançadas na obra jamais tinham sido expostas. Tinhorão afirmava que, naquele momento, o dos anos 60, a cultura das classes menos favorecidas representava valores permanentes e históricos, enquanto a cultura da classe média refletia valores transitórios e alienados. A publicação, a primeira do pesquisador em livro, hoje está em sua quarta reimpressão, pela Editora 34, sendo a sua obra mais reeditada. O livro reúne ensaios da carreira do jornalista publicados, de 1961 a 1965, no *Diário Carioca*, *Jornal do Brasil* e na revista *Senhor*. Muitos desses ensaios ficaram conhecidos pelo tom provocativo e polêmico com o qual Tinhorão tratou de temas como a Bossa Nova e classe média. Daí iniciou-se a construção de sua fama de “chato”, devido a suas posições firmes, e muitas vezes implacáveis.

Em *Música Popular, um tema em debate*, Tinhorão realiza, de forma inédita, uma interpretação de cunho sociológico de temas da cultura popular (a bossa nova, o carnaval, o choro, entre outros), partindo em defesa da música brasileira sem hibridismos ou imitações dos modismos culturais estrangeiros.

⁵ Verso da canção *Influência do Jazz*, de Carlos Lyra.

O pesquisador salienta, logo na apresentação da obra, que o que chamam de “evolução” no campo da cultura só será assim aceito por ele quando houver uma mudança da estrutura socioeconômica das camadas populares. Tinhorão afirma que alguns supõem que a “evolução” resultaria no encontro da produção musical das classes mais baixas com a semi-erudita ou erudita. Mas, para ele, a “evolução” cultural só seria legítima se representasse uma alteração socioeconômica das classes menos abastadas e não simplesmente uma apropriação da classe média resultando em uma música com uma série de influências estranhas à cultura popular brasileira. Tinhorão comenta que Paulinho da Viola “deformaria um samba do compositor do povo Nelson Cavaquinho ao gravá-lo com arranjo calcado em experiências do músico de jazz Miles Davis”. (TINHORÃO, 1998, p. 319).

Enquanto a “evolução” cultural não corresponder à “evolução” socioeconômica das camadas populares, o autor continuará a considerar como “autênticos as formas mais atrasadas (os sambas quadrados de Nelson Cavaquinho, por exemplo), e não autênticas as formas mais adiantadas (as requintadas harmonizações dos sambas bossa-nova, por exemplo)”. (TINHORÃO, 1966, p. 6).

Nos textos de *Música Popular, um tema em debate*, evidencia-se a discussão sobre identidade nacional, muito em voga na época. Devido a suas posições ligadas à defesa da cultura nacional e em tempos de forte atuação do CPC⁶, muitos pensavam que Tinhorão era um esquerdista. Contudo, o pesquisador dizia não pertencer à esquerda, nem à direita, afirmando apenas defender o nacionalismo cultural. Elizabeth Lorenzotti, biógrafa do pesquisador, comenta: “Seu nacionalismo remetia apenas para as possíveis virtudes das camadas que ambas as forças se acostumaram a situar fora da História”. (LORENZOTTI, 2010, p. 147). Segundo Tinhorão (1966) só através da cultura “autêntica”, que vem do povo, é que seria possível atingir uma consciência nacional.

De acordo com Tinhorão, o Brasil não precisava de vanguarda, mas de retaguarda. (LORENZOTTI, 2010). Essa afirmação sintetiza algumas de suas posições sobre a cultura brasileira. Para o pesquisador, a busca pelo moderno estava diretamente ligada à importação dos padrões culturais dos países mais desenvolvidos e seria uma consequência da alienação de grupos sociais emergentes.

⁶ Ligado a União Nacional dos Estudantes, o Centro Popular de Cultura foi fundado em 1961. O CPC pregava o engajamento do artista e a arte enquanto veículo ideológico.

1.1.1 Nascem dois Rios

Em *Música Popular, um tema em debate*, Tinhorão remonta ao início do século XX, à urbanização do Rio de Janeiro, para avaliar a formação de duas classes sociais distintas na cidade, uma apegada aos ritmos populares e outra buscando modernizar-se pela adesão à música estrangeira. Para traçar o aparecimento da classe média, Tinhorão refaz o percurso histórico-sociológico a partir da abolição da escravatura.

Após libertos, em 1888, muitos ex-escravos deixaram as decadentes fazendas de café do Vale do Paraíba e migraram para o Rio de Janeiro, em busca de funções associadas principalmente às atividades portuárias. Essa população concentrou-se em antigos casarões do centro da cidade e em áreas próximas ao porto. Esses casarões, devido ao grande número de pessoas que abrigavam, foram divididos em vários cubículos e alugados. As famílias que habitavam tais cubículos viviam em condições precárias, sem recursos de infraestrutura e sem privacidade.

Ademais, o Rio de Janeiro era assolado por epidemias e por uma estrutura viária deficitária que atrapalhava o comércio. De acordo com o historiador Nicolau Sevcenko, a então capital da República deveria ser um atrativo para os estrangeiros, mas, ao contrário, a cidade afugentava os visitantes e era associada à “indesejável reputação de tumulto do estrangeiro”. (SEVCENKO, 2001, p. 22).

Diante disso, o presidente Rodrigues Alves resolveu empreender uma série de mudanças na capital, almejando dar-lhe feições parisienses. Nomeou o engenheiro Lauro Muller para a reforma do porto, o médico sanitarista Oswaldo Cruz para o saneamento e o engenheiro urbanista Pereira Passos para a reurbanização, e deu-lhes plenos poderes para executarem suas tarefas.

Dessa forma, deu-se início ao processo de demolição das residências da área central, visando a substituir as construções coloniais da cidade por modernas obras de engenharia. A imprensa, saudando tal fato, deu à remodelação urbana o título de Regeneração. Mas para os desabrigados que foram expulsos de suas residências, sem nenhuma consulta e indenização, o ato era visto como um Bota-Abaixo. (SEVCENKO, 2001).

No final de 1904, o Rio de Janeiro tinha praticamente concluído sua reforma urbana. E não foram só as belas obras que se tornaram visíveis, mas também a existência de um abismo entre dois agrupamentos que coexistiam na cidade. De um lado, cidadãos enriquecidos, localizados na Zona Sul e, de outro, pessoas pobres (ex- escravos e trabalhadores braçais), apegadas à música e à capoeira, que foram se refugiar nas encostas dos morros.

Tinhorão salienta que é nesse momento que das camadas segregadas nos morros surge o chamado samba de morro, feito à base de instrumentos de percussão e dirigido ao carnaval. (TINHORÃO, 1966). Enquanto isso, do outro lado da cidade estabelecia-se uma classe média cada vez mais ampla, diversificada e dissociada da estrutura social revelada nas letras dos sambas, que falavam em favela, malandro, cavaquinho e boêmia. (TINHORÃO, 1966, p. 43). Para Tinhorão tratava-se de uma classe média sem identidade nacional, o que facilitou, tempos depois, mudanças na estrutura do samba e a penetração de valores dos grandes centros no Brasil.

1.1.2 “Não me altere o samba tanto assim”⁷

Na avaliação feita por José Ramos Tinhorão, em *Música Popular, um tema em debate*, a chegada ao país, após a Primeira Guerra, de aparelhos de reprodução sonora como o gramofone e as vitrolas favoreceu a entrada da música estrangeira no Brasil. Contudo, devido ao valor, esses aparelhos constituíam-se em um luxo para poucos. Tinhorão observa que “a influência dos gêneros de música importados dos Estados Unidos circunscrevia-se, afinal, às mesmas minorias que desde o século anterior possuíam pianos em suas salas”. (TINHORÃO, 1998, p. 250). Assim, a classe média surgiria, segundo Tinhorão, como a única que podia consumir tais novidades.

Os aparelhos sonoros, os discos e a música americana invadiram o país. Como efeito, por volta de 1916, o Rio de Janeiro foi tomado pelas *jazz-bands*, as pequenas orquestras de música de dança americana. “*Jazz bands* proliferaram como sinônimo e substituto das orquestras de baile, aventurando-se o mais rápido possível no repertório dos novos gêneros e ritmos que surgiam”. (MELLO, 2007, p. 72). De um momento para o outro passamos a ter formações brasileiras adotando o rótulo *jazz-band* e tocando *one-step* e *fox-trot*. Iniciava-se a incipiente influência americana na música dançante brasileira. Ruy Castro menciona em seu livro, *Chega de Saudade*, esse início da presença cultural dos Estados Unidos no país:

Começou com a introdução dos discos no começo do século – por causa deles, o gosto do brasileiro quanto à música estrangeira mudou. Os jovens do Rio nos anos 20 dançavam o shimmy, o charleston e o black bottom tanto quanto seus contemporâneos de Nova York. E qualquer pequeno conjunto brasileiro que tivesse bateria e saxofone era chamado de jazz-band, inclusive os brasileiríssimos *Oito Batutas*, comandados por Pixinguinha, mesmo que tocassem choros, maxixes e sambas. (CASTRO, 1990, p. 103).

⁷ Verso da canção *Argumento* de Paulinho da Viola.

Ávida pela busca do moderno, segundo Tinhorão, a classe média passou a adotar as novidades vindas de fora como modelo. Essa adoção englobava a imitação do modo de se vestir, de agir, de ver o mundo e também a apreciação musical americana. Tinhorão comenta a imersão da classe média na cultura americana:

Pelo fim da década de 40 e início da de 50, a classe média do Rio de Janeiro passou a uma forma de universalismo que podia ser traduzida na mania dos óculos *ray-ban* e das calças *blue-jeans*, no interesse pelo aprendizado da língua inglesa e na adesão a formas de música e danças internacionais: o fox-blue, o bolero, o swing, o be bop, o rock, o cha-cha,chá, o calipso, etc. (TINHORÃO, 1966, p. 61).

O samba, logicamente, também foi influenciado no curso de sua evolução pelos gêneros de música dos grandes centros. Tinhorão salienta que o ritmo criado à base de instrumentos percussivos, passou a incorporar orquestrações a fim de atender aos gostos da classe média. O pesquisador compara a trajetória do samba carioca com a do jazz nos Estados Unidos. Ambos os estilos seriam oriundos das classes populares e foram apropriados pelas camadas mais altas e modificados. (TINHORÃO, 1966).

Ainda de acordo com Tinhorão, na década de 30, o Brasil conheceu vários tipos de samba, conforme a classe a que se dirigia. Os moradores dos morros continuariam a cultivar o samba batucado, a baixa classe média aderiu ao samba de gafieira, a camada mais acima descobriu o samba-canção e finalmente a classe alta incorporou elementos do bolero ao samba-canção. Assim, haveria músicas e apreciações diferentes para realidades sociais distintas. (TINHORÃO, 1966).

O samba-canção resultaria, de acordo com o pesquisador, de experiências feitas por compositores semi-eruditos de criar algo novo na música popular feita até então, introduzindo no samba um andamento mais lento, dolente, tal como uma canção.

O estilo seria considerado refinado pela ênfase na melodia, pelo uso de instrumentos mais complexos como violinos, oboés e violoncelos e de orquestrações mais elaboradas. E logo despertou o interesse da classe média, que procurava maneiras de distinguir-se.

Muitos artistas, como Ary Barroso, atribuíam ao samba-canção a desnacionalização do samba, tanto pelo seu parentesco com o bolero, quanto pela ausência do ritmo e dos instrumentos tradicionais. A autenticidade musical foi ameaçada pelos gêneros híbridos que dominavam o rádio (boleros, sambas jazzificados, rumbas). (NAPOLITANO, 2005).

Mas, o pior para Tinhorão ainda estava por vir. Quando um acordo firmado entre o governo brasileiro e o americano, por volta de 1946, abria as portas do país aos produtos culturais dos Estados Unidos.

1.1.3 “Chiclete com banana”⁸

Segundo Tinhorão, por volta de 1946, uma série de influências econômicas e sociais, ligadas ao fim da Segunda Guerra Mundial, alterou as características da cultura e da música popular no Brasil. (TINHORÃO, 1966).

Preocupados em conquistar aliados, novas áreas de influência e deter o avanço dos países do Eixo na América Latina, os Estados Unidos aproximam-se do Brasil. Em 1933, o presidente Roosevelt anuncia uma nova política em relação aos países latinos, a chamada política da boa vizinhança. Gerson Moura esclarece que essa política se fundava nas seguintes ideias:

Os Estados Unidos tinham abandonado sua política de intervenção na América Latina; reconheciam a igualdade jurídica entre todas as nações do continente; aceitavam a necessidade de consultas periódicas para resolver os problemas que surgissem entre as repúblicas; e concordava em cooperar por todos os meios para o bem-estar dos povos da América. (MOURA, 1984, p. 17).

Em tese era o que essa política propunha, mas a realidade foi bem diferente. Ela pretendeu ser um intercâmbio econômico e cultural entre os países, mas acabou sendo uma difusão maciça da cultura e dos valores americanos. Tinhorão referia-se à Política da Boa Vizinhança como falso princípio de reciprocidade. (TINHORÃO, 1966).

Em 1940, o governo Roosevelt montou no Brasil um Birô destinado a coordenar as ações dos Estados Unidos no país. A atuação do Birô se deu em três áreas: informação, saúde e alimentação. O país exportava matérias-primas e recebia, dentre outros produtos, bens culturais, como discos, filmes e histórias em quadrinhos.

Em contrapartida, a divulgação da cultura brasileira em terras norte-americanas aconteceu com a cantora Carmem Miranda e o desenho do *Walt Disney*, *Zé Carioca*. Para Tinhorão, tratava-se de uma maneira “simpática” de projetar o aliado e fornecedor de matérias-primas do sul do continente. (*Jornal do Brasil*, 1974 apud LORENZOTTI, 2010).

O Brasil não era importante para os americanos só pelas riquezas naturais, mas também pela possibilidade de tornar-se um aliado na guerra. E assim, entre 1942 e 1944, o Brasil, que já vendia matérias-primas vitais à indústria bélica americana, rompeu relações

⁸ Título da canção de Gordurinha e Almira Castilho que ficou conhecida na voz de Jackson do Pandeiro. A canção reflete a preocupação com o samba “puro”, sem influências estrangeiras.

diplomáticas com o Eixo e forneceu bases militares aos americanos no Norte e Nordeste do país.

Passados dez anos após o fim da segunda guerra, a cultura americana tinha grande aceitação em terras brasileiras. Uma das ferramentas mais eficientes nessa difusão cultural foi o cinema, que se transformou em uma “arma poderosa na difusão de gostos, comportamentos, opiniões políticas e visões de mundo”. (MOURA, 1984, p. 83).

Aliado ao cinema, os quadrinhos invadiram o país. *Capitão América, Homem de Borracha*, entre outros personagens, divulgavam o modo de ser e os valores americanos. Como afirma Tinhorão:

Pela ausência da tradição, seguiu-se a sujeição aos padrões de cultura estrangeira, principalmente norte-americana, importada maciçamente através do rádio, do cinema, dos discos e da literatura (história em quadrinhos e *pocket books*). (TINHORÃO, 1966, p. 63).

De acordo com Tinhorão, os valores, atitudes, saberes americanos eram tidos como modernos, em contraste com os valores atrasados do Brasil. Desta forma, não seria de se estranhar que a nascente classe média do país tenha se inclinado à cultura alheia. Identificada com os valores norte-americanos, a classe média passaria a julgar o regional e o nacional com o caráter de coisa ultrapassada. (TINHORÃO, 1998).

Na música não seria diferente. Segundo Tinhorão, houve uma necessidade de adaptar a música norte-americana à brasileira. “As antigas criações musicais ligadas a cultura das classes baixas não apenas perdiam significado aos ouvidos dessas camadas emergentes, mas passavam a ser olhadas como desprezíveis e atrasadas”. (TINHORÃO, 1998, p. 215).

Para Ruy Castro, “o Brasil também queria modernizar-se, o que incluía abrir-se para experiências e descobertas de fora, inclusive em música”. (CASTRO, 2001, p. 113).

Em uma breve conversa por telefone, para esta pesquisa, em 2012, Tinhorão reforçou que a vontade de conquistar o que se chamou de moderno, ou seja, estar alinhado com os valores dos Estados Unidos teria sido algo inevitável. “O Brasil é um país que se inscreve dentro do mundo ocidental e dentro do mundo ocidental qual o país mais importante? Os Estados Unidos. Então tudo gira em torno disso”. (TINHORÃO⁹, 2012).

A iniciante indústria fonográfica ampliava-se cada vez mais no país e como, na visão de Tinhorão, o público que consumia discos era a classe média “foi o seu gosto alienado que se impôs ao gosto geral”. (TINHORÃO, 1966, p. 45). Para o pesquisador todos os meios de

⁹ Conversa por telefone com o pesquisador José Ramos Tinhorão, em 21/04/2012.

difusão – disco, rádio e depois a TV – foram palcos de divulgação da música americana e da música nacional que mais se assemelhasse com a música dominante. A nova produção musical em quase nada lembraria os primeiros sambas-canções, mas teria se constituído em uma música que incorporava um modo novo de cantar – um modo sussurrado – e orquestrações americanizadas, elementos que desaguariam na Bossa Nova.

O compositor Sérgio Ricardo, em seu livro de memórias, comenta sobre a decadência do uso da voz impostada. “Outra corrente foi lentamente decaindo na preferência popular da classe média, a do vozeirão, herança deixada por Vicente Celestino, Francisco Alves, Orlando Silva, Silvio Caldas, Dalva de Oliveira, Nélon Gonçalves e outros do tipo”. (RICARDO, 1991, p. 100).

Influenciados pelo *cool jazz*¹⁰, muitos cantores e compositores criavam sambas-canções que deixavam vislumbrar diferenças marcantes da produção inicial do estilo. Artistas como José Maria de Abreu, Jair Amorim, Marino Pinto, Dick Farney, Lúcio Alves, Dolores Duran, Johnny Alf, Tito Madi, entre outros, são considerados precursores da Bossa Nova, pois introduziram um estilo de cantar quase falado, cantando baixinho, diametralmente oposto às interpretações dramáticas e ao canto empostado de outrora.

Para Tinhorão (1966), de todas as modificações ocorridas no samba a mais perniciososa foi a que Bossa Nova introduziu, agravando a quebra da tradição ao aprofundar a influência com o jazz e alterar assim a batida tradicional do samba.

1.2 Augusto de Campos: “estão querendo policiar a música brasileira”¹¹

Ele é reconhecido como um dos grandes nomes da poesia concreta. Ao lado de seu irmão Haroldo de Campos e de Décio Pignatari formou um dos grupos mais expressivos na experimentação da poesia brasileira.

O concretismo surgiu em 1956 objetivando realizar uma poesia de maior rigor formal e conectada aos novos aparatos tecnológicos que surgiam. Pretendia-se atualizar a modernização cultural do país trazendo as informações dos grandes centros para o Brasil, bem como oferecer uma poesia para exportação. “O poema concreto segue exato, preciso,

¹⁰ No final dos anos 40 surgiu nos Estados Unidos essa ramificação do jazz. O *Cool Jazz* trouxe um modo diferente de interpretação da canção, utilizando-se de um estilo vocal contido, sem contrastes; o canto é emitido de forma “natural”, como se fosse uma fala.

¹¹ Trecho do discurso proferido por Caetano Veloso, no III Festival Internacional da Canção, em 1968.

industrialmente projetado. Um poema reluzente, limpo, objeto industrial de padrão internacional: um produto nacional para exportação”. (HOLLANDA, 2004, p. 46).

De acordo com Heloisa Buarque de Hollanda, o movimento privilegiava a estrutura interna do poema, ao invés de ser intérprete dos objetos exteriores e das sensações subjetivas. (HOLLANDA, 2004). Na busca por novos princípios estéticos, o verso e a sintaxe convencional foram abandonados e as palavras rearranjadas em estruturas gráfico-espaciais. A tipologia passa a ser o elemento principal da composição. Empregam-se vários trocadilhos e utilizam-se da polissemia das palavras e sílabas, explorando seu aspecto sonoro e visual. Um exemplo é o poema *Viva a Vaia* de Augusto de Campos, publicado em 1972. A forma na qual as duas palavras são impressas, em disposições geométricas com duas cores alternadas, causou um efeito visual inusitado.

O poema foi título da primeira coletânea de trabalhos do autor, reunidos entre 1949 e 1979. O livro *Viva a Vaia* sintetizou vários dos princípios concretistas. Na obra estão algumas das criações mais relevantes de Augusto, como o poema *Luxo e Lixo*.

Mas a obra de Augusto de Campos vai além da poesia concreta. Ele também desenvolveu importantes trabalhos como ensaísta, tradutor e crítico musical. Como tradutor de poesia, Augusto especializou-se em recriar a obra de autores de vanguarda como Pound, Joyce, Maiakóvski, entre outros. Como ensaísta, publicou livros tratando da poesia de vanguarda, como *Teoria da Poesia Concreta*, em 1965, com Haroldo de Campos e Décio Pignatari.

Como crítico musical escreveu artigos para o *Correio da Manhã* e para *O Estado de S. Paulo*, entre 1966 e 1968, contribuindo de forma pioneira para os estudos sobre a música popular brasileira (MPB) e o Tropicalismo. Em 1968, publicou o livro *Balanço da Bossa – antologia crítica da moderna música popular brasileira*, no qual uniu aos seus artigos trabalhos de críticos que acompanharam de perto a “evolução” da música, na época abordada.

A maioria dos ensaios que compõem a obra foi publicada em suplementos literários de jornais da época (*Correio Paulistano*, *O Estado de S. Paulo*, *Correio da Manhã*). Trata-se de reflexões críticas sobre a Bossa Nova e sobre o rumo musical brasileiro após o sucesso mundial do movimento.

Balanço da Bossa conta com o trabalho de musicólogos considerados de vanguarda, como Júlio Medaglia, Brasil Rocha Brito e Gilberto Mendes. “Trabalhos de diferentes autores e que julgo dos mais relevantes para a compreensão do que aconteceu com a nossa música, ou a parte mais consequente e inteligente dela”. (CAMPOS, 1968, p. 7).

Embora sejam artigos de momentos diferentes e escritos por autores diversos, um musicólogo, um regente, um compositor e um poeta, os escritos partem de uma perspectiva em comum. “Estão, todos, predominantemente interessados na visão evolutiva da música popular, especialmente voltados para os caminhos imprevisíveis da invenção”. (CAMPOS, 1968, p. 10).

Balanço da Bossa parte em defesa da música nacional universal, aquela que não se fecharia em si mesma, mas estaria aberta a novas influências e experiências, como teria feito a Bossa Nova, por exemplo. Para alicerçar essa ideia, o autor retoma o pensamento de Oswald de Andrade sobre, a Antropofagia, ou seja, a capacidade não de copiar a cultura alheia, mas de incorporá-la à nossa, resultando em um produto original. O maestro Júlio Medaglia, um dos colaboradores do livro, salienta:

Incorporar, portanto, experiências positivas de outras músicas à nossa prática composicional, não representa, em si, nada de negativo. Saber digeri-las aqui e aplicá-las criativamente – lembre-se da antropofagia sugerida por Oswald de Andrade! – isto sim é que constitui o principal problema da invenção artística. (MEDAGLIA, 1968, p. 96).

Oswald de Andrade era a favor de um nacionalismo crítico, com a designação de antropofágico, aberto a todas as nacionalidades, em lugar do nacionalismo ufanista. A ordem era fundir, misturar, deglutir, partir da síntese das diferenças rumo ao novo. De acordo com Jorge Schwartz,

Deglutir o outro para assimilar seus atributos, e produzir com esse ato de incorporação a síntese das diferenças, é uma alternativa possível e criativa, aplicável não apenas ao Brasil, mas a qualquer um dos países que se defronta com a questão da identidade. (SCHWARTZ, 1995, p. 466).

Augusto de Campos se posiciona logo na introdução do livro contra ao que chama de “Tradicional Família Musical”, um segmento marcado pelo nacionalismo “alienante”. Trata-se de uma obra contra os defensores da tradição e da “pureza” da música brasileira. *Balanço da Bossa* marca posição contundente e gerou polêmica.

1.2.1 Informação e Redundância na Música Popular

Uma das fontes utilizada por Augusto para subsidiar sua tese sobre a inovação trazida pela Bossa Nova e também sobre a necessidade de dar continuidade ao caminho aberto por João Gilberto, de inovação na música popular, foi a Teoria da Informação. No ensaio

Informação e Redundância na Música Popular, de 1968, que compõe *Balanço da Bossa*, Augusto de Campos vale-se da Teoria da Informação para elucidar a oposição feita às novas ideias artísticas e, de certo modo, justificar sua defesa pela vanguarda.

O autor cita o estudo de André Moles, *Machines à Musique*, de 1957, no qual é abordada a questão da informação transmitida em uma mensagem artística. Segundo Moles, a mensagem artística oscila na dialética banal x original, previsível x imprevisível e redundante x informativa. Quanto maior for a imprevisibilidade contida no texto artístico, maior será a quantidade de informação nova que o ouvinte receberá. Contudo, toda mensagem deve possuir certa redundância, garantindo que a informação se torne compreensível ao receptor. Por outro lado, o excesso de redundância e previsibilidade causa um efeito de banalidade em quem ouve, levando ao desinteresse. Augusto, baseado no estudo de Moles afirma:

O rendimento máximo da mensagem seria atingido se ela fosse perfeitamente original, totalmente imprevisível, isto é, se ela não obedecesse a nenhuma regra conhecida do ouvinte. Lamentavelmente, nessas condições, a densidade da informação ultrapassaria a capacidade de apreensão do receptor. (CAMPOS, 1968, p. 169).

O autor avalia que a música popular no contexto do capitalismo avançado, condicionada pelos veículos de massa, oscila entre a informação e redundância e a produção e consumo, encaminhando-se para o que Umberto Eco chamou de música “gastronômica”. (CAMPOS, 1968). Trata-se de um produto industrial, sem fins artísticos, que tem como objetivo satisfazer as exigências mercadológicas não acrescentando nada de novo. “Alguns ganham com isso (financeiramente falando). O ouvinte-receptor não ganha nada. Seu repertório de informações permanece, mesmíssimo, o mesmo”. (CAMPOS, 1968, p. 172).

Augusto conclui que para que haja informação estética, deve haver alguma ruptura com o código do ouvinte ou, ao menos, um alargamento do repertório desse código. Sendo os produtos previsíveis a maior parte, o ouvinte já se habituou com as convenções estabelecidas, de forma que algo novo, que rompa com o esperado, causa estranheza e até uma reação agressiva.

O autor adverte que nem tudo é redundância na música popular e que há os momentos de rebeldia com a standardização e o consumismo. Prova disso foi o surgimento do Jazz Moderno e da Bossa Nova, movimentos que transcenderam regras e criaram novas possibilidades artísticas.

O *be-bop* e a bossa nova extraíram a música popular ocidental dos seus padrões mais convencionais, ampliaram a liberdade de experimentação dos compositores e os incentivaram a se apropriar de técnicas mais avançadas. Mas, pela própria natureza de suas inovações, só conseguiram sensibilizar um auditório restrito. (CAMPOS, 1968, p. 173).

Para os autores de *Balanço da Bossa*, a Bossa Nova inaugurou um momento único na música brasileira, algo só retomado pelo grupo baiano com seus principais ícones Caetano Veloso e Gilberto Gil.

1.3 A Bossa Nova no centro do debate

O marco inaugural da Bossa Nova foi o lançamento do disco *Canção do amor demais*, em janeiro de 1958. O álbum apresentava composições de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, cantadas por Elizeth Cardoso e com o acompanhamento de João Gilberto ao violão, nas faixas *Outra vez* e *Chega de saudade*. Contudo, a batida inovadora de João Gilberto só viria ficar clara em julho de 1958, quando ele lança um disco com a canção *Chega de Saudade*, em um dos lados, e do outro *Bim Bom*, de sua autoria. Seu modo de cantar, sua batida diferente então tinha ficado evidente.

Para Augusto de Campos o lançamento, em 1958, do disco *Chega de Saudade*, fez a música brasileira se deparar com um novo pensamento musical. O historiador e pesquisador de música Marcos Napolitano explica que houve uma espécie de limpeza de ouvidos, desqualificando, então, tudo o que fosse identificado com exagero musical do movimento precedente. (NAPOLITANO, 2005).

Entre os que ansiavam por uma nova música era consenso que em *Chega de Saudade* João Gilberto conseguiu imprimir à música brasileira uma nova sonoridade, através de sua original batida no violão e de um avanço extraordinário no aspecto harmônico. A batida “diferente” associava-se às revoluções harmônicas, rítmicas e instrumentais na música e alicerçou a Bossa Nova. Tinhorão, contudo, questionava a inovação estética do movimento, só reconhecendo a batida de João Gilberto como realmente nova. O crítico atribuía à estética Bossa Nova “um nivelamento da melodia, da harmonia, do ritmo e do contraponto, numa espécie de pasta musical”. (TINHORÃO, 1966, p. 49).

O que os admiradores saudavam como beleza concisa e como uma música voltada ao detalhe, para Tinhorão não passava de um nivelamento musical. O maestro Júlio Medaglia, em seu ensaio presente em *Balanço da Bossa* diz, a respeito da posição dos “saudosistas”:

De um lado permaneceriam aqueles que possuíam uma visão ampla, viva, progressiva e aberta às novas formas de expressão musical popular e, no outro lado, refugiar-se-iam todos os saudosistas que tentavam apoiar-se em argumentos anacrônicos para justificar sua incapacidade de perceber coisas novas. (MEDAGLIA, 1968, p. 62).

A Bossa Nova apresentou uma música destoante em relação à que se fazia na época. Além da estrutura musical e da forma de cantar, as temáticas abordadas também traziam mudanças. Em lugar da dor de amor do samba-canção, as letras passaram a tratar do prazer de amar. O clima de *Ninguém me ama*, de Antônio Maria e Fernando Lobo, foi substituído pelo *o amor, o sorriso e a flor* (título do álbum de João Gilberto de 1960). Tinhorão, em *Música Popular, um tema em debate*, contrapõe-se a essa ideia de reformulação das temáticas e afirma que tratou-se simplesmente da influência do Romantismo sobre a alienação das camadas médias. (TINHORÃO, 1966).

Tinham fim os arroubos interpretativos do estilo anterior. Em seu lugar, um canto quase falado, o que dava um aspecto coloquial à narrativa musical. Com esse procedimento, a Bossa Nova fez com que os compositores saíssem do anonimato e passassem a brilhar, já que até então ficavam na retaguarda dos grandes intérpretes.

A nova estética musical imediatamente agradou os jovens da zona sul carioca, apaixonados pelo jazz e pouco identificados com o clima de “fossa” do samba-canção. Influenciada pelo jazz e seus grandes nomes, a Bossa Nova passou a ser a música de uma juventude cansada de ouvir a música de seus pais e sedenta por novos ares musicais. Para Tinhorão, contudo, o surgimento da Bossa Nova representaria mais uma etapa da “alienação” da classe média carioca, sem referencial cultural próprio. (TINHORÃO, 1966).

Segundo Tinhorão, os jovens cariocas da zona sul, ansiavam encontrar uma saída para o samba, que, de acordo com sua perspectiva de renovação musical, havia parado, era quadrado e só falava em barracão. Cansados da importação da música americana, os rapazes de Copacabana “resolveram montar um novo tipo de samba, à base de procedimentos da música clássica e de jazz, de vocalizações colhidas na interpretação jazzística e de uma mudança da temática para o campo intelectual”. (TINHORÃO, 1966, p. 24).

O estilo veio atender o desejo de modernização da nova camada social a que se dirigiu. E esse é um dos poucos pontos com o qual tanto opositores como defensores da Bossa Nova parece concordarem. Para Ruy Castro, a Bossa Nova passou a ser a música símbolo de uma juventude: “*Chega de saudade* oferecia pela primeira vez, um espelho aos jovens narcisos. Os garotos podiam se ver naquela música” (CASTRO, 1990, p. 197). Walter Garcia, professor e músico, afirma:

Ao formular seu ritmo na dialética projetada pelo desejo de modernização de músicos e consumidores da classe média, durante os anos 50, João Gilberto alcança um produto raro na história da canção popular do Brasil [...] (GARCIA, 1999, p. 98).

Tinhorão acusou a Bossa Nova de modificar o que o samba tinha de mais original, ou seja, o ritmo. Para ele, o fato dos músicos da Bossa Nova serem totalmente desligados dos segredos da percussão popular os levou a substituir a intuição rítmica por um esquema cerebral “o da multiplicação das síncopes, acompanhada da descontinuidade do acento rítmico da melodia e do acompanhamento”. Esse procedimento musical foi chamado por Tinhorão de “violão gago”. (TINHORÃO, 1998, p. 310).

Já para Augusto, ao assimilar as conquistas do jazz, a Bossa Nova fez com que a música brasileira desse um passo à frente, passando de influenciada a influenciadora do jazz:

E foi justamente por não temer as influências e por ter tido a coragem de atualizar a nossa música com a assimilação das conquistas do jazz, até então a mais moderna música popular do Ocidente, que a bossa-nova deu a virada sensacional na música brasileira, fazendo com que ela passasse, logo mais, de influenciada a influenciadora do jazz, conseguindo que o Brasil passasse a exportar para o mundo produtos acabados e não mais matéria-prima musical (ritmos exóticos), macumba para turistas, segundo a expressão de Oswald de Andrade. (CAMPOS, 1968, p. 131).

Tinhorão não concorda com a perspectiva de que a música brasileira teria passado de influenciada à influenciadora da música americana. De acordo com o pesquisador (1969) essa “ilusão” teria sido motivada pelas colocações de alguns críticos de arte americanos que viam a Bossa Nova como um impulsionador para o jazz no país. Segundo Tinhorão, quando essa previsão se confirmou, “teóricos de cultura popular, baseados em princípios gerais de alienação, passaram a proclamar que a música brasileira é que estava agora influenciando a norte-americana”. (TINHORÃO, 1969, p. 103).

Tinhorão ressalta que para os críticos mais atentos a situação era outra. “Nos Estados Unidos alguns críticos mais atilados percebiam que o gênero norte-americano criado no Brasil representava uma grande vitória da cultura americana”. (TINHORÃO, 1969, p. 108).

Exportando um produto cada vez menos brasileiro, de acordo com Tinhorão, em 1962, quatro anos após seu “surgimento oficial”, o movimento ganha o mundo com o Festival de Bossa Nova do *Carnegie Hall*, em Nova York. Na plateia do concerto estavam artistas como Tony Bennett, Peggy Lee, Dizzy Gillespie, Miles Davis, Gerry Mulligan, Erroll Garner e Herbie Mann.

“Mais de 3 mil pessoas, segundo todos os cálculos, lotavam o *Carnegie Hall*. Falou-se em outras mil que ficaram do lado de fora, naquela noite de muita chuva em Nova York, no dia 21 de novembro de 1962”. (CASTRO, 1990, p. 326). Tinhorão, em sua reportagem à revista *O Cruzeiro*, com base em informações colhidas no local, relata da seguinte forma o evento:

Apequenados no meio do palco grandioso do *Carnegie Hall*, rapazes ainda praticamente amadores, como Carlos Lira, ou possuidores de pequeno volume de voz, como o próprio João Gilberto, começaram, então, a apresentar-se com pouca possibilidade de serem ouvidos por todo o público presente, e sem possibilidade nenhuma de serem entendidos, em face da diferença da língua. (TINHORÃO, 1969, p. 106).

Walter Silva, divulgador da Bossa Nova em São Paulo e que viajou com o grupo para Nova York para cobrir o evento à Rádio Bandeirantes, conta que assim que retornou ao Brasil fez questão de ir a casa de Davi Nasser, diretor da revista *O Cruzeiro*. Lá, Walter Silva comprovou, através de gravações, que o espetáculo não tinha sido um fracasso: “não só mostrei o filme, como obtive o direito de resposta, que saiu no número seguinte da revista, com o mesmo destaque da matéria que falou tanta mentira”. (SILVA, 2002, p. 292).

Mesmo reconhecendo que ocorreram, naquela noite, incidentes dos mais variados, mas não ligados à qualidade musical, Júlio Medaglia fez questão de esclarecer aos “pichadores” da Bossa Nova, como chamou os que criticam o estilo: “O povo norte-americano, que possui sensibilidade auditiva extremamente desenvolvida soube identificar na Bossa Nova uma série de elementos positivos, que assimilaria imediatamente”. (MEDAGLIA, 1968, p. 90).

Após o sucesso do evento em terras americanas, muitos músicos determinantes para o movimento não voltaram ao Brasil. Grandes parcerias foram formadas, como a de Stan Getz e João Gilberto, resultando no disco *Getz/Gilberto* e *Getz/Gilberto 2* e a de Tom Jobim e Frank Sinatra, que originou o álbum *Sinatra/Jobim*, no qual Frank Sinatra interpreta várias canções de Tom Jobim.

Para Tinhorão, todavia, Tom Jobim desempenhara um papel secundário ao lado de Frank Sinatra, com subserviência ao “todo-poderoso” cantor. O pesquisador destaca que, entretanto, no Brasil, as notícias chegavam “como se fossem ecos retumbantes do sucesso da música popular brasileira”. (TINHORÃO, 1969, p. 145).

Por essa época, a geografia da Bossa Nova começa a se alterar. No início, a sua presença estava circunscrita aos apartamentos dos músicos, às boates de Copacabana e aos

shows nas faculdades. Após 1962, o estilo chegava a São Paulo e seria sucesso em teatros e nos grandes auditórios e festivais de televisão.

1.4 “Eu digo mesmo eu te amo, e nunca *I love you* ¹²”

É sabido que os entrecruzamentos culturais sempre estiveram presentes na produção musical brasileira. E que, em proporções distintas, sempre renderam discussões em torno do nacional *versus* universal. Jorge Schwartz, em *Vanguardas Latino-americanas*, afirma: “O conflito entre nacionalismo e cosmopolitismo talvez seja a polêmica cultural mais constante e complexa do continente latino-americano”. (SCHWARTZ, 1995, p. 465).

O próprio Tinhorão nunca negou que a história do Brasil seja repleta de exemplos de hibridismos musicais, mas optou por defender o que julgaria como “autenticidade” dos ritmos nacionais. Por sua vez, Augusto de Campos defendeu a música brasileira sob o prisma do que consideraria como “evolução”, ou seja, uma música aberta às influências sonoras estrangeiras.

Para Augusto de Campos, já em 1968, não fazia sentido apregoar a defesa da impermeabilidade da cultura nacional, já que, segundo ele, com os novos meios de comunicação de massa (rádio, TV, jornal) as informações se irradiavam para todos os cantos. (CAMPOS, 1968). As influências seriam muitas e incontidas. Conforme expõe Renato Ortiz, não seria mais necessário se deslocar para tomar contato com a cultura alheia, pois com as novas tecnologias as informações penetravam no cotidiano. (ORTIZ, 1994). A pesquisadora do Centro de Estudos em Música e Mídia, Heloísa Valente, diz que: “a midiatização e a tecnologização da música não criaram estes cruzamentos, apenas os aceleraram e os generalizaram em escala global”. (VALENTE, 2007, p. 94).

O acordo feito entre os governos brasileiro e americano, conhecido como Política da Boa Vizinhança, em 1946, escancarou as portas do país para a cultura americana. Os grandes divulgadores do modo de vida americano foram o cinema e os quadrinhos. Na música, *jazz-bands*, grandes expoentes do jazz e grupos de rock passaram a compor a preferência musical dos brasileiros. Compartilhando da mesma opinião de Tinhorão, Gerson Moura argumenta que por vir de um país mais desenvolvido economicamente, as manifestações culturais americanas eram tidas como modernas, em detrimento aos nossos valores considerados como atrasados. (MOURA, 1984, p. 82).

¹² Verso da canção *Disseram que eu voltei americanizada*, de Vicente Paiva e Luiz Peixoto.

Atribuindo à música que se fazia no Brasil o rótulo de “quadrada”¹³, jovens cariocas da primeira geração do pós-guerra, moradores da Zona Sul, elegem o jazz como referencial de sofisticação. Dessa forma, quando surge a Bossa Nova, em 1958, quebrando os paradigmas musicais existentes e tendo no jazz sua principal influência, a adesão desses jovens ao estilo seria quase que imediata. Segundo Nelson Motta:

A bossa nova era a trilha sonora que nos faltava, que nos diferenciaria dos “quadrados” e dos antigos, dos românticos e melodramáticos, dos grandiloquentes e dos primitivos, dos nacionalistas e regionalistas, dos americanos. Tínhamos uma música que imaginávamos só para nós. João Gilberto era nosso pastor e nada nos faltaria. (MOTTA, 2009, p. 11).

Com a Bossa Nova nascia um novo pensamento musical que, segundo Marcos Napolitano, estaria “mais voltado para a valorização da mistura dos gêneros musicais brasileiros com as tendências modernas da música internacional de mercado, como o jazz e o pop”. (NAPOLITANO, 2005, p. 62). Mas, nem todos compactuavam com esse pensamento. Tinhorão (1966) enxergava no aparecimento da Bossa Nova mais uma etapa da “alienação” da classe média carioca que; sem referencial cultural próprio, necessitaria da apropriação de modelos de outras culturas. Já para Augusto de Campos:

A música pode guardar certas características das vivências regionais, mas é um fenômeno universal, e não pode ser encerrada em redomas xenofobistas. Tem que evoluir, incorporando novas conquistas de sua linguagem, e não paralisar-se na repetição de fórmulas canonizadas. (CAMPOS¹⁴, 2013).

No início dos anos 60, a Bossa Nova conheceu algumas dissidências e ramificações. Alguns artistas começaram a afastar-se do movimento, contrapondo-se principalmente às temáticas “descompromissadas” do estilo. Carlos Lyra ligou-se ao CPC – Centro Popular de Cultura – e engajou-se nas questões sociais, aproximou-se dos sambistas dos morros e distanciou-se dos temas do “amor-sorriso-flor”. Segundo Lyra:

A Bossa Nova estava destinada a viver pouco tempo. Era apenas uma forma musicalmente nova de repetir as mesmas coisas românticas e inconsequentes que vinham sendo ditas há muito tempo. Não alterou o conteúdo das letras. O único

¹³ Sérgio Ricardo define da seguinte forma a música que era chamada de “quadrada”: “Basicamente o que se contrapõe ao jazz é chamado de quadrado. Quadrado é o individuo ou coisa que não balança, cuja harmonia, melodia ou ritmo não saem daquela quadratura elementar, sem graça, pobre, esquemática, encontrada principalmente na música popular europeia”. (RICARDO, 1991, p. 89).

¹⁴ Entrevista realizada via e-mail com Augusto de Campos, em 19/01/2013.

caminho é o nacionalismo. Nacionalismo em música não é bairrismo. (CASTRO, 1990, p. 344).

Outra cantora que também “trocou de turma” foi Nara Leão, aproximando-se de Cartola, Zé Kéti e Nelson Cavaquinho. Nara chegou a declarar publicamente sua insatisfação com a Bossa Nova:

Na Bossa Nova o tema é sempre na mesma base: amor-flor-mar-amor-flor-mar, e assim se repete. Não quero passar o resto da vida cantando *Garota de Ipanema* e, muito menos, em inglês. Quero ser compreendida, quero ser uma cantora do povo. (*Fatos e Fofos*, 1964 apud CASTRO, 1990, p. 344).

O pensamento de arte como instrumento de conscientização social ganhou ainda mais força após o golpe militar, em 1964. Artistas, estudantes, intelectuais passaram a levantar a bandeira do nacionalismo. Para Zuza Homem de Mello:

Havia uma tentativa de ir contra aquele regime militar. Isso acaba ajudando a fortalecer o patriotismo das pessoas. Então tudo que tivesse um cunho de brasilidade era abraçado com unhas e dentes. Cresce esse sentimento de raízes. (MELLO¹⁵, 2012).

A defesa dos “valores nacionais” se intensificava. Os embates estéticos não se separavam dos ideológicos e as discussões sobre identidade nacional eram cercadas de agressividade. O relato de Caetano Veloso, um dos que se contrapunham a ideia de cultura fechada, ilustra bem a proporção das discussões. Caetano conta que certa vez saiu pra jantar e comemorar com Gal (que acabava de gravar em estúdio), quando Geraldo Vandré – percebendo o entusiasmo dos dois pela gravação – foi até a mesa e pediu para Gal cantar a canção recém-gravada. Caetano lembra que após ouvir, Vandré de forma grosseira criticou a canção e ainda disse “que nós estávamos traindo a cultura nacional”. (VELOSO, 2008, p. 274).

A Jovem Guarda também foi alvo das críticas dos nacionalistas ao introduzir no país o *rock’n roll*, ritmo desvinculado da tradição musical brasileira, e trazer como base das suas canções a guitarra elétrica. Zuza Homem de Mello comenta que para os nacionalistas: “a guitarra simbolizava a entrada de uma forma imperialista na música popular brasileira”. (MELLO¹⁶, 2012). Assim, de acordo com Napolitano (2010), não tardou para que o movimento fosse associado pela esquerda aos efeitos de “entreguismo” cultural e “alienação”.

¹⁵ Entrevista realizada em 16/03/2012, com Zuza Homem de Mello, em sua residência, em São Paulo.

¹⁶ *idem*.

Estagnada e ameaçada pelos anacronismos nacionalistas. Era assim que a música popular brasileira se encontrava na perspectiva de Caetano e Gilberto Gil. Para os dois só existia uma saída para a música: a retomada da “linha evolutiva”.

1.4.1 Retomada da “linha evolutiva”

O cenário musical brasileiro vivia o que alguns críticos e músicos consideravam um impasse. Tínhamos a Bossa Nova descaracterizada de seus princípios estéticos, repetindo as interpretações teatralizadas do samba-canção via televisão. A MPB¹⁷ ameaçada em face de uma música de caráter mais popular, produzida pela Jovem Guarda. Isso sem contar com o predomínio crescente das canções de protesto, influenciadas, em grande parte, pelos rumos políticos do país depois de 1964. De acordo com Augusto de Campos, essa conjuntura deu margem para que os adversários da Bossa Nova propusessem o retorno ao “sambão quadrado” e ao “hino discursivo folclórico sinfônico”. (CAMPOS, 1968, p. 49).

Diante desse panorama da música popular surge um grupo de artistas sedentos por promover novas experiências sonoras com a contribuição da música estrangeira. Caetano Veloso, um dos principais representante desse grupo, defendia a “retomada da linha evolutiva”. Esse termo tornou-se célebre e foi formulado pela primeira vez em um debate sobre os caminhos e desafios da MPB, promovido e publicado pela *Revista Civilização Brasileira*. Abaixo o trecho no qual Caetano define em que consistiria essa retomada:

Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez. (VELOSO, RCB, nº 7, 1966, p. 378).

Artistas como Gilberto Gil, Tom Zé, Torquato Neto e Gal Costa faziam parte do grupo que desejava retomar o processo criativo da música popular brasileira. A obra de João Gilberto seria o paradigma dessa retomada. De acordo com Gilberto Gil:

A linha evolutiva devia ser retomada exatamente naquele sentido de João Gilberto, na tentativa de incorporar tudo o que fosse surgindo como informação nova dentro da

¹⁷ Para Marcos Napolitano era desta forma que a Música Popular Brasileira, MPB, se configurava: “A MPB era vista como contraponto da jovem guarda, a música jovem alienada e internacionalizada e sucessora da bossa nova, ainda que também alienada e internacionalizada, mas sofisticada”. (2001, p. 175).

música popular brasileira, sem essa preocupação do internacional, do estrangeiro, do alienígena. (GIL, 1968 apud CAMPOS, 1968, p. 178).

O grupo baiano, assim chamado pelo fato de seus integrantes ter vindo do Nordeste, era visto como representante de uma nova etapa da MPB e como a garantia de que a busca pela inovação, alcançada por João Gilberto, seria perseguida. O compositor Gilberto Mendes, colaborador de *Balanço da Bossa*, atribuiu aos artistas baianos à salvação da música popular brasileira:

Novamente os baianos, agora capitalizados em São Paulo, salvam a MPB. Dez anos atrás, João Gilberto, desta vez Gilberto Gil, Caetano Veloso e, de certo modo, Nana Caymmi, indicam a saída para um impasse surgido com mais uma volta às fontes da nacionalidade. (MENDES, 1968, p. 122).

Em 1968, essa proposta estética defendida por Caetano, Gil, Tom Zé, Torquato Neto e Gal Costa recebeu o nome de Tropicalismo. Esse movimento desejava abrir as janelas da música brasileira para o mundo, sobretudo, para os referenciais de modernidade. Recuperando as ideias de Oswald de Andrade, o grupo tinha dentre seus princípios a antropofagia na tentativa de fundir sonoridades extrapolando as fronteiras nacionais.

Mas nem só da busca da modernidade se fez o Tropicalismo. O movimento trabalhou com elementos tidos como arcaicos e esteticamente pobres na sociedade brasileira, como o bolero, o samba-canção e o rock. De acordo com a socióloga Santuza Cambraia Naves, os tropicalistas, “Por vezes utilizam elementos do lixo cultural, outras lançam mão de informações “elevadas”, provenientes da poética erudita”. (NAVES, 2004, p. 51). Assim, unindo o que parecia antagônico, o Tropicalismo construiu sua trajetória, buscando, como expõe Fernando de Barros e Silva, “resgatar pelo avesso o espírito original e inovador da bossa nova”. (SILVA, 2004, p. 52).

Para José Ramos Tinhorão, a proposta tropicalista de obtenção do novo através da adesão de elementos considerados “ultrapassados” e “cafonas” representaria o reflexo tardio de uma prática adotada, desde meados dos anos 50, pelas correntes artísticas dos países desenvolvidos.

...o Tropicalismo representava em 1967-1968 apenas um momento retardado do processo de contracultura iniciado pelos artistas plásticos americanos e ingleses responsáveis pelo lançamento, a partir de 1955, da chamada arte pop, que aproveitava na pintura, escultura ou nas colagens os mais diferentes objetos e materiais do meio urbano para a obtenção de seus objetivos de reconhecimento da estética do lixo industrial. (TINHORÃO, 1986, p. 251).

Ousadia, deboche, irreverência e paródia, essas eram algumas das marcas da postura tropicalista. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda (2004), o grupo tropicalista pôs em cheque os “bons” padrões de comportamento e foi referência não só para os músicos, mas para toda a produção cultural da época.

Alinhados aos ideais de modernização dos poetas concretos, o grupo baiano logo ganhou a simpatia dos escritores vanguardistas. Na concepção de Augusto de Campos (1968), o grupo teve o mérito de abalar um panorama musical estagnado e trazer uma informação nova, fruto da deglutição do rock americano. Já para Tinhorão (1998), o Tropicalismo representou novamente a alienação, alinhando-se aos valores modernos de fora do país. Segundo Tinhorão, o movimento se utilizou do rock para compor a sua sonoridade, da mesma forma que Bossa Nova fizera com o jazz.

Mesmo não tendo na política o mote do movimento, Tinhorão (1986) destaca que a atitude dos tropicalistas, de irreverência e descompromisso, começou a ser vista pelos militares como uma possível afronta ao regime. Ao contrário do que os militares pensavam, o enfrentamento do grupo era com os representantes da ala nacionalista, principalmente os ligados à música brasileira. O Tropicalismo durou pouco mais de um ano. Em 1968, seus principais integrantes, Caetano e Gil foram vítimas da repressão do regime militar, sendo presos e exilados do país.

Para o pesquisador Marcos Napolitano, “depois do Tropicalismo a MPB não seria mais a mesma. O impacto do movimento exigiu a revisão das bases estéticas e valores culturais que norteavam a MPB”. (NAPOLITANO, 2005, p. 67). A principal conquista do Tropicalismo foi lançar suas sementes para procedimentos que seriam empregados na música, nos anos 70, com menos questionamentos. Segundo Luiz Tatit, a mentalidade formada nos tempos tropicalistas teve espaço na música popular dos anos 70: “a música sem fronteiras rítmicas, históricas, geográficas ou ideológicas”. (TATIT, 2004, p. 227).

CAPÍTULO 2

A TELEVISÃO BRASILEIRA

2.1 Implantação da televisão no Brasil

Fruto da sagacidade e do empreendedorismo de Assis Chateaubriand, a televisão no Brasil teve sua primeira transmissão realizada em 18 de setembro de 1950. Na época, somente três canais de televisão funcionavam no mundo, um na Inglaterra, um na França e outro nos Estados Unidos (MORAIS, 1994). A TV Tupi Difusora de São Paulo, empresa pertencente ao conglomerado dos *Diários Associados*¹⁸, foi a primeira emissora do Brasil e da América Latina. A ousadia de Chateaubriand foi grande, pois no Brasil ninguém sabia nada sobre o novo meio de comunicação. Por essa razão, em seus primórdios a televisão teve como influência os programas de rádio e como mão de obra os profissionais que lá trabalhavam. De acordo com José Ramos Tinhorão, “o destino da televisão, ao menos nos primeiros anos, ia ser figurar como janela dos maiores nomes do rádio”. (TINHORÃO, 1981, p. 170).

A estreia da televisão no Brasil foi marcada por muitos contratemplos. Fernando Moraes, biógrafo de Chateaubriand, relata, talvez, o maior deles. Somente a poucos dias da estreia, Assis Chateaubriand atentou ao fato de que as pessoas não teriam como assistir à transmissão, já que o comércio não dispunha de aparelhos para vender. Às pressas, ele ligou para o dono de uma empresa de importação e exportação e solicitou que viessem dos Estados Unidos duzentos aparelhos de TV, que deveriam estar em São Paulo em três dias. Contudo, já não havia tempo hábil para que os aparelhos chegassem antes da estreia. Em sua biografia, consta a solução apresentada: “Então traga de contrabando. Eu me responsabilizo. O primeiro receptor que desembarcar eu mando entregar no Palácio do Catete, como presente meu para o presidente Dutra”. (MORAIS, 1994, p. 501).

Na verdade, a televisão dada de presente ao então presidente Eurico Gaspar Dutra só serviu de elemento decorativo, já que o alcance da imagem da TV Tupi paulista só chegava a 100 quilômetros da capital. Em 1951, quatro meses após a estreia da TV Tupi em São Paulo, foi inaugurada a TV Tupi carioca, a segunda emissora de televisão brasileira.

Segundo Moraes (1994), o plano de Chateaubriand deu certo, os aparelhos chegaram e metade foi para as vitrines das lojas e a outra metade foi usada, pelo dono dos *Diários Associados*, para presentear personalidades e empresários que financiaram a implantação da televisão no Brasil. Assim que chegou, a televisão foi espalhada por vários pontos da cidade para que as pessoas pudessem conferir o mais subversivo de todos os veículos de comunicação do século, como era propagada por Chateaubriand. As exposições públicas eram

¹⁸ No seu auge, os *Diários Associados* reuniram, em todo o Brasil, 36 jornais, 18 revistas, 36 rádios e 18 emissoras de televisão.

o único acesso das classes populares à televisão, já que o aparelho custava muito caro, quase o valor de um carro.

Um dos fatores que contribuía para encarecer a televisão era o fato de não haver produção nacional. Os poucos aparelhos existentes no Brasil eram importados a alto custo. “Não existia nenhuma indústria de componentes para televisores no país, até mesmo válvulas eram importadas dos Estados Unidos”. (MATTOS, 2000, p. 94). Essa situação só começou a mudar quando a *Invictus*, fabricante de rádios e marca-passos, começou a produzir os primeiros aparelhos de TV em solo brasileiro.

Inimá Simões, em estudo sobre a TV Tupi, analisa criticamente a situação de implantação da TV: “Em vez de se criarem condições, através da formação de público, da preparação do mercado publicitário e de estímulos à indústria eletrônica, a TV brasileira acontece na base do cheguei”. (SIMÕES, 1986, p. 23).

Nos primeiros anos, os programas eram assistidos por uma pequena parcela da população, somente aqueles que tinham condições de possuir o aparelho em casa. Assim, ter um aparelho televisor era símbolo de prestígio e diferenciação social. Por esse motivo, Sérgio Mattos, estudioso da história da televisão brasileira, categoriza essa fase da televisão como elitista. (MATTOS, 2000).

Segundo Sérgio Mattos, a televisão chegou no momento em que as classes alta e média buscavam novos tipos de diversão, uma vez que os cassinos, que eram a principal atração, tinham sido banidos. A televisão era vista como símbolo da evolução tecnológica e os mais abastados estavam ávidos para possuir o aparelho já experimentado pelas classes correspondentes à sua nos lares da Europa e Estados Unidos. Era como se a televisão pudesse colocar o país à altura dos países desenvolvidos. (MATTOS, 2000).

Para ver os artistas sem sair de casa, e animados por essa possibilidade nova de um “cinema a domicílio”, apenas no primeiro ano do surgimento da TV, três mil paulistanos compraram aparelhos de televisão importados dos Estados Unidos, número que já no ano seguinte passaria para sete mil, quando a inauguração da TV-Tupi do Rio veio provocar corrida semelhante entre os cariocas. (TINHORÃO, 1981, p. 168).

Para Tinhorão, assim como aconteceu com o rádio, a TV também passou a dirigir a sua programação ao público comprador dos produtos anunciados no intervalo. Em uma época na qual ter uma televisão era sinal de status, é mais uma vez a classe média o público alvo do novo meio de comunicação. (TINHORÃO, 1981).

Pedro Yves, em seu livro *50 anos TV Record*, confirma que no início a programação das emissoras era mais elitizada, servindo ao gosto do público que possuía o aparelho. “O espaço generoso dado ao teatro na programação das TVs era justificado pela preocupação em atender ao gosto sofisticado da elite que dispunha de dinheiro para ter televisores em casa”. (YVES, 2003, p. 47).

A TV Tupi buscava atrair a atenção do público para o novo veículo de comunicação e boa parte de seu intervalo era voltada para comerciais incentivando a compra do aparelho. Inimá Simões, no livro *Um país no ar*, apresenta o texto de um desses anúncios, também divulgado em jornais e revistas:

Você quer ou não quer a televisão? Para tornar a televisão uma realidade no Brasil, um consórcio rádio-jornalístico investiu milhões de cruzeiros! Agora é a sua vez – qual será a sua contribuição para sustentar tão grandioso empreendimento? Do seu apoio dependerá o progresso, em nossa terra, dessa maravilha da ciência eletrônica. Bater palmas e aclamar admirativamente é louvável, mas não basta – seu apoio só será efetivo quando você adquirir um televisor! (SIMÕES, 1986, p. 22).

À semelhança da televisão nos Estados Unidos, a televisão brasileira também era comercial. De acordo com Fernando Moraes (1994) grandes empresas contribuíram com dinheiro para viabilizar o empreendimento, tendo em contrapartida contratos de publicidade. Foram elas: *Moinho Santista, Sul-América de Seguros, Cervejaria Antarctica e Laminação Nacional de Metais*. “Desde o seu início, a televisão brasileira se caracterizou como veículo publicitário, seguindo o modelo comercial norte-americano”. (MATTOS, 2000, p. 81).

De acordo com Sérgio Mattos, no início, a programação da televisão brasileira era definida pelos patrocinadores. Eram eles que estabeleciam quais programas deveriam ser produzidos e contratavam os artistas e produtores. À emissora restava a tarefa de colocar o programa no ar. (MATTOS, 2002). Depois de um tempo, a televisão toma as rédeas da situação e ela mesmo passa a indicar aos patrocinadores quais eram os programas. Ainda nesta fase vendia-se o programa em si e não frações de tempo. Essa noção de comercialização só seria implantada com a TV Excelsior.

Os anos 60 foram determinantes para a televisão brasileira. De acordo com o historiador Marcos Napolitano, dez anos após o surgimento do novo meio de comunicação, definem-se certas formas de como fazer televisão, o que determinaria, no final da década, o aparecimento de um público realmente televisivo. A televisão definia seus rumos, não sendo mais mera imitação do rádio e do teatro, embora ainda fosse bastante influenciada por essas expressões. Ainda de acordo com Napolitano, na época, a televisão ainda não tinha encontrado um gênero

norteador da sua grade de programação. A fórmula do humor utilizada nos primeiros anos do veículo já começava a se desgatar e as telenovelas ainda não tinham encontrado seu formato “ideal”. (NAPOLITANO, 2010).

Em 1960 já existiam 20 emissoras de TV espalhadas pelas principais cidades brasileiras e cerca de 1,8 milhões de televisores. Em 1964, a televisão deixava a fase elitista dos primeiros anos e adentrava no seu período populista, de acordo com a classificação de Sérgio Mattos. (MATTOS, 2002). Para o historiador, dentre os fatores determinantes para a popularização da televisão, o mais relevante parece ser a facilidade de crédito criada pelo governo, o que refletiu no aumento das vendas do aparelho. Uma gama de consumidores, até então excluídos da nova tecnologia, aguardava uma oportunidade para obter sua primeira televisão. Com a entrada de novos telespectadores findava, pois, a soberania da audiência seleta dos primeiros anos, formada somente por pessoas de alto poder aquisitivo.

A expansão da televisão para outras cidades do país e o consequente crescimento do público gerou a necessidade de adaptar a programação para atender a um gosto mais amplo. Em 1965, a Excelsior deu o primeiro passo nesse sentido, com os festivais de música popular. As competições musicais, presentes também em outras emissoras, mudaram a forma com que o público se relacionava com a música por meio da televisão.

Nascia, embora timidamente, um novo gênero de programa de televisão, no qual a plateia se manifestava e torcia. Nascia uma nova torcida no Brasil, a torcida pelas canções. (MELLO, 2003, p. 74).

A TV Globo, criada em 1965, pretendendo atingir o novo público que assistia à televisão, focou a sua programação em um perfil mais popularesco. Para Inimá Simões, se na política o populismo era combatido¹⁹, fora dela assistia-se ao populismo eletrônico, via TV. A TV Globo adotou o que o pesquisador chamou de ‘televisão despachante’.

A sua programação incide no que se convencionou chamar de popularesco, algo sem perfil definido, e que na prática se baseia num sistema consolatório, que distribui justiça a varejo, oferece prêmios, localiza parentes perdidos, arranja casamentos, arbitra litígios entre vizinhos etc., assemelhando-se a ‘televisão despachante’, a alternativa encontrada, para alcançar as faixas menos privilegiadas da sociedade. (SIMÕES, 1986, p. 79)

¹⁹ O golpe militar, ocorrido em abril de 1964, foi em grande parte motivado pelas medidas populistas adotadas pelo presidente João Goulart. “Reforma agrária no campo, imóveis desapropriados na cidade, empresas estrangeiras nacionalizadas, reformas bancárias em andamento, ligas camponesas no sertão, voto para os analfabetos e elegibilidade para os sargentos, o que viria a seguir? – perguntavam-se os empresários, a classe média, o clero conservador e os militares de linha dura”. (BUENO, 2003, p. 363).

Outro fator que marcou a popularização da televisão na década de 60 foi o aparecimento de uma tecnologia revolucionária para o aparelho, o *videoteipe*, mais popularmente conhecido como VT, que era uma fita de vídeo, na qual podiam ser armazenadas as imagens televisas. A partir daquele momento já não era necessário produzir programas exclusivamente ao vivo, já que com essa tecnologia era possível a gravação prévia de programas a serem exibidos posteriormente.

O *videoteipe* começou a ser usado regularmente a partir de 1962 e, de acordo com Inimá Simões (1986), mudou a lógica operacional do veículo. A televisão pôde então multiplicar sua rentabilidade, os anúncios antes restritos apenas a uma localidade agora podiam ser vistos em qualquer parte do país:

O VT permitiu que a televisão comercializasse seus programas e que se inaugurassem, nos anos 60, mais 27 emissoras no país, com 80% de sua programação exibindo, em VT, as produções do eixo Rio – São Paulo. (AMORIM, 2008, p. 24).

Até então os anúncios eram feitos ao vivo, de forma rudimentar para os padrões atuais, pelas garotas-propaganda. Elas tinham grande capacidade de decorar textos. Afinal era preciso saber de cor o texto dos vários comerciais anunciados em uma noite, e sabiam improvisar quando necessário. Várias situações inusitadas envolvendo essas moças entraram para o anedotário. Inimá Simões cita uma dessas passagens, descrita na *Revista Briefing*, número 25: Certa vez, ao anunciar um sofá-cama, a garota-propaganda pretendia demonstrar o produto. Contudo o sofá emperrou e não se transformou em cama. Foi preciso um bombeiro para ajudá-la a abrir o sofá que facilmente virava uma cama. (SIMÕES, 1986).

O VT alterou a maneira de se fazer televisão. A mudança ocorrida não se deu apenas na produção dos programas, mas comercialmente. Era o fim do reinado das garotas-propaganda. Com o VT era possível levar a programação a qualquer lugar dispensando grandes investimentos com a implantação de torres de transmissão.

O diretor artístico do programa *O Fino da Bossa*, Adylson Godoy, conta sobre a expansão do programa com o VT: “O programa começou a ter uma audiência, era gravado em *videoteipe*, naquele tempo os *videoteipes* passavam em todas as capitais do Brasil”. (GODOY²⁰, 2011).

²⁰ Entrevista com Adylson Godoy, realizada em 29/07/2011, no SESC Bauru, por ocasião do show “Eternos Festivais”.

José Ramos Tinhorão, contudo, vê um aspecto negativo associado a essa nova tecnologia. Para ele, o VT viabilizou a entrada das produções audiovisuais estrangeiras no Brasil, o que determinou o fim dos últimos vestígios de uma televisão popular e brasileira:

A partir de meados da década de 1960 a televisão brasileira deixaria de ser progressivamente o antigo radiofilmado para se tornar, via enlatados, a estação repetidora de estilos de vida, de modas artísticas e de experiências da classe média dos grandes centros desenvolvidos, predominantemente os Estados Unidos. (TINHORÃO, 1981, p. 173).

Segundo Sérgio Mattos, ainda nos anos 60, a televisão brasileira foi beneficiada pela infraestrutura criada para as telecomunicações pelo regime militar. Os militares viram no veículo o seu poder de mobilização e pretendiam usá-lo para promover a ideologia do regime autoritário. (MATTOS, 2002). Já em 1965 a Empresa Brasileira de Telecomunicações (EMBRATEL) é criada como empresa pública com a função de prestar serviços no setor das comunicações nacionais, seja implantando, mantendo, explorando ou expandindo o sistema nacional.

O governo passa a investir na rede de micro-ondas e no sistema de transmissão via satélite. Era o início de novos tempos para a televisão que poderia, com mais facilidade, implantar o sistema de redes e veicular os anúncios publicitários para todo o país. A Rede Globo transmitiu em 1º de setembro de 1969 o primeiro programa ao vivo em rede nacional. Tratava-se da estreia do *Jornal Nacional*. A emissora também foi pioneira na transmissão via satélite e mostrou ao vivo para milhões de brasileiros, em 20 de julho de 1969, a chegada do homem na Lua.

O satélite representou um grande avanço tecnológico. Graças a ele o país estava conectado com o mundo. Já em 1968, o poeta e crítico musical Augusto de Campos, a respeito dos novos meios de comunicação que irradiavam as informações para regiões cada vez mais distantes, afirmava que a intercomunicabilidade universal era algo cada vez mais intenso e difícil de conter. (CAMPOS, 1968). Mesmo com os avanços tecnológicos gradativos, tudo parece ter corrido rápido demais e, em 1969, quando ocorre a transmissão via satélite da chegada dos astronautas americanos à Lua, as reações de muitos que assistiam ao fato é de absoluta incredulidade. Até hoje há quem acredite que tudo não passou de uma encenação.

Nos anos 70 iríamos presenciar a primeira transmissão em cores no país, o fortalecimento das redes de televisão e a consolidação da TV Globo.

2.2 TV Tupi

A primeira emissora de televisão do Brasil e da América Latina nasce em 18 de setembro de 1950. A PRF-3, TV Tupi Difusora, Canal 3 era a nova aquisição dos *Diários Associados* de Assis Chateaubriand. Além da televisão, faziam parte do grupo emissoras de rádio, jornais, revistas e empresas espalhadas por todo o Brasil.

Para viabilizar um de seus projetos mais audaciosos, Chatô, como era conhecido, conseguiu o apoio de parceiros e recursos para instalação do transmissor, “fechou contratos com quatro empresas que pagaram adiantado um ano de publicidade à cadeia *Diários Associados*. Em 1949, os equipamentos finalmente chegaram ao Brasil”. (REZENDE, 2000, nº 109, p. 4).

A inauguração já dava pistas do que seria aquele começo. A nova emissora contava com três câmeras e uma delas “pifou” enquanto Chateaubriand fazia seu discurso de estreia. O engenheiro americano Walther Obermüller, que tinha vindo ao Brasil para supervisionar a inauguração e as primeiras semanas de funcionamento da TV Tupi, ordenou que a inauguração fosse cancelada. Fernando Morais, na biografia de Chateaubriand, conta que Cassiano Gabus Mendes, então assistente artístico, e o diretor artístico Dermival Costa Lima ignoraram as ordens do engenheiro americano. “O programa vai ao ar com duas câmeras, com uma câmera ou sem câmera nenhuma. A partir deste momento a responsabilidade por tudo o que acontecer aqui é minha e do Cassiano”. (MORAIS, 1994, p. 503). Indignado, o engenheiro disse que o que a dupla pretendia fazer era arriscado e inadmissível nos Estados Unidos. “Se vocês querem colocar a estação no ar, façam-no por sua conta e risco. Eu vou para o meu hotel, onde há um receptor. Vou assistir à tragédia de camarote”. (MORAIS, 1994, p. 503).

Ao contrário da tragédia que previra, o que o engenheiro viu em seu televisor foi um programa impecável do início ao fim, embora totalmente improvisado. A improvisação, o empirismo e as fórmulas bem sucedidas do rádio foram os principais ingredientes que compuseram os primeiros anos da primeira televisão brasileira.

Com todos os programas ao vivo e recursos mínimos, em 20 de janeiro de 1951, a TV Tupi inaugura sua segunda estação, no Rio de Janeiro. A abertura da TV Tupi do Rio pontua o início da soberania das Associadas no setor; em 1956 Chateaubriand inaugurava mais nove estações de TV pelo país. (REZENDE, 2000, nº 109).

No início, como o sinal da TV Tupi paulista não ultrapassava 100 km, a programação feita era voltada somente ao público paulista. “A TV Tupi, além dos clássicos da literatura

mundial, oferece a seu distinto público imagens de balés, concertos, reúne gente elegante para conversas amenas e, finalmente, traz as imagens do futebol”. (SIMÕES, 1986, p. 36).

Em dezembro de 1951, a TV Tupi transmite a primeira telenovela brasileira, *Sua Vida me Pertence*, escrita por Walter Foster, produzida pela agência de publicidade americana J. W. Thompson e patrocinada pela Coty, empresa de produtos de beleza. De acordo com Inimá Simões (1986), com produção ao vivo, a telenovela só conseguia existir, pois era transmitida apenas duas vezes por semana, em capítulos com cerca de 20 minutos de duração e, ainda assim, a cada ocasião era necessário montar todo o cenário, convocar elenco e equipe técnica.

O noticiário de maior sucesso da TV Tupi veio transplantado do rádio. Tratava-se do *Repórter Esso*, patrocinado pela empresa americana, sediada no Brasil, *Standard Oil Company*. Na televisão, a primeira edição do jornal foi ao ar em 18 de junho de 1953 e permaneceu até 31 de dezembro de 1970. O *Repórter Esso* não se limitava a ler as notícias dos jornais, mas recebia as matérias de uma agência internacional de notícias sob o controle dos Estados Unidos. Com o slogan: “Aqui fala o seu Repórter Esso, testemunha ocular da história” começava o telejornal que entrou para a história do telejornalismo brasileiro.

Outros destaques dessa primeira década da TV Tupi foram as transmissões esportivas de futebol e o primeiro dos muitos programas de perguntas e respostas que proliferariam na TV: *O Céu é o Limite*.

Com o advento do videoteipe nos anos 60, a realização de vários programas é facilitada. A telenovela diária, por exemplo, passa a ser uma realidade, pois com o VT era possível gravar antecipadamente e exibir depois. O fato de a telenovela ser um programa diário e exibido no mesmo horário criou no público o hábito de acompanhá-la e assim não demoraria muito para que o gênero se tornasse o carro chefe das grades de programação das emissoras.

A telenovela *O Direito de Nascer*, exibida pela TV Tupi e TV Rio, entre dezembro de 1964 e agosto de 1965, promoveu uma mobilização que nem o mais otimista dos anunciantes julgava ser possível. *O Direito de Nascer*, que tinha como patrocinadora a *Colgate-Palmolive* virou um sucesso nacional. Os atores eram reconhecidos na rua e tornaram-se ídolos populares. “A novela comove multidões e desperta os empresários para o fenômeno, tanto que num curto prazo a telenovela se torna peça fundamental na programação de todas as emissoras”. (SIMÕES, 1986, p. 62).

A festa de encerramento da telenovela aconteceu no ginásio do Ibirapuera, em São Paulo, e superou todas as expectativas. Segundo Luiz Lara Rezende, consultor da Rede Globo, cerca de vinte e cinco mil pessoas se reuniram para se despedir daquela narrativa e de

seus personagens. Ainda de acordo com Rezende, relatos da época informam que aquela noite “foi uma espécie de neurose coletiva. As pessoas choravam e gritavam desesperadamente o nome dos personagens da novela”. (REZENDE, 2000, nº 109, p. 20).

Outra telenovela que marcou a história da emissora e também da teledramaturgia no Brasil foi *Beto Rockfeller*, de Bráulio Pedroso. A telenovela estreou em 1968 e mudou a forma de se contar histórias. Tinha fim o bom moço, o personagem perfeito. Inimá Simões (1986) diz que em *Beto Rockfeller* o anti-herói era o protagonista, o que acabou criando uma relação de identificação e aproximação com pessoas que até então permaneciam distantes da televisão. E foram muitas as mudanças trazidas em termos de linguagem.

Os atores abandonaram as marcações rígidas, passaram a agir segundo as emoções dos personagens, receberam textos bem mais coloquiais para decorar. E a novela saiu do estúdio, com várias tomadas externas em ruas e locações. (REZENDE, 2000, nº 109, p. 21).

Além das telenovelas, a TV Tupi se destacou com o programa infantil *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, que ficou quatorze anos no ar, e com os programas criados por Fernando Faro. O jovem diretor buscava desenvolver pesquisa de linguagem televisiva, abandonando de vez o uso de fórmulas radiofônicas na televisão. Zuza Homem de Mello avalia que os programas da TV Tupi só não tiveram o mesmo sucesso que os da Record devido ao fato de serem feitos em estúdio, sem a presença do público. (MELLO²¹, 2012).

Um desses programas foi *Divino, Maravilhoso* idealizado por Caetano Veloso e dirigido por Fernando Faro, Antônio Abujamra e Cassiano Gabus Mendes. A TV Tupi havia contratado Caetano, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Os Mutantes e Jorge Ben para o programa, que teve sua estreia no dia 28 de outubro de 1968. Apesar de ter vida curta, encerrando as exibições em dezembro do mesmo ano, o programa até hoje é lembrado por sua atitude experimental, o que muitas vezes chocava o público e os censores do regime militar²². Caetano recorda o fim do programa: “No dia 27 de dezembro, Gil e eu fomos presos. O *Divino, Maravilhoso* ainda teria mais duas ou três edições, comandadas por Tom Zé: esperavam que voltássemos para retomar o programa. Mas não voltaríamos”. (VELOSO, 2008, p. 337).

²¹ Entrevista realizada em 16/03/2012, com Zuza Homem de Mello, em sua residência, em São Paulo.

²² O grupo incomodava mais por sua postura cênica e roupas pouco convencionais do que por qualquer posicionamento político. Contudo, naquela época qualquer ato de rebeldia aos padrões estabelecidos era visto como uma afronta à ordem vigente.

Mesmo com várias inovações, a TV Tupi mostrava os primeiros sinais da sua precariedade e falta de visão empresarial, haja vista o que ocorreu com *O Direito de Nascer*, uma de suas novelas de maior audiência, produzida em São Paulo. Seria óbvio imaginar que essa telenovela fosse transmitida no Rio de Janeiro pela TV Tupi do Rio, mas isso não aconteceu. Ao contrário, motivada por disputas internas, a TV Tupi paulista vendeu os capítulos da telenovela à principal concorrente da emissora, a TV Rio. Segundo Simões, (1986) qualquer emissora que exibisse a telenovela teria audiência garantida, a exemplo da comoção ocorrida em São Paulo, mas a Tupi preferiu presentear a concorrente. E não era só em São Paulo que essa situação ocorria. De acordo com Simões, outras emissoras do Condomínio Associado, localizadas em outros Estados, adquiriam *videotapes* da Globo, da Record, da Excelsior, deixando de lado os programas produzidos pela própria Tupi de São Paulo ou do Rio. (SIMÕES, 1986).

Contrassenso, inexperiência administrativa e atitude suicida, tudo isso pode ser usado para explicar o que ocorreu com as afiliadas da TV Tupi e motivou o início do desmoronamento do Condomínio Associado. Enquanto a TV Tupi concentrava seus negócios na política de aluguel de horários, emissoras como a Excelsior e Globo desenvolviam o conceito de programação e a venda de fatias de tempo. “As Associadas carecem de uma orientação centralizada, de uma filosofia empresarial que lhe defina uma programação, ou, uma linha de atuação que traduza alguma coerência interna”. (SIMÕES, 1986, p. 80).

Os funcionários da TV Tupi começaram a acompanhar a decadência da emissora. Luiz Lara Rezende pontua que primeiro foram atrasos de pagamentos que motivaram várias greves, depois um desfile de diretores que se alternavam no comando da emissora tentando solucionar a crise sem, contudo, conseguir estabelecer qualquer plano de ação duradouro. (REZENDE, 2000, n° 109).

O padecimento da TV Tupi segue durante toda a década de 70 até que em 1980 a situação chega ao seu clímax. Quando finalmente é anunciado o pagamento dos funcionários, constata-se que os cheques da Tupi não têm fundos. (SIMÕES, 1986). Um ato governamental extingue a Rede Tupi de Televisão em julho de 1980. Segundo Othon Jambeiro, a decisão do governo foi baseada, entre outras razões, “no atraso da rede no pagamento de impostos e salários, dívida com a Previdência Social e outros débitos”. (JAMBEIRO, 2002, p. 92). Era o fim daquela que foi até então a maior rede de comunicação do país.

2.3 TV Excelsior

A TV Excelsior surgiu em 1959, quando um grupo empresarial adquiriu da *Organização Victor Costa* a concessão do Canal 9, em São Paulo. Os donos da Excelsior eram Mário Wallace Simonsen, presidente de um conjunto de empresas que atuava no mercado nacional e internacional, Ortiz Monteiro, deputado federal, José Luiz Moura, proprietário de uma empresa exportadora de café e João de Scantimburgo, dono do jornal *Correio Paulistano* de São Paulo.

Em 10 anos de existência, a Excelsior conseguiu ver o que as outras não enxergaram. Inovou a maneira de fazer televisão ao implantar as bases de uma organização empresarial na emissora. Chamou atenção e incomodou muita gente, entre elas, concorrentes e políticos.

O primeiro embate político da emissora aconteceu logo depois do seu surgimento, em 1960. Realizar-se-iam as eleições para presidente e não havia consenso entre os sócios da Excelsior sobre qual candidato apoiar. De acordo com Álvaro de Moya (2004), José Luiz Moura apoiava Jânio Quadros e Mário Wallace Simonsen era a favor da candidatura do Marechal Lott. Na indeterminação da linha política a ser seguida pela emissora, Moura se propôs a comprar a parte de Simonsen ou vender a sua parte, pois ou se apoiava Lott ou Jânio Quadros. Simonsen não só comprou a parte de Moura, como comprou as ações do deputado Ortiz Monteiro e, meses depois, de João de Scantimburgo.

O único dono da TV Excelsior viu Jânio Quadros consagrar-se vencedor da disputa presidencial. Contudo, meses após a posse, Jânio renuncia e pela constituição vigente a presidência da república deveria ser ocupada pelo vice-presidente João Goulart. Este, porém, estava em visita oficial à China comunista e a presidência foi assumida temporariamente pelo presidente da câmara dos deputados.

Simonsen rapidamente colocou um avião da sua empresa de aviação, *Panair do Brasil*, à disposição para buscar o vice-presidente na China. João Goulart era visto pelos opositores políticos como um “comunista travestido de democrata” (BUENO, 2003, p. 356) assim, o fato de Simonsen colaborar com o vice-presidente selou a quebra de confiança dos militares com o dono da TV Excelsior. Álvaro de Moya esclarece que não era que Simonsen fosse a favor de Goulart, “ele era a favor da democracia acima de tudo”. (MOYA²³, 2013).

Enquanto isso, dois grupos políticos divergiam sobre a posse de João Goulart. A situação só se resolveu com a diminuição dos poderes do presidente e a adoção do regime parlamentarista. Até que, em janeiro de 1963, foi realizado um plebiscito para que o povo se

²³ Entrevista realizada em 11/01/2013, com Álvaro de Moya, em sua residência, em São Paulo.

manifestasse a favor ou contra o regime parlamentarista. De acordo com Eduardo Bueno (2003), com grande vantagem (9 milhões contra 2 milhões de votos), o povo preferiu o presidencialismo. João Goulart tornava-se presidente com plenos poderes, mas a situação ainda era complicada:

Ele assumia o comando de um país cada vez mais polarizado, volátil e inquieto. Constantemente fustigado pela esquerda (que queria reformas imediatas) e pela direita (que temia qualquer avanço social), Jango foi pego entre dois fogos. (BUENO, 2003, p. 358).

Segundo Bueno (2003), essas duas visões conflitantes de política e economia foram deixando as coisas cada vez mais difíceis para Goulart. Com o apoio financeiro e militar dos Estados Unidos, em 1964 um golpe militar derruba o presidente do poder. Tinha início o governo dos generais que se estendeu por vinte e um anos e instaurou uma administração centralizadora e cerceadora do livre direito de expressão. A TV Excelsior, que se opôs à tomada de poder dos militares, torna-se alvo de repressão dos governos da “revolução”.

Inaugurada em 09 de julho de 1960, a TV Excelsior implantou inovações fundamentais para a época. Álvaro de Moya, o primeiro diretor artístico da emissora, depois de passar um tempo nos Estados Unidos, onde fez um estágio na televisão americana *CBS TV*, adotou algo inédito na TV brasileira: a pontualidade. Até então os programas não tinham nenhuma exatidão na sua duração e os intervalos entre programas eram compostos por *fades* – espaços sem nada – de duração imprevista. Moya fixou o intervalo entre um programa e outro em três minutos. Segundo Zuza Homem de Mello (2003), o controle de tempo de cada programa passou a ser feito de forma rigorosa, chegando a ponto de se poder acertar as horas pela programação da emissora.

Segundo Renato Ortiz (1988), a TV Excelsior percebeu logo que o que a televisão deveria vender não eram os programas, mas o tempo. E assim começou a comercializar mensagens publicitárias. O que antes era um tempo vazio, abstrato, tornou-se mensurável e comercializável. (ORTIZ, 1988). Álvaro de Moya relembra: “a Excelsior de certa forma inflacionou a televisão, mas foi a TV Globo que conseguiu fazer um sistema de infraestrutura que realmente a tornou autossuficiente”. (MOYA²⁴, 2013).

Outro ponto que Moya absorveu da televisão americana foi o pagamento de cachê. As emissoras gastavam muito contratando artistas variados. Moya passou, então, a contratar de forma diferenciada os artistas que participavam dos programas da Excelsior. Custeava

²⁴ Entrevista realizada em 11/01/2013, com Álvaro de Moya, em sua residência, em São Paulo.

passagem, hotel e pagava um valor pela participação. Essa medida acabou reduzindo os custos da emissora.

Álvaro de Moya produziu e dirigiu programas que marcaram época, como *Brasil 60*²⁵ e *Cinema em Casa*. Com esse último programa, Moya implantou o que tempos depois ficou conhecido como programação horizontal, ou seja, todos os dias, no mesmo horário, o telespectador sabia que estava sendo exibido um filme. Essa frequência com hora marcada não existia nas outras emissoras, os programas entravam assim que as condições estruturais permitissem. A partir daquele momento, criava-se uma relação de costume e rotina dos programas com o público. Sobre essa inovação, Moya diz que tudo foi pensado de maneira bem natural e que nem se deu conta do que o que tinha criado era uma inovação. (MOYA²⁶, 2013).

A TV Excelsior progredia e, para reforçar o “time”, contratou como diretores Alberto Saad – que no futuro fundaria a TV Bandeirantes – Edson Leite, nome muito conhecido do rádio, e seu secretário, José Bonifácio Sobrinho, o Boni, que depois se tornou diretor artístico da emissora. Edson Leite também adotou a experiência bem sucedida da televisão fora do Brasil. Observou que a televisão argentina anunciava ao final de cada programa qual seria o próximo. Leite aprimorou isso na Excelsior. Contratou o cenógrafo Cyro Del Nero e pediu a criação de uma imagem que fizesse a emissora ser reconhecida pelo espectador assim que fosse sintonizada. Cyro criou dois bonecos que apareciam nos intervalos e avisavam da entrada do próximo programa. Além de saber que os filmes passavam todos os dias em determinado horário, agora o telespectador sabia ao que iria assistir depois de um programa. Desta forma, era possível que um programa “segurasse” a audiência para o próximo.

A programação tinha que ser vertical, ou seja, conseguir prender o telespectador para que depois que tivesse visto o programa que desejava ficasse atraído pelo programa do horário seguinte e assim se manter preso à programação da emissora em todos os seus horários. (MOYA, 2004, p. 157).

Mesmo com ideias inovadoras, a TV Excelsior ainda não tinha conquistado em definitivo o público. Edson Leite e Alberto Saad começaram a se preocupar com o Ibope e passaram a lutar contra a hegemonia da TV Tupi e da TV Rio. De acordo com Alcir Henrique da Costa (1986), buscando os talentos que não possuía, a Excelsior quebrou um acordo informal existente entre as emissoras de não contratar nenhum artista da concorrente, sem

²⁵ Programa de grande repercussão na década de 60. Era veiculado aos domingos e apresentado por Bibi Ferreira. Abrigava diversas manifestações artísticas. Foi um dos pioneiros a mostrar os músicos nacionais.

²⁶ Entrevista realizada em 11/01/2013, com Álvaro de Moya, em sua residência, em São Paulo.

prévio acordo. Oferecendo salários irrecusáveis, a emissora foi minando o potencial de competição das concorrentes, como a TV Rio. “Em uma noite foi desarticulado o setor humorístico da TV Rio, que perdeu seguramente mais de 40 figuras de grande sucesso, todos atraídos pelos altos salários pagos pela Excelsior”. (COSTA, 1968, p. 159). Sobre os altos valores oferecidos, Moya recorda de uma proposta feita ao Lima Duarte, Walter George Durst e Túlio de Lima.

Eu tinha levado o Lima Duarte, o Durst e o Túlio de Lima para Excelsior. Eu levei os três na sala do Edson Leite, eu não me lembro bem os números, mas vamos supor: o Edson Leite ofereceu 21 mil para cada um. Todos eles ganhavam quatro mil e quinhentos, uma mixaria... de repente ganhar 21 mil! Túlio e Durst saíram e o Lima ficou na Tupi. (MOYA²⁷, 2013).

Dando sequência ao projeto de atingir os primeiros lugares na audiência e dispondo da nova tecnologia existente, o *videotape*, a Excelsior foi a primeira emissora a transmitir, em 1963, uma telenovela diária: *2-5499 Ocupado*. Seus diretores logo enxergaram no *videotape* uma forma de difundir a programação e aumentar os rendimentos. De acordo com Moya (2004), a emissora adquiriu canais em outras localidades, passou a vender cópias de seus programas para outras estações e ganhou outros pontos de produção, com os quais compartilhava os conteúdos.

A TV Excelsior de São Paulo passaria a ser um módulo de produção de programas e a do Rio de Janeiro outro módulo com produção diferente. Cada módulo enviaria ao outro sua produção e os dois locais assistiriam a mesma programação, ainda que através do envio de fitas de *videotape*, não por satélite de comunicação como é feito atualmente. (MOYA, 2004, p. 157).

Diferentemente da TV Record e da Tupi, que só se associavam esporadicamente ou eram marcadas pelas brigas, a Excelsior conseguiu construir uma rede de televisão, antes mesmo do apoio tecnológico que governo militar proporcionaria à telecomunicação no país. Sobre a iniciativa da Excelsior, Moya comenta:

A gente gravava o programa em *videotape* dava na *Panair*; a *Panair* levava para o Rio de Janeiro, depois para Belo Horizonte e aquele vídeo corria o Brasil inteirinho. Então o programa que passasse aqui, na semana que vem estava passando no Rio, Belo Horizonte, Recife, Porto Alegre. (MOYA²⁸, 2013).

²⁷ Entrevista realizada em 11/01/2013, com Álvaro de Moya, em sua residência, em São Paulo.

²⁸ *idem*.

Mesmo com todas as inovações, em meados de 1964 a situação da Excelsior começou a mudar. Os militares assumem o poder e a relação do governo com a emissora, que já não era boa, por conta do apoio de Mário Simonsen ao governo de João Goulart, piora ainda mais. Segundo Zuza Homem de Mello (2003), a relação com o novo governo começou a se deteriorar quando o setor de jornalismo da Excelsior se nega a noticiar a vitória do golpe militar. Dali em diante inicia-se a perseguição dos militares ao grupo Simonsen.

O marechal Castelo Branco determinou a criação de uma CPI – Comissão Parlamentar de Inquérito – para analisar a política cafeeira no Brasil, mas segundo Moya (2004) seu único objetivo era destruir a empresa de Simonsen, que era a maior exportadora de café do país. Além disso, o presidente emitiu um despacho ao ministro da Aeronáutica determinando a suspensão de todos os vôos e atividades da *Panair do Brasil*. Álvaro de Moya comenta a retaliação: “A ditadura aplicava um golpe fatal na empresa que facilitara o regresso e a posse do derrubado presidente João Goulart”. (MOYA, 2004, p. 376).

Os problemas da TV Excelsior não foram causados exclusivamente pelos militares, mas também por ordem administrativa. De acordo com Moya²⁹, a emissora gastava muito mais do que arrecadava, valendo-se do capital das outras empresas do grupo Simonsen. Com a extinção das empresas, a situação financeira da Excelsior revelou-se precária.

Ela foi muito mal administrada, no tempo do Edson e do Alberto eles administraram muito mal. A Excelsior tinha o grupo Simonsen por detrás, aí eles faziam o que bem entendiam. Eles contratavam todo mundo. Eles não perguntavam: quanto você ganha? Você ganha 2 mil, eu dou 4 mil pra você. Falavam: eu dou 20 mil pra você, o cara falava: pô, eu ganhando 2 mil, tá me oferecendo 20 mil? (MOYA³⁰, 2013).

Em 1965, Simonsen e a esposa partiram para um autoexílio na Europa. Dias depois, tiveram seus bens sequestrados pelo governo. Mesmo falido, o empresário conservava o nacionalismo que lhe era próprio. Moya se recorda de um episódio:

Dizem que os africanos foram procurar ele em Paris, quando ele estava exilado. Não sei se é história. Ele tava fechado em um apartamento de Paris, estava arrasado, já tinha perdido tudo. Um grupo da África foi ao apartamento dele e falou assim: aquele plano que você tinha para o café brasileiro, nós com os nossos governos nos cotizamos e você faz um projeto pra nós aqui na África. Ele viu se ele fizesse o projeto na África iria destruir o café brasileiro, aí ele falou: olha eu sou brasileiro! (MOYA³¹, 2013).

²⁹ Entrevista realizada em 11/01/2013, com Álvaro de Moya, em sua residência, em São Paulo.

³⁰ *idem*.

³¹ *idem*.

Pouco tempo depois, em 24 de março de 1965, Simonsen morreu. Seu desaparecimento iria desencadear um irreversível processo de perdas. Em 1966, o diretor superintendente da Excelsior, Wallace Simonsen – conhecido como Wallinho – arrenda os estúdios da Companhia Cinematográfica Vera Cruz em uma tentativa de expandir a produção de telenovelas. Contudo, segundo Zuza Homem de Mello (2003), o resultado não podia ser mais desastroso: atrasos de aluguéis, ação de despejo, salários atrasados e as primeiras demissões. No dia 28 de setembro de 1970, Médici assinou o decreto que cassava os canais do Rio e de São Paulo da rede Excelsior. Seis anos depois do golpe, terminava o império de Simonsen. Mas as lições de como fazer televisão entraram para a história.

2.4 TV Record

Nos anos 50, o rádio era o veículo de comunicação hegemônico das massas populares. Segundo o jornalista Pedro Yves (2003), em São Paulo, a preferência dos ouvintes dividia-se entre as rádios Record, da família Machado de Carvalho, e a Tupi, do grupo dos *Diários Associados* de Assis Chateaubriand.

Quando Assis Chateaubriand resolve fundar, em São Paulo, de forma pioneira, a primeira emissora de televisão do Brasil, os Machado de Carvalho percebem que era o momento de contra-atacar e equivaler forças. Assim, três anos depois inauguram a TV Record.

Em 1953, saiu a concessão para que Paulo Machado de Carvalho gerisse um canal de televisão, o canal 7, que, assim como a Tupi, recebeu o nome da emissora de rádio do grupo, a Record.

Diante do novo veículo de comunicação e da necessidade de mão de obra para trabalhar na emissora, Paulo Machado de Carvalho criou um curso de formação profissional para a sua TV. De acordo com Yves, em seu livro *50 anos TV Record*, era um total de 48 inscritos que passavam por treinamento técnico, abrangendo direção de TV, luz, som e montagem de câmera e direção artística, em que aprendiam a representar e a se portar diante das câmeras. As aulas eram dadas por técnicos americanos das empresas que forneceram os equipamentos de transmissão. O curso terminou poucos dias antes da estreia da TV Record e serviu para a contratação de 14 profissionais treinados.

Nos primeiros anos, grande parte da programação da emissora foi ocupada pelas transmissões de futebol, teledramaturgia e, posteriormente, pelos shows internacionais. Segundo Yves (2003), a teledramaturgia da TV Record nasceu como uma reação ao *Grande Teatro de Vanguarda* da TV Tupi e também pelo fato de o teatro ser do agrado do público que assistia à televisão.

No final da década de 50, a Record já se notabilizava por trazer cantores internacionais, como Louis Armstrong, Nat King Cole, Ella Fitzgerald, e criar um público telespectador de musicais. Segundo Zuza Homem de Mello (2003), com o tempo, as atrações internacionais trazidas pela emissora começaram a diminuir, pois, em razão da valorização do dólar, ficava muito oneroso trazê-las ao Brasil. Daí surgiu um interesse maior pelos espetáculos brasileiros.

Contudo, ainda dentro do conceito do teatro de revista³². De acordo com Napolitano (2001), somente após a Bossa Nova, com o sucesso da música brasileira, a Record começou a experimentar um processo de substituição das importações, realizando musicais nacionais.

Com o passar dos anos, a TV Record foi fortalecendo a sua estrutura e ninguém poderia supor que uma situação adversa, enfrentada pela emissora, fosse alavancar ainda mais seus programas. Após incêndios ocorridos nas instalações da Record, em 1960, atingindo os cenários localizados no bairro de Congonhas, a emissora foi obrigada a mudar as transmissões para outro local. Ocupou o Teatro Record, na rua Consolação, local onde esporadicamente já ocorriam alguns programas, e arrendou o Teatro Paramount, que ficou conhecido como Teatro Record Centro. (CARVALHO FILHO, 2006).

A ordem era criar o máximo de programas ao vivo e preencher as lacunas da programação noturna. Como a televisão ainda não tinha um gênero predominante em sua programação, a música se adequou como um produto perfeito para essa fase. A partir do programa *O Fino da Bossa*, em 1965, teve início na TV Record uma série de musicais de grande sucesso. As competições musicais mobilizavam o público, e os jovens cantores foram transformando-se em ídolos. A emissora passou a respirar música, tendo um programa musical para cada dia da semana.

A TV Record tinha no domingo à tarde o Roberto Carlos, *Jovem Guarda*, segunda-feira *O Fino da Bossa*, com Elis Regina, terça *Corte Rayol Show*, quarta-feira era o programa da Hebe, quinta-feira era do Simonal, sexta-feira da Elizete Cardoso, sábado *O astro do disco*, tudo que aconteceu na semana tocava lá. (GODOY³³, 2011).

Paulo Machado de Carvalho Filho, um dos filhos do diretor da Record, avalia que o incêndio que assolou a emissora, e foi considerado por muitos um evento negativo, na verdade veio a ser a chave do grande sucesso da Record. “Confirmando a famosa frase: há males que vêm para o bem, a ida da Record para o Teatro Consolação foi o início de sua grande arrancada como emissora líder de audiência, no final da década de 1960”. (CARVALHO, 2006, p. 187).

Para Zuza Homem de Mello (2003), com a aquisição de um teatro, a emissora deu outro ar aos seus programas, estabelecendo uma relação de mais proximidade com os

³² Teatro de Revista, ou Teatro-Revista, era um tipo de teatro popular que tinha por proposta revisar os fatos mais marcantes do país, criticando-os através de anedotas, danças, música e esquetes; enfim, era um espetáculo de variedades.

³³ Entrevista com Adylson Godoy, realizada em 29/07/2011, no SESC Bauru, por ocasião do show “Eternos Festivais”.

telespectadores. Os cenários dos programas da TV Record passaram a ser a cara dos seus artistas. O roteirista Manoel Carlos lembra que Paulo Machado de Carvalho dizia: “Não invisto em nada, para que vou investir em cenário? Meu cenário é Roberto Carlos, é Elis Regina”. (CARVALHO, 2009, p. 366).

Pelo palco da Record passaram artistas de correntes estéticas diversas. O programa *Bossaudade*, apresentado por Elizete Cardoso e Ciro Monteiro, atendia ao público da velha guarda, privilegiando cantores que ficaram em segundo plano com a chegada da Bossa Nova. *O Fino da Bossa*, comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues, era voltado à classe média e ao público estudantil e tinha a preocupação de revelar novos talentos. O *Jovem Guarda*, apresentado por Roberto Carlos, Wanderléa e Erasmo Carlos, foi um programa que agradou, sobretudo, aos jovens das classes mais populares. Regina Echeverria a respeito da variedade de programas da Record, diz: “É preciso saber que o Teatro Record, na época, era uma assembleia permanente. Todos os dias da semana havia musicais, e todos eles defendendo setores, tendências”. (ECHEVERRIA, 2007, p. 59).

Zuza Homem de Mello (2003) atribui como uma das causas do sucesso dos programas da Record o fato de eles serem exibidos como se fossem ao vivo. Embora com o *videoteipe* os programas fossem gravados, não passavam pelo recurso da edição, o que dava a impressão de que eram transmitidos ao vivo. Até mesmo quando os números musicais não saíam perfeitos, não eram interrompidos e repetidos. “Essa foi a causa do sucesso da TV Record como programa de televisão, porque as pessoas vibravam muito mais com programas gravados ao vivo, com a presença do público”. (MELLO³⁴, 2012).

Vários dos programas da Record eram líderes de audiência, chegando ao ponto de artistas de programas distintos da emissora brigar entre si na disputa pela preferência do público. Para Mello (2003), a boa audiência dos musicais da Record também refletia no rendimento comercial da emissora, que conseguiu atrair, pouco a pouco, as verbas publicitárias antes destinadas à mídia impressa. De acordo com Yves (2003), os programas eram vendidos ao patrocinador, por isso muitas atrações da emissora levavam nomes como *Grandes Espetáculos União*, *Grande Teatro Philco 3D*, *Grande Ginkana Kibon* e *Gessy 21:30*.

Com o tempo, o esquema de comercialização do programa inteiro revelou-se pouco lucrativo à emissora, pois não se traduzia em retorno financeiro condizente com a audiência dos programas. O valor do patrocínio era definido levando em consideração o prestígio dos

³⁴ Entrevista realizada em 16/03/2012, com Zuza Homem de Mello, em sua residência, em São Paulo.

artistas e a audiência absoluta. Segundo Marcos Napolitano (2001), a Record não percebeu que na televisão a grande mercadoria a ser comercializada era o tempo e não seus artistas ou a música. “A forma de patrocínio, que ainda não levava em conta a mercadoria-tempo, não permitia nem otimizar nem dividir os custos do programa”. (NAPOLITANO, 2001, p. 321).

Outro ponto falho na emissora foi a falta de um pensamento integralizador entre suas parceiras, a TV Rio e a TV Gaúcha. De acordo com Yves (2003), a TV Record não se mostrou interessada em construir uma rede de TV, tanto é que seus programas também eram vendidos para emissoras concorrentes. João Batista do Amaral Filho, sobrinho de Paulo Machado de Carvalho e filho do dono da TV Rio, comenta:

O tio Paulo não achava que a televisão devesse se organizar necessariamente em redes, enquanto nós achávamos. O meu pai estudou televisão e viu que não podia ser um negócio pequeno, tinha que ser grande e para ser grande tinha que ser rede. (COSTA, 1968, p. 128).

No final dos anos 60, já era claro que o sistema de redes faria falta para a Record, principalmente com a ameaça da TV Globo, que já vinha trabalhando na construção de suas afiliadas. Segundo Mello (2003), a Record foi perdendo seus anunciantes, que preferiam anunciar na Rede Globo, na qual com uma pequena quantia a mais atingia o Brasil inteiro. “Sem ter uma rede de afiliadas que lhe permitissem fazer frente ao crescimento da Rede Globo de Televisão, a Record viu-se limitada a investir numa programação de baixo custo naquele início de década”. (YVES, 2003, p. 154).

No ano de 1969, a TV Record foi atingida por três incêndios e, diferentemente do início da década, quando um incêndio representou uma oportunidade, desta vez acabou por confirmar que os anos de ouro da emissora estavam chegando ao fim. “A Record ainda detinha a maior audiência do Brasil em 1969, mas sua liderança estava com os dias contados”. (YVES, 2003, p. 132).

O ano de 1969 não foi nada feliz para os Machado de Carvalho. Em janeiro, o edifício da avenida Paulista, onde se localizava a torre de transmissão do canal 7, pegou fogo. Em 28 de março, um incêndio se alastrou a partir do camarim de Roberto Carlos, e o Teatro Record Consolação foi destruído. Às 17h45 de domingo, 13 de julho, surgiram as chamas nos fundos do Teatro Record Centro, que ficou quase inteiramente arruinado, sobrando a fachada e algumas paredes externas. A história da música brasileira perdeu em menos de seis meses os palcos de algumas de suas maiores conquistas. (MELLO, 2003, p. 352).

No final da década de 60 foi ficando cada vez mais difícil para a Record manter seu esquema de comercialização dos programas, o que, juntamente com outros fatores, como o

desgaste nas fórmulas dos programas musicais, censura acirrada, exílio de vários artistas, incêndios e ascensão de uma nova concorrente (TV Globo), impediu que a liderança da emissora se estendesse pelos anos 70.

CAPÍTULO 3
PROGRAMAS MUSICAIS DA DÉCADA DE 60

3.1 O Fino da Bossa

Um *disc-jockey* da Rádio Bandeirantes foi o responsável por divulgar a Bossa Nova em São Paulo e movimentar a cena musical na cidade. Através do seu programa, *O Pick-Up do Pica-Pau*, Walter Silva foi o primeiro a tocar em terras paulistanas o disco *Chega de Saudade*, de João Gilberto, em fevereiro de 1959.

Anos depois, por volta de 1964, Walter Silva, também conhecido como Pica-Pau por conta do seu programa de rádio, começou a promover espetáculos musicais no Teatro Paramount. Antes dele, alunos da Faculdade de Direito do Largo São Francisco realizaram alguns shows no teatro, em prol das obras assistenciais do Centro Acadêmico XI de Agosto. Comandados pelos estudantes Horácio Berlinck, Eduardo Muylaert e João Leão, os shows foram ganhando fama no meio artístico e a notoriedade do público. (SILVA, 2002). Foi desta forma que, em 25 de maio de 1964, esses estudantes montaram o show *Fino da Bossa*, trazendo ao Teatro Paramount os nomes mais importantes do movimento. O local começou então a ser uma referência para os músicos, sobretudo para os novatos. Walter Silva recorda: “Animados com o êxito dessa primeira investida, produzimos a partir dali, vários espetáculos do mesmo gênero”. (SILVA, 2002, p. 182).

Nessa época, uma nova voz chamava a atenção de Walter Silva. Vencedora do primeiro festival de música da TV Excelsior, em 1965, a jovem cantora Elis Regina despontava como intérprete, mas seu trabalho já era conhecido da época em que ela se apresentava no *Beco das Garrafas*³⁵, no Rio de Janeiro. Walter Silva já tinha trabalhado com Elis em alguns shows que produziu em 1964, mas foi somente em abril de 1965 que ela estreou no *Paramount* um espetáculo com a sua produção, acompanhada por Jair Rodrigues e pelo Jongo Trio.

Segundo consta em seu livro, *Vou te Contar*, a ideia inicial de Walter Silva era que Elis apresentasse os shows ao lado de Wilson Simonal e do Zimbo Trio. Mas, tanto Simonal como o Zimbo Trio não puderam, pois tinham compromissos com a *Rhodia*³⁶ e precisavam viajar para apresentar-se no Peru. Walter pensou em substituir Simonal por Baden Powell, mas não obteve êxito, pois Baden também tinha ido viajar para o exterior. (SILVA, 2002).

³⁵ *Beco das Garrafas* era como as pessoas chamavam uma rua sem saída, entre a praia de Copacabana e Avenida Nossa Senhora de Copacabana, que abrigava quatro boates: *Little Club*, *Baccara*, *Bottles Bar* e *Ma Griffe*.

³⁶ A *Rhodia* era uma empresa francesa de moda instalada no Brasil. Seu auge deu-se nos anos 60. Lívio Rangan, diretor de publicidade da empresa, introduzia nos desfiles de moda elementos da cultura brasileira, como as apresentações musicais.

Atendendo de forma pouco convencida a indicação da sua esposa, pois achava que os dois artistas juntos não emplacariam, o convidado a se apresentar ao lado de Elis Regina foi Jair Rodrigues. De acordo com Walter Silva (2002), a empatia dos artistas com o público foi imediata e o sucesso dos shows também. Logo de início, o espetáculo deu mostras de todo o seu potencial de mobilizar o público. A esse respeito, o maestro Júlio Medaglia diz:

Os shows por ele organizados no Teatro Paramount foram verdadeiros acontecimentos em que se presenciava, como talvez em nenhuma outra audição popular, total identidade espiritual-musical entre artistas e público. (MEDAGLIA, 1968, p. 102).

O músico, e posteriormente diretor artístico do programa *O Fino da Bossa*, Adylson Godoy, relembra essa fase inicial: “Nós fomos convidados pelo Walter Silva pra fazer show lá no Teatro Paramount, aí a Elis trouxe o show dela do *Bottles Bar*, do Rio de Janeiro, e o sucesso foi muito grande”. (GODOY³⁷, 2011).

Pelo Teatro Paramount passaram desde estreantes até os principais ícones da Bossa Nova, de forma que parece até curioso que a Bossa Nova, um movimento tipicamente carioca, tenha saído do intimismo das boates e apartamentos do Rio de Janeiro para conquistar as grandes plateias em São Paulo.

Em face do clima restritivo instaurado com o regime militar, não demorou muito para que a plateia estudantil paulista, o principal público dos shows, transformasse as apresentações do *Paramount*, como expõe Marcos Napolitano, “em exemplos de afirmação de uma cultura de oposição, jovem, nacionalista e de esquerda, mas ao mesmo tempo sofisticada e moderna”. (NAPOLITANO, 2001, p. 62).

O sucesso de Elis só crescia. Seu segundo disco, *Dois na Bossa*, gravado no *Paramount*, com Jair Rodrigues, foi um dos recordistas em vendagem da época. De acordo com Regina Echeverria esse trabalho: “foi o primeiro a romper a barreira de um milhão de LPs vendidos no Brasil” (ECHEVERRIA, 2007, p. 47). O êxito da dupla e o potencial de público para a música, revelado nos shows no teatro, despertou a atenção do diretor da TV Record, Paulo Machado de Carvalho, que já tinha a intenção de transpor os espetáculos do *Paramount* para o palco da TV Record. Adylson Godoy comenta o investimento do diretor da Record: “O Paulo Machado de Carvalho percebeu que era um movimento novo, muito forte, muito oportuno e que poderia dar frutos como audiência de televisão”. (GODOY³⁸, 2011).

³⁷ Entrevista com Adylson Godoy, realizada em 29/07/2011, no SESC Bauru, por ocasião do show “Eternos Festivais”.

³⁸ *idem*.

Assim, em maio de 1965 estreia na TV Record o programa, homônimo ao show do *Paramount*, *O Fino da Bossa*. Segundo Napolitano (2010), o programa atraiu o público estudantil que tinha como preocupações a recuperação do “samba autêntico” e a adequação da tradição da Bossa Nova às novas demandas expressivas que se impunham após o golpe militar de 1964. (NAPOLITANO, 2010). Postulava-se o engajamento do artista e esperava-se que a sua música fosse marcada pelos temas do debate político. A Bossa Nova distanciava-se das temáticas fundadoras do estilo – amor, sorriso, flor, mar. Era a vez dos temas sociais, que se constituíam na grande demanda do período.

O Fino da Bossa era composto pela Orquestra da Record e por mais dois grupos, o Quinteto de Luiz Loy e o Regional do Caçulinha, que acompanhavam os músicos que vinham ao programa. As atrações variavam a cada episódio, que ocorria sempre às segundas.

Apesar de heterogênea, a dupla Elis e Jair era harmoniosa para a televisão e cumpria como ninguém os objetivos do programa. O musicólogo e crítico musical Zuza Homem de Mello comenta: “enquanto ela conquistava os fãs de bossa nova, ele se encarregava dos que eram contra”. (MELLO, 2003, p. 111).

Da mesma forma como já ocorria no *Paramount*, as apresentações de Elis e Jair, na TV Record, levavam a plateia ao delírio e mantinham o auditório do antigo *Cine Rio*, na Rua Consolação, em São Paulo, lotado. Não demorou muito e o programa conquistou a liderança de audiência em seu horário. Jair Rodrigues recorda: “O programa era uma coisa louca, cada vez que a gente entrava pra ensaiar, os caras já queriam entrar para assistir ao ensaio, eram quarteirões para entrar no Teatro Record para assistir ao ensaio do *O Fino da Bossa*”. (RODRIGUES³⁹, 2012).

Não resta dúvida de que o sucesso do programa deveu-se muito aos apresentadores que tinham empatia e um alto poder de comunicação com o público. Antônio Augusto Amaral de Carvalho, filho do diretor da Record e responsável por vários programas, comenta sobre os resultados monetários trazidos pelos dois artistas:

A afinidade enorme entre eles, principalmente nos *pot pourris* de 5 ou 6 sambas, foi muito rendosa para todos. O teatro vivia abarrotado de gente, que pagava entrada para vê-los. Eram feitas reservas para semanas adiante. (CARVALHO, 2009, p. 154).

O Fino da Bossa mantinha o compromisso existente nos shows do *Paramount* de revelar novos talentos. “Esse programa se tornou o celeiro, o abrigo de tudo que havia de mais

³⁹ Entrevista realizada em 21/09/2012, com Jair Rodrigues, no Hotel Saint Paul, por ocasião de seu show na Sociedade Hípica de Bauru.

moderno, de mais contemporâneo na música popular brasileira, através dos convidados que se apresentavam”. (MELLO⁴⁰, 2012). Adylson Godoy⁴¹ lembra que *O Fino da Bossa* tinha espaço para as ideias defendidas por José Ramos Tinhorão, para a música de protesto, apesar da censura, e para o samba de morro. O programa abrigava diversas correntes musicais, contudo, predominava a ala nacionalista.

Segundo Marcos Napolitano (2010), até o surgimento do programa, a televisão não tinha conseguido desenvolver um formato atrativo para disseminar o produto musical. Para o historiador, *O Fino da Bossa* pôs fim a essa questão, aproximando o público da música e congregando inclusive os que tinham passado longe da Bossa Nova, além do público universitário.

Foi assim que a Bossa Nova, oriunda do intimismo dos apartamentos e boates da zona sul carioca, ganhava uma popularização nacional – via televisão – jamais alcançada. Além da televisão ter contado muito para a disseminação do estilo, um outro fator relevante foi a figura de Elis Regina, que soube explorar as potencialidades visuais desse novo meio. A música pela televisão inaugurava uma preocupação com o gestual, com o espaço cênico e com a movimentação. A esse respeito Júlio Medaglia diz: “a música deixou de ser uma realidade apenas auditiva para ser também visual”. (MEDAGLIA, 1968, p. 104).

Segundo Marcos Napolitano (2010), Elis trouxe à televisão o que o meio necessitava, um espetáculo dinâmico, teatralizado, que se sobressaía à tendência ao desinteresse e ao tédio do público, ávido por novidades. Além de suas qualidades vocais, ela dinamizou as apresentações com suas interpretações, cativando o receptor: “Através de sua viva personalidade, que se manifesta artisticamente, não apenas pelo canto, como por uma coreografia temperamental e contagiante que lhe dá grande poder de contato com as massas”. (MEDAGLIA, 1968, p. 106).

Elis foi levada a uma exageração do seu estilo interpretativo, tanto corporal, quanto vocal. Ao mesmo tempo em que tinha o aval do público, a cantora descaracterizava a estética da Bossa Nova. A esse respeito, o maestro Júlio Medaglia diz: “Deixando-se seduzir pelo sucesso empolgante e nacional do programa, foi apelando, nesse desejo de conquistar cada vez mais as massas, para espetáculos quase carnavalescos”. (MEDAGLIA, 1968, p. 107).

A aproximação com os temas sociais acabaria afetando a estética das interpretações musicais, que se distanciaria do intimismo dos primeiros tempos da Bossa Nova e ganharia

⁴⁰ Entrevista realizada em 16/03/2012, com Zuza Homem de Mello, em sua residência, em São Paulo.

⁴¹ Entrevista com Adylson Godoy, realizada em 29/07/2011, no SESC Bauru, por ocasião do show “Eternos Festivais”.

eloquência. Era preciso bradar, denunciar e esclarecer o povo, essa era a função da arte naquele momento. De acordo com a socióloga Santuza Cambraia Naves:

A música popular se deslocou então para os teatros lotados por estudantes ávidos por mensagens políticas através da música. Essa mudança na recepção musical passou a exigir um canto mais projetado, diferente do estilo *cool* de João Gilberto. (NAVES, 2004, p. 36).

Todavia há que ser observado que os shows realizados no *Beco das Garrafas*, no final dos anos 50, já se afastavam muito do tom intimista da Bossa Nova. Embalados por vários instrumentos da linha jazzística, cantores como Elis Regina, Leny Andrade e Wilson Simonal desenvolviam uma interpretação bastante diferente da criada por João Gilberto.

Além dos temas sociais que pediam mais “calor” nas interpretações e da estética expansiva de muitos dos shows realizados no *Beco das Garrafas*, outro ponto que iria contribuir para a mudança no tom das canções seria a veiculação da música pela televisão. Os artistas perceberam que a enxutez da Bossa Nova não mobilizaria o público. A televisão com o recurso do plano fechado favorecia posturas mais expressivas dos cantores. A esse respeito, em conversa com Augusto de Campos, Caetano Veloso diria:

O rádio, a TV, o disco criaram, sem dúvida, uma nova música: impondo-se como novos meios técnicos para a produção de música, nascidos por e para um processo novo de comunicação, exigiram/possibilitaram novas expressões. (VELOSO, 1968 apud CAMPOS, 1968, p. 188).

Depois do disco *Chega de Saudade*, de 1958, muita coisa mudou na música popular brasileira. Para alguns críticos, essa obra representou um divisor de águas na estética musical. *Chega de Saudade* deixou clara a batida do violão de João Gilberto e inovou também ao apresentar uma interpretação despojada, sem destaques solísticos. Para o historiador Marcos Napolitano, a revolução estética introduzida pela Bossa Nova foi tão grande que acabou servindo de baliza para o pensamento estético e crítico sobre a música popular como um todo. (NAPOLITANO, 2005).

Não demorou muito para que ficasse claro que a Bossa Nova, tal como foi formulada, já não se fazia presente no programa *O Fino da Bossa*. Mesmo tendo reconhecido o mérito de Elis Regina na divulgação da Bossa Nova, para Augusto de Campos (1968) ela tinha imposto uma estética de canto e de interpretação que mais lembrava os tempos superados pelo estilo do que a sua base formuladora. Jair Rodrigues também se voltava, cada vez mais, para o samba rasgado e para a batucada.

A proposição de continuar a desenvolver o legado, basicamente intimista e impressionista, da bossa nova, assumida até no nome do programa – o *Fino da Bossa* – chocava-se com as exigências da linguagem e as demandas da audiência televisiva. (NAPOLITANO, 2010, p. 91).

Além disso, o programa, talvez pretendendo ampliar ainda mais o seu público, foi se tornando cada vez mais eclético, deixando de ter a Bossa Nova como carro chefe e convertendo-se em um palco de *hits* da música popular brasileira. O diretor artístico do programa, Adylson Godoy, confirma:

Nós, que fazíamos parte da equipe de produção, nós tínhamos que ter uma visão da expressão da cultura do Brasil, não uma visão segmentada de um determinado grupo. Nós tínhamos todas as tendências dentro do *O Fino da Bossa*: trabalho regional, jazzístico, trabalho lírico com orquestra, trabalho de música tipicamente brasileira, com chorinho. (GODOY⁴², 2011).

O programa, mesmo agradando o grande público, foi perdendo a sua identidade e, ainda em 1965, no auge do sucesso, *O Fino da Bossa* ganhou um concorrente capaz de desbancá-lo. Além dessa ameaça, problemas internos envolvendo a equipe de produção desgastaram o programa. Jair Rodrigues comenta:

O Fino da Bossa, quando começou, começou com 04 produtores. Nós recebíamos o *script* uma semana antes e dentro do que a produção escrevia, eles mesmos falavam pra gente: olha não obedeçam cegamente tudo o que a gente escreveu, usem a criatividade. De repente o *script* do programa começou a não vir. Olha hoje tem fulano, beltrano, usem a criatividade de vocês e façam o programa. Nós, além de ter que apresentar o programa, ainda ia ter que ter ideias de como seria, isso é terrível né? (RODRIGUES⁴³, 2012).

Foi nessa altura que a produção de *O Fino da Bossa* e boa parte dos músicos viram-se incomodados com o surgimento de uma turma que era uma “brasa” e que abalou com as estruturas musicais da época.

⁴² Entrevista com Adylson Godoy, realizada em 29/07/2011, no SESC Bauru, por ocasião do show “Eternos Festivais”.

⁴³ Entrevista realizada em 21/09/2012, com Jair Rodrigues, no Hotel Saint Paul, por ocasião de seu show na Sociedade Hípica de Bauru.

3.2 Jovem Guarda

As tardes de domingo na TV Record eram marcadas pela exibição dos jogos de futebol ao vivo. Essa atração era, juntamente com os shows internacionais, o grande destaque da emissora. Contudo, em 1965, a Federação Paulista de Futebol proibiu a transmissão direta dos jogos pela televisão, sob a alegação de que prejudicava a bilheteria. Outra versão para a proibição teria sido o flagrante a que foi submetido o diretor da Federação, quando surpreendido pelas câmeras com uma amante em um dos jogos.

Com a audiência decrescendo, a TV Record passou a buscar um novo programa para cobrir o horário e recuperar o interesse do público. O produtor e responsável por vários programas da emissora, Antônio Augusto Amaral de Carvalho, o Tuta, associa o fim do futebol na TV com o início do interesse da emissora em investir em musicais, o que a tornou célebre: “De repente os clubes começaram culpar as transmissões pela TV pelas baixas arrecadações. A necessidade de substituir os jogos na programação nos levou a criar novos programas musicais”. (CARVALHO, 2009, p. 158).

Rapidamente, a agência de publicidade *Magaldi Maia & Prosperi* comprou o horário vago. Marcos Napolitano (2001) expõe que o intuito da agência era trabalhar na construção de ídolos do consumo no país. Para tanto, contratou três cantores-apresentadores fixos: Roberto Carlos, Wanderléa e Erasmo Carlos. Segundo o jornalista Rui Martins, para Paulo Machado de Carvalho, diretor da TV Record, “as características próprias de Roberto Carlos (um ar de tristeza misturado com ternura e bondade) poderiam cativar uma boa parcela de jovens e permitir a elevação do índice de audiência da Televisão Record”. (MARTINS, 1966, p. 49). Essa seria mais uma das apostas certas do diretor da Record, pois em pouco tempo Roberto, principalmente, Erasmo e Wanderléa tornar-se-iam ídolos juvenis. Assim, em setembro de 1965, surgiu o programa *Jovem Guarda*.

O programa foi palco do novo estilo que desembarcou no Brasil, o *rock’n roll*, e por consequência do “iê-iê-iê⁴⁴”, a releitura brasileira do gênero. O rock já era conhecido por aqui, desde os anos 50, pela presença da música de Elvis Presley, grande ídolo americano, e pelo filme *Rock Around the Clock*, que teve seu título traduzido para “*Ao Balanço das Horas*”. Esse filme teve como trilha sonora o *rock’n roll* e foi um dos grandes divulgadores do estilo e de sua dança.

⁴⁴ O termo “iê-iê-iê” vinha dos gritos “*yeah yeah yeah*” dos *Beatles*, na interpretação da canção *She Loves You*.

ErasmO Carlos vê a chegada de *Rock Around The Clock* ao Brasil como o marco do movimento, mas ressalta o papel que somente o programa *Jovem Guarda* teve de conseguir dar ares nacionais a um estilo importado. (FRÓES, 2000).

Na década de 60, o grande fenômeno do rock mundial era o conjunto britânico *The Beatles*. A chegada do *rock'n'roll* ao Brasil passou a ser uma fonte de inspiração para muitos artistas e atraiu uma legião de fãs. Calçados no “iê-iê-iê”, surgiram muitos grupos, como *The Fevers*, *Os Incríveis*, *Os Vips*, *Golden Boys* e *Renato e seus Blue Caps*.

O programa *Jovem Guarda* logo explodiu como o maior fenômeno do consumo de massas no Brasil, tornando-se um movimento com o qual muitos jovens se identificaram. Por isso, por vezes, confundem-se o nome do programa, com o cenário extratelevisivo que se formou e que também era designado por *Jovem Guarda*. ErasmO Carlos recorda a comoção dos fãs em torno do grupo:

Era coisa do Beatles. Coisa da gente sair do teatro e ter carro seguindo a gente... Bom, tinha uns dez atrás do Roberto, e uns quatro ou cinco atrás de mim... Mas era uma loucura mesmo. (MEDEIROS, 1984, p. 67).

A agência de publicidade *Magaldi Maia & Prosperi* tinha conseguido produzir ídolos e transformá-los em fonte de consumo. A figura de Roberto Carlos e dos outros apresentadores do programa *Jovem Guarda* foi associada a um estilo de se vestir que os fãs almejavam imitar. Segundo Rui Martins (1966), valendo-se do sucesso da música *O Calhambeque* foi lançada uma marca homônima à canção oferecendo aos fãs: calças, saias, chapéus, cintos, botinhas, blusões de couro, entre outros produtos.

O pesquisador José Ramos Tinhorão aponta o caráter de produto industrial do programa:

Concebido como promoção global, envolvendo interesses artísticos, editoriais, fonográficos e de comércio paralelo (venda de roupas: camisetas, calças, saias, etc.) a criação do programa *Jovem Guarda* incluía a realização de pesquisas especializadas de mercado, inclusive para indicar com que palavras e gestos o ídolo devia dirigir-se a seu público. (TINHORÃO, 1998, p. 337).

Sobre a adoção pelo público dos padrões estéticos dos apresentadores, Roberto Carlos diz: “a moda da jovem guarda era feita de coisas que víamos, gostávamos e usávamos. A calça *Saint Tropez*, por exemplo, era uma coisa pouco usada, mas nós levamos para o programa e logo isso virou moda”. (YVES, 2003, p. 166).

Os apresentadores do programa *Jovem Guarda* influenciaram de forma ampla, sobretudo, os jovens via televisão. Sobre o caráter mercantil do movimento, Luiz Tatit ressalta: “A jovem guarda personificava a primeira explosão de marketing rigorosamente planejado e com alvo definido: a juventude pré-universitária e os aficionados do rock-Beatles”. (TATIT, 2004, p. 54).

As canções de “iê-iê-iê”, a maioria versões de sucessos americanos, versavam sobre temas românticos e pequenos atos rebeldes, sintetizando o comportamento do tipo “juventude transviada”. Cultuavam-se o carro, as roupas, os cabelos longos e os relacionamentos. O misto de rebeldia e romantismo contido nas canções fazia muito sucesso, sobretudo entre os jovens de classe média baixa. O público universitário, por sua vez, estava mais voltado à música popular brasileira apresentada no *O Fino da Bossa*. Para o pesquisador Paulo de Tarso C. Medeiros, a opção dos músicos da Jovem Guarda pelos temas românticos está ligada à nossa herança musical.

Como a herança musical dessa turma tinha quase nada de *blues*, *country* ou *rhythm & blues*, e muito dos nossos boleros e do samba-canção, a incorporação da batida marcada do *rock and roll* transformou a maioria das canções em rock-balada. (MEDEIROS, 1984, p. 19).

O jornalista Rui Martins definiu a Jovem Guarda como uma rebelião romântica, na qual se apresentou uma estética agressiva contraposta a uma música ingênua e inofensiva. “Exceptuadas as mostras de rebeldia relacionadas com vestimenta e uso de cabelos longos, essa juventude não agride, não ameaça e nem coloca em dúvida o nosso tipo de organização social”. (MARTINS, 1966, p. 57).

O movimento Jovem Guarda tinha suas intenções e qualidade musical questionadas pelos artistas e intelectuais de esquerda. Segundo Napolitano (2010), as críticas recaíam sobre a estrutura musical, considerada muito simplista em comparação à MPB, sobre os temas das canções, tidos como alienados em face do clima restritivo vivido pela nação e pelo uso de timbres eletrônicos, à base de teclados e guitarras, uma vez que a esquerda defendia a música brasileira “autêntica”, ligada ao violão e a instrumentos percussivos.

Adylson Godoy analisa a estrutura musical e as temáticas abordadas pelo movimento:

A qualidade musical do *O Fino da Bossa* não tinha nada a ver com aquela turma que cantava *Jovem Guarda*, com a raiz de blues americano. Você vai analisar, sem querer meter o pau, você vai analisar harmonicamente uma música feita por esse pessoal, tem meia dúzia de acordes. Agora vai tocar Toninho Horta, vai tocar Milton Nascimento, até minhas próprias músicas, vai tocar, tem 200 acordes numa música. É o trabalho muito mais elaborado, preocupado com a poesia, não é aquele “meu

amor me abandonou, não posso mais viver sem você”, não é só isso, você pode dizer isso de várias formas, não tornar isso um lugar comum. (GODOY⁴⁵, 2011).

Erasmu Carlos, que era um dos alvos das críticas endereçadas aos artistas do “iê-iê-iê”, demonstrava sua irritação com a situação e retrucava as difamações, principalmente as vindas do pessoal da Bossa Nova:

Em primeiro lugar, se a Bossa Nova continuar esnobe e tão afastada do povo, vai pifar. Eles são sistematicamente contra nós, mas deviam era atizar fogo numa panelinha que já está esfriando. Como é que têm coragem de nos acusar de cantar versões e músicas estrangeiras, se eles enfiaram o jazz na sua musiquinha nacional? (FRÓES, 2000, p. 89).

Em outro depoimento, Erasmo justifica as temáticas que o grupo priorizava em suas canções:

A gente não era universitário, não. Não sabia falar de outras coisas. Eram os nossos problemas, garotas, carros... Eu só tinha o ginásio, vinha da Zona Norte, a Wanderléa parece que não tinha nem o ginásio. Que é que a gente podia dizer? E o grosso da nossa plateia era assim também, era feito a gente, se identificava conosco. (MEDEIROS, 1984, p. 68).

Associado à acusação de alienação e despolitização, não tardou muito para que o movimento da Jovem Guarda passasse a ser visto também como uma ameaça à MPB. *O Fino da Bossa*, até então, campeão absoluto de popularidade, começava a perder terreno nas pesquisas de audiência para o *Jovem Guarda*. Caetano Veloso (2008) expõe que, recém-chegada das férias que foi passar na Europa, Elis Regina assustou-se com a queda de audiência do seu programa e a ascensão do concorrente das tardes dominicais. A cantora revoltou-se ao perceber que perdia para o que chamou de “submúsica”. Suas indignações foram publicadas na revista *Intervalo*⁴⁶:

De volta ao Brasil, eu esperava encontrar o samba mais forte do que nunca. O que vi foi essa submúsica, essa barulheira que chamam de iê-iê-iê, arrastando milhares de adolescentes. [...] Nós, brasileiros, encontramos uma fórmula de fazer algo bem cuidado para a juventude, sem apelar para rocks, twists, baladas, mas usando o próprio balanço do nosso samba. (FRÓES, 2000, p. 89).

⁴⁵ Entrevista com Adylson Godoy, realizada em 29/07/2011, no SESC Bauru, por ocasião do show “Eternos Festivais”.

⁴⁶ A revista *Intervalo* era uma publicação voltada aos acontecimentos da televisão brasileira.

Elis deixa claro em seu depoimento o “perigo” que a *Jovem Guarda* representava à qualidade musical brasileira. A respeito dessa “ameaça” que os artistas ligados à MPB sentiam diante desse movimento, Zuza Homem de Mello diz:

De certa maneira essas pessoas se sentiam muito fortes em relação à música popular brasileira e quando vê algo que não tem essa mesma procedência, eles se sentiram de certa forma em perigo, ameaçados. Porque eles achavam que isso poderia não apenas prejudicá-los, como principalmente ir contra aqueles elementos que eles defendiam com unhas e dentes. Então, o programa *O Fino da Bossa* começa a ter suas dificuldades e o *Jovem Guarda* começa a subir. (MELLO⁴⁷, 2012).

O programa *Jovem Guarda* em pouco tempo tornou-se o musical de maior audiência da TV brasileira para o desespero do pessoal do *O Fino da Bossa* e dos críticos nacionalistas. Essa rivalidade evidenciava aspectos ideológicos, tangenciando a impermeabilidade e a permeabilidade da cultura brasileira.

Para Tinhorão, o surgimento do “iê-iê-iê” de Roberto e Erasmo Carlos “reproduzia no Brasil, de forma empobrecida, a baladização do *rock’n roll* norte-americano em sua versão europeia promovida pelo grupo inglês *The Beatles*”. (TINHORÃO, 1998, p. 335).

Já para Augusto de Campos, o “iê-iê-iê” não era uma simples cópia da música estrangeira. “A maior parte não compreendeu que o próprio iê-iê-iê sofreu uma transformação na sua tradução brasileira, que não é, nos seus melhores momentos, mera cópia do estrangeiro”. (CAMPOS, 1968, p. 50).

Augusto de Campos, embora reconhecendo as limitações estéticas do movimento, acreditava que a *Jovem Guarda* nos “ensinava uma lição”. Augusto referia-se ao fato de que Roberto e Erasmo Carlos teriam sabido apropriar-se de um estilo estrangeiro, contribuindo com algo mais: o uso moderno da voz, tal como fez João Gilberto. (CAMPOS, 1968). Parece contraditório que um movimento atacado por reproduzir uma música estrangeira e por tratar de temáticas não engajadas politicamente estivesse mais próximo da enxutez de João Gilberto do que o próprio programa *O Fino da Bossa*.

Em recente entrevista, Augusto ratifica a importância da *Jovem Guarda* para a música brasileira:

Os integrantes da *Jovem Guarda* – sem contar a carreira espetacular de alguns dos seus participantes – têm também reconhecida a relevância que tiveram como precursores da assimilação das novas tendências da música internacional, ainda que se tratasse, neste caso, de uma abordagem de cunho mais ingênuo e menos consciente

⁴⁷ Entrevista realizada em 16/03/2012, com Zuza Homem de Mello, em sua residência, em São Paulo.

que a da Tropicália. (CAMPOS⁴⁸, 2013).

Em defesa da música brasileira e de qualidade, foi visto nos bastidores do Teatro Record, conforme relata Zuza Homem de Mello, um cartaz conclamando a todos que se unissem ao “exército da salvação” da música brasileira:

Atenção, pessoal, *O Fino* não pode cair! De sua sobrevivência depende a sobrevivência da própria música moderna brasileira. Esqueçam quaisquer rugas pessoais, ponham de lado todas as vaidades e unam-se todos contra o inimigo comum: o iê-iê-iê. (MELLO, 2003, p. 119).

A maioria das fontes consultadas apontam para esse conflito estético entre os dois programas da TV Record, contudo entre os artistas não existia qualquer tipo de animosidade, segundo relata Jair Rodrigues:

Nunca houve essa briga que até hoje os caras quiseram fazer. De repente alguém quis fazer essa confusão no meio de uma rapaziada tão unida que era a rapaziada da música. Quantas e quantas vezes nós terminávamos os programas, Roberto gravava o *Jovem Guarda*, Elis e Jair gravavam *O Fino da Bossa*, Elizete, Simonal, aí a gente se juntava para tomar um goró, ou para jogar conversa fora. Mas sempre tem alguém, você sabe que no meio de tantas ovelhas, sempre tem um lobo. (RODRIGUES⁴⁹, 2012).

De qualquer modo, o sentimento de que a música brasileira estava sendo “ameaçada” e de que era preciso tomar providências permanecia entre os músicos do setor MPB, e se justificava não só pela guerra da audiência que começava a se vislumbrar, mas também pela “defesa” da música brasileira. É quando Paulo Machado de Carvalho convoca uma reunião com os principais representantes da “ala MPB”, buscando encontrar uma saída em conjunto. O dono e diretor da TV Record assumiu uma postura no mínimo inusitada ao defender um programa de sua grade contra a ameaça de outro da própria emissora. Sobre esse episódio, Zuza Homem de Mello comenta: “É o tal ditado: dividir para governar. Ele administrava muito bem. Tanto é que a TV Record se tornou absoluta dona do mercado durante anos com esses programas”. (MELLO⁵⁰, 2012).

A TV Record tentava conciliar as turmas do “iê-iê-iê” e da MPB. Paulo Machado de Carvalho era favorável a essa dualidade no seio da sua emissora, pois, para ele, ela atraía

⁴⁸ Entrevista realizada via e-mail, com Augusto de Campos, em 19/01/2013.

⁴⁹ Entrevista realizada em 21/09/2012, com Jair Rodrigues, no Hotel Saint Paul, por ocasião de seu show na Sociedade Hípica de Bauru.

⁵⁰ Entrevista realizada em 16/03/2012, com Zuza Homem de Mello, em sua residência, em São Paulo.

públicos distintos. Sobre isso Zuza confirma: “O Paulinho não tinha uma postura unívoca ou direcionada para uma só tendência, ele queria pegar tudo o que pudesse ser sucesso”. (MELLO⁵¹, 2012).

Da reunião, do diretor da TV Record com os artistas “nacionalistas”, ficou estabelecido que, em vez de se tentar revitalizar *O Fino da Bossa*, criar-se-ia um novo programa, apresentado em rodízio pelas principais lideranças da época. O programa foi batizado de *Frente Única da Música Popular Brasileira* e teve como apresentadores dos episódios Elis Regina, Simonal, Geraldo Vandré e Gilberto Gil.

Além dessa “ofensiva”, artistas como Elis Regina, Geraldo Vandré, Jair Rodrigues, Zé Ketti, Gilberto Gil, entre outros, participaram, em 1967, de uma passeata em “defesa da música nacional”, que ficou conhecida como Passeata contra a guitarra elétrica. Sobre essa passeata, abaixo os depoimentos de Adylson Godoy e de Zuza Homem de Mello:

E quando aquilo começou a infestar a nossa história, houve um: vamos fazer alguma coisa! Vamos sair, vamos gritar, vamos fazer algum negócio pra ver se a televisão se sensibiliza e não nos penalize pela audiência que tava caindo. (GODOY⁵², 2011).

O objetivo principal não era ser contra a guitarra, o objetivo principal era defender a música brasileira, na concepção deles. Ela aos poucos foi mudando de rumo, porque ao mesmo tempo em que se defendia a música brasileira, atacava-se a guitarra elétrica, porque ela simboliza esta entrada de uma forma imperialista na música popular brasileira, era como eles achavam. (MELLO⁵³, 2012).

Em relação a esse evento, Jair Rodrigues relata que o verdadeiro objetivo da passeata foi deturpado, tratando-se de mais um erro histórico. Jair esclarece que a passeata tinha como intuito mostrar a união dos artistas:

Você vê meus discos, muito antes disso, tem guitarra, tem tudo, claro que eu sou mais do samba. A gente partiu em prol da união sabe, quando vimos que era jornal falando isso, era não sei o quê, então vamos provar pra esse pessoal que não é nada disso. Mas quem gravou aquilo continuou até os dias de hoje falando que era a marcha contra as guitarras, pô o que é isso! (RODRIGUES⁵⁴, 2012).

⁵¹ Entrevista realizada em 16/03/2012, com Zuza Homem de Mello, em sua residência, em São Paulo.

⁵² Entrevista com Adylson Godoy, realizada em 29/07/2011, no SESC Bauru, por ocasião do show “Eternos Festivais”.

⁵³ Entrevista realizada em 16/03/2012, com Zuza Homem de Mello, em sua residência, em São Paulo.

⁵⁴ Entrevista realizada em 21/09/2012, com Jair Rodrigues, no Hotel Saint Paul, por ocasião de seu show na Sociedade Hípica de Bauru.

A respeito da participação de Gil na passeata, Caetano diz: “Nunca considere aceitável que ele participasse dessa ridícula e perigosa jogada de marketing”. (VELOSO, 2008, p. 156). Tempos depois, Gil esclarece que participou da passeata a pedido de Elis e relata que o sentimento envolvido no evento era de ressentimento: “era um ressentimento todo do pessoal se manifestando, uma coisa meio xenófoba, meio nacionalóide: vamos a favor da música brasileira!”. (ECHEVERRIA, 2007, p. 58).

O embate MPB x “iê-iê-iê” não parou por aí. Napolitano (2001) expõe que em julho de 1967, a Ordem dos Músicos do Brasil passou a exigir a aprovação no exame de teoria musical para que o músico profissional pudesse trabalhar. Essa medida foi vista como um protecionismo ao campo da chamada MPB, já que vários músicos do grupo do “iê-iê-iê” não puderam mais tocar.

De acordo com Napolitano (2001), a reação do grupo do “iê-iê-iê” veio em agosto, por meio de um documento intitulado “Manifesto do iê-iê-iê contra a Onda de Inveja”. Dentre outros pontos, o manifesto apontava para o cerco que estava sendo imposto aos artistas dessa corrente, uma vez, que além das exigências da Ordem dos Músicos, existiam dificuldades para a participação em festivais. O documento solicitava um júri que representasse o popular nos festivais e não o erudito.

Mas não foram os embates e discussões entre o *Jovem Guarda* e *O Fino da Bossa* que motivaram o término dos programas. Em julho de 67, o programa *O Fino da Bossa*, rebatizado de *Frente Única da Música Popular Brasileira*, sem ter o apelo de uma estrela central, sai do ar. O *Jovem Guarda* também não foi longe, não resistindo à saída de seu principal ídolo Roberto Carlos. O programa deixou a grade em janeiro de 1968. O historiador Marcos Napolitano atribui à queda da audiência dos programas o desgaste de sua fórmula. “A fórmula do musical televisivo seriado começava a se esgotar, fenômeno que condenou os dois programas”. (NAPOLITANO, 2010, p. 95). Em contrapartida, surge uma nova fórmula que começava a se destacar, as competições musicais.

3.3 Festivais

Outro programa televisivo de muito sucesso, sobretudo nos anos 60, e que tinha a música como protagonista foram os Festivais. José Ramos Tinhorão atribui aos festivais, da década de 60, o momento mais ativo das relações entre a música popular e a televisão. (TINHORÃO, 1981).

Os festivais eram programas de televisão constituídos de competições musicais. Os artistas inscreviam suas canções no concurso e eram avaliados por um júri técnico. Mas, talvez o maior júri mesmo tenha sido a plateia do festival, que, com manifestações de agrado ou repulsa, teve participação marcante nos concursos.

O evento foi idealizado pelo produtor Solano Ribeiro, sob a inspiração dos concursos de canções de San Remo, na Itália. Segundo Zuza Homem de Mello (2003), Solano planejava um evento que reunisse os compositores e intérpretes da nova música que vinha sendo ouvida nos bares, nos shows universitários e nas reuniões particulares da capital paulista, uma vez que, com o fechamento dos cassinos, decadência das boates e com os principais expoentes da Bossa Nova fazendo carreira fora do país, a vida noturna carioca estava em crise. São Paulo, contudo, “se firmava com a Meca dos artistas da música popular brasileira. Era da capital paulista que emanavam os principais shows da televisão com presença de público”. (MELLO, 2003, p. 77).

O primeiro festival de música foi realizado pela TV Excelsior, no início de 1965 e revelou a jovem cantora Elis Regina. Elis venceu o concurso defendendo uma canção de Edu Lobo e Vinicius de Moraes, *Arrastão*. Com sua interpretação marcante, logo despertou a atenção de Paulo Machado de Carvalho.

Com tino comercial aguçadíssimo, o diretor da TV Record percebeu que as competições musicais poderiam render muitos frutos. Contratou Elis Regina e o produtor Solano Ribeiro, visando a promover novos programas musicais na emissora. Zuza Homem de Mello aponta a perda de Elis como um dos grandes erros artísticos e comerciais da TV Excelsior:

Elis Regina foi o vértice de toda a movimentação musical na televisão brasileira, não tenho a menor dúvida de que foi ela. Através dela abre-se todo um leque de várias correntes diferentes, mas a partir dela. Viu-se que era possível ter música popular brasileira na televisão diferente do que havia até então. (MELLO⁵⁵, 2012).

⁵⁵ Entrevista realizada em 16/03/2012, com Zuza Homem de Mello, em sua residência, em São Paulo.

Em 1966, a TV Record estreava nos festivais com toda força e disposta a fazer frente à TV Excelsior. E realmente fez. O segundo festival da Excelsior passou por apuros estruturais, pois os principais artistas que poderiam interpretar as músicas inscritas no concurso foram contratados pela TV Record. Com bem menos brilho do que o primeiro festival, a Excelsior realizou o evento, vencido por Geraldo Vandré e Fernando Lona com a canção *Porta Estandarte*.

Enquanto isso, a TV Record se estruturava de forma ímpar. De acordo com Mello (2003), contava com equipe técnica completa, equipamentos diversos, grande orquestra, maestros, arranjadores e um *casting* formado por quase todos os grandes nomes que surgiram na música popular em 1965 e 1966.

Os festivais mobilizaram o público espectador e motivaram reações acaloradas da plateia que assistia ao evento no teatro. A música virou o assunto: quem deveria vencer, qual canção era melhor eram temas da conversação diária das pessoas.

Os concursos da TV Record eram constituídos por três eliminatórias e uma final, todas realizadas em São Paulo. Na final de 1966, os concorrentes eram Chico Buarque, com a canção *A Banda*, e *Disparada*, de Geraldo Vandré e Théo de Barros, defendida por Jair Rodrigues. Segundo Mello (2003), o público estava dividido e evidenciou-se o surgimento de uma nova torcida, a torcida pelas canções. Zuza Homem de Mello e Pedro Yves comentam a mobilização gerada por esse festival e comparam o evento com uma partida final de futebol.

A cidade de São Paulo passou a viver em função do grande duelo marcado para a final do II Festival da Record. *A Banda* contra *Disparada* era como Palmeiras x Corinthians, como Vasco x Flamengo em decisão de campeonato. (MELLO, 2003, p. 129).

Na noite da finalíssima, nas cidades que recebiam o sinal da Record parecia que se estava acompanhando a uma final da Copa do Mundo. As ruas ficaram desertas e, em São Paulo, os teatros suspenderam os espetáculos por falta de público. Com capacidade para apenas 500 espectadores, o Teatro Record teve a calçada em frente tomada por uma multidão muito maior. (YVES, 2003, p. 122).

Solano Ribeiro, criador dos festivais para a televisão, aponta que a formação das torcidas não foi algo organizado de forma exclusivamente espontânea. Mas, incentivado pelas gravadoras que perceberam o potencial que os festivais tinham de promover os seus artistas. (RIBEIRO, 2002).

Não era só de aplausos que se fazia o festival. As vaías também eram parte integrante desses eventos. Augusto de Campos identifica dois tipos de vaías: uma preconcebida, ligada à

figura do intérprete, e outra de desagrado à composição e à classificação da canção. (CAMPOS, 1968).

Foi esse segundo tipo de vaia que motivou um dos momentos mais dramáticos da história dos festivais. No III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, em 1967, o cantor Sérgio Ricardo apresentava sua canção *Beto Bom de Bola* e uma estrondosa vaia começou, impedindo-o de cantar. Tentou de várias formas dialogar com a plateia, pedindo uma chance para mostrar a canção. Não houve acordo, o público se mostrava hostil. Não suportando a situação, o cantor exclama: “Isto é o Brasil. Isto é país subdesenvolvido. Vocês são uns animais!” (CAMPOS, 1968, p. 118). Em seguida, quebrou seu violão e atirou os pedaços na plateia. Como punição, a direção da emissora desclassificou imediatamente Sérgio Ricardo do festival.

A desclassificação gerou um mal estar entre o júri e a TV Record. Afinal, acreditava-se que do júri vinha a decisão soberana a respeito de quem permanecia ou saíria do festival. Segundo Marcos Napolitano (2001), o júri resolveu fazer um abaixo-assinado, alegando que não aceitava a desclassificação de nenhuma música. Sem sucesso, o concurso prosseguiu com a ausência de Sérgio Ricardo.

Fazendo um contraponto, Paulo Machado de Carvalho Filho, em seu livro *Histórias... que a História não Contou*, diz que o júri também tomou parte da decisão de desclassificar o cantor. “Mesmo dividido, o júri eliminou a música, respeitando as regras de disciplina e organização do festival, ao mesmo tempo em que Blota Júnior, com a categoria de sempre, anunciava o fato ao público”. (CARVALHO, 2006, p. 178).

Augusto de Campos critica a desclassificação e avalia que a direção da TV Record não teve uma só palavra de repreensão para o comportamento cruel e massacrante do público. Para Augusto, a emissora seguia a prática comercial de que o freguês tem sempre razão. (CAMPOS, 1968).

Nelson Motta recorda o desconforto dos músicos após o incidente com Sérgio Ricardo e compartilha, nas entrelinhas, com a opinião de Augusto sobre a crueldade do público.

Nos bastidores do circo romano, Edu, Marília, o Momento 4 e os músicos, ainda chocados com os dramáticos acontecimentos, foram empurrados para o palco, enquanto o público ainda vaiava e o auditório parecia que ia explodir. Foram recebidos com aplausos ensurdecedores, o público estava aliviado e se sentia vitorioso na guerra contra *Beto Bom de Bola*. (MOTTA, 2009, p. 147).

Não foi só Sérgio Ricardo que se desconcertou com as vaias da plateia. Essa manifestação do público, agressiva, também incomodava artistas como Jair Rodrigues.

Em 67 eu percebi que começou a bagunça dos festivais. Começou a virar festivaia ao invés de Festivais. A partir dali nós já pedimos, eu mesmo pedi ao meu empresário para não se apresentar mais no festival porque tava virando bagunça, embora contratado da TV Record. (RODRIGUES⁵⁶, 2012).

Os festivais funcionavam como um dos poucos espaços no qual ainda era permitido que a plateia se expressasse livremente. Neste contexto, as vaías pareciam soar mais como uma catarse, um modo de expressar a insatisfação silenciada pelo regime político do que exclusivamente apreciação da estética. Para José Ramos Tinhorão, a organização de “torcidas” funcionava como uma válvula de escape para as frustrações pessoais, principalmente políticas, por conta do clima restritivo imposto pelo regime militar. (TINHORÃO, 1981).

O próprio Sérgio Ricardo, em seu livro *Quem Quebrou meu Violão* – o qual resgata aspectos da cultura de 1940 a 1990 – também destaca o caráter de desabafo contido nas vaías: “Não era propriamente uma vaia. Era um urro de leão desesperado o que vinha da plateia. Um desabafo da alma brasileira oprimida pela ditadura, impotente diante dela”. (RICARDO, 1991, p. 115).

Muitos atribuem a desclassificação de Sérgio Ricardo ao fato de sua música estar supostamente desvinculada do contexto social vivido e priorizado pela plateia. *Beto bom de bola* era uma canção que tratava do futebol e de suas gírias características. O país vivia, sobretudo nos setores estudantis da classe média, um momento de arte engajada, de arte como um instrumento de emancipação social. O anteprojeto do manifesto do Centro Popular de Cultura – CPC – postulava: “em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular”. (HOLLANDA, 2004, p. 21).

As canções de protesto prosperavam e no festival não era diferente. O público preferia as canções que contivessem algum tipo de protesto, mesmo que velado, à situação política vivenciada no país. Sabendo da preferência do público, muitos artistas começaram a direcionar suas canções para a crítica implícita. De acordo com Zuza Homem de Mello: “Daí nasceu um profundo diálogo entre o músico censurado e a plateia libertária. A plateia sabia o que o poeta não podia, mais queria dizer. E sabia decodificar”. (MELLO, 2003, p. 222).

Além da desclassificação de Sérgio Ricardo, surpresas marcaram o festival de 1967, da TV Record. A apresentação de Roberto Carlos foi um fato inusitado no evento. A surpresa se deu tanto pela presença do “rei” da Jovem Guarda em um “ambiente de letras engajadas” e

⁵⁶ Entrevista realizada em 21/09/2012, com Jair Rodrigues, no Hotel Saint Paul, por ocasião de seu show na Sociedade Hípica de Bauru.

com predomínio dos artistas da corrente nacionalista, quanto pela canção apresentada. Roberto Carlos defendeu um samba de tom engajado – *Maria, Carnaval e Cinzas* – que em nada lembrava o movimento do qual era o principal ícone. Muitos viram nessa apresentação uma tentativa do cantor de se adequar ao ambiente do festival.

Outro ídolo que também preferiu se apresentar com uma canção diferente, em relação às músicas que cantava, foi Erasmo Carlos. Segundo Nelson Motta: “Até Erasmo Carlos concorreu, com *Capoeirada*, uma tentativa nacionalista totalmente fora de seu estilo, impiedosamente vaiada nas eliminatórias”. (MOTTA, 2009, p. 144).

Sobre a participação de Roberto Carlos cantando um estilo que não era esperado, Zuza Homem de Mello diz:

Roberto Carlos foi convidado para cantar canções que não eram do seu estilo porque nenhum compositor de Jovem Guarda inscreveu canções estilo Jovem Guarda. Nem Erasmo em 67. A Record nem sequer sugeria o que cada compositor deveria inscrever. Os próprios festivais acabaram determinando conscientemente o nascimento de um estilo de música de festival. (MELLO⁵⁷, 2012).

Já o compositor Sérgio Ricardo manifestou todo o espanto com a presença de Roberto Carlos nesse festival.

Eu não podia entender sua participação num festival que se propunha, a rigor, a revelar trabalhos de vanguarda. Não me constava que Roberto Carlos estivesse interessado nisso. Pelo contrário. Entrara no jogo comercial e saíra vitorioso. Alcançara um sucesso estrondoso com seu iê-iê-iê, introduzindo mais uma importação cultural calcada à Elvis Presley. (RICARDO, 1991, p. 23).

Divulgar novos valores, novos nomes da música popular brasileira era o objetivo dos festivais. Contudo, para Augusto de Campos isso não ocorria de fato. Um exemplo, citado por Augusto, seria o festival da Record de 1967, que teve mais de 3.000 inscritos, somente 36 músicas selecionadas e destas a maioria eram de artistas em voga, já conhecidos. Para Augusto, os festivais não preenchiam o objetivo de estimular novos artistas. Ao contrário, só consagrava a obra de autores já profissionais e conhecidos do público. (CAMPOS, 1968).

Outro ponto que preocupava Augusto de Campos era o alto prêmio pago aos vencedores do concurso. Augusto temia que o atrativo monetário tirasse o foco da obra artística, levando o compositor a fazer música para ganhar o festival, desenvolvendo fórmulas festivaescas. Zuza Homem de Mello também atesta a vultosa quantia paga em prêmios nos festivais:

⁵⁷ Entrevista realizada em 16/03/2012, com Zuza Homem de Mello, em sua residência, em São Paulo.

Viola de Ouro e Prata, Sabiás de Ouro e Prata, e muita grana: Edu Lobo recebeu com Capinan o maior prêmio da América do Sul para uma canção, 37 mil cruzeiros novos (cerca de US\$ 14 mil na época). Gil ganhou sozinho 16 mil, Chico, 10 mil, Caetano, 5 mil, Paraná, 3 mil, Chico Maranhão, 2 mil, Sidney Miller, 3 mil, Elis, uma Viola de Prata e Rogério Duprat, 1,5 mil cruzeiros novos. (MELLO, 2003, p. 220).

Não é à toa que muitos críticos musicais dizem ter sido o festival de 1967 o mais marcante na história dos festivais. Ademais, das variadas emoções da noite (Sérgio Ricardo quebrando o violão e Roberto Carlos cantando MPB), o público presenciou uma quebra no paradigma musical vigente e o nascimento do que veio a ser um novo movimento. Os responsáveis por essa ruptura foram Caetano Veloso e Gilberto Gil. O historiador Marcos Napolitano sintetiza o que foi a edição de 67, “o III Festival da TV Record, ao mesmo tempo representou o ponto máximo de consagração da MPB, traduziu a busca generalizada por novos paradigmas de criação, musical e poética”. (NAPOLITANO, 2001, p. 209).

Caetano e Gil eram os principais nomes a encabeçar um grupo de artistas que se mostravam preocupados com os encaminhamentos da música popular brasileira. Para esses artistas, a Bossa Nova tinha inaugurado um momento inovador na música do país e era preciso retomar esse procedimento de criação, sob pena de estagnação e retorno a fórmulas musicais, vistas pelos artistas como, retrógradas. O festival de 67 foi a oportunidade para que Caetano e Gil mostrassem claramente que pretendiam introduzir inovações na música popular, retomando o caminho evolutivo iniciado por João Gilberto. Tanto a apresentação de Caetano como a de Gil causou muita polêmica por serem acompanhadas pela guitarra elétrica, que até então era vista como ícone do “imperialismo ianque”.

Gil acompanhado pelos *Os Mutantes* e Caetano, pelos os *Beat Boys* (grupo de cinco rapazes argentinos que tocavam rock em uma boate paulistana), despertaram um foco de tensão na plateia. Caetano, em *Verdade Tropical*, confirma a intenção provocativa ligada à escolha do grupo: “Ao vê-los e ouvi-los, soube que aquilo era a coisa certa. O aspecto do grupo de rapazes de cabelos muito longos portando guitarras maciças e coloridas representava de modo gritante tudo o que os nacionalistas da MPB mais odiavam e temiam”. (VELOSO, 2008, p. 163).

Augusto de Campos (1968) considerou as apresentações, além de inovadoras, um ato de coragem, no qual os artistas superaram os preconceitos do público, do júri e dos demais artistas. Caetano recorda: “Parti para a aventura de *Alegria*, *Alegria* como para a conquista da liberdade. Depois do fato consumado, eu sentia a euforia de quem quebrou corajosamente amarras inaceitáveis”. (VELOSO, 2008, p. 174).

Tal como Caetano lembrou, tanto ele como Gil romperam concepções ideológicas que se refletiam em um posicionamento estético solidificado. Na ocasião, os jornais cariocas noticiavam: *Caetano vai chegar à Bahia e vai tomar uma surra de berimbau*.⁵⁸

Alegria, alegria e Domingo no parque representavam duas faces complementares de uma mesma atitude, de um mesmo movimento no sentido de livrar a música nacional do sistema fechado de preconceitos supostamente nacionalistas, mas na verdade apenas solipsistas e isolacionistas, e dar-lhe, outra vez, como nos tempos áureos da bossa nova, condições de liberdade para a pesquisa e a experimentação, essenciais, mesmo nas manifestações artísticas de largo consumo, como é a música popular, para evitar a estagnação. (ADONAY, 2006, p. 191).

Segundo Zuza Homem de Mello parte do público não assimilou de cara as apresentações de Caetano e Gil. Porém outra parte acolheu bem as canções porque, apesar de serem executadas por grupos de rock, não eram rock. Tratava-se mesmo de uma “fachada” roqueira e contestadora, mas o que se ouvia era música brasileira e o público inconscientemente percebeu isso.

Quando você vê *Domingo no Parque*, você vê com um grupo de rock que era os Mutantes, mas *Domingo no Parque* é uma capoeira, é um baião, então ritmicamente ela é fundamentalmente brasileira. *Alegria, Alegria* também vem com um grupo de rock, mas não estavam tocando rock, estavam tocando uma marchinha, *Alegria, Alegria* é uma marcha binária, se você apressar um pouquinho ela vira um frevo, então é música brasileira. (MELLO⁵⁹, 2012).

Além dos festivais da Excelsior e da Record, destacou-se o Festival Internacional da Canção, FIC. Promovido pela Secretaria de Turismo do Estado do Rio de Janeiro e exibido pela TV Rio, de 1966 a 1972, esse evento tinha como novidade a incorporação de artistas estrangeiros à competição. O FIC foi distribuído no Brasil pela TV Record e suas afiliadas. De acordo com Marcos Napolitano (2001), a partir de 1967, a Rede Globo assume o evento, conjuntamente com a Secretaria de Turismo. Os Festivais da Canção não se comparavam em prestígio aos festivais da Record e se assemelhava mais como uma cópia do festival paulista, segundo Caetano. (VELOSO, 2008).

O FIC também teve o seu “momento dramático” e performático, em 1968, protagonizado pela plateia e por Caetano Veloso. No final de 1968, Caetano e Gil foram convidados a se apresentar nesse festival, que ocorreria no auditório do Teatro da

⁵⁸ Do documentário *Uma noite em 67*, 2010.

⁵⁹ Entrevista realizada em 16/03/2012, com Zuza Homem de Mello, em sua residência, em São Paulo.

Universidade Católica. Tratava-se de um local com um público estudantil comprometido com um nacionalismo “anti-imperialista”.

Caetano teve sua canção classificada para a semifinal, mas a de Gil não passou. Revoltado com o veto à música de Gil, Caetano queria aproveitar a oportunidade da semifinal e extravasar seu inconformismo, mostrando ao júri que eles estavam atrasados em relação à música que se fazia fora do Brasil. (VELOSO, 2008). O público, no entanto, parecia estar mais interessado na revolução política do que em revoluções musicais. Sobre aquela ocasião, Caetano diz: “Várias caras conhecidas se mostravam ostensivamente hostis a mim e não poucos entremeavam as vaías convencionais com xingamentos e palavrões”. (VELOSO, 2008, p. 295).

Quando *Os Mutantes* iniciaram a introdução da canção *É proibido proibir*, a maioria das pessoas virou de costas para o palco, ato imitado pelo grupo que passou a tocar de costas para a plateia. Zuza Homem de Mello (2003) lembra que Caetano vestia-se com roupas de plástico e realizava uma performance de movimentação nos quadris, simbolizando um ato sexual. O público vaiava estridentemente. Foi quando Caetano, perturbado, iniciou um discurso de improviso:

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder?... São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem? Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada!... Eu hoje vim dizer aqui que quem teve coragem de assumir a estrutura de festival... e fazê-la explodir...foi Gilberto Gil e fui eu... O problema é o seguinte: estão querendo policiar a música brasileira... Eu quero dizer ao júri: me desclassifique. Eu não tenho nada a ver com isso... Gilberto Gil está aqui comigo para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Nós só entramos no festival pra isso... Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês forem... se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! Me desclassifiquem junto com o Gil! O júri é muito simpático, mas é incompetente. Deus está solto! (VELOSO, 1968 apud DUNN, 2009, p. 160 – 161).

Segundo Zuza Homem de Mello, aos olhos da classe estudantil a indagação era: “Por que eles não são de esquerda como nós? Se fossem, assumiriam as dores do povo brasileiro, fariam um protesto contra a situação, não ficariam a badalar a música importada”. (MELLO, 2003, p. 280). Esse foi mais um dos embates ocorridos entre as diferentes concepções de cultura da época. Uma que defendia ferreamente as raízes nacionais e outra aberta à experimentação, à música internacional.

De acordo com Marcos Napolitano (2001), no último festival organizado pela TV Record, em 1969, foi proibido o uso de guitarras elétricas, sendo atribuído a esse instrumento o papel de catalisador das “loucuras” comportamentais da época.

No final dos anos 60, a TV Record começa a se despedir dos grandes festivais. A fórmula dos concursos mostrava-se em crise, agravada pela forte censura que começou a inviabilizar o trabalho dos artistas e pelo exílio forçado e muitas vezes até voluntário a que foram submetidos outros. Mas a aura em torno dos festivais da emissora se mantém.

CAPÍTULO 4

AMPLIFICANDO AS VOZES DO DEBATE

4.1 Amplificando as vozes do debate

Os aspectos abordados até o momento neste trabalho apontam para campos de disputa estética e ideológica na música popular e na cultura brasileira nos anos 60. José Ramos Tinhorão e Augusto de Campos são, para nossos propósitos, balizadores de uma tensão, um confronto fundamental de concepções. Cada qual expõe em seus artigos e livros pontos de vista divergentes sobre a música e a cultura brasileiras. Contudo, um aspecto em comum os “une”. Ao refletirem sobre música, acabam, de modo mais ou menos ostensivo, refletindo sobre os novos meios de comunicação, como a televisão, na época a principal divulgadora da música popular brasileira.

Este estudo, a princípio, apresentou as posições de Tinhorão e de Augusto quanto à relação da música brasileira com a cultura estrangeira. Localizamos como espécie de centro do debate entre eles, a Bossa Nova, tocando nos anseios de alguns artistas pela renovação musical, o que desaguaria no Tropicalismo. Com o intuito de avaliar a importância do meio televisivo, no qual a música foi amplamente difundida e desenvolvida, levantamos aspectos da história de três emissoras de maior relevância na década de 60 no Brasil: a TV Tupi, por ser pioneira e por ter em seu *portfólio* trabalhos de “vanguarda” na área musical, como o programa *Divino, Maravilhoso*; a TV Excelsior, que inaugurou a tradição dos festivais da canção e introduziu o modo empresarial na administração da televisão (as inovações implantadas na Excelsior foram, depois, aproveitadas e aperfeiçoadas pela Rede Globo); por último, a TV Record, que sem dúvida foi a emissora que soube empreender os formatos mais atrativos para os programas musicais. Abordamos os principais programas musicais da época, *O Fino da Bossa*, *Jovem Guarda* e os *Festivais*, com o objetivo de buscar indícios para verificar se o intenso debate entre as opostas concepções de cultura, encampadas por Tinhorão e Augusto, também estiveram, de algum modo, presentes nesses programas. Afinal, a televisão foi palco de vários momentos que absorveram a discussão, intensificada na década de 60, sobre os supostos “malefícios” ou “benefícios” do contato com a música estrangeira.

Assim, depois de tal percurso, pretende-se agora avaliar os principais pontos do “debate virtual” entre Augusto e Tinhorão sobre as relações entre a produção da canção popular e sua veiculação pela televisão.

4.2 Bossa Nova reconfigurada pela televisão

Como se disse há pouco, a Bossa Nova esteve no centro do “debate virtual” entre José Ramos Tinhorão e Augusto de Campos. Para Augusto, o estilo inauguraria um momento único na música brasileira, ao criar uma sonoridade própria por meio da assimilação de um estilo estrangeiro. Já para Tinhorão, a influência do jazz representaria a despedida da tradição do samba.

Segundo Tinhorão (1966), os jovens da classe média surgida no início do século XX, no Rio de Janeiro recém-urbanizado, teriam crescido sem referencial cultural próprio. Os “depositários dos costumes”, como designava o pesquisador, teriam sido “empurrados” para os bairros afastados da região Norte da cidade. Sem contato com a tradição e com um enorme desejo de se modernizar, teria restado a esses jovens buscar referências nos países desenvolvidos. Do desejo de criar uma música em sintonia com a modernidade revelada pelo jazz, como julgavam os jovens da zona sul carioca, e com temas diferentes dos vigentes até então – muito samba-canção, retratando, principalmente, amores fracassados – teria surgido a Bossa Nova.

Já para Augusto de Campos, a Bossa Nova não representou uma mera mimese, mas teria conseguido criar, com a influência do jazz, um produto sonoro inovador, capaz de passar de influenciado a influenciador da música americana:

A assimilação dessas novas linguagens não resultou em imitação, mas em novas criações autônomas que se combinaram com o experiencial da nossa música e passaram até mesmo a influenciar, por sua vez, a música que a influenciou. (CAMPOS⁶⁰, 2013).

Tinhorão atribuía à noção de que a Bossa Nova teria influenciado a música americana parte de um processo de “alienação” a que estavam submetidos alguns “teóricos de cultura popular”. (TINHORÃO, 1969, p. 103). Para Tinhorão, ao incorporar o jazz, a Bossa Nova representou a vitória da música americana e não da “autenticamente” brasileira.

Influenciando ou sendo influenciada, o fato é que a Bossa Nova ganharia projeção nos Estados Unidos ao divulgar aos americanos uma fusão do samba com o jazz. Enquanto isso, no Brasil, o estilo deixava os espaços intimistas, com público restrito, para ganhar as grandes plateias, por meio da televisão.

⁶⁰ Entrevista realizada via e-mail, com Augusto de Campos, em 19/01/2013.

Em 1965, estreia na TV Record de São Paulo o programa *O Fino da Bossa*. O programa configurou-se como o celeiro de novos talentos e um espaço de afirmação da música brasileira e, assim, atraiu o público estudantil.

Embora *O Fino da Bossa* tenha recebido artistas ligados à bossa “clássica”, o programa seguia rumos estéticos diferentes dos propostos pela Bossa Nova em sua gênese. Sobre o canto recaíam as principais diferenças. Marcada por uma economia vocálica – em contraposição ao estilo precedente, o samba-canção – a Bossa Nova tirou, com seu canto quase falado, o protagonismo do intérprete nas canções.

Os apresentadores do programa *O Fino da Bossa*, Elis Regina e Jair Rodrigues, retomavam, de certo modo, o excesso em suas interpretações, opondo-se a uma das principais características da Bossa Nova, a economia, a sobriedade, a concisão vocal. O fato é que os dois cantores nunca estiveram ligados diretamente ao estilo. Jair se identificava mais com samba de matriz popular – um gênero com grande poder de comunicação com o público, seja pela sua dança, apelo do seu ritmo ou pela vivacidade das interpretações – e Elis vinha dos shows no *Beco das Garrafas*, que eram marcados por uma estética vocal e corporal tão expansiva, em comparação com a Bossa Nova, que muitos viam nos espetáculos uma “traição” ao estilo.

Contudo, Paulo Machado de Carvalho, diretor da TV Record, vendo o sucesso dos shows realizados no Teatro Paramount pela dupla Elis e Jair, percebeu que os espetáculos poderiam lhe render muito e, assim, logo quis tê-los como contratados de sua emissora. A intenção era “transpor” os espetáculos realizados no *Paramount* para a TV Record. Tanto é que a emissora aproveitou, até mesmo, o nome dos espetáculos para o seu programa: *O Fino da Bossa*. Regina Echeverria, biógrafa de Elis Regina, revela que a cantora foi contratada pela TV Record pela soma de “seis milhões de cruzeiros por mês, equivalentes hoje a quase dezesseis mil dólares. Era o salário mais alto já pago a um artista na televisão brasileira”. (ECHEVERRIA, 2007 p. 48). Paulo Machado de Carvalho, em uma negociação que envolvia valores sem precedentes na televisão, apostou alto porque sabia que o retorno poderia ser bem maior. Adylson Godoy recorda: “ele percebeu que era um movimento novo, muito forte, muito oportuno e que poderia dar frutos como audiência de televisão”. (GODOY⁶¹, 2011).

Outro fator que pode ser apontando como um dos responsáveis pela “mudança de tom” no programa é o aumento das “canções de protesto”. O crescimento das letras

⁶¹ Entrevista com Adylson Godoy, realizada em 29/07/2011, no SESC Bauru, por ocasião do show “Eternos Festivais”.

contestatórias, em face do clima de restrição à liberdade de expressão promovida pelo regime militar, afetaria a forma de cantar as canções, pois pedia mais “entrega” dos artistas.

Mas, sem dúvida, um fator decisivo da alteração da estética bossa-novista foi a televisão. O novo meio revelou-se apropriado a alguns procedimentos, manifestações e posturas artísticas. Com o recurso do plano fechado, por exemplo, a televisão podia explorar a carga expressiva dos artistas. Elis e Jair tinham o apelo que o meio pedia. Sabiam usar o gestual e a movimentação no espaço cênico, promovendo espetáculos dinâmicos e uma enorme empatia com o público. Uma “bossa para a TV” significava, pois, associações a expressões favoráveis ao meio.

Luiz Tatit (2007), ao refletir sobre a divulgação da música pela televisão e rádio, avalia que a canção tomaria a fisionomia de seus veículos. Ou seja, adaptar-se-ia aos padrões de linguagem desses meios. Contudo, foi na televisão, pelo predomínio da imagem, que essa adaptação fica bastante clara. A televisão carecia de espetáculos vibrantes, teatralizados, de forma a envolver o telespectador e *O Fino da Bossa* atendia a essas exigências. A proposição de seguir o intimismo da Bossa Nova, referenciada inclusive no título do programa, entraria em conflito com a linguagem televisiva que buscava atrair sua audiência com shows dinâmicos. Afinal, somente “banquinho” e o “violão” eram pouco atrativos para a televisão.

Augusto de Campos via em Elis a responsável pela popularização da Bossa Nova e, passado algum tempo, pela descaracterização do estilo. Para Augusto, Elis punha a perder as inovações lançadas na música brasileira e era uma ameaça de regressão a fórmulas superadas. Sobre a performance de Elis Regina em *O Fino da Bossa*, Augusto avalia:

Ao interpretar *Zambi*, a cantora parece entrar em transe. É uma interpretação rígida, enfática, de efeitos melodramáticos. Esse estilo de interpretação “teatral” quase nada mais tem a ver com o estilo de canto típico da BN. (CAMPOS, 1968, p. 43).

Se nos anos 60, a televisão assume o posto de grande divulgador da produção musical da época e – direta ou indiretamente – será evocada nos debates acerca da música popular brasileira, nota-se que o meio começava a ditar configurações musicais e a postular caminhos mais eficientes à divulgação musical. A canção popular associa-se, pois, a uma “lógica televisiva”.

Caetano Veloso, em conversa com Augusto de Campos, aponta com muita perspicácia a relação da gênese da canção popular com o meio televisivo:

O rádio, a TV, o disco criaram, sem dúvida, uma nova música: impondo-se como novos meios técnicos para a produção de música, nascidos por e para um processo

novo de comunicação, exigiram/possibilitaram novas expressões. (VELOSO, 1968 apud CAMPOS, 1968, p. 188).

Em outro trecho da conversa com Augusto, Caetano considera que os fatores estéticos que comandam a produção musical nos meios de comunicação de massa estariam subordinados aos interesses comerciais, o que poderia indicar uma ameaça à inovação:

Esse novo processo de comunicação é presa de um esquema maior (as leis estéticas que comandam a produção musical em rádio, disco e TV nascem de necessidades comerciais, respeitos oficiais-estatais, compromissos morais, etc. etc.) que representa, muitas vezes, um entrave à inovação (inovar, no sentido de ampliar o campo do conhecimento através de uma forma de arte). (VELOSO, 1968 apud CAMPOS, 1968, p. 188).

Caetano demonstra, nesse depoimento, que já tinha percebido que a presença da música na televisão conduziria o estético a se associar a outros fatores. Em muitos casos, a audiência e o lucro estavam sobrepostos à inventividade estética. Artistas como Sérgio Ricardo, Edu Lobo e Caetano Veloso preocupavam-se com que o condicionamento da música aos ditames televisivos inibisse a inovação musical. De acordo com Augusto de Campos (1968), a música estaria condicionada aos seus meios de difusão, que a coagiriam a respeitar o “código” do ouvinte. Portanto, os meios de comunicação de massa limitariam a inovação que excedesse o repertório de seu público alvo.

Também para Tinhorão (1981), os novos meios de comunicação e entretenimento coíbiam a inovação – entendida pelo pesquisador como divulgação da produção “autêntica” brasileira – na medida em que participavam da difusão da cultura estrangeira no país. Tinhorão (1966) aponta que o rádio, o cinema, os discos e a televisão – todos tendo como público alvo a classe média, consumidora dos produtos divulgados nos intervalos comerciais – alicerçaram a implantação da música e cultura norte-americana no país. Esse fato foi potencializado em meados dos anos 60 com a introdução de uma tecnologia que permitia o armazenamento dos programas televisivos em fitas. Não tardou muito e a televisão brasileira se viu repleta de filmes, seriados e outros programas importados.

A partir de meados da década de 1960 a televisão brasileira deixaria de ser progressivamente o antigo radiofilmado para se tornar, via enlatados, a estação repetidora de estilos de vida, de modas artísticas e de experiências da classe média dos grandes centros desenvolvidos, predominantemente os Estados Unidos. (TINHORÃO, 1981, p. 173).

Além dos programas estrangeiros, a televisão também contaria com programas nacionais calcados na cultura alheia, como o *Jovem Guarda* que tinha no rock o seu carro chefe.

4.3 O rock amplificado pela televisão brasileira

O cinema mostrou ao Brasil o que era o *rock'n'roll*, através de filmes que retratavam a música e a dança dos jovens norte-americanos nos anos 60. Contudo, depois que o estilo ganhou um programa de televisão como porta-voz, o rock não seria mais o mesmo no Brasil. Erasmo Carlos confirma: “A Jovem Guarda começou principalmente quando *Rock Around The Clock* chegou ao Brasil, mas só o programa nacionalizou o movimento”. (FRÓES, 2000, p. 78).

A TV Record, com o intuito de ocupar a lacuna deixada pelos jogos de futebol nas tardes de domingo, não mais transmitidos pela emissora, buscava uma atração. A agência de publicidade *Magaldi Maia & Prosperi* comprou o horário vago e lançou, em 1965, o programa *Jovem Guarda*.

O programa foi responsável por amplificar o *rock'n roll*, embora, por aqui, o rock tenha sido deglutido e ganhado outra roupagem, mais leve e romântica. Grande parte das canções entoadas pela turma do “iê-iê-iê”, como ficou conhecido o gênero nos anos 60 no Brasil, era de versões de sucessos americanos, britânicos e até italianos.

O programa *Jovem Guarda* foi idealizado como um grande negócio. A fórmula seria calcada em um “ritmo contagiante” que tomava conta dos grandes centros mundiais, na construção de ídolos e na venda de uma série de produtos atrelados a eles. E, de fato, Roberto Carlos, Wanderléa e Erasmo Carlos tornaram-se, em pouco tempo, ídolos juvenis de massa. José Ramos Tinhorão (1998) aponta que o programa envolvia um misto de interesses que incluíam os artísticos, editoriais, fonográficos e de comércio paralelo, como a venda de roupas.

E o programa foi sucesso tanto de audiência quanto na venda de produtos. Saias, blusões, chaveiros, bolsas e vários outros produtos eram adquiridos por um público sedento em aproximar-se dos ídolos. Associar produtos aos ídolos juvenis e depois comercializá-los era uma fórmula muito lucrativa. O jornalista Rui Martins definiria essa relação entre fãs e ídolos: “Cada telespectador pode ter o cantor para si, de modo individual. Não só naquele momento em que, no vídeo, ele parece lhe pertencer, mas todas as vezes em que adquirir e usar aquelas coisas que fazem parte da sua personalidade”. (MARTINS, 1966, p. 37).

Reconhecendo os interesses comerciais que cercavam o fazer artístico, Erasmo Carlos recorda: “Não estávamos preparados culturalmente para aquilo, ainda mais quando começaram a industrializar a transação toda”. (MEDEIROS, 1984, p. 45).

Em *Balanço da Bossa* (1968), o maestro Júlio Medaglia distingue duas formas de divulgação da música popular. Em uma delas a música nasceria da criação popular, sendo aproveitada e divulgada pelos meios de comunicação. Na outra forma, a música seria fruto da própria indústria de comunicação massiva e cita como exemplo o “iê-iê-iê”.

Coube ao programa *Jovem Guarda* amplificar o “iê-iê-iê” internacional e “aclimatá-lo” ao Brasil. Música, ídolos e muito comércio seriam o tripé do programa. Certamente, seria muito difícil o “iê-iê-iê” ter conquistado o sucesso que atingiu sem o suporte da televisão, sem o fascínio provocado pela imagem, e embora o cinema também tivesse divulgado o rock. Por conta da TV surgiram publicações especializadas no meio, como a revista *Intervalo*, e colunas sobre a vida dos famosos, como *Mexericos da Candinha*. E uma rede de patrocinadores e a indústria do disco estavam atentos ao que era divulgado pela televisão.

A TV Record utilizava como recurso para atrair seu público as gravações ao vivo. Para Zuza Homem de Mello, o “segredo” do sucesso dos programas da Record seria o fato de serem exibidos como se fossem ao vivo, “pois quem estava em casa sentia toda a vibração”. (MELLO⁶², 2012).

A Record soube explorar seu melhor “cenário”: os artistas e a plateia. O roteirista Manoel Carlos lembra que Paulo Machado de Carvalho dizia: “Não invisto em nada, para que vou investir em cenário? Meu cenário é Roberto Carlos, é Elis Regina”. (CARVALHO, 2009, p. 366). Tendo como “cenário” os ídolos do público, a TV Record e as empresas associadas aos programas passaram a lucrar com a imagem dos artistas. No caso do *Jovem Guarda* os rendimentos foram evidentes. O público queria consumir os modelos usados pelos apresentadores do programa:

O cabelo comprido de Roberto, os anéis e colares reluzentes de Erasmo, as roupas berrantes, as gírias, qualquer gesto repetido no palco se transformava logo em signo, moeda circulante a atestar quem estava “na onda” entre os maiores de 12 anos, em 1967. (MEDEIROS, 1984, p. 48).

Parte da classe artística, estudantes e líderes de esquerda criticavam ferozmente, como se sabe, a *Jovem Guarda*, pois a ela estava associado um ritmo estrangeiro, de qualidade supostamente inferior. Augusto de Campos reconhecia as limitações estéticas da *Jovem*

⁶² Entrevista realizada em 16/03/2012, com Zuza Homem de Mello, em sua residência, em São Paulo.

Guarda, mas as ponderava, pois acreditava que o movimento não era uma mera cópia da música estrangeira. Para Augusto, toda vez que a fusão com elementos exteriores à nossa cultura resultasse em algo novo, estaríamos contribuindo com a inovação da linguagem artística. E foi assim que para o poeta concreto, Roberto e Erasmo Carlos teriam contribuído, acrescentando uma informação nova ao rock ao retomarem o canto singelo e enxuto de João Gilberto. “Os integrantes da Jovem Guarda têm reconhecida a relevância que tiveram como precursores da assimilação das novas tendências da música internacional”. (CAMPOS⁶³, 2013). Já para Tinhorão, a junção de uma cultura de fora era sinal de alienação e resultaria em perdas significativas dos nossos valores. Assim, para o crítico, o “iê-iê-iê” de Roberto e Erasmo Carlos reproduzia no Brasil, de forma empobrecida, o *rock’n roll*. (1998, p. 335).

Com rivalidades acirradas nos bastidores, a TV Record tentaria conciliar as diferentes tendências estéticas presentes em sua grade de programação. O conflito maior ocorria entre as turmas do “iê-iê-iê” e da chamada MPB. Paulo Machado de Carvalho, diretor da emissora, parecia tirar proveito do embate entre correntes distintas visando atingir um público abrangente. Sobre isso Zuza confirma: “O Paulinho não tinha uma postura unívoca ou direcionada para uma só tendência, ele queria pegar tudo o que pudesse ser sucesso”. (MELLO⁶⁴, 2012).

Ao julgar pelos programas diferenciados que possuía, percebe-se que não existia na TV Record a defesa por uma linha estética ou corrente ideológica específica. Ao contrário, o que valia era congregar diversos segmentos do público, aumentando a audiência. “É preciso saber que o Teatro Record, na época, era uma assembleia permanente. Todos os dias da semana havia musicais, e todos eles defendendo setores, tendências”. (ECHEVERRIA, 2007, p. 59).

A passeata contra a guitarra elétrica realizada, em 1967, com alguns dos principais nomes da música brasileira é um dos momentos, em nosso ambiente musical, que expõem na prática o confronto de ideias existente entre as alas “nacionalista” e “antropofágica”, das quais José Ramos Tinhorão e Augusto de Campos eram respectivamente defensores. A “Marcha contra a Guitarra Elétrica” tinha como objetivo “defender” a música brasileira e foi motivada pela inadmissão de alguns artistas com a ascensão do programa *Jovem Guarda*. Na visão de muitos deles, o estilo musical divulgado pelo programa representava uma “ameaça” à música brasileira, pois introduzia sonoridades eletrônicas, apresentava estrutura musical mais simples

⁶³ Entrevista realizada via e-mail, com Augusto de Campos, em 19/01/2013.

⁶⁴ Entrevista realizada em 16/03/2012, com Zuza Homem de Mello, em sua residência, em São Paulo.

em relação à MPB e apoiava-se em um gênero estrangeiro. Em entrevista, Adylson Godoy revela, no entanto, outro motivador da passeata:

E quando aquilo começou a infestar a nossa história, houve um: vamos fazer alguma coisa! Vamos sair, vamos gritar, vamos fazer algum negócio pra ver se a televisão se sensibiliza e não nos penalize pela audiência que tava caindo. (GODOY⁶⁵, 2011).

Além das pressões pela manutenção do programa, para parte da classe artística, a derrocada do *O Fino da Bossa* estava diretamente ligada à desvalorização da música brasileira como atrativo do público de televisão. A ordem, portanto, era fazer algo para tentar “salvar” a chamada MPB. Um cartaz conclamando à “guerra” foi visto no Teatro Record.

Atenção, pessoal, *O Fino* não pode cair! De sua sobrevivência depende a sobrevivência da própria música moderna brasileira. Esqueçam quaisquer rugas pessoais, ponham de lado todas as vaidades e unam-se todos contra o inimigo comum: o iê-iê-iê. (MELLO, 2003, p. 119).

Gilberto Gil, que cedeu ao pedido de Elis Regina e participou da “Marcha contra a Guitarra Elétrica”, relata o sentimento predominante no evento: “era um ressentimento todo do pessoal se manifestando, uma coisa meio xenófoba, meio nacionalóide: vamos a favor da música brasileira!”. (ECHEVERRIA, 2007, p. 58). Sempre atento Caetano Veloso (2008) via a passeata como uma jogada de marketing para atrair mais atenção para os programas da TV Record. Naturalmente, essa associação de xenofobia, modernidade e interesses comerciais estaria presente em outros eventos ligados à televisão, como os festivais.

4.4 Na arena, a canção

Os célebres festivais da canção, que marcaram a época, foram inspirados nos concursos de canções de San Remo, na Itália e adaptados à realidade brasileira por Solano Ribeiro. Tinhorão salienta que mesmo no Brasil a ideia de mobilizar o público através de competições entre canções não era recente, mas revelava mais uma influência do rádio no recente meio de comunicação:

A organização de torcidas e a divisão do público em grupos interessados no espetáculo, como válvula de escape para frustrações pessoais, vinham revelar apenas mais um ponto de contato dos festivais de música popular transmitidos pela televisão

⁶⁵ Entrevista com Adylson Godoy, realizada em 29/07/2011, no SESC Bauru, por ocasião do show “Eternos Festivais”.

com os antigos programas de auditório do rádio: agora eram as mocinhas e rapazes da alta classe média, quase todos de nível universitário, que se organizavam para desfrutar alienadamente de uma oportunidade nova de lazer urbano no velho estilo das macacas-de-auditório. (TINHORÃO, 1981, p. 176).

Os festivais mobilizaram o público e colocaram a música na pauta diária. Para o compositor Sérgio Ricardo, a mídia contribuiu para que os festivais alcançassem a projeção que tiveram: “As canções eram realmente secundárias ante a importância do evento em si, daquele fenômeno de participação popular exageradamente exaltado pela mídia como o centro de convergência do interesse nacional”. (RICARDO, 1991, p. 117). Exacerbado ou não pela mídia, Tinhorão (1981) atribuiria aos festivais da década de 60 o momento mais ativo das relações entre a música popular e a televisão.

A TV Record não foi a única que promoveu os eventos, mas sem dúvida foi a emissora na qual eles se “eternizaram”. Uma estrutura mercantil foi formada em torno dos festivais. Sérgio Ricardo, que em 1967 foi desclassificado do III Festival de Música Popular Brasileira por quebrar o violão e atirar os pedaços na plateia, chama a atenção para os interesses comerciais da emissora:

Um universo apresentava seu produto artístico e outro abria as portas de sua venda, com um único intuito: o lucro. Uma parte interessada no prestígio, na consagração; a outra, no dinheiro. Um objetivo dependendo do outro. (RICARDO, 1991, p. 60).

Em outro trecho de seu livro – *Quem quebrou meu violão* – Sérgio desabafa: “Estávamos cansados de servir de saco de pancada. Éramos utilizados e pagos a preço de banana, enquanto a televisão ficava com o lucro nascente de seus patrocinadores”. (Idem, p. 229).

Edu Lobo, vencedor do festival de 67 da TV Record com a canção *Ponteio*, também se revelou pouco à vontade ao se ver dentro de uma estrutura comercial. De acordo com Nelson Motta, Edu via o festival como uma competição de excelência musical e se decepcionou quando percebeu que a qualidade musical não era a principal motivação dos concursos:

...Edu começou a achar que os festivais estavam se tornando corridas de ratos, com gravadoras e televisões e empresários apostando em seus “cavalos”, estimulando a competitividade sem limites entre os compositores e gerando inveja, animosidade e ressentimento. Um circo romano para diversão do povo, na falta de maiores liberdades políticas. (MOTTA, 2009, p. 150).

O historiador Marcos Napolitano (2001) elencou cinco vetores empresariais que regiam os festivais da Record: a própria televisão, as gravadoras – que tinham o direito de

produção fonográfica das canções apresentadas no evento – o patrocinador do programa, a publicidade e promoção e o apoio – em especial da Editora *Abril*, através da revista *Intervalo* que cobria os eventos.

Os festivais eram programas de televisão e assim deveriam seguir sua lógica, que desde o início foi estruturada de forma comercial, sob os moldes da televisão americana. Tinhorão (1981) avalia que os festivais foram mais um dos produtos destinados à classe média, que contribuiu com o sucesso das empresas multinacionais da área do lazer, como no caso das gravadoras. É fato que as camadas populares, que assistiam aos festivais pela televisão, não tinham recurso para comprar toca-discos, sendo o público consumidor dos discos dos festivais a classe média. Em um dos debates promovidos pela revista *Civilização Brasileira*, em 1965, Tinhorão denunciaria: “Nenhuma música participante chegará ao povo com o *long-playing* custando sete mil cruzeiros”. (TINHORÃO. RCB, nº 3, julho, 1965, p. 305-12).

Para Augusto de Campos, o valor que assustava eram os pagos em prêmios aos melhores colocados no concurso. Augusto temia que o dinheiro tirasse o foco artístico das apresentações:

Não sou contra esses prêmios elevados, mormente quando partem da própria empresa organizadora do Festival, embora ache que o excesso de atrativo pecuniário possa conduzir a uma deformação da mentalidade do compositor, levando-o a compor música “para ganhar festival”, ou seja, às concessões, à comercialização, à fórmula festivaesca (expressão de Chico Buarque), como já tem acontecido. (CAMPOS, 1968, p. 115).

Os vencedores dos festivais, além de uma vultosa quantia em dinheiro, vendiam mais discos, faziam mais shows e tornavam-se mais populares. Participar e, acima de tudo, estar nas primeiras colocações do evento era sem dúvida um ótimo negócio. Assim, parece natural que tivesse sido criada uma estrutura ou um padrão para a “canção de festival”, tendo como características uma “mensagem forte”, melodia “contagante”, arranjo e interpretações “marcantes” que deveriam envolver a plateia já na primeira audição.

A expressão “música de festival” já denota que não eram todas as correntes que estavam presentes nesses eventos. Os festivais, pela própria característica que foram obtendo, ficaram restritos a determinados formatos ou fórmulas musicais. Tanto é que assim que a TV Record percebeu que o samba não era privilegiado nos concursos, produziu um festival só de samba, de dois em dois anos. Surgiu, em 1968, a *Bienal do Samba*.

Outro fato que deixaria claro que o formato dos festivais solicitava certa padronização estilística foi a participação de Roberto e Erasmo Carlos no III Festival da Record, em 1967. Ídolos do “iê-iê-iê” e principais porta-vozes de um ritmo importado – o rock –, eles se apresentaram no festival cantando canções de tom engajado, que em nada faziam lembrar o movimento com o qual eram célebres ídolos juvenis.

Os festivais se configuraram no ambiente da música brasileira com o segmento “de protesto”. As apresentações que não tivessem tal postura dificilmente eram bem aceitas pelo público. A um “circo romano”, como diria Edu Lobo (MOTTA, 2009, p. 150), era a que o ambiente dos festivais se assemelhava. Qualquer apresentação que não correspondesse a certos ideais do público era repelida com agressivas vaias.

As apresentações de Gil e Caetano, em 1967, na Record, e em 1968, nas eliminatórias do FIC (Festival Internacional da Canção), também evidenciariam o embate existente entre as diferentes concepções de cultura, uma ligada à preservação nacionalista da música brasileira e outra buscando inovar por meio da fusão com estilos estrangeiros.

O anseio pela liberdade de criação e por uma arte sem barreiras sempre esteve presente em Caetano Veloso. Em seu livro de memórias – *Verdade Tropical*, de 2008 – Caetano conta que seu primeiro artigo longo foi escrito para uma revista universitária e era uma oposição ao livro de José Ramos Tinhorão, *Música Popular: um tema em debate*. Para Caetano era inadmissível que as ideias de Tinhorão fossem aceitas no meio universitário sem contestação:

Os pruridos nacionalistas nos pareciam tristes anacronismos. Ao mesmo tempo, sabíamos que queríamos participar da linguagem mundial para nos fortalecermos como povo e afirmarmos nossa originalidade. (VELOSO, 2008, p. 286).

Para Caetano, após o “papelão” protagonizado por Gilberto Gil em participar de uma passeata contra a guitarra elétrica, era preciso promover um escândalo antinacionalista e anti-MPB. Caetano e Gil decidiram que o festival de 67 seria o palco para tal atitude. Em meio a um ambiente de predomínio dos ideais nacional-populistas de esquerda, tanto Caetano como Gil se apresentaram acompanhados pela guitarra elétrica, vista como símbolo da nossa submissão ao capitalismo estrangeiro. Caetano diz que, após a apresentação, sentiu-se como quem tinha superado amarras inaceitáveis. Contudo, para alguns músicos, a atitude de Caetano e de Gilberto Gil era uma traição ao cívico nacionalismo cultural. Nelson Motta recorda que, diante da presença de Caetano com uma banda de rock, os nacionalistas exaltados gritavam: “Traição! Adesão! Oportunismo!” (2009, p. 146).

Desafiando estruturas estabelecidas, Caetano e Gil davam os primeiros passos rumo ao que julgavam ser a retomada da linha evolutiva da música brasileira. Augusto de Campos (1968) considerou que as apresentações de Caetano e Gil, no festival da Record, desprovincianizavam a música brasileira, tal como fizera João Gilberto com a Bossa Nova. A atitude dos “novos baianos” fazia parte da luta contra a redoma que os nacionalistas insistiam em manter a música brasileira.

Já para Tinhorão (1981), tais atitudes musicais que davam início ao Tropicalismo estariam atreladas a uma nova era do colonialismo cultural, no qual o Brasil esteve submetido após a Política da Boa Vizinhaça com a colaboração dos meios de divulgação (rádio, cinema, discos e televisão) que atuaram determinantemente na internacionalização da música e cultura brasileira.

Para a lógica empresarial televisiva, não era a coragem ou a inovação proposta por Caetano e Gil que exatamente interessavam, mas a audiência. Quando percebeu que as polêmicas davam audiência, a televisão passou a tirar proveito dos embates. Marcos Napolitano destaca os índices do Ibope no III Festival da Record:

Os números do Ibope são reveladores do impacto do III Festival: a audiência da primeira eliminatória foi de 43%; da segunda eliminatória, 55% antes mesmo do encerramento do certame, tinha sido vendida a impressionante cifra (para a época) de 300 mil discos, entre compactos e LPs. O festival era o programa mais visto no seu horário, atingindo uma média de 50% no índice de audiência, aos sábados à noite. (NAPOLITANO, 2001, p. 2005).

Outro indício da inflexão da lógica comercial à estética musical está na forma com que o diretor da Record tomava os participantes do concurso. Segundo Zuza Homem de Mello, independentemente do aspecto musical, Paulo Machado de Carvalho enxergava os candidatos do festival como personagens de uma trama. Os diferentes “papeis” desempenhados pelos concorrentes tornavam a “narrativa” dos concursos mais atrativa e garantiam a audiência.

...ele [Paulo Machado de Carvalho] via aqueles cantores como personagens do espetáculo jogando uns contra os outros, simbolizando posições definidas onde cada um representava um papel: o do bandido, do mocinho, do pai da moça, do forão, do coitadinho. (MELLO, 2003, p. 142).

A preocupação com a audiência pode também ter motivado a pequena participação de novos artistas nos festivais. Para Augusto de Campos (1968), era inadmissível que com mais de 3.000 inscritos – como no festival de 67 – somente 36 canções tivessem sido selecionadas (representando 1% das concorrentes) e a maioria de artistas já conhecidos do público. Os

festivais, para Augusto, deveriam ser espaços de revelação de novos talentos, contudo estavam apenas consagrando a obra de alguns artistas. Entre assumir o risco do novo e contar com a garantia do já estabelecido, a televisão tomou sua decisão pelo mais lucrativo. De acordo com o poeta concreto (1968), os festivais tinham inequívocas características promocionais, sendo inevitável que esse 1% fosse ocupado quase que inteiramente pelos artistas em voga.

Em 1966 tem início no Rio de Janeiro o Festival Internacional da Canção, que traria algo novo em relação aos da Record: a presença de artistas estrangeiros. Para Tinhorão, esse evento foi desastroso para a tradição da música popular brasileira, no que concerne às criações dirigidas à classe média. Segundo Tinhorão (1981), os orquestradores brasileiros passaram a copiar os modelos de orquestrações estrangeiras, de forma que todas as canções soavam iguais.

A terceira edição do festival, em 1968, foi marcada pelos já corriqueiros embates estéticos e ideológicos. Irritado com a desclassificação da canção de Gilberto Gil para a semifinal, Caetano resolve mostrar ao público e ao júri, do Teatro da Universidade Católica, o quanto estavam defasados em relação à música que se fazia fora do Brasil. A canção-discurso de Caetano criticava o júri e o público acusando-os de querer “policiar a música brasileira”. Diante da incompreensão de sua proposta de subversão estética, Caetano vociferava: “Se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos!”. E ainda: “Vocês têm coragem de aplaudir este ano uma música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado!”. Explodindo a estrutura do festival – caracterizado por ser um ambiente de letras e públicos engajados – Caetano deixou o seu recado e nos anos seguintes a música brasileira não seria mais a mesma.

Questionado alguns anos depois sobre aquela noite no TUCA, Caetano diria: “Eles pensam que o festival é uma arma defensiva da tradição da música popular brasileira. Mas a verdade é que o festival é um meio lucrativo que as televisões descobriram”. (*Jornal de Amenidades*, 1971 apud FAVARETTO, 2000, p. 142). Caetano salientaria a ingenuidade do público ao associar os festivais à defesa das “raízes” e valores da música brasileira, uma vez que esses eventos estavam mais em sintonia com os interesses comerciais.

O festival de 1969, da TV Record, daria mostras do predomínio dos interesses comerciais em detrimento da criação musical. A TV Record mudou sua orientação quanto ao uso de instrumentos eletrônicos. A emissora, que em 1967 apresentou Caetano e Gil acompanhados por bandas de rock, só permitiria no festival de 1969 apresentações acústicas e de concorrentes “nacionalistas”. (SOUZA, 1988). Mudança de concepção? Não. Na estrutura

comercial na qual se formou a televisão brasileira, as emissoras “dançavam conforme a música” que interessava no momento. E no contexto, interessava agradar a corrente nacionalista e os militares.

4.5 Neo-Antropofagismo⁶⁶

A postura estética adotada por Caetano, Gil e outros artistas, como Tom Zé, Torquato Neto e Gal Costa, recebeu o nome de Tropicalismo. Os artistas reuniam e tentavam conciliar informações tidas como “modernas” e “cafônicas” em suas experiências sonoras. O olhar tropicalista se voltaria não só ao rock, mas aos “marginalizados” samba-canção, “iê-iê-iê”, ritmos “cafônicas” etc. Ao tentar equacionar essa diversidade de estilos, os tropicalistas buscavam resgatar o espírito inovador da Bossa Nova.

Para Gilberto Mendes, compositor e crítico musical, ao grupo baiano deve-se uma nova etapa na música popular brasileira:

E ainda teve a virtude de liquidar rápida e definitivamente a velha pendência nacionalismo-cosmopolitismo existente na música erudita, provando, na própria área popular, que não há barreiras na criação artística, que estamos todos diante de um mercado comum de significados, de um verdadeiro internacionalismo artístico. (MENDES, 1968, p. 123).

Augusto de Campos apregoaria que, diante das novas tecnologias da comunicação, as criações, antes restritas a um povo, passariam a fazer parte de fluxos culturais incontidos; a intercomunicabilidade universal, portanto, seria inevitável. Para Augusto, esse intercâmbio não representaria o empobrecimento da música nacional. Ao contrário, abriria campo às novas sonoridades possibilitando avanços na produção musical brasileira.

Influências externas sempre ocorreram em nossa música – do jazz nos tempos de Pixinguinha ao “cool” dos anos 50. E mais adiante, no caso do Tropicalismo, a música dos Beatles, Jimi Hendrik, Janis Joplin e outros. Em todos os casos ela foi benéfica, porque a assimilação dessas novas linguagens não resultou em imitação, mas em novas criações autônomas. (CAMPOS⁶⁷, 2013).

Para Tinhorão (1998), o Tropicalismo representaria uma nova etapa da “alienação” de um grupo que, pela ausência de modelos próprios, buscaria no *rock’n’roll* suas referências criativas, alegando, para tanto, a retomada da “linha evolutiva”. Outro aspecto criticado por

⁶⁶ Definição de Caetano Veloso para o Tropicalismo. (CAMPOS, 1968).

⁶⁷ Entrevista realizada via e-mail, com Augusto de Campos, em 19/01/2013.

Tinhorão seria quanto ao procedimento tropicalista de empregar elementos considerados “cafonas”. Para ele, tal prática não tinha nada de original, pois já teria sido utilizada, desde meados dos anos 50, pelas correntes artísticas dos países desenvolvidos.

...o Tropicalismo representava em 1967-1968 apenas um momento retardado do processo de contracultura iniciado pelos artistas plásticos americanos e ingleses responsáveis pelo lançamento, a partir de 1955, da chamada arte pop... (TINHORÃO, 1986, p. 251).

É inegável a influência do Tropicalismo na determinação dos novos rumos a seguir na música brasileira. Mesmo porque, de acordo com Celso Favaretto (2000), o grupo tropicalista sabia que era impossível apropriar-se dos recursos eletrônicos e dissociar-se do sistema de produção imposto por eles.

Os tropicalistas desbravaram caminhos propiciando que nos anos 70 a luta pela libertação estética e ideológica das canções seguisse com menos entraves. A mistura de ritmos e a irreverência de grupos como *Novos Baianos* e *Secos e Molhados* demonstrariam o afrouxamento da censura de teor nacionalista. Para Luiz Tatit, depois do Tropicalismo:

Nunca mais houve restrições que interferissem nas escolhas dos instrumentos e repertórios, nas atitudes de palco, na configuração temática ou construtiva das letras, nos arranjos, na configuração de estilos e, sobretudo, na assimilação da música estrangeira. (TATIT, 2004, p. 59).

Com o Tropicalismo se evidenciam, privilegiadamente, as discussões em torno do nacional *versus* o universal. Augusto defenderia as ideias de Caetano Veloso e Gilberto Gil e, assim, colocar-se-ia favorável à existência de diálogos com as culturas além dos nossos muros. Para Tinhorão, a preferência pela música híbrida revelaria a existência de um grupo desgarrado de sua cultura; “alienado”. Tinhorão localizava o aparecimento desse grupo na urbanização dos grandes centros e, conseqüentemente, na constituição de estratificações sociais mais rígidas. Para ele, a classe média buscando distinguir-se dos demais grupos passaria a associar-se a valores da cultura dos países desenvolvidos, outrora da França, depois dos Estados Unidos.

A condenação de Tinhorão e a exaltação de Augusto a expressões como a Bossa Nova, a Jovem Guarda e o Tropicalismo revelam mais do que duas formas diferentes de se pensar a cultura brasileira. Evidenciam que tal embate é perpassado pela insurgência midiático-televisiva e o quanto a televisão estava inserida na configuração estética da canção. Bossa Nova, Jovem Guarda e Tropicalismo foram movimentos associados à difusão televisiva. O

meio amplificou estilos, modificou outros, criou modas e ídolos, tudo regido pelo que pudesse ser mais atrativo ao público e resultasse em retorno financeiro.

CAPÍTULO 5
A TELEVISÃO DITA AS REGRAS DA CANÇÃO?

5.1 A televisão dita as regras da canção?

O meio de massa trazido por Chateaubriand, em 1950, e que se tornaria o lazer das elites, expandiu-se rapidamente pelo país. Favorecida pelos incentivos governamentais, a televisão deixou logo sua fase “elitista” – como definiu Sérgio Mattos (2002) – para alcançar a popularização.

A música popular, por sua vez, já conhecia as grandes multidões graças ao rádio. Contudo, nem sempre foi assim. Segundo, José Ramos Tinhorão, “até o fim do século XIX, a única forma de comercializar a música popular era através da venda de partituras para piano”. (1998, p. 247). Com os avanços tecnológicos e com o aparecimento do gramofone e dos discos, a música passou a atingir um público maior, muito embora, pelo valor das novidades, só as classes mais abastadas pudessem adquirir. Tempos depois, o cinema falado e o rádio tornariam a apreciação musical ainda mais difusa.

Segundo Tinhorão (1998), as novas tecnologias de reprodução do som e da imagem beneficiariam a indústria da cultura. Para Augusto de Campos (1968), era natural que assim fosse, pois os novos meios de comunicação estabeleceram o intercâmbio universal de bens culturais. Nesse processo, para o poeta concretista, a impermeabilidade cultural era cada vez mais incontrolável. Para Tinhorão, a música popular tornava-se um produto de massa, contraditoriamente produzida cada vez menos pela massa e cada vez mais por artistas de outras classes.

Ao reproduzir filmes e programas importados, a televisão – além do cinema, rádio, discos e histórias em quadrinhos – contribuiu com a entrada da cultura estrangeira no Brasil. O *videotape*, que começou a ser usado regularmente a partir de 1962, permitiu o armazenamento em fita, ou seja, possibilitou que os programas fossem gravados e posteriormente exibidos, inaugurando o comércio de programas televisivos, bem como incrementando os intervalos comerciais – até então feitos ao vivo. Para Tinhorão, essa nova tecnologia fez predominar no país os chamados “enlatados”, ou seja, os produtos audiovisuais estrangeiros prontos para exibição. Dessa forma, segundo o pesquisador, a televisão adquiria um caráter desnacionalizante ao abrir suas portas à produção internacional. “Essa característica desnacionalizante da televisão se fez sentir a partir da própria trajetória histórica dessa moderna conquista científica no Brasil”. (TINHORÃO, 1981, p. 157).

Conforme menciona Affonso Romano de Sant’Anna (1986), no Brasil a canção conheceria, fundamentalmente nos anos 60, uma grande projeção através da televisão. Os

musicais eram destaques da programação das emissoras e não demorou muito para a televisão assumir o papel de divulgadora da produção musical brasileira:

A partir da década de 40 e até meados da de 50 o rádio será o elemento divulgador por excelência. É o período de ouro da *Rádio Nacional*. Só na década de 60 a televisão concorreria com aqueles meios de divulgação e imprimiria novas características à difusão da música [...]. (SANT'ANNA, 1986, p. 184).

É necessário enfatizar que a associação televisão-canção tornou-se uma equação fundamental da configuração estética da obra musical. A feitura estética da canção ficaria indissociável das próprias características da TV, como meio e como atividade empresarial – ao mesmo tempo em que se associavam a anseios do público consumidor. Nos festivais, as canções atenderam, em sua maioria, aos anseios do público com as letras de protesto velado. A própria configuração do evento – com apresentações vibrantes, torcidas, competição – já seria suficientemente atrativa para mobilizar o público telespectador.

O programa *Jovem Guarda* se diferenciou dos demais, pois já nasceu com estratégias bem definidas para atrair o público e gerar lucro. Combinando ídolos, o consumo de bens, a veiculação pela televisão e um ritmo que vinha contagiando a juventude no mundo, o programa foi sucesso. As “peças” se encaixariam perfeitamente na estrutura deste programa. A postura “rebelde” dos ídolos, expressa muito mais na aparência e em algumas letras⁶⁸ do que nas atitudes, seduzia os jovens. Os fãs identificados com os apresentadores do programa passaram a consumir os produtos associados a eles. Toda essa engrenagem só foi possível graças à televisão que, além de amplificar o rock no país, transformou o *Jovem Guarda* em uma grande vitrine de produtos.

O Fino da Bossa transmutou-se para adequar-se à linguagem televisiva. Abandonou “o banquinho e o violão” e virou um programa dinâmico, com performances marcantes, tudo para chamar a atenção do público. E funcionou. Conforme vimos percorrendo ao longo desse trabalho, foram vários os acontecimentos que revelaram que a difusão pela televisão atingiu o corpo criativo da própria canção, o que gerou dilemas entre a classe artística.

A influência do meio de difusão na obra artística causava algumas preocupações em Augusto de Campos e Caetano Veloso. Augusto temia que os meios de comunicação inibissem o aparecimento de novas expressões artísticas, privilegiando o estabelecido e aceito pelo telespectador. Em *Balanço da Bossa* (1968), Augusto indaga Caetano Veloso se seria

⁶⁸ Um exemplo da postura “rebelde” é a letra da canção *Parei na Contramão*, de Roberto e Erasmo Carlos, na qual a contravenção é justificada pelo flerte: “Vinha voando no meu carro quando vi pela frente/ na beira da calçada um broto displicente/ joguei pisca-pisca pra esquerda e entrei/ a velocidade que eu vinha não sei/ pisei no freio obedecendo ao coração/ e parei, parei na contramão”.

possível conciliar a necessidade de comunicação com as massas com as inovações musicais. Para Caetano, a própria necessidade de comunicação com as massas suscitaria inovações. Contudo, o compositor ponderaria que os meios de massa seriam motivados por necessidades comerciais, o que poderia representar um entrave à inovação. Segundo Caetano: “... a Música, violentada por um processo novo de comunicação, faz-se nova e forte, mas escrava”. (VELOSO, 1968 apud CAMPOS, 1968, p. 188).

Essa observação de Caetano já bastaria para responder à pergunta-título deste capítulo. Caetano afirmaria que a divulgação da canção pela televisão exigiria adequações do produto musical; o que por intermédio de vários acontecimentos vimos apontando. A música “violentada”, ou seja, submetida aos condicionamentos da televisão, tanto estéticos como mercadológicos, ao mesmo tempo em que se faria forte ao ser divulgada pela televisão, seria escrava à lógica do meio.

Além da subserviência da canção à televisão, observa-se que a informação “nova” surgiu em poucos momentos nos programas musicais televisivos. O fato de *O Fino da Bossa* ter contado com apresentações de artistas da primeira fase da bossa não evitou que o programa recuperasse procedimentos estéticos, os quais a Bossa Nova orgulhava-se de ter superado.

O *Jovem Guarda* “pegava carona” no êxito mundial do *rock’n’roll*. Os artistas produziram versões de vários sucessos do rock aumentando a chance de empatia das canções com o público, ao fazer uso da redundância.

Para Augusto, Roberto Carlos contribuiu com uma informação nova, ao utilizar a voz como um instrumento dentro na canção, sem sobrepor-se, da maneira que João Gilberto fazia. Além disso, para o poeta concreto, os integrantes da Jovem Guarda foram precursores da assimilação das novas tendências da música internacional. Esse ponto colocado por Augusto gera controvérsias.

O mérito de assimilar a música internacional, deglutir e criar um produto novo, síntese da cultura brasileira e da estrangeira, era da Bossa Nova, ao menos até a chegada do Tropicalismo. Tanto é que seriam os americanos que fariam as versões de clássicos da bossa e não o contrário, como com o rock por aqui. Compreende-se que no momento em que *O Fino da Bossa* retrocede a fórmulas musicais superadas, o aparecimento de um ídolo juvenil, com a “colocação vocal” influenciada por João Gilberto, soaria como um alento aos ouvidos dos que buscavam continuar inovando.

Até mesmo os festivais que eram em essência destinados a apresentar novos valores não cumpriam sempre o papel de veicular inovações. Observando os finalistas dos concursos,

nos anos 60, nota-se que gravitam em torno dos mesmos nomes, com poucas exceções. De certo, a participação de artistas já testados e aclamados pelo público era mais segura para o sucesso dos eventos, isso se deve, em grande parte, à lógica da mercantilização midiática. A ausência de renovação entre os artistas que compunham os festivais seria denunciada por Augusto de Campos em *Balanço da Bossa*.

O “novo” nos festivais, sobretudo em termos musicais, só se faria presente nas apresentações de Gilberto Gil e Caetano Veloso, que ousaram desafiar “as estruturas” estéticas e ideológicas do evento. Sobre os dois artistas, Augusto anteviu já em 1968, em pleno “calor” dos acontecimentos, a importância que teriam na “modernização” da música brasileira. O poeta concreto reconheceu nos artistas a coragem de romper e “livrar” a música brasileira do isolamento. As inovações promovidas por ambos dizem respeito à incorporação antropofágica em tempos de intercâmbio midiático, através do cinema, rádio, discos e televisão. Os tropicalistas deglutiram o *pop* internacional. Tal incorporação é impensável sem as condições de midiatização cultural.

Com redundância ou inovação, os programas musicais tiveram papel decisivo na consolidação de um público televisivo, estimulando o surgimento de novos paradigmas de criação e produção musical. Observa-se que além de formatarem suas canções tendo em vista as apresentações na televisão, os artistas perceberam que seria imprescindível estar na “telinha” para ter acesso ao grande público e consequentemente aumentar a venda de discos e shows. Estar na televisão implicava em produzir canções cujas características estéticas eram inseparáveis das condições de consumo televisivo.

A televisão funcionaria como uma vitrine para os artistas, através da qual passariam a existir para as massas. Para Adylson Godoy⁶⁹: “Eu acho que se não tivesse havido a televisão, muitos artistas não teriam sequer ficado conhecido”. Por isso, vários que iniciavam a carreira buscariam formas para participar dos programas. Um exemplo era Milton Nascimento que buscava um espaço no *O Fino da Bossa*. Adylson Godoy recorda:

Me lembro que quando Milton Nascimento chegou em São Paulo, ele foi me procurar pra poder cantar no *O Fino da Bossa*. Falaram pra ele que se ele quisesse vir para São Paulo teria que falar comigo e ele foi em casa me procurar, tocar as músicas, para saber se ele podia ir para o programa. Aí eu chamei a Elis, a Elis tava em casa, eu falei: *Elis escuta esse cara, um louco esse cara, a gente tem que fazer alguma coisa por ele*. (GODOY⁷⁰, 2011).

⁶⁹ Entrevista com Adylson Godoy, realizada em 29/07/2011, no SESC Bauru, por ocasião do show “Eternos Festivais”.

⁷⁰ *idem*.

Em relação às concepções de cultura defendidas por Tinhorão e Augusto de Campos – nacionalismo e “antropofagia” respectivamente – nota-se que a TV Record, TV Tupi e até mesmo a recém-surgida TV Globo não tinham um posicionamento único em favor de uma das correntes. A ordem era ter a audiência dos variados grupos e gerar lucro. E seria muito natural que assim fosse, pois eram os patrocinadores quem sustentavam os programas em troca de audiência. Qualquer programa televisivo deveria gravitar nessa lógica, e com a música não seria diferente.

A TV Record abrigou concomitantemente programas musicais ligados às alas nacionalista (*O Fino da Bossa*, *Festivais*, *Bienal do Samba*), saudosista (*Bossaude*) e modernista – tendo em vista a concepção de Augusto de Campos a este termo, ou seja, a fusão com a cultura externa, resultando em um avanço de linguagem – representada pelo *Jovem Guarda* e pelas apresentações de Caetano e Gil nos festivais.

A TV Tupi ousou quando estreou, em 1968, o programa tropicalista *Divino*, *Maravilhoso*. Assim como a escolha estética e a postura cênica de Caetano e Gil eram alvo de escândalos, o programa continha experimentações que chocaram o público e desagradaram os militares. As experimentações apresentadas se relacionavam a uma performance própria de um espetáculo visual, ou seja, eram apropriadas à televisão. O programa pode ser definido como uma espécie de vanguarda *pop* para a TV. A estética ousada e, até certo ponto, agressiva do *Divino*, *Maravilhoso* e a prisão de Caetano e Gil determinaram a vida curta do programa que durou apenas dois meses.

A única emissora de posicionamento nacionalista foi a TV Excelsior, a pioneira dos festivais televisivos. Álvaro de Moya, o primeiro diretor artístico da emissora, expõe:

A rede Excelsior espelhava o nacionalismo presente nos anos 60. A Excelsior era uma televisão que não tinha trilha sonora estrangeira, o *Brasil 60* tinha teatro brasileiro, literatura, cinema e até música clássica brasileira... A Excelsior foi a primeira estação de tevê do Brasil com a determinação de ser uma televisão que refletisse a cultura do seu país. (MOYA, 2004, p. 361).

O fato de ter uma linha editorial nacionalista não significava que a emissora não estivesse preocupada, como as outras, com o lucro. Moya salienta esse dado ao recordar de Mário Wallace Simonsen, diretor da emissora: “Ele era a favor da democracia. Ele era o capitalista que queria ganhar dinheiro e fazer negócio. Só que ele era nacionalista”. (MOYA⁷¹, 2013).

⁷¹ Entrevista realizada em 11/01/2013, com Álvaro de Moya, em sua residência, em São Paulo.

Os festivais muito provavelmente tenham sido o evento musical televisivo que mais refletiu o debate entre nacionalistas e “antropofágicos”. Mesmo com a maioria das emissoras não tomando partido da atmosfera nacionalista que determinava os ânimos de intelectuais e estudantes de esquerda ou do clamor de um grupo que ansiava pela modernização, os festivais acabaram abrigando diferentes linhas estéticas. Os eventos deslocaram a disputa musical, como nas edições de 1967 e 1968, para a competição entre propostas. Sobre a participação dos festivais nesse embate, Augusto de Campos revela: “Os festivais que começaram a se realizar a partir de meados dos anos 60 registram amplamente a participação da TV nos debates que ocorriam nessa época”. (CAMPOS⁷², 2013).

Se na televisão, que conciliava públicos variados, o debate parecia difuso, para parte dos artistas e do público, a discussão seria acirrada. Haja vista as rivalidades entre MPB e “iê-iê-iê”. O programa *O Fino da Bossa* e os festivais eram espaços associados à defesa da música brasileira. Por isso, observou-se uma reação xenófoba – com direito à passeata contra a guitarra – quando o programa *Jovem Guarda* ameaçou a soberania do *O Fino da Bossa*; bem como os protestos nos festivais, nas apresentações em que o público entendia que a “brasilidade” não estava representada. De acordo com Luiz Tatit: “Quem não fazia MPB “de protesto”, estava de algum modo a serviço do imperialismo norte-americano, por adoção, omissão ou alienação”. (2004, p. 201). Esse era o clima que imperava na música brasileira irradiada pela televisão nos anos 60.

Reconhecida como a grande divulgadora da produção musical da década de 60, a televisão “cobrou” sua contrapartida no “negócio”. A canção teria sua estética moldada às regras estéticas e mercantis do meio de comunicação. Sejam as canções de feição nacionalista – as dos festivais –, sejam as do “entreguismo” – *Jovem Guarda* e *Tropicalismo* – não se mostravam alijadas da insurgência midiático-televisiva. Ou seja, com esse momento da nossa história televisiva, flagra-se a indissociabilidade entre a confecção estética da canção popular e suas condições de difusão, as quais foram prioritariamente televisivas.

⁷² Entrevista realizada via e-mail, com Augusto de Campos, em 19/01/2013.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As questões em torno da permeabilidade e impermeabilidade cultural sempre se mostraram alvo de preocupações de pensadores dedicados a pensar as relações culturais entre os povos. Como incorporar a cultura alheia sem perder a integridade? Até que ponto a assimilação traria contribuições? São questionamentos que sempre habitaram as discussões sobre cultura. Contudo, em determinado momento os fluxos culturais tornaram-se, com as novas tecnologias da comunicação, no século XX, incontidos.

[...] os homens encontram-se interligados, independentemente de suas vontades. Somos todos cidadãos do mundo, mas não no antigo sentido de cosmopolita, de viagem. Cidadãos mundiais, mesmo quando não nos deslocamos, o que significa dizer que o mundo chegou até nós, penetrou nosso cotidiano. (ORTIZ, 1994, p. 8).

O Brasil dos anos 60 viveu intensamente o debate entre preservar a cultura “autêntica” e abrir as portas para os elementos da cultura estrangeira. A defesa das “raízes” nacionais era encarada pejorativamente como “tradicionalismo” e “atraso” e, por sua vez, a postura “antropofágica” era vista como “alienação”. Essas visões divergentes nortearam um dos principais debates sobre a cultura brasileira, nos anos 60, tendo como principais balizadores José Ramos Tinhorão e Augusto de Campos.

O que torna este debate singular é o fato da discussão apresentar-se norteadas pelas condições de mediação cultural, em tempos de intercâmbio cultural promovido pelo cinema, rádio, discos e televisão.

A canção foi o principal objeto dos autores e, indiretamente ou diretamente, estaria problematizada a forma de difusão musical por intermédio dos novos meios de comunicação que surgiam. Foi especialmente na década de 60, como vimos, que a televisão mostrou sua força enquanto meio de comunicação. Assumiu o lugar do rádio e passou a ser a vitrine da produção musical da época.

Nos termos do embate entre nacionalistas (Tinhorão) e “antropofágicos” (Augusto) o papel da televisão na produção e difusão da música popular é divergente. Para Tinhorão, a televisão – bem como o cinema, o disco, o rádio, as histórias em quadrinhos – contribuiu para internacionalizar a cultura ao exibir as produções estrangeiras e com elas seus estilos de vida. Ou seja, para o pesquisador o novo meio de comunicação seria, como os demais, uma decorrência do processo de “alienação”, ao qual, grupos da classe média, sem referencial próprio, estariam submetidos.

Já para Augusto de Campos, a internacionalização promovida pela televisão e pelos demais meios de massa era inevitável e poderia ser salutar, na medida em que deixássemos de ser meros receptores da cultura de importação para “antropofagicamente” criar novos produtos, que poderiam, inclusive, influenciar a cultura que nos influenciou. “A estreiteza e o exclusivismo nacionais tornam-se cada vez mais impossíveis; das inúmeras literaturas nacionais e locais, nasce uma literatura universal”, expunha o poeta concreto. (1968, p. 48). Sabendo dos interesses comerciais que norteavam a televisão, a única preocupação de Augusto seria se o meio, necessitando comunicar-se com as massas, conseguiria abrigar as inovações musicais.

A televisão, palco de diversas correntes estéticas e ideológicas, assumiu as “rédeas” da produção musical que difundira. No decorrer desse trabalho foram destacadas várias situações, nas quais, se flagra que as formas assumidas pela canção são indissociáveis dos mecanismos de difusão televisiva. Fato que não determinou a ausência de inovações, muito embora elas tenham sido, algumas vezes, escassas.

Frente ao embate que ocupava o quadro cultural brasileiro, as emissoras estudadas – exceto a TV Excelsior – evitaram posicionamentos que implicassem na redução da audiência. A TV Record, por exemplo, que contava com um programa musical por dia, optou por programas que refletissem as diferentes correntes ideológicas em voga. No interior dos programas, contudo, o conflito se evidenciava, chegando até a ocasionar desentendimentos entre apresentadores da mesma emissora. A postura maniqueísta presente nos discursos de artistas, estudantes e militantes de esquerda se revelava na configuração adotada pelos programas estudados.

A “questão do nacional” também se colocaria como demanda para a produção musical. Exigia-se que a arte fosse engajada e que os temas das canções refletissem o que o país vivia. Sonoridades estranhas à nossa cultura, como a guitarra, seriam repudiadas pelos nacionalistas. De outro lado, um grupo ligado aos ideais antropofágicos apregoava a canção livre de temas e barreiras. Defendiam a canção universal, fruto de apropriações que resultassem em algo novo e proporcionassem o avanço da linguagem musical. Ora associada ao nacionalismo, ora ao anti-nacionalismo, as matizes estéticas assumidas pela canção revelam-se inseparáveis das inflexões próprias do meio televisivo.

O cenário musical dos anos 60 confunde-se com o televisivo. Se a televisão foi a grande divulgadora da canção, ela exigiu contrapartida. A canção teria que se condicionar às regras televisivas para funcionar enquanto catalisadora de audiência e lucro. Como

mencionou Caetano, “tínhamos uma música nova e forte, mas escrava”. (CAMPOS, 1968, p. 188).

Toda a discussão, potencializada nos anos 60, em torno do nacional *versus* o universal chegaria ao início da década seguinte arrefecida. Nota-se o fim da predominância das emissoras de televisão como principal eixo de divulgação da música popular. As gravadoras multinacionais iniciariam sua jornada de divulgadoras dos novos valores musicais.

[...] a grande massa de canções retomou seu lugar nas emissoras de rádio e a relação gravadora/mídia virou uma instância todo-poderosa na qual só penetravam artistas que apresentassem potencial para fundar um estilo ou figuras forjadas no interior da própria gravadora para atingir o grande público. (TATIT, 2004, p. 228).

Nosso estudo iluminou o momento em que a televisão atinge o grande público, através dos programas musicais, flagrando sua influência na produção da canção, como seria convencional nos anos vindouros. Para desdobrar a análise, recomendamos a realização de outros estudos sob a ótica do movimento modernista brasileiro, bem como a investigação de como o rádio perdeu sua soberania para a televisão.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

- ADONAY, A. **Eletronic Samba**: a música brasileira no contexto das tendências internacionais. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2006.
- ALVES, V. **TV Tupi**: uma linda história de amor. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- AMORIM, E. R. do. **História da TV Brasileira**. São Paulo, Coleção Cadernos de Pesquisa. Centro Cultural São Paulo: 2008.
- BARBOSA, A. L. (coord.). **Que caminho seguir na música popular brasileira** (debate de vários músicos e intelectuais). RCB, nº 7, maio, 1966, p. 375-85.
- BARROS, N. L. **Música popular**: novas tendências. RCB, nº 1, março, 1965, p. 232-7.
- BERGAMO, A. A reconfiguração do público. In: RIBEIRO, A. P. G; SACRAMENTO, I; ROXO, M. (Orgs) **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.
- BUENO, E. **Brasil: uma história** – a incrível saga de um país. São Paulo: Ática, 2003.
- CAMPOS, A. (Org.) **Balanço da Bossa** – antologia crítica da moderna música popular brasileira. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- _____. **Música e Televisão**: depoimento por e-mail. [19 de janeiro, 2013]. Entrevista concedida a Cláudia Paixão.
- CARVALHO, A. A. A de. **Ninguém faz sucesso sozinho** – Bastidores dos anos de ouro da TV Record e da Jovem Pan. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.
- CARVALHO FILHO, P. M. de. **Histórias... que a história não contou** – Fatos curiosos em 60 anos de rádio e TV. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

CASTRO, R. **A onda que se ergueu no mar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Chega de Saudade**: a história e as histórias da Bossa Nova. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COSTA, A. H. da. Rio e Excelsior: projetos fracassados? In: SIMÕES, I. F.; COSTA, A. H. da; KEHL, M. R. **Um país no ar** – História da TV brasileira em três canais. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 123-166.

COTRIM, G. **História do Brasil**: para uma geração consciente. São Paulo: Saraiva, 1991.

DUNN, C. **Brutalidade Jardim**: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. Tradução: Cristina Yamagami. São Paulo: Editora da UNESP, 2009.

ECHEVERRIA, R. **Furacão Elis**. São Paulo: Ediouro, 2007.

FAVARETTO, C. **Tropicália**: Alegoria, alegria. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FRÓES, M. **Jovem Guarda**: em ritmo de aventura. São Paulo: Ed. 34, 2000.

GARCIA, W. **Bim Bom**: a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GODOY, A. **Música e mídia nos anos 60**: depoimento. [29 de julho, 2011]. SESC Bauru-SP. Entrevista concedida a Cláudia Paixão.

HOLLANDA, H. B.; GONÇALVES, M. A. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

HOLLANDA, H. B. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

JAMBEIRO, O. **A TV no Brasil do século XX**. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2002.

LOBO et al. **Confronto: Música Popular Brasileira** (Entrevistas de Edu Lobo, Luiz Carlos Vinhas e José Ramos Tinhorão). RCB, nº 3, julho, 1965, p. 305-12.

LORENZOTTI, E. **Tinhorão: o legendário**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

MARTINS, R. **A rebelião romântica da jovem guarda**. São Paulo: Fulgor, 1966.

MATTOS, S. **A televisão no Brasil: 50 anos de história (1950 – 2000)**. Salvador: Editora Paz/Edições Ianamá, 2000.

_____. **História da televisão brasileira: uma visão econômica, social e política**. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

MEDAGLIA, J. Balanço da Bossa Nova. In: CAMPOS, A. (Org.). **Balanço da Bossa** – antologia crítica da moderna música popular brasileira. São Paulo: Perspectiva, 1968. p. 55-111.

MEDEIROS, P. de T. C. **A aventura da Jovem Guarda**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MELLO, Z. H. **A era dos festivais: uma parábola**. São Paulo: Editora 34, 2003.

_____. **Música e Televisão: depoimento**. [16 de março, 2012]. São Paulo. Entrevista concedida a Cláudia Paixão.

_____. **Música nas veias: memórias e ensaios**. São Paulo: Ed. 34, 2007.

MENDES, G. De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda. In: CAMPOS, A. (Org.). **Balanço da Bossa** – antologia crítica da moderna música popular brasileira. São Paulo: Perspectiva, 1968. p. 121-128.

MORAIS, F. **Chatô: o rei do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras. 1994.

MOTTA, N. **Noites Tropicais**: solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MOURA, G. **Tio Sam chega ao Brasil**: a penetração cultural americana. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MOYA, A. de. **Glória in Excelsior**: ascensão, apogeu e queda do maior sucesso da televisão brasileira. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

_____. **Televisão anos 50 e 60**: depoimento. [11 de janeiro, 2013]. São Paulo. Entrevista concedida a Cláudia Paixão.

NAPOLITANO, M. A MPB na era da TV. In: RIBEIRO, A. P. G; SACRAMENTO, I; ROXO, M. (Orgs.) **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010. p. 85-105.

NAPOLITANO, M. **História & música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume: FAPESP, 2001.

NAVES, S. C. **Da bossa nova à tropicália**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

REZENDE, L. L. **Notas para uma história da TV no Brasil**. Mercado Global. nº 109, setembro, 2000, p. 2-47.

RIBEIRO, S. **Prepare o seu coração**. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

RICARDO, S. **Quem quebrou meu violão** – uma análise da cultura brasileira nas décadas de 40 a 90. Rio de Janeiro: Recorde, 1991.

RIDENTI, M. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RODRIGUES, J. **Música e Televisão**: depoimento. [21 de setembro, 2012]. Hotel Saint Paul Bauru – SP. Entrevista concedida a Cláudia Paixão.

SANT'ANNA, A. R. de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

SEVCENKO, N. (org.). O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: **História da vida privada no Brasil**. – República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das letras, volume 3, 2001.

SILVA, F. de B. e. **Chico Buarque**. São Paulo: Publifolha, 2004.

SILVA, W. **Vou te contar** – histórias de música popular brasileira. São Paulo: Códex, 2002.

SIMÕES, I. F.; COSTA, A. H. da; KEHL, M. R. **Um país no ar** – História da TV brasileira em três canais. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SOUZA, T. A Aliança Televisiva e os Festivais da Canção. In: Vários autores. **Brasil Musical**. Rio de Janeiro: Art Bureau, 1988.

SCHWARTZ, J. **Vanguardas Latino-americanas**: polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 1995.

TATIT, L. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

_____. **Todos entoam**: ensaios, conversas e canções. São Paulo: Publifolha, 2007.

TERRA, R.; CALIL, R. **Uma noite em 67**. Videofilmes, 2010. 1 DVD (85 min).

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. **Música e Televisão:** conversa por telefone. [21 de abril, 2012]. Entrevista concedida a Cláudia Paixão.

_____. **Música Popular:** do gramofone ao rádio e TV. São Paulo: Ática, 1981.

_____. **Música Popular:** um tema em debate. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1966.

_____. **O samba agora vai:** a farsa da música brasileira no exterior. Rio de Janeiro, JCM Editores: 1969.

_____. **Pequena história da música popular:** da modinha ao Tropicalismo. São Paulo: Art Editora, 1986.

VALENTE, H. de A. D. (Org.). **Música e mídia:** novas abordagens sobre a canção. São Paulo: Editora Via Lettera/FAPESP, 2007.

VELOSO, C. **Verdade Tropical.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

VILARINO, R. C. **A MPB em movimento** – música, festivais e censura. São Paulo: Olho d'Água, 1999.

YVES, P. **50 anos TV Record.** São Paulo: Editora Referência, 2003.

APÊNDICES

Apêndice A – Entrevista com Adylson Godoy, realizada em 29/07/2011, no SESC Bauru, por ocasião do show “Eternos Festivais”.

Sobre o surgimento do programa *O Fino da Bossa*

O Teatro Paramount estava programando shows com artistas reunidos lá pelo disk jôquei Walter Silva, conhecido como Pica-Pau, ele que reuniu os primeiros grupos que faziam shows em faculdades e levou para um teatro. O Horácio Berlinck Neto que era do centro acadêmico, se não me engano do *11 de Agosto*, fazia essas reuniões lá, os compositores começavam a protestar contra a ditadura, o pessoal da esquerda, de teatro, todo esse movimento começou. Eu também me engajei nesse movimento porque eu tava fazendo curso de Direito, eu sabia muito bem o que representava a ditadura para um advogado, tanto assim que eu não fiz a opção pela advocacia por conta de ter formado na época da ditadura, que adiantava ser advogado? Uma penada lá acaba com qualquer processo.

Nós fomos convidados pelo Walter Silva pra fazer esse show lá no Teatro Paramount, aí a Elis trouxe o show dela do *Bottles Bar*, do Rio de Janeiro, para o Teatro Paramount e o sucesso foi muito grande. O local começou a ser despertado para esses movimentos de música popular brasileira, todos os artistas de São Paulo se engajaram nos movimentos. César Rondon Vieira, eu, o Zimbo Trio, o Trio Marayá, cantoras como a Maria Odete, compositores que estavam iniciando a carreira começaram a entrar nesse projeto no Teatro Paramount em São Paulo.

O Paulo Machado de Carvalho, diretor da TV Record, percebeu que era um movimento novo, muito forte, muito oportuno e que poderia dar frutos como audiência de televisão. E a TV Record tinha um programa chamado *Gente* que foi onde eu conheci a Elis; o Zimbo Trio era a base do programa. O produtor era Manoel Carlos, que hoje escreve novela, mais o Nilton Travesso, Raul Duarte e o Tuta, Augusto Amaral de Carvalho – apelido do Tuta, que era filho do dono da televisão –, que hoje é diretor da Jovem Pan, que era uma emissora ligada à TV Record. Esse grupo todo ficou na TV Record esperando o resultado dessa conversa do Marcos Lázaro com todos os artistas que cantavam lá. Marcos Lázaro foi um grande empresário do Roberto Carlos, da Elis Regina e do nosso grupo que fazia show no Teatro Paramount. Mandou o convite do Paulo Machado de Carvalho querendo que a gente fizesse os shows que a gente fazia no Teatro Paramount, no Teatro Record. Foi aí que foi a turma toda do Teatro Paramount para lá. Alí foram definindo funções, o Zimbo Trio ficou com a Elis Regina, fazendo os finais de programa, eu fiquei responsável pelos arranjos do quinteto do Luiz Loy, que era o quinteto que acompanhava os artistas novos que estavam

começando e eu que fazia essa programação, como assistente musical, uma espécie de diretor musical do *O Fino da Bossa* e a equipe de produção é que escala os artistas, que era o Manoel Carlos, o Tuta, o Raul Duarte e o Nilton Travesso.

Nós tínhamos nessa divisão de funções, 04 conjuntos básicos, o conjunto do Luiz Loy, que estava sob a minha direção pra fazer os arranjos, o conjunto do Caçulinha, que tocava músicas tradicionais, para acompanhar o pessoal ligado ao choro, ligado ao samba de morro; o Zimbo Trio que era ligado à Elis Regina e o Cyro Pereira, que faleceu há pouco tempo, que era o maestro que ficou incumbido de tocar os arranjos que os artistas traziam. E os artistas novos na época era comigo, então dessa turma nova que passou pela minha mão, tinha todo aquele pessoal que hoje é a elite da música popular brasileira.

Me lembro que quando Milton Nascimento chegou em São Paulo, ele foi me procurar pra poder cantar no *O Fino da Bossa*, nós tínhamos feito um Festival juntos. Eu fui o segundo colocado no Festival Nacional com a música *Chora Céu* e o Milton participou desse festival pela primeira vez cantando *Cidade Vazia* do Baden Powell, ficou acho que em quinto lugar. Falaram pra ele que se ele quisesse vir para São Paulo teria que falar comigo e ele foi em casa me procurar, tocar as músicas, para saber se ele podia ir para o programa. Aí eu chamei a Elis, a Elis tava em casa, eu falei: *Elis escuta esse cara, um louco esse cara, a gente tem que fazer alguma coisa por ele.*

Tinha um outro trio que eu esqueci, o *Bossa Jazz Trio* que o pianista era meu irmão, o Amilson Godoy, que hoje é maestro, esse grupo era responsável por acompanhar todo mundo que apareci lá e a gente distribuía, *olha você vai cantar com o Bossa Jazz, você vai ficar comigo para fazer o arranjo, você vai com fulano, beltrano.* Então a gente começou a distribuir essa turma que caía. E o programa começou a ter uma audiência, era gravado em videoteipe naquele tempo e os videoteipes passavam em todas as capitais do Brasil. Ela tinha a mesma força que tem a Rede Globo hoje, no setor de música. Não tinha novela, tinha o Canal 4 lá que fazia umas novelas, a TV Globo ainda tava engatinhando, tinha o canal 5, a Excelsior.

A Excelsior que começou tudo, em 1966 houve o primeiro Festival na TV Excelsior que eu concorri. A Elis ganhou com *Arrastão*, eu fui premiado com o Taiguara com a música cantada pela Alaíde Costa, chamada *Flor da Manhã*. Depois o festival seguinte foi o segundo Festival da Excelsior, feito em várias capitais do Brasil, como eles não falavam o nome do compositor, nas 04 capitais apresentadas o festival, eu classifiquei uma música em cada um, então quando chegou nas 12 finais, eu tinha sozinho um quarto das músicas. Foi nessa época que minha carreira, em 66 foi o auge da minha carreira, naquele ano eu gravei 26 músicas, fiz

um monte de sucesso naquele ano com música popular brasileira, alguma coisa gravada pela Elis, pela Elizete, por todo pessoal.

Eu ganhei um programa na TV Excelsior em 66 e fiquei numa situação muito ambígua. Eu era contratado da Record e precisei pedir autorização para fazer um programa de MPB na TV Excelsior à tarde. E fiquei um tempão na TV, a Record não criou problema porque eu levava a turma do *O Fino da Bossa* para o meu programa, então eu tinha o Eduardo Gudin, o Milton Nascimento como fixo do meu programa. O pessoal ia todo no meu programa, eu trabalhava essa garotada né?

A Excelsior começou a perder o seu apogeu quando a Record começou a fazer os festivais. Aí ela foi perdendo força econômica, patrocinadores, acabou. Os patrocinadores de festivais foram para a TV Record e aí começaram *Bienal do Samba*, outros festivais e *O Fino da Bossa* a todo vapor. E a Record depois me convidou para ser diretor musical de mais programas, o programa do Agnaldo Rayol chamado *Corte Rayol Show* e o programa da Hebe Camargo, eu que fazia a triagem dos artistas que iam cantar nesses programas.

Nós tínhamos uma preocupação naquela época pela qualidade do trabalho, sabe? Todo mundo que se apresentava e que cresceu, que se apresentou e que fez nome, várias pessoas fizeram nome que estão aí até hoje, dentro da TV Record, Edu Lobo – que ganhou o Festival – Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé, toda essa turma. Esse pessoalzinho que veio depois tipo Djavan... já não pegou mais *O Fino da Bossa*, já não tinha mais, foram por outras vias, até porque a música popular brasileira tinha muita representatividade, ela tocava muito, não tinha jabá, a música de qualidade era executada em rádio. Esses vícios que tem hoje vigorando, a gravadora ter que comprar horário pra poder tocar uma música, não existia naquele tempo. Hoje você compra minutos, você toca qualquer porcaria lá, desde que você compre os minutos. Toda essa realidade foi mudando.

Esse show que eu estou trazendo para cá, pro SESC de Bauru, *Eternos Festivais*, é um show que se eu fosse falar, eu ficaria falando 3 horas, não tocaria nem música, porque ele tem toda uma história. Eu conto a história dos festivais, da minha participação dentro da estrutura que foram os festivais da Record, os festivais da Excelsior, e procuro manter esse projeto para manter a memória do pessoal viva. Eu sou interativo, você vai ver, o pessoal participa, ouve, canta, gosta.

Todo esse movimento foi até perto de 1970, com o programa do Roberto Carlos, o *Jovem Guarda*, que era um dos programas da TV Record. A TV Record tinha domingo à tarde o Roberto Carlos, *Jovem Guarda*, segunda-feira *O Fino da Bossa*, com Elis Regina, terça *Corte Rayol Show*, quarta-feira era o programa da Hebe, quinta-feira era do Simonal,

sexta-feira da Elizete Cardoso, sábado *O astro do disco* que tudo que aconteceu na semana tocava lá.

Discurso Nacionalista

Nós que fazíamos parte dessa equipe de produção, nós tínhamos que ter uma visão da expressão da cultura do Brasil, não uma visão segmentada de um determinado grupo. Eu que fui um dos fundadores do samba-jazz de São Paulo, meus primeiros temas foram muito tocados nessa época de 70, porque no Rio de Janeiro tinha o Meireles, o saxofonista. E eu criei em São Paulo o samba-jazz hot, o samba rápido, eu vou tocar até uns temas aí, de um projeto que eu tenho chamado jazz latino. Nesse projeto eu conto essa história do samba-jazz com música minha e de outros compositores que vieram para São Paulo, quando o movimento samba-jazz começou a crescer. Na realidade se eu tenho algum espaço dentro da música popular brasileira reconhecido é o samba jazz do Adylson Godoy que trouxe o samba mais rápido pra cá, tocado por músicos na época.

Todo esse movimento dentro do *O Fino da Bossa* não pegava o Tinhorão, porque nós tínhamos espaço para o Tinhorão, nós tínhamos espaço para as músicas de protesto, mesmo com censura, bloqueada, tínhamos espaço para o samba de morro, Os *Originais do Samba* estava sempre presente com o Jair Rodrigues, que era um dos líderes de audiência do programa da Elis, com ela fazendo dupla. Todos esses seguimentos musicais eram representados como faz, por exemplo, a unidade do SESC hoje, que traz músicas de todas as tendências para cá. Nós tínhamos todas as tendências dentro do *O Fino da Bossa* com quadros. Cada artista que ia se apresentar, se apresentava fazendo o seu trabalho. Trabalho regional, jazzístico, trabalho lírico com orquestra, trabalho de música tipicamente brasileira, com chorinho, Altamiro Carrilho tocou muitas vezes com o regional do Caçulinha, que era do violão, acordeão, brasileiro, bem apropriado a esse tipo de coisa.

Jovem Guarda x O Fino da Bossa

O Roberto Carlos sempre foi um cara extraordinário, o cara põe um milhão de pessoas na praia até hoje. Goste ou não goste, o pessoal sai de casa e vai lá, ouve e canta. Então brigar com o Roberto Carlos já naquela época não era uma coisa... a televisão não entendeu isso, esse foi o grande problema. Os níveis de audiência do programa do Roberto Carlos, quando as meninas rasgavam roupa, não tinha nada a ver com a qualidade do programa que nós fazíamos na segunda-feira. Mas os níveis comerciais de audiência começavam a cair em relação ao programa do Roberto, porque o apelo é mais popular, aquela garotada toda

cabeluda, aquela coisa toda: as meninas se rasgando, aquele negócio. *O Fino da Bossa* tinha os tientes, mas era muito mais reservado do que num programa desses.

Marcha contra as guitarras e fim do *O Fino da Bossa*

E a qualidade musical do *O Fino da Bossa* não tinha nada a ver com aquela turma que cantava jovem guarda com a raiz de blues americano, é tudo uma raiz de blues americano, de Elvis Presley, que vem dessa turma, já a música brasileira era uma informação múltipla, de multifacetadas, então você no mesmo programa, que você toca uma música que tem características jazzística, ou lírica, ou não sei o que, você nunca tem um seguimento que segue aquilo, você tem um seguimento diversificado. No caso do Roberto Carlos existia uma jovem guarda que seguia aquilo.

E quando aquilo começou a infestar a nossa história, houve um *pô vamos fazer alguma coisa*. Vamos sair, vamos gritar, vamos um fazer algum negócio pra ver se a televisão se sensibiliza e não nos penalize pela audiência que tava caindo. Aí a coisa ficou desinteressante, a Elis não quis mais brigar por conta de gente vendo o programa dela, ela sempre teve aquela opinião muito forte, sempre teve um gênio muito forte.

Eu me lembro de que quando chegou 69, 68 eu fui embora pro Rio de Janeiro, fui fazer meu trabalho no Teatro Santa Rosa, estava tendo um movimento nosso, de MPB, tava invadindo o Rio de Janeiro. E o Nelson Motta, que hoje é jornalista da Globo, me deu uma força muito grande, deu uma manchete no jornal “Adylson Godoy vem para o Rio de Janeiro, tá no Teatro Santa Rosa”. Comecei a trabalhar com o Marcos Valle, Paulo Sérgio Valle, com aquela turma toda lá, Antônio Adolfo. Eu saí de São Paulo e fui procurar onde tinha uma música melhor, porque o espaço começou a ficar pequeno.

Pressão da emissora pela audiência

Não tinha pressão *de que vocês devem fazer uma música parecida com a música que o Roberto Carlos faz*, porque ninguém ia conseguir fazer, a música dele era dele, era da turma dele. Você vai analisar sem querer meter o pau, você vai analisar harmonicamente uma música feita por esse pessoal, tem meia dúzia de acordes, é o acorde maior, menor, aumentado de minuto, se tiver tá sempre na dominante, na tônica, na subtônica, 4, 5 acordes você toca o repertório do Roberto Carlos inteiro. Agora vai tocar Toninho Horta, vai tocar Milton Nascimento, até minhas próprias músicas, vai tocar, tem 200 acordes numa música. É o trabalho muito mais elaborado, preocupado com a poesia, não é aquele: *meu amor me*

abandonou, não posso mais viver sem você, não é só isso, você pode dizer isso de várias formas, não tornar isso um lugar comum.

Você vai analisar as letras, sempre aquela coisa do lugar comum, porque é aquela linguagem que uma parte da juventude gostava e que gosta até hoje. Se você for trazer aquela realidade pra hoje, a realidade do *Jovem Guarda* do Roberto Carlos é a realidade do sertanejo de hoje, o Luan Santana é o Roberto Carlos da época. Agora vai analisar a música, continua com meia dúzia de acordes e tríades e terças.

Papel da televisão na época

Eu acho que se não tivesse havido a televisão, muitos artistas não teriam sequer ficado conhecido. Se Edu Lobo não tivesse ganhado com *Ponteio*, com *Arrastão*, se não tivesse espaço, o que acontecia naquela era época era o seguinte: a música boa tinha espaço, tinha espaço na TV Record, ali era o centro que irradiava para todo mundo. Não só aqui, mas para fora do Brasil, na América Latina, os videoteipes eram negociados também, principalmente nos países de língua portuguesa, a gente era conhecido lá fora.

Rádio

Os programadores de rádio, era engraçado, era um efeito cascata. Viam o que estava na televisão e programavam as músicas de televisão na rádio.

Festival de 67 da TV Record

Eu tava concorrendo nesse Festival com uma música com Agnaldo Rayol chamada *Vela Branca*, que ele cantou. Eu assisti a apresentação do Jair Rodrigues do lado de Geraldo de Vandré, eu tava lá atrás eu e o Geraldo. E quando terminou a apresentação do *Disparada*, eu tava branco, porque a gente não tinha visto o ensaio, tomo mundo escondia o leite. Eu falei: *Geraldo o que isso cara, que letra que você fez! Você ganhou esse festival cara, você ganhou esse festival, quem vai concorrer com você?*

Aí o que aconteceu, existia uma música de um apelo muito grande, *A Banda* do Chico Buarque que os estudantes inteiros da faculdade que ele estudou, apoiavam aquela música e tal e o Jair foi escolhido para cantar aquela música pelo Théo de Barros.

Então eu tomei um susto quando eu ouvi o *Disparada*. Essa semana eu tava conversando com o Jair, ensaiando o show e tava lembrando desse momento. O empate foi da produção, a produção empatou porque queria um ídolo, construir um ídolo para televisão para dar um programa para ele e esse ídolo escolhido foi o Chico. Ele ficou muito tempo com a

Nara no programa de televisão. Se houvesse uma votação no pau mesmo, *Disparada* tinha ganho esse festival, tenho certeza.

Sérgio Ricardo quebra o violão

Ele jogou o violão na plateia. Sabe no colo de quem caiu o violão? Do Eduardo Gudin. O Eduardo Gudin estudou comigo, ele tinha 14 anos, ele ia na minha casa aprender a tocar minhas músicas. Essa semana eu tava conversando com ele e nós estávamos lembrando dessa época, aí eu falei: *e o violão do Sérgio Ricardo?* Ele falou: *Pô caiu no meu colo*. Isso aí não tem em livro nenhum é só a gente que conhece.

Apêndice B – Entrevista com Álvaro de Moya, realizada em 11/01/2013, em sua residência, em São Paulo.

Sobre a formação de redes

A TV Excelsior pertencia ao grupo Simonsen, que era um grupo muito rico, que tinha banco, que tinha a *Panair do Brasil* e um monte de coisa. A gente gravava o programa em *videotape*, dava na *Panair*; a *Panair* levava para o Rio de Janeiro, depois para Belo Horizonte e aquele vídeo corria o Brasil inteirinho. Então o programa que passasse aqui, na semana que vem estava passando no Rio, Belo Horizonte, Recife, Porto Alegre.

O grupo Simonsen era capitalista, não no padrão brasileiro, mas no sentido internacional. Eles queriam fazer a Embratel, fazer satélite e fazer uma rede de televisão. E [diziam] *não é só pra nós, é pra todas as televisões terem acesso a esse sistema*. Então quer dizer, eles queriam ser a Embratel já naquele tempo, você vê a visão que eles tinham. E foi isso que os militares não aprovaram.

Grupo Simonsen ameaçado

Quando começou a campanha contra o grupo Simonsen, agora eu posso falar porque eles já morreram todos, mas o João Saad, que era dono da TV Bandeirantes e era meu amigo, falou: *Olha Moya, o seu amigo Wallinho, avisa ele que quem tem tá fazendo campanha contra o pai dele não é esses cafeicultores brasileiros, é o Rockefeller*.

Aí eu corri no escritório do Wallinho e só tinha um diretor que era o Rubens Barbalho, eu falei: *olha Rubens, uma pessoa me avisou o seguinte, que por trás dessa campanha contra o Mário Simonsen está o Rockefeller*. Aí quando o Wallinho que era o filho dele, que era meu amigo chegou, eu falei: *olha, eu tô sabendo que é o Rockefeller*.

Ele disse: *Não, não, vocês comunistas têm ideia de sempre achar que é contra o capitalismo americano*. Eu falei: *olha Wallinho, eu não posso falar o nome porque a pessoa é meu amigo, mas ele é um grande empresário da área de comunicações, exatamente de televisão, tem 3 ou 4 televisão, então você já desconfia que foi um deles que chegou pra mim e que falou: avisa o Wallinho que a coisa vai ficar preta e quem tá por trás de tudo isso é o imperialismo americano*.

Logo depois veio o golpe e também os americanos estavam lá, os americanos estavam com a armada na América do Sul na hora do golpe brasileiro, então quer dizer, os americanos armaram um golpe militar pra tomar o poder, imagina se eles não iam armar um golpe para fechar a televisão do Simonsen?

Anos e anos depois, o Wallinho deu uma entrevista e disse: *na época eu não acreditei, mas depois eu realmente soube que era o Rockefeller, que era um desafeto do meu pai, que estava por detrás de tudo isso*. Eu pensei: *agora é tarde demais*.

O senhor acredita que a fatalidade para a TV Excelsior foi ter exposto suas posições políticas?

Ela foi muito mal administrada, no tempo do Edson e do Alberto eles administraram muito mal. A Excelsior tinha o grupo Simonsen por detrás, o Wallinho abriu o banco Noroeste para eles, aí eles faziam o que bem entendiam. Eles contratavam todo mundo. Eles não perguntavam: quanto você ganha? Você ganha 2 mil, eu dou 4 mil pra você. Falavam: *eu dou 20 mil pra você*, o cara falava: *pô, eu ganhando 2 mil, tá me oferecendo 20 mil?*

“Eu também estou no 9”

O Mário Regis Vita, que era muito criativo, fez uma campanha “Eu também estou no 9”. Tinha *outdoor* no país inteiro: “Eu também estou no 9”. Quando o Herbert Levy falou assim: *o Simonsen pegou dinheiro do governo e está usando pra benefício próprio*. As pessoas falaram: *ah, por isso que a Excelsior tá contratando todo mundo*. Então aquela propaganda que era a favor da Excelsior, ficou contra a Excelsior, porque o povo disse assim: *ah, então ele pegou dinheiro do governo e tá fazendo televisão, comprou a Panair do Brasil e tal*.

João Goulart

Mandou um avião da *Panair* buscar ele. Aí avisaram: *olha, se o Jango descer aqui nós prendemos ele*. Então, o Simonsen levou um avião para Paris, hospedou o João Goulart na casa dele em Paris, enquanto isso, aqui no congresso para evitar um golpe, criou o parlamentarismo.

Como o presidente perdeu a força, o João Goulart pode vir. Aí João Goulart fez um plebiscito e o povo preferiu a volta do presidencialismo. Aí o Jango voltou, acabou o primeiro ministro e aí a direita ficou fechando, fechando, até conseguir derrubar ele.

Aí eles acharam que o Simonsen era ligado ao Jango. O ministro da aeronáutica era o Eduardo Gomes e ele tirou, a *Varing* tinha os Estados Unidos e a *Panair* tinha a Europa, ele tirou a Europa e deu também para *Varing*.

O Edson Leite era mais ligado ao Adhemar de Barros, o Wallinho era a favor da normalidade democrática, agora o Adhemar de Barros, Edson Leite era ligado ao golpe. Eles apoiaram o golpe, e o golpe apoiou a TV Globo, ao invés de apoiar eles na TV Excelsior.

Nacionalismo

Ele era a favor da democracia. Ele era o capitalista que queria ganhar dinheiro e fazer negócio. Só que ele era nacionalista.

Dizem que os africanos foram procurar ele em Paris, quando ele estava exilado. Não sei se é história. Ele tava fechado em um apartamento de Paris, estava arrasado, já tinha perdido tudo. Um grupo da África foi ao apartamento dele e falou assim: *aquele plano que você tinha para o café brasileiro, nós com os nossos governos nos cotizamos e você faz um projeto pra nós aqui na África*. Ele viu se ele fizesse o projeto na África iria destruir o café brasileiro, aí ele falou: *olha, eu sou brasileiro!*

Publicidade na televisão

A Excelsior de certa forma inflacionou a televisão, mas foi a TV Globo que conseguiu fazer um sistema de infraestrutura que realmente a tornou autossuficiente.

TV Tupi

O filho dele xingava ele e ele xingava o filho. Os dois se odiavam. [sobre Chateaubriand e seu filho]. E depois ele chamou o Vicente Rao e falou: *olha, eu queria deixar as Associadas para os diretores*. E o Rao fez um negócio tão amarrado que não tinha solução. Porque esses diretores que tinham trabalhado com o Chateaubriand ficaram de uma certa forma donos da televisão, só que era vitalício.

Então, o Edmundo Monteiro tinha a TV Tupi de São Paulo enquanto ele vivesse, na hora que ele morresse passava para os outros condôminos. Então todos eles falavam: *bom, eu tenho que me virar nesse período que eu tô aqui*. O Edmundo Monteiro, da TV Tupi de São Paulo e o Calmon na TV do Rio tentavam o máximo possível a coisa em benefício próprio, não em benefício da emissora.

Televisão

A Excelsior foi a única que nasceu como uma televisão. Como eu tinha visto a televisão americana, eu pensei: *aqui vai ser uma televisão* e como a minha formação cultural é de histórias em quadrinhos, que é balãozinho que tem uma legenda, eu tinha o senso de

síntese, então dizia: *não quero essa verborragia de rádio, do cara ficar falando*, eu não gostava disso. Muita coisa de que eu fazia era do meu gosto pessoal. Essas coisas que você pergunta, eu nunca tenho noção do que eu faço, só depois de um certo tempo.

Eu tinha uma vantagem sobre o Cassiano, sobre o Nilton Travesso, sobre todo mundo, porque eu era desenhista de história em quadrinhos. Eu olhava uma página em branco e imaginava: *aqui tem que ser o close up, aqui o suspense*, de uma certa forma a televisão era uma página em branco.

Eu fui para a televisão com um senso de autocrítica, e as pessoas não tem autocrítica, as pessoas fazem esses programas ridículos na televisão e pensam que estão fazendo grande coisa.

Altos Cachês

Eu já não tava mais na TV Excelsior, mas eu tinha levado o Lima Duarte, o Durst e o Túlio de Lima para Excelsior. Eu levei os três na sala do Edson Leite, eu não me lembro bem os números, mas vamos supor: o Edson Leite ofereceu 21 mil para cada um. Todos eles ganhavam quatro mil e quinhentos, uma mixaria... de repente ganhar 21 mil! Túlio e Durst saíram e o Lima ficou na Tupi.

Ibope

A Excelsior tava mais preocupada em fazer uma boa televisão. O Wallinho dizia que queria fazer a *BBC* de Londres na Excelsior. Eu briguei com o “homem” do Simonsen que ficava lá, um administrador, e saí da Excelsior.

Quando o Edson Leite e o Alberto entraram, eles se preocuparam como o Ibope. O Boni fala: *que de uma certa forma o Edson Leite traiu a ideia do Moya, porque ele fez uma televisão de Silvio Santos, ao invés de fazer uma televisão de conteúdo*. O Edson Leite tava preocupado com o Ibope, com o dinheiro, eu tava preocupado com o conteúdo, em fazer uma televisão boa, era diferente. Quando o Edson Leite veio, ele fez o que o Silvio Santos fez: uma televisão popular. O Wallinho ficou satisfeito porque era uma televisão que pegou primeiro lugar de audiência, ficou com prestígio e tudo, mas o conteúdo tinha dançado.

Apêndice C – Entrevista com Augusto de Campos, realizada via e-mail, em 19/01/2013.

Logo no início do seu livro *Balanço da Bossa*, o sr. deixa claro que se trata de uma obra contra os defensores da tradição e da “pureza” da música brasileira. Era uma resposta a pessoas como Tinhorão?

Não era uma resposta pessoal. Mas era uma defesa da renovação da arte e da música. E como Tinhorão era um dos críticos mais reacionários e conservadores da música popular, certamente poderia ser incluído na área daqueles a quem se dirigia o que escrevi. Mas não tinha o intuito de dirigir-se a ninguém em especial. Uma resposta direta ao crítico encontra-se na Minientrevista nº 1 publicada em *BALANÇO DA BOSSA E OUTRAS BOSSAS* (P. 269). Dei esse depoimento à revista *CRUZEIRO*, publicação interestadual, a mais importante de então, em 19 de junho de 1969. E num momento em que os nomes de Caetano e Gil eram boicotados na imprensa, tive a ousadia de proclamar: **É PRECISO OLHAR PARA ELES.**

As influências externas na nossa música começaram bem antes dos anos 60, temos samba-canção com o bolero, etc. Por que somente na década de 60 esse debate foi potencializado?

O surgimento da bossa nova trazia uma nova abordagem, uma proposta mais atualizada relativamente à nossa música popular, compreendendo novas harmonias e interpretações menos sentimentais. Não significa que a música do período anterior não tenha significação ou validade.

Influências externas sempre ocorreram em nossa música — do jazz nos tempos de Pixinguinha ao “cool” dos anos 50. E mais adiante, no caso do Tropicalismo, a música dos Beatles, Jimi Hendrik, Janis Joplin e outros. Em todos os casos ela foi benéfica, porque a assimilação dessas novas linguagens não resultou em imitação, mas em novas criações autônomas que se combinaram com o experiencial da nossa música e passaram até mesmo a influenciar, por sua vez, a música que a influenciou. Basta lembrar o sucesso internacional de Tom Jobim e João Gilberto. É espantoso o número de gravações e interpretações estrangeiras das composições de Jobim. Até Amy Winehouse gravou “Garota de Ipanema”.

O sr. percebeu se a televisão tomou parte ou participou de alguma forma do debate que se deu nos anos 60 sobre a incorporação de elementos estrangeiros em nossa música?

Os festivais, que começaram a se realizar a partir de meados dos anos 60, registram amplamente a participação da TV nos debates que ocorriam nessa época. Os músicos mais impregnados de nacionalismo opuseram-se radicalmente à Jovem Guarda e às guitarras elétricas e isso provocou antagonismos que se expressaram mais vivamente do momento em que os tropicalistas incorporaram elementos fora da tradição ortodoxa da nossa música. Eu mesmo saí do meu campo literário para participar do debate, defendendo com os artigos que publiquei, desde 1966, tanto a Jovem Guarda como os Tropicalistas, então alvo de grande preconceito por muitos protagonistas estritos da MPB.

A história demonstrou quem tinha razão, uma vez que o Tropicalismo é reconhecido hoje como o mais importante movimento da música popular brasileira que surgiu depois da renovação da Bossa Nova. E os integrantes da Jovem Guarda — sem contar a carreira espetacular de alguns dos seus participantes — tem também reconhecida a relevância que tiveram como precursores da assimilação das novas tendências da música internacional, ainda que se tratasse, neste caso, de uma abordagem de cunho mais ingênuo e menos consciente que a da Tropicália.

Quando Caetano surge apregoando a retomada da linha evolutiva, o que se temia no aspecto musical?

Creio que mais do que tudo uma suposta desfiguração do que se chamava de “identidade nacional”. O mesmo ocorrera na música de alto repertório, quando o compositor Hans Joaquim Koellreuter introduziu o dodecafonismo no Brasil, provocando a reação nacionalista de Camargo Guarnieri.

Ora, a música pode guardar certas características das vivências regionais, mas é um fenômeno universal, e não pode ser encerrada em redomas xenofobistas. Tem que evoluir, incorporando novas conquistas de sua linguagem, e não paralisar-se na repetição de fórmulas canonizadas. Do contrário, dando ao público somente o que ele já conhece, pode aumentar o rendimento financeiro dos seus protagonistas, mas não acrescenta nada ao repertório de informações nem aprimora os conhecimentos musicais seus usuários. A arte tem que se sintonizar com as transformações de sua época, senão se petrifica e perde a sua própria função, mesmo quando opera na área do entretenimento popular.

Década de 60, a televisão tinha apenas 10 anos. Como o sr. avalia a estrutura comercial da televisão nesse início? Ela já determinava caminhos como hoje?

Não tenho elementos para avaliar a estrutura comercial da TV em seu início. Mas a

TV obviamente sempre esteve amarrada aos interesses comerciais que a sustentam. Em meu entender, a televisão evoluiu muito tecnicamente. Muito pouco, porém, na qualidade artística dos seus produtos, onde prevalece, sem grandes alterações, a informação de baixo repertório. Basta considerar o sucesso das novelas, que continuam a fazer imenso sucesso, na pauta dos antigos folhetins do século 19. E a sobrevivência mumificada de apresentadores como Silvio Santos e seus sucessores.

Só uma melhor formação intelectual, que só pode ser alcançada por um longo aprimoramento do nosso sistema educacional, poderá melhorar esse quadro, visto que a televisão é escrava de interesses comerciais e está longe de se preocupar com o aprimoramento cultural dos seus espectadores. Há claro, exceções, e esforços significativos, como os da TV Cultura, em São Paulo, e dos principais programas de notícias, que, em geral, cumprem bem o seu papel informativo.

Eu, particularmente, encontrei um modo de me compatibilizar com os programas de TV. Zapear o mais possível, fixando-me aqui e ali numa ou outra programação mais interessante, como é o caso da divulgação de filmes “clássicos”. É um processo de montagem aleatória que melhora muito a qualidade do que nos servem os canais televisivos.

E há, também, o futebol, uma das poucas coisas honestas da nossa TV, embora cerceado pelos canais pagos, que interferem cada vez mais para sonegar do público algumas das partidas mais interessantes. Mas a televisão já está sendo superada, em grande parte, pela internet, onde a interatividade do espectador avança, e as escolhas são cada vez mais diversificadas.

Apêndice D – Entrevista com Jair Rodrigues, realizada em 21/09/2012, no Hotel Saint Paul, por ocasião de seu show na Sociedade Hípica de Bauru.

Falsa rivalidade entre *O Fino da Bossa* e o *Jovem Guarda*

Se os caras contassem sobre a música popular brasileira antes da minha geração começar, que foi a geração dos anos 60, antes de nós não tinha nada desse negócio de ficar dizendo que não aceita músicas de outros ritmos. Aquela briga... na verdade, não houve briga nenhuma, sempre tem alguém que tem interesse em deturpar a coisa. Desde Carmem Miranda, Francisco Alves, Maysa, Agostinho dos Santos, a música brasileira em geral, se tocava de tudo. Ao mesmo tempo que você curtia um samba, você curtia um forró, um baião, você curtia um samba-canção, um bolero, música sertaneja, você ouvia de tudo.

Quando 1965, a TV Record começou a contratar os artistas, desta geração, para participarem, uns apresentarem, a mim, a Elis e ao Zimbo Trio deram o programa chamado *O Fino da Bossa* e ao Roberto Carlos e Erasmo, Wanderléa, deram o *Jovem Guarda*. E aí, aquele sucesso. Veio o *Bossaudade* também, apresentado pela Elizete Cardoso e Ciro Monteiro. E aí, os caras não contentes com aquele sucesso todo começaram a inventar coisa. Foi quando inventaram que os caras da Jovem Guarda não vinham no programa *O Fino da Bossa*, por que não sei o quê, eles esqueciam que os três programas apresentados eram simplesmente música popular brasileira.

Veio Caetano, Gil, e a rapaziada toda que veio da Bahia, quiseram criar dentro daquilo que eles sabiam fazer, quiseram criar um novo modismo. Dentro daquilo também o pessoal começou a querer deturpar tudo aquilo que foi feito. Graças a Deus, o pessoal não conseguiu deturpar, não conseguiram fazer com que a gente fosse pras ruas falar mal das guitarras. Não houve isso. Você vê meus discos, muito antes disso, tem guitarra, tem tudo, claro que eu sou mais do samba. Nunca houve essa briga que até hoje os caras quiseram fazer. De repente alguém quis fazer essa confusão no meio de uma rapaziada tão unida que era a rapaziada da música. Quantas e quantas vezes nós terminávamos os programas, Roberto gravava o *Jovem Guarda*, Elis e Jair gravavam *O Fino da Bossa*... Elizete, Simonal, aí a gente se juntava para tomar um goró, ou para jogar conversa fora. Mas sempre tem alguém, você sabe que no meio de tantas ovelhas, sempre tem um lobo.

O Roberto sempre me chamava para eu me apresentar. Quem me acompanhava era Os *Incríveis* e aí a gente tava sempre junto. Não tinha essa bobagem de briga não. Dentro do programa *Jovem Guarda*, Wilson Simonal se apresentava, Jorge Ben Jor se apresentava, o Jair

Rodrigues se apresentava, a Elis se apresentava, era alguém que quis essa confusão toda e conseguiu.

Decadência do *O Fino da Bossa*

O Fino da Bossa quando começou, começou com 04 produtores. Nós recebíamos o script uma semana antes e dentro do que a produção escrevia, eles mesmos falavam pra gente: *olha não obedecem cegamente tudo o que a gente escreveu, usem a criatividade*. Aí de repente, Jair e Elis dentro do programa, para que nós não virássemos dupla, porque cada um tinha sua carreira para cuidar, e de repente a gente sentiu que tava virando dupla ali dentro, as pessoas que contratavam o show só queriam contratar Jair junto com Elis e Elis junto com Jair, e a gente tinha que dar continuidade a nossa carreira solo. Aí muitas vezes acontecia que outros artistas começaram a apresentar *O Fino da Bossa*, saudoso Peri Ribeiro, Elza Soares, Miltinho, Claudete Soares, com Márcia e tantos outros. Mas o público estava acostumado a ver Jair e Elis, nós éramos os condutores do programa e isso também acontecia com o *Jovem Guarda*.

Isso deu uma queda no *O Fino da Bossa* e também por mudança de produção. O programa era uma coisa louca, cada vez que a gente entrava pra ensaiar, os caras já queriam entrar para assistir o ensaio, eram quarteirões para entrar no Teatro Record para assistir o ensaio do *O Fino da Bossa* ou do *Jovem Guarda*, enfim toda a programação da Record, era uma coisa muito bonita.

Você sabe tudo tem principio, meio e fim. Foi isso o que aconteceu não que a Elis ficou com bronca, não houve nada disso. Nunca existiu um clima de rivalidade entre os programas.

De repente o *script* do programa começou a não vir. *Olha hoje tem fulano, beltrano, usem a criatividade de vocês e façam o programa*. Nós além de ter que apresentar o programa, ainda ia ter que ter ideias de como seria, isso é terrível né? Isso começou a haver em outros programas também. *O que eu vou fazer?* Respondiam: *olha entrem aí e se virem*.

No princípio nós éramos contratados, e depois tudo foi mudando, o rádio, a TV foi mudando de programação e aí começou aquela parafernália de jabá, que para um artista se apresentar na televisão tinha que pagar. As próprias gravadoras contrataram tantos artistas que não sabiam o que fazer com a maioria, de repente escolhia um pra fazer o trabalho e esquecia os outros. Tudo isso foi juntando e virou aquele lixo universal.

Festivaia

Em 67, eu percebi que começou a bagunça dos festivais. Começou a virar festivaia ao invés de Festivais. A partir dali nós já pedimos, eu mesmo pedi ao meu empresário para não se apresentar mais no festival porque tava virando bagunça, embora contratado da TV Record.

Marcha contra a guitarra

A gente partiu em prol da união sabe, quando vimos que era jornal falando isso, era não sei o quê, então vamos provar pra esse pessoal que não é nada disso. Mas quem gravou aquilo continuou até os dias de hoje falando que era a marcha contra as guitarras, pô o que é isso!

Foi uma união dos artistas pra provar que a gente tava unido, ninguém tava a fim de atrapalhar o trabalho do outro não. Eu quantas e quantas vezes gravei Gilberto Gil, gravei Caetano e eles também gravavam a gente. Roberto Carlos foi ao programa e se apresentou.

Carreira no exterior

Quando um artista era contratado para ir fazer um trabalho na Europa, a embaixada brasileira apoiava, o governo brasileiro apoiava, as companhias aéreas faziam tipo de um pacote, as embaixadas lá fora davam um jeito quando não tinha jeito de ficar todo mundo no hotel, arrumavam umas casas pra gente. Você ia com 100% de possibilidade de fazer grande sucesso, você ia com músico daqui. De repente tudo foi mudando também. Você é contrato lá fora e você pode levar no máximo 02 músicos.

Apêndice E – Conversa com José Ramos Tinhorão⁷³, por telefone, em 21/04/2012.

Sobre a música universal

Era inevitável a vontade de conquistar o que se chamou de moderno, que seria estar alinhado com os valores dos Estados Unidos. O Brasil é um país que se inscreve dentro do mundo ocidental e dentro do mundo ocidental qual o país mais importante? Os Estados Unidos. Então tudo gira em torno disso.

Sobre se a televisão tomou parte no debate entre nacionalistas e “antropofágicos”

A televisão quer vender um produto, uma imagem. A televisão é o intervalo comercial, o resto é apenas pra vender o intervalo. O que a gente chama de programa de televisão na verdade é uma matéria criada para atender o anúncio do intervalo.

Saudosismo

Época em que a produção musical brasileira ainda tinha espaço de divulgação, o que predominava eram os artistas brasileiros, isso era a chamada época de ouro.

Eu não tenho saudade, eu sou um observador da realidade e observador da realidade não se prende a uma época. Eu vejo a atualidade como é a atualidade e qual é a atualidade? É abrir o jornal e ver que a maior parte das notícias do segundo caderno são sobre conjuntos estrangeiros, grandes shows estrangeiros.

⁷³ Problemas técnicos ocorridos durante a gravação da entrevista impossibilitaram a transcrição inteira da conversa.

Apêndice F – Entrevista com Zuza Homem de Mello, realizada em 16/03/2012, em sua residência, em São Paulo.

Influência estrangeira na música brasileira

A influência de músicas estrangeiras no Brasil sempre existiu, inicialmente da França. A gente não pode esquecer que a primeira grande marchinha ou exemplo de música carnavalesca era baseada numa marcha militar francesa, dos bombeiros de Paris. Até um certo momento a França tinha mais influência do que os Estados Unidos.

A partir da Segunda Guerra é que os Estados Unidos passaram a ter mais influência e que tem base na aproximação que aconteceu entre os Estados Unidos e o Brasil, exatamente porque os Estados Unidos precisavam do Brasil, primeiro como aliados e segundo porque os Estados Unidos queriam montar uma base aérea em Natal, o que aconteceu.

Essa base aérea trouxe muitos soldados e muita aproximação, justamente com a música americana da época, que era a época do *suingue*. Com isso os músicos, principalmente, os músicos de sopro brasileiros, ficaram muito juntos a essa influência, recebendo fortemente essa influência, donde o boom que aconteceu com as chamadas orquestras de danças brasileiras, nos anos 40 e 50, portanto já existia uma influência. E o que era essa influência: canções vertidas para o português, formas musicais bem próximas da forma musical do *suingue*, ou seja, derivadas do jazz americano e na fase das *big bands*.

Rock: novo impacto da música americana no Brasil

Mais adiante, nos meados dos anos 50, há um grande novo impacto da música americana que chega até o Brasil, que afeta a música brasileira, que foi a chegada do *rock'n'roll*.

A chegada do *rock'n'roll* de uma certa forma, criou uma legião de brasileiros que gostaram, que adotaram o *rock'n'roll*, tal como ele era, como a música de sua preferência. E através de dublagem em palco daqueles primeiros programas que foram realizados no Teatro Record, em São Paulo e no Rio de Janeiro também em outros lugares, em outras emissoras de televisão.

Nos anos 50 começam a surgir esses brasileiros, às vezes, com nomes americanizados propositalmente para de uma certa forma penetrar com mais facilidade no mercado nacional, fazendo coisa em que eles acreditavam e que tinha uma postura muito próxima da idade deles. É aí que surge como grande estrela a Cely Campelo, que nada mais é que um produto dessa

aproximação da música brasileira com a música americana e no caso específico com o *rock'n'roll*. Tanto que as músicas dela eram quase todas versões de hits americanos.

Beatles

Você vê que já existia, muito antes dos anos 60, uma série de aproximações, de momentos, em que essa aproximação se deu muito fortemente. E o motivo dessas aproximações era quando surgia algo de novo, algo extremamente forte no exterior. Foi o que aconteceu nos anos 60 quando surgiram os Beatles.

Os Beatles tinham uma força enorme dentro da música. Se de uma certa forma nos anos 50 essa força poderia ser simbolizada no Brasil através do Elvis Presley, nos anos 60 pode ser simbolizada através dos Beatles. Os Beatles então passaram a ser uma fonte de inspiração e de imitação de vários artistas brasileiros.

Tropicalismo

O que aconteceu em 67 de maior impacto foi aquele disco *Stg. Peppers*. As duas pessoas mais fortemente impressionadas com o *Stg. Peppers* foram o Gil e o Caetano. E isso deu a eles uma percepção de poder fazer de uma maneira ainda mais carregada, confiando no sucesso, uma possível vinculação da própria música que eles faziam com a música dos Beatles.

Eles achavam que esse era o caminho a ser seguido, o produto dessa mistura. Claro que isso demandaria em modificações, em alterações substanciais na instrumentação, no modo de compor, no modo de interpretar, que eles adotaram. Surgiu então, logo depois disso, uma espécie de uma reformulação numa área da música popular brasileira que acabou se transformando no Tropicalismo. O Tropicalismo é de fato um movimento musical brasileiro calcado no disco *Stg. Peppers*. *Stg Peppers* que deu as diretrizes.

Abriu-se então esse novo caminho que demandaria nessa incorporação de elementos musicais, de posturas que tinha no Beatles, o paradigma mais evidente. Foi o que eles fizeram dando a isso o nome específico de música universal, porque eles não tinham muito ideia do que era a coisa.

O Fino da Bossa

Tinha surgido em 1965, uma figura representativa da ala da raiz da música popular brasileira que era a Elis Regina. E que tinha tido um sucesso enorme através de um programa chamado *O Fino da Bossa*. Esse programa se tornou o celeiro, o abrigo de tudo que havia de

mais moderno, de mais contemporâneo na música popular brasileira, através dos convidados que se apresentavam, inclusive Gil e Caetano. Gil principalmente, Caetano eu não me lembro tanto.

Esse sucesso daquilo que se chamava então de música popular brasileira, mais de raiz, mas que estava evidentemente ligada ao que acontecera na música brasileira nos anos anteriores, de uma certa maneira entrou em um embate contra aquela proposta que aparentemente incorporava à música brasileira elementos que não tinham esse mesmo histórico, essa mesa tradição, essa mesma trajetória.

Se você pegar as músicas que a Elis Regina cantava no programa, você vai ver que ela tem uma trajetória absolutamente nítida com relação ao que aconteceu na música popular brasileira antes. Ela canta coisas do Cartola. *Dois na Bossa* tem coisas anteriores à bossa nova e que estavam perfeitamente assimiladas dentro da postura que ela e as demais figuras do programa tinham.

De uma certa maneira essas pessoas se sentiam muito fortes em relação à música popular brasileira e quando veem algo que tem raízes que não tem essa mesma procedência, eles se sentiram de uma certa forma em perigo, ameaçados. Por que eles achavam que isso poderia não apenas prejudicá-los, como principalmente ir contra aqueles elementos que eles defendiam com unhas e dentes. Então o programa *O Fino da Bossa* começa a ter suas dificuldades e o *Jovem Guarda* começa a subir.

O *Jovem Guarda* tinha uma postura musical completamente diferente do programa da Elis Regina, de música brasileira, e de outros também, como era o caso do programa *Bossaudade* da Elizete Cardoso que visava os artistas do passado. Com isso, era natural que houvesse um embate, esse embate foi inevitável pode-se dizer.

Passeata em defesa da música brasileira

A TV Record assumiu essa postura de defender o programa que ela havia construído que estava sendo ameaçado por outro programa da própria TV Record. Essa postura da TV Record, idealizada pelo pessoal da produção da TV Record, foi realizar uma passeata em favor da música brasileira, que acabou se tornando célebre por causa da guitarra, passou a ser apelidada de passeata contra a guitarra, mas o objetivo principal não era ser contra a guitarra, o objetivo principal era defender a música brasileira na concepção deles. Ela aos poucos foi mudando de rumo, porque ao mesmo tempo em que se defendia a música brasileira, atacava-se a guitarra elétrica, porque ela simboliza esta entrada de uma forma imperialista na música popular brasileira, era como eles achavam.

Daí dá-se esse embate que acaba resultando em um período de agressões, de alguma forma, entre parte a parte, até que depois as coisas se acalmam.

Elis também tem fase pop

A própria Elis Regina acaba aderindo até ao pop, como ela fez quando lançou um show chamado *Falso Brilhante*, que foi o maior sucesso da carreira dela.

Daí até uma certa ironia, justamente a cantora que defendia aquela postura acaba atingindo – pelo menos em termos de show – o seu maior sucesso, num show onde ela pela primeira vez mergulhava de cabeça na música pop, que era representada pelas músicas do Belchior.

A postura do show era francamente pop. É só você ouvir os arranjos do disco *Falso Brilhante* e comparar com o disco anterior que você vê que é outra coisa, é uma outra Elis Regina. É uma Elis Regina muito mais próxima do Tropicalismo.

Paulo Machado de Carvalho

Eu conheci bem o Paulinho, e o Paulinho na hora dos artistas internacionais não tinha uma postura unívoca ou direcionada para uma só tendência, ele queria pegar tudo o que pudesse ser sucesso. Foi o que aconteceu mais tarde na música popular brasileira, ele percebeu que aquilo também era uma ramificação, um grupo que tinha condições de alimentar um programa próprio e adotou.

É tal ditado: dividir para governar. Ele administrava muito bem. Tanto é que a TV Record se tornou absoluta dona do mercado durante anos com esses programas. Funcionava como um relógio, com uma equipe de pessoas muito capacitadas, muito criativas, muito trabalhadoras e que acabou sendo a responsável pelo que aconteceu na televisão durante quase que a década inteira.

TV Excelsior

A TV Excelsior, se por um por lado acertou em muitas coisas, como por exemplo, se dedicar a novela, foi ela a primeira que se dedicou a novela – e também se dedicar a uma programação mais rigorosa quanto a tempo, quanto ao respeito ao telespectador. A TV Record não tinha o menor respeito, tinha meia hora de comercial e os caras que segurassem. E tudo mundo ficava esperando, claro que isso representou um grande faturamento.

Se ela teve vários acertos ela cometeu um erro crasso: ela perdeu a Elis Regina para a TV Record. Eles montaram um show de *Jovem Guarda*, com Eduardo Araújo, Ronnie Von,

vários outros. Tentaram fazer um programa musical bem feito, mas não teve continuidade. E a TV Excelsior teve aquele problema de origem política que acabou detonando, explodiu a TV Excelsior. Mas ela deixou um rastro que a TV Globo acabou aproveitando, que foi o rastro da telenovela, foi aí que a TV Globo se fez, em termos de programação.

Fórmula da TV Record: programas ao vivo

Elis Regina foi o vértice de toda a movimentação musical na televisão brasileira, não tenho a menor dúvida de que foi ela. Foi ela que foi vértice disso tudo. Através dela abre-se todo um leque de várias correntes diferentes, mas a partir dela.

Viu-se que era possível ter música popular brasileira na televisão diferente do que havia até então. E o que havia até então: programas de meia hora da Maysa, da Ângela Maria, alguns programas da TV Tupi feito pelo Fernando Faro e pelo Abelardo Figueiredo, que eram produtores muito bons, mas que o Abelardo tentava botar na televisão o que ele fazia no Teatro de Revista, então eram shows adaptados para a televisão e o Fernando Faro com coisas muito criativas, com uma linguagem muito criativa, mas que tinha um diferencial fundamental em relação à TV Record e isso é que foi o motivo do sucesso da TV Record: o diferencial é que os programas do Fernando Faro eram feitos no estúdio, sem a presença do público e os da TV Record eram feitos no Teatro, com a presença do público e isso foi determinante. Foi a causa do sucesso da TV Record como programa de televisão, porque as pessoas vibravam muito mais com programas gravados ao vivo, com a presença do público do que com programa – por melhor que fosse. Simonal fez um programa muito bem feito pelo Fernando Faro na TV Tupi, não aconteceu nada, por quê? Porque eram feitos no estúdio.

Caetano e Gil no Festival de 67

Parte do público não assimilou de cara as apresentações de Caetano e Gil nesta noite, que foram diferentes por conta da postura musical e cênica dos artistas. Quando você vê *Domingo no Parque*, com um grupo de rock que era os Mutantes, mas *Domingo no Parque* é uma capoeira, é um baião, então ritmicamente ela é fundamentalmente brasileira. *Alegria*, *Alegria* também vem com um grupo de rock. Mas *Alegria*, *Alegria* não é um rock. Era um grupo de rock, mas não estavam tocando rock, estavam tocando uma marchinha, *Alegria*, *Alegria* é uma marcha binária, se você apressar um pouquinho ela vira um frevo, então é música brasileira. Foi isso que fez inconscientemente as pessoas aplaudirem aquilo, inconscientemente perceberam que apesar de toda aquela fachada roqueira, as duas eram

músicas brasileiras. No início as pessoas achavam que era um arranjo dos Beatles, mas não era ritmicamente uma música inglesa, ela é absolutamente brasileira.

Censura no Festival

Em 1966 os compositores enviavam o que quisessem para ser submetido à seleção. A Record propunha cantores de seu elenco para interpretar as canções.

Em 67 eles abriram os olhos e viram que cantando se projetariam mais. Assim começaram a cantar suas composições. Nenhum deles sofreu qualquer tipo de censura. Roberto Carlos foi convidado para cantar canções que não eram do seu estilo porque nenhum compositor de Jovem Guarda inscreveu canções estilo Jovem Guarda. Nem Erasmo em 67.

A Record nem sequer sugeria o que cada compositor deveria inscrever. Os próprios festivais acabaram determinando conscientemente o nascimento de um estilo de música de festival. Nele também não tinha muito samba. Onde o movimento para criar a Bienal do samba.

FIC de 1968 e a reação do público

A peça Roda Viva ela foi muito mal interpretada, ela foi mal vista, mal quista. E assim se deu sempre na história da arte, os impressionistas também sofreram esse mesmo tipo de reação contrária dos críticos.

Essa capacidade de absolver logo de cara uma novidade tão radical, é difícil mesmo, ela sempre acaba tendo esse tipo de embate, é inevitável. Esse não foi o último, certamente vai haver outros.

Necessidade retomar a linha evolutiva

A música popular tem muito a ver com o período, com a época dela. Os grandes artistas estão antenados com que eles sentem que está acontecendo ao redor deles. Isso é produto de uma percepção. Eu acho que eles perceberam. Porque tanto o Caetano como o Gil tocaram naquela ocasião as duas músicas que eles iriam apresentar no festival, na casa deles.

Eu ouvi as duas músicas em primeira mão, tanto *Alegria, Alegria*, quanto *Domingo no Parque*. E eram diferentes por influência dos Beatles daquela época e por uma percepção artística que revela um artista maior. Eu acho que isso é uma percepção que faz com que o artista esteja à frente do seu tempo. A necessidade de retomar a linha evolutiva era uma percepção dos artistas, o grande público não percebia essa necessidade.

Rádios

As rádios passam a perder a primazia para a televisão exatamente nesse momento. Porque a televisão soube fazer o que as rádios sempre fizeram, embora agora não o façam, é mostrar o novo, a televisão começou a mostrar o novo.

Perceberam que o veículo que dava mais projeção era a televisão e a rádio procurou encontrar uma nova maneira de continuar vivendo.

Nacionalismo

Havia uma tentativa de ir contra aquele regime militar, de uma ditadura militar. Então isso acaba ajudando a fortalecer o patriotismo das pessoas. Era um sistema agressivo àquela brasilidade numa das áreas que o brasileiro mais presa que era a música popular.

Qual era essa agressividade? A censura. Isso atingia indiretamente e inconsciente a maioria das pessoas, elas não aceitavam essa postura. Então tudo que tivesse um cunho de brasilidade era abraçado com unhas e dentes. Cresce esse sentimento de raízes.

Tinhorão

Ele é a princípio contra a classe média. Vou citar 05 nomes de uma inegável importância dentro da música brasileira pelo mundo afora: Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, João Bosco e Paulinho da Viola, todos classe média, nenhum nasceu em favela.

Eu quero demonstrar que o fato de o cara ser da classe média não é um pecado, o pecado original, do qual ele não pode se safar e tá condenado a sempre fazer coisa ruim. Não é verdade isso. A arte prolifera em qualquer jardim. A concepção de cultura dele é uma visão política, eu não vejo da mesma maneira.

Quero deixar claro que eu adoro o Tinhorão, nós somos muito amigos, muito ligados e temos uma grande admiração um pelo outro. Apesar das divergências, a gente se diverte até. Eu passo momentos divertidíssimos com o Tinhorão e ele comigo.