



UFRRJ

**INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

TESE

**FESTIVAIS RTP E FESTIVAIS DA MPB:
ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE (1964-1975)**

JOSÉ FERNANDO SAROBA MONTEIRO

2020

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA E RELAÇÕES INTERNACIONAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**FESTIVAIS RTP E FESTIVAIS DA MPB:
ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE (1964-1975)**

JOSÉ FERNANDO SAROBA MONTEIRO

Sob Orientação do Professor
José Costa D'Assunção Barros

e Coorientação do Professor
Jorge Manuel Mangorrinha Martins

Tese submetida como requisito parcial
para a obtenção do grau de **Doutor em
História**, no Curso de Pós-Graduação
em História, Área de Concentração
Relações de Poder e Cultura.

Seropédica, RJ

Setembro de 2020

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M772 Monteiro, José Fernando Saroba, 1980-
f Festivais RTP e Festivais da MPB: Entre a tradição
e a modernidade (1964-1975) / José Fernando Saroba
Monteiro. - São Paulo, 2020.
467 f.: il.

Orientador: José Costa D'Assunção Barros.
Coorientador: Jorge Manuel Mangorrinha Martins.
Tese(Doutorado). -- Universidade Federal Rural do
Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em História,
2020.

1. Festivais da Canção. 2. Tradição. 3. Modernidade.
4. Brasil. 5. Portugal. I. Barros, José Costa
D'Assunção, 1957-, orient. II. Martins, Jorge Manuel
Mangorrinha, 1965-, coorient. III Universidade
Federal Rural do Rio de Janeiro. Programa de Pós
Graduação em História. IV. Título.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



TERMO Nº 247/2020 - PPHR (12.28.01.00.00.49)

Nº do Protocolo: 23083.047549/2020-42

Seropédica-RJ, 21 de setembro de 2020.

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

JOSÉ FERNANDO SAROBA MONTEIRO

Tese submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor(a), no Programa de Pós Graduação em HISTÓRIA, Área de Concentração em RELAÇÕES DE PODER E CULTURA

TESE APROVADA EM 21/07/2020

Professor doutor JOSÉ COSTA D'ASSUNÇÃO BARROS - Orientador e presidente - UFRRJ

Professor doutor ÁLVARO PEREIRA DO NASCIMENTO - UFRRJ

Professor doutor PEDRO HENRIQUE PEDREIRA CAMOPOS - UFRRJ

Professora doutora AMANDA PALOMO ALVES - UERJ

Professor doutor LEONARDO SANTANA DA SILVA - UNISUAM

Documento não acessível publicamente

(Assinado digitalmente em 21/09/2020 13:51)

ALVARO PEREIRA DO NASCIMENTO

PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
DeptH/IM (12.28.01.00.00.88)
Matricula: 1542358

(Assinado digitalmente em 21/09/2020 13:28)

JOSE COSTA D ASSUNCAO BARROS

PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
DeptH/IM (12.28.01.00.00.88)
Matricula: 1168132

(Assinado digitalmente em 21/09/2020 22:36)

PEDRO HENRIQUE PEDREIRA CAMPOS

PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
DeptHRI (12.28.01.00.00.00.86)
Matricula: 1570625

(Assinado digitalmente em 08/10/2020 21:25)

LEONARDO SANTANA DA SILVA

ASSINANTE EXTERNO
CPF: 087.126.137-54

(Assinado digitalmente em 21/09/2020 08:43)

AMANDA PALOMO ALVES

ASSINANTE EXTERNO
CPF: 047.670.619-03

Para verificar a autenticidade deste documento entre em <https://sipac.ufrrj.br/public/documentos/index.jsp> informando seu número: 247, ano: 2020, tipo: TERMO, data de emissão: 21/09/2020 e o código de verificação: 0471dc20a0

Dedicado a todos aqueles que colaboraram e incentivaram este trabalho com pretensão a valorizar as culturas brasileira e portuguesa.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que contribuíram, direta ou indiretamente, com a realização deste trabalho. São muitos os agradecimentos necessários, às pessoas, aos arquivos e aos lugares visitados. Agradeço ao Arquivo Nacional do Rio de Janeiro (AN-RJ), lugar que jamais pode ser negligenciado por um pesquisador, pela quantidade e riqueza de seu acervo; ao Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ), que surpreendentemente aclara como a história da música no Brasil está estreitamente ligada à vida política; à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BN-RJ), que, mais do que se apresentar como um lugar de grande beleza, possui um vasto acervo, também no que tange ao âmbito musical (embora inacessível quando da realização desta pesquisa), sendo uma instituição que, com seu valioso e incessante trabalho de digitalização, disponibilizou *online* boa parte dos periódicos necessários às análises aqui existentes, por meio de seu *Acervo e Hemeroteca Digital*; ao Museu do Folclore do Rio de Janeiro (MF-RJ), lugar importante para a valorização desta que está entre as mais autênticas formas de expressão da cultura popular; ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), por ser o lugar privilegiado para a memória da música brasileira como é, tanto do ponto de vista do acervo ali salvaguardado quanto pela sua importância histórica; e ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP), pelos mesmos motivos do anterior. Agradeço também ao Real Gabinete Português de Leitura por, em meio ao turbilhão da região central do Rio de Janeiro, trazer um pouco de Portugal para o Brasil, e à Casa do Minho do Rio de Janeiro, que há décadas aproxima os brasileiros e luso-descendentes do “folclore” e da “tradição autenticamente portuguesa” e onde me foi possível travar algum contato com a encantadora cultura portuguesa, mesmo longe de Portugal.

Agradeço à Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), ao Instituto de Ciências Humanas e Sociais (ICHS), *campus* Seropédica, ao Instituto Multidisciplinar (IM), *campus* Nova Iguaçu, ao Programa de Pós-Graduação em História (PPGH), ao colegiado do curso de História da UFRRJ, contando com excelentes professores especialistas em diferentes

áreas do estudo da História. Ao Prof. Dr. Ricardo Oliveira (*in memoriam*), ao Prof. Dr. José Nicolau Julião, à Prof.^a Dr.^a Maria da Glória de Oliveira, à Prof.^a Dr.^a Renata Rozental Sancovsky, à Prof.^a Surama Conde, à Prof.^a Dr.^a Adriana Barreto de Souza, ao Prof. Dr. Fábio Koifman, ao Prof. Dr. Luís Edmundo de Souza Moraes e ao Prof. Dr. Felipe Santos Magalhães, pela oportunidade de aprender (ainda que errando) nas aulas frequentadas durante o Doutorado. Aos colegas de turma ingressantes em 2016 e aos outros discentes do PPGH. Aos funcionários do ICHS, Sr. Carlos, e, especialmente, Paulo Longarini, secretário do PPGH, por estarem sempre prontos e dispostos a colaborar com o que fosse necessário.

Também agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História Comparada (PPGHC) da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde tive a oportunidade de tomar aulas sobre esta corrente historiográfica que rege o princípio do trabalho que ora se apresenta e ao grupo virtual de debate sobre História Global que ali se formou, no qual tive a oportunidade de fazer amigos (Aline, Higino, Paulo, Eduardo, Anelise, Amanda e Ingrid) e onde tive indicação para os corretores deste texto, Raquel e Robson Fonte, a quem também agradeço.

Agradecimentos muito especiais ao orientador desta pesquisa, o Prof. Dr. José Costa D'Assunção Barros, pelas muitas recomendações, correções e, principalmente, compreensão com os erros cometidos no percurso, uma pessoa de grande amabilidade e que sempre foi capaz de direcionar os trabalhos de forma a solucionar os problemas surgidos. Também ao professor José D'Assunção, agradeço a permissão para o pleito de bolsa junto à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), com a qual, sem dúvida, o seu exemplar currículo contribuiu em muito. Neste ponto, agradeço à FAPERJ pela concessão da bolsa sanduíche, que permitiu a minha permanência em Portugal, entre 2018 e 2019, sem a qual seria extremamente difícil a realização de um trabalho mais conciso e consolidado.

De mesma importância se faz o coorientador desta pesquisa, o Prof. Dr. Jorge Manuel Mangorrinha Martins, que sempre foi compreensivo e, apesar da distância, sempre apresentou sua contribuição e, especialmente, aceitou esta pesquisa, que trata de um tema que lhe é tão caro, de uma realidade pela qual tem grande apreço e que, para mim, foi tanto uma descoberta quanto um desafio. Agradecimento também ao professor Jorge Mangorrinha por acolher meus estudos em solo português, o que representou uma experiência pessoal incomensurável, repleta de expectativas e realizações.

Agradeço ao Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL), por me receber e receber minha pesquisa durante a permanência em Portugal, especialmente ao

seu secretário Luís Pinheiro, sempre muito presente e pronto a colaborar. E agradeço à Universidade de Lisboa (ULisboa), que sedia o CLEPUL e muitos outros centros de investigação do mais elevado gabarito, tornando esta instituição, na qual transitam pesquisadores e estudantes de todo o mundo, um lugar de encontros, uma referência em diferentes áreas de estudos e um símbolo do que há de mais “moderno”, o que inevitavelmente se associa à sua secular “tradição”.

A experiência em Portugal me permitiu de fato cruzar com lugares e pessoas muitos especiais, de modo que não posso deixar de aqui também prestar os meus agradecimentos. Agradeço à Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), cuja visitação foi tanto uma realização profissional quanto pessoal. Agradecimentos à Dr.^a Maria João, à Dr.^a Maria Clara, à Felipa e a todos da eficiente equipe da Sala de Leitura de Música, pelo prestativo auxílio e esclarecimento das muitas dúvidas que frequentemente apresentei. Agradeço às Bibliotecas da Universidade de Lisboa (Biblioteca da Faculdade de Letras, Biblioteca do Instituto de Ciências Sociais, Serviço de Documentação); às Bibliotecas da Universidade Nova de Lisboa (Biblioteca Mário Sottomayor Cardia, Biblioteca Vitorino Magalhães Godinho); ao Instituto de Etnomusicologia (INET), e pela apresentação do instituto, em minha breve visita, à Sofia Vieira Lopes, com quem tive também o privilégio de debater (aprender) sobre o tema dos festivais e da música de uma forma geral; à Hemeroteca Municipal de Lisboa, e à sua equipe, que mantém coleções completas de jornais, revistas e periódicos em seu rico acervo, totalmente aberto ao público; à Associação José Afonso (AJA) e ao seu presidente, Francisco Fanhais, também personagem ativo do canto político em Portugal, que se mostrou solícito aos meus anseios de coletar informações; ao Francisco Marzia, do Tonicha – Clube de Fãs; à Biblioteca Municipal dos Olivais; ao Museu Nacional do Teatro de Portugal; ao Museu Nacional do Traje; ao Arquivo Nacional Torre do Tombo, que, além de um acervo que remonta tempos imemoráveis, também salvaguarda os documentos políticos do Estado Novo, por intermédio do Arquivo de António Salazar, do Arquivo Marcello Caetano e dos Arquivos da PIDE e do SNI, todos de grande contributo para esta pesquisa.

Cabe, ainda, um muito especial agradecimento à Rádio e Televisão de Portugal (RTP), esta que é a sede dos festivais que aqui são estudados e que tão bem me recebeu em minha visita. Agradeço pela oportunidade de visitar os estúdios da RTP, de assistir aos ensaios da edição de 2019 do Festival RTP da Canção e de participar das emissões ao vivo das duas semifinais e da grande final realizada em Portimão, no Algarve. Agradeço à Carla Bugalho, responsável pelos festivais, pela permissão que concedeu para eu adentrar a sede da televisão

portuguesa, tendo ela mesma também me recebido e, em momento oportuno, me concedido uma esclarecedora entrevista. Ao Nuno Galopim também agradeço pelas indicações de leitura e conversa sobre o Festival RTP e Eurovisão. Especial agradecimento à Zulmira Silva, do Desenvolvimento de Conteúdos, por mediar a minha visita à RTP e também minha participação no festival. Agradeço também à João Carlos Callixto, à frente do programa radiofônico Gramofone, da RTP, e também autor destacado de livros sobre a música portuguesa, tendo dividido a autoria da obra mais representativa sobre os festivais portugueses, *Portugal 12 pts* (2018), com o coorientador desta pesquisa, e que também me concedeu uma longa e valiosa entrevista, dentro da sede da emissora. Agradeço à Biblioteca e ao Arquivo da RTP, à Sílvia, ao Manuel e à Maria Carla, do Núcleo Museológico e Documentação Escrita, pelo apoio e receptividade, e ao Sr. José Nunes, da Aquisição de Conteúdo e Controlo de Grelha, pelas muitas conversas e esclarecimentos sobre os festivais, sobre Portugal e sobre a RTP, sendo ele próprio também memória viva da emissora portuguesa. Agradeço, ainda, ao Museu da RTP, que presta uma importante contribuição para a memória e preservação da história dos meios de comunicação, de um modo geral.

Agradeço também aos outros entrevistados durante a pesquisa: Simone de Oliveira, Nuno Nazareth Fernandes (por meio de conferência na Biblioteca Nacional de Portugal), Maria da Fé, Elza Soares, Iracema Werneck, João Parahyba e Carlos Alberto Medeiros, pelas informações não somente relevantes, mas únicas, que só a memória de quem viveu a História consegue transmitir. Agradecimentos também à Márcia Weber e Evangelina Maffei, por manterem seus *blogs*, sempre muito infomativos, e, com eles, a memória dos festivais.

Este é o resultado de uma pesquisa longa e exaustiva que desde logo se mostrou desafiadora, não apenas pelo volume de informações a ela atribuído, mas também pelos deslocamentos entre lugares, entre cidades, estados e países, o que só se justifica pelo gosto despertado pela pesquisa e pelo tema, que tem na música popular e na História a sua força motriz. Haja vista estes referidos deslocamentos, agradeço às cidades do Rio de Janeiro, de Seropédica, de São Paulo, de Lisboa, e aos locais de hospedagem (Alojamento da Pós-Graduação da UFRRJ, Beach Backpackers, Aurora Rio, Landscape, Guests House, residência do Sr. Carlos e Daniele e casas de familiares), onde estive por menos ou mais tempo.

Agradeço a todos os amigos que encontrei no caminho e que deixaram suas marcas em meu crescimento enquanto pessoa que sou hoje. E agradeço ainda, e de forma mais especial, aos meus familiares, avós, minha mãe, meu pai, irmãos, que me motivaram e entenderam a

minha prolongada ausência em virtude da escrita deste texto que se apresenta, antes, como resultado de superação (ou superações, sem exageros!), incertezas, obstáculos de ordens várias (incluindo furacão e pandemia), além das muitas dificuldades profissionais e pessoais que, tenho certeza e prefiro acreditar, apenas contribuem para a formação do indivíduo em si.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil – (CAPES) – Finance Code 001

RESUMO

MONTEIRO, José Fernando Saroba. **Festivais RTP e Festivais da MPB: Entre a Tradição e a Modernidade (1964-1975)**. 2020. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Departamento de História e Relações Internacionais, Instituto de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2020.

Nesta pesquisa, que tem por tema os festivais da canção do Brasil e de Portugal, dentro de um recorte cronológico delimitado entre 1964 e 1975, pretende-se evidenciar tudo aquilo que, na música criada e produzida no contexto dos Festivais RTP e dos Festivais da MPB, associa-se à “tradição” nacional e/ou corresponde à “modernidade”. A intenção, no entanto, não é demonstrar apenas os momentos em que a “tradição” e a “modernidade” se apresentam separadamente, mas também, e especialmente, aqueles nos quais estes elementos se entrecruzam. Mais especificamente, procura-se demonstrar que as grandes composições apresentadas nos festivais, ou seja, as canções mais simbólicas e representativas deste período passam pelo crivo da “tradição” e da “modernidade”, ou, ao menos, passam por este dualismo, entrelaçando esses componentes, o que produz novas formas, hibridizadas, sincretizadas, de modo inovador e renovador para o cancionário destes países. Por meio de um estudo de caso, que tem por intuito identificar possíveis hiatos existentes em um determinado objeto a ser pesquisado, e de uma análise comparada, valendo-se de um método relacional, que permite observar duas realidades distintas e, mais propriamente, suas semelhanças e diferenças, esta pesquisa se dispõe a comprovar que a musicalidade surgida nos festivais da canção origina uma “fórmula” que se caracteriza ao mesmo tempo como moderna e tradicional. No Brasil, o resultado destes cruzamentos logo foi chamado de Moderna Música Popular Brasileira, ganhando a sigla MMPB, depois MPB, vertente que se consolidou e ainda hoje é sinônimo de “brasilidade” e representa o que se reconhece como melhor na música brasileira. Em Portugal, as inovadoras canções apresentadas trouxeram a “nova música portuguesa” para o palco dos festivais, alcançando maior projeção, conquistando os portugueses e disputando o público europeu através do Festival Eurovisão, e, mesmo não tendo configurado um gênero ou uma vertente musical específica, manteve todos os requisitos para tanto e para a legítima representação de uma “portugalidade”, de uma “identidade nacional portuguesa”. O objetivo desta pesquisa, portanto, é demonstrar que o cruzamento entre a “tradição” e a “modernidade” foi o molde utilizado pelas canções mais emblemáticas dos festivais, constituindo uma “fórmula” para a produção musical que se tornou ponto de convergência na música popular destes países. As canções que levaram consigo a “modernidade”, almejada por um público ansioso por novidades, mas também as marcas da “tradição”, via de regra, estiveram entre as preferências do público-espectador, apresentaram índices de maior vendagem, foram aclamadas pela crítica, apontadas como inovadoras e renovadoras, ou mesmo se perpetuaram, sendo mimetizadas e servindo como legado para as gerações seguintes.

Palavras-chave: Festivais da Canção; Tradição; Modernidade; Brasil; Portugal.

ABSTRACT

MONTEIRO, José Fernando Saroba. **RTP Festivals and MPB Festivals: Between Tradition and Modernity (1964-1975)**. 2020. Thesis (PhD in History). Postgraduate Program in History, Department of History and International Relations, Institute of Social and Human Sciences, Federal Rural University of Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2020.

In this research, whose theme is the song festivals of Brazil and Portugal, within a chronological outline delimited between 1964 and 1975, we intend to highlight everything that is associated with national tradition and/or corresponds to modernity in the music created and produced in the context of the RTP Festivals and MPB Festivals. The intention, however, is not only to demonstrate the moments when tradition and modernity are presented separately, but also, and especially, those in which these elements interrelate. More specifically, we seek to demonstrate that the great compositions presented at the festivals, that is, the most symbolic and representative songs of this period pass through the sieve of tradition and modernity, or, at least, pass through this dualism, intertwining these components, which produces new forms, hybridized, syncretized, in an innovative and renewing way for the set of songs in these countries. Through a case study, which aims to identify possible gaps in a given object to be researched, and a comparative analysis, using a relational method, which allows observing two distinct realities and, more specifically, their similarities and differences, this research is ready to prove that the musicality that appeared in the song festivals originates a “formula” that is characterized as both modern and traditional. In Brazil, the result of these crossings was soon called Modern Popular Brazilian Music (“Moderna Música Popular Brasileira”), gaining the acronym MMPB, later MPB, a dimension that was consolidated and today is synonymous of “brasilicity” (“brasilidade”) and represents what is recognized as the best in Brazilian music. In Portugal, the innovative songs presented brought the “new Portuguese music” (“nova música portuguesa”) to the stage of the festivals, reaching greater projection, conquering the Portuguese and disputing the European public through the Eurovision Song Contest, and, even without having configured a specific genre or musical strand, maintained all the requirements for both and for the legitimate representation of a “portugality” (“portugalidade”), of a “Portuguese national identity”. The objective of this research, therefore, is to demonstrate that the crossing between tradition and modernity was the mold used by the most emblematic songs of the festivals, constituting a “formula” for musical production that became a point of convergence in popular music in these countries. The songs that took modernity with it, coveted by an audience eager for news, but also the brands of tradition, as a rule, were among the preferences of the audience-spectator, presented higher selling rates, were critically acclaimed, pointed out as innovative and renovating, or even perpetuating themselves, being mimicked and serving as a legacy for the following generations.

Keywords: Song Festivals; Tradition; Modernity; Brazil; Portugal.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Capa do manuscrito de <i>Canção do Pescador</i> , subtitulada <i>Canção Praiana</i>	29
Figura 2: Cartaz do I FIC, 1966.....	37
Figura 3: Troféu Galo de Ouro.....	37
Figura 4: O galo do FIC em 1972.....	37
Figura 5: Imagem do palco do Festival da Ilha de Wight com a bandeira brasileira a frente.....	84
Figura 6: Capa do disco <i>Mutantes</i> (1969).....	87
Figura 7: Tony Tornado no ginásio do Maracanãzinho após a vitória de BR-3.....	114
Figura 8: Capa da edição nº 169 d' <i>O Pasquim</i>	131
Figura 9: O governador Negrão de Lima recebe os participantes do VI Festival Internacional da Canção Popular, 30 set. 1971.....	139
Figura 10: <i>Desfolhada do milho</i> : Tocadores de concertina – cantares ao desafio: Grupo de folclore Verde Minho, cartaz [Imagem inserida no cartaz: <i>Desfolhada</i> , Alfredo Morais, 19---, aquarela (em detalhe o lado)].....	158
Figura 11: Apresentação de <i>Desfolhada</i> no Festival Eurovisão, 1969.....	159
Figura 12: Portugal – folclore, Comissariado do Turismo, SNI, 1968.....	180
Figura 13: Esboço do vestido de Madalena Iglésias para o Eurovisão 1966.....	210
Figura 14: Capa do EP <i>Verdes Triguais</i> , do grupo Intróito, 1970.....	237
Figura 15: Maria Valejo apresentando <i>Domingo em Lisboa</i> no IV FIC, em 1969.....	305
Figura 16: Tonicha, durante sua permanência no Rio de Janeiro para o VI FIC, em 1971...313	

LISTA DE ABREVIATURAS

AN-RJ – Arquivo Nacional do Rio de Janeiro
APERJ – Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro
A-RTP – Arquivo RTP
ACCG-RTP – Aquisição de Conteúdo e Controlo de Grelha da RTP
AJA – Associação José Afonso
BLX-O - Biblioteca Municipal dos Olivais
B-RTP – Biblioteca da RTP
BMCS – Biblioteca Mário Sottomayor Cardia
BN-AD – Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro – Acervo Digital
BN-RJ – Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
BNP – Biblioteca Nacional de Portugal
BVMG – Biblioteca Vitorino Magalhães Godinho
EBC – Empresa Brasil de Comunicação
FAPERJ – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro
FIC – Festival Internacional da Canção
HM – Hemeroteca Municipal de Lisboa
ICS – Biblioteca do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa
MF-RJ – Museu do Folclore do Rio de Janeiro
MIS-RJ – Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro
MIS-SP – Museu da Imagem e do Som de São Paulo
MNT – Museu Nacional do Teatro de Portugal
NMDE-RTP – Núcleo Museológico e Documentação Escrita da RTP
P-NMDE-RTP – Periódicos, Núcleo Museológico e Documentação Escrita da RTP
SNI – Secretariado Nacional de Informação
ULFBA – Biblioteca da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa
ULCL – Biblioteca do Centro de Linguística da Universidade de Lisboa
ULFL – Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
ULSD – Serviço de Documentação da Universidade de Lisboa
TT – Arquivo Nacional Torre do Tombo

SUMÁRIO

1. Introdução.....	01
1.1. Historiografia, Conceitualização e Fontes.....	08
1.1.1. Tradição, modernidade e identidade.....	08
1.1.2. Modernidade; pós-modernidade; multiculturalismo; outros conceitos.....	10
1.1.3. História Comparada; Histórias Conectadas; bibliografia, fontes, apontamentos.....	12
1.2. Música Popular X Música Ligeira.....	15
1.2.1. Música Popular.....	15
1.2.2. Música Popular X Música Erudita; Música de Consumo.....	16
1.2.3. Música Popular X Música Tradicional.....	19
1.2.4. Música Popular no Brasil; Música Popular Brasileira X MPB.....	23
1.2.5. Música Ligeira.....	25
2. Tradição e Modernidade nos Festivais da MPB.....	28
2.1. <i>Canção do Pescador</i>	28
2.2. <i>Arrastão</i> ; coletivismo; conscientização; povo X classe média.....	30
2.3. <i>Saveiros</i> ; o galo do FIC.....	35
2.4. <i>Disparada</i> ; os personagens do povo; a vênua.....	37
2.5. <i>Ventania</i> ; o “ <i>dia que virá</i> ”.....	41
2.6. <i>Pra não Dizer que não Falei das Flores</i>	43
2.7. Tradicionalistas X Modernizadores.....	46
2.8. <i>Sonho de um Carnaval; Porta Estandarte</i>	49
2.9. <i>A Banda; Roda Viva</i>	50
2.10. <i>Ponteio; Diana Pastora; Encontro</i>	52
2.11. <i>Memórias de Marta Saré; São os do Norte que Vêm; Erudito X Popular</i>	55
2.12. <i>Sabiá; Modinha; Fuga e Antifuga</i>	57
2.13. <i>Margarida; Cantiga por Luciana; Acalanto para Isabela</i>	62
2.14. As esquecidas dos festivais; competitividade.....	65
2.15. <i>Travessia; Clube da Esquina</i>	69
2.16. Beatles; Jovem Guarda e MPB.....	71
2.17. Juventude, MPB e propaganda.....	79
2.18. Contracultura, Tropicalismo e “som universal”.....	84
2.19. <i>É Proibido Proibir; Questão de Ordem; Os Mutantes</i>	89
2.20. <i>São, São Paulo Meu Amor; Dom Quixote</i>	93
2.21. <i>Charles Anjo 45; Gotham City; Ando Meio Desligado</i>	95

2.22.	Samba e festivais de MPB.....	99
2.23.	Festivais e africanidades.....	105
2.24.	<i>Beto Bom de Bola; Dia da Graça</i>	107
2.25.	<i>A soul music</i>	109
2.26.	Movimento Artístico Universitário (MAU); <i>Som Livre Exportação</i>	120
2.27.	Festivais: Democracia social, racial e regional.....	123
2.28.	Novos Baianos; Luli & Lucina.....	125
2.29.	<i>Rock, MPB e festivais</i>	127
2.30.	Fusão e profusão.....	132
2.31.	<i>Cabeça; A Lira Paulistana</i>	134
2.32.	Produção independente; música, mercado e tradição.....	136
2.33.	O FIC.....	137
2.34.	O Phono 73.....	145
3.	Tradição e Modernidade nos Festivais RTP.....	150
3.1.	<i>Canção Para Cantar Portugal</i>	151
3.2.	<i>Desfolhada</i>	155
3.3.	<i>Tourada</i>	163
3.4.	<i>Minha Senhora das Dores; Apenas o meu Povo</i>	169
3.5.	<i>Carta de Longe; É por isso que Eu Vivo</i>	171
3.6.	<i>E Depois do Adeus; Grândola, Vila Morena</i>	173
3.7.	O PREC; <i>Madrugada</i>	177
3.8.	Toda canção é política.....	179
3.9.	Festival da Canção de 1975; democracia; produção independente.....	184
3.10.	<i>Uma Casa Portuguesa</i>	189
3.11.	<i>Oração</i>	191
3.12.	O fim do calvário.....	193
3.13.	O Grande Prémio TV.....	194
3.14.	“Boicote Franco e Salazar”.....	196
3.15.	O vedetismo.....	198
3.16.	Nacional-cançonetismo.....	200
3.17.	<i>A chanson; Sol de Inverno</i>	202
3.18.	Canções Românticas X Ritmos Modernos.....	204
3.19.	Simone, uma reminiscência rembrandtiana; as mulheres e o Estado Novo...206	
3.20.	Juventude, modernidade, moda e propaganda.....	209
3.21.	A música moderna.....	211
3.22.	<i>O Vento Mudou; Duo Ouro Negro; Angola Votou!; uma morna no Eurovisão</i>	213
3.23.	<i>Porta Secreta; Dona e Senhora da Boia</i>	218
3.24.	<i>Verão; o rock chega a Portugal</i>	219
3.25.	<i>Balada para D. Inês; Em Órbita; Nacionalismo X Estrangeirismo</i>	224
3.26.	<i>Onde Vais Rio que Eu Canto</i>	227
3.27.	Tradicional X Moderno; Jovens X Velhos.....	229
3.28.	<i>Onde Vais Rio que Eu Canto</i> , um “canto de intervenção”?.....	232
3.29.	Festival, Festival: Iremos bem, iremos mal?.....	232
3.30.	<i>Canção de Madrugar</i>	233

3.31.	Festivais, bucolismo, pastoralismo.....	235
3.32.	Personagens femininas.....	238
3.33.	O bucolismo e o pastoralismo dominam o festival.....	240
3.34.	<i>Menina do Alto da Serra</i>	244
3.35.	<i>Menina X Desfolhada</i>	245
3.36.	<i>Menina</i> ; publicidade; exposição midiática; canção étnica.....	248
3.37.	<i>A Festa da Vida</i>	252
3.38.	A censura na RTP.....	254
3.39.	E o festival só cresce; a orquestra.....	255
3.40.	<i>Flor Bailarina</i> ; <i>Corre Nina</i> ; <i>Temos de Cantar</i>	258
3.41.	Os poetas; <i>Bailia dos Trovadores</i> ; <i>No Dia em que o Rei Fez Anos</i>	260
3.42.	Pseudônimos; correspondências.....	264
3.43.	<i>Vem o Caminheiro</i> ; As cidades; <i>Buscando um Horizonte</i>	266
3.44.	A preocupação vocal; um festival de canções.....	270
3.45.	O fado.....	274
4.	Festivais RTP X Festivais da MPB.....	276
4.1.	Estado Novo X Regime Militar.....	276
4.2.	<i>Canção de Embalar</i>	278
4.3.	<i>Arrastão X Desfolhada</i>	279
4.4.	<i>Começar de Novo</i>	281
4.5.	<i>A Banda de cá e A Banda de lá</i> ; Simone e Maysa.....	284
4.6.	<i>Smokings</i> , lamês e fantasias; Nat King Cole.....	286
4.7.	<i>Kubatokuê Mulata</i>	289
4.8.	<i>Por Mares Nunca Dantes Navegados</i>	291
4.9.	<i>Quem Dera</i> ; <i>Canzone per Te</i>	293
4.10.	Jovem Guarda X Tropicalismo: irmanização ou paternalismo?.....	295
4.11.	<i>D. Sebastião</i> ; <i>Morte e Vida Severina</i> ; <i>Canção do Exílio</i>	297
4.12.	<i>Poema da Vida</i>	299
4.13.	“Viva a mocidade portuguesa!”; <i>Garota de Ipanema X Lovely Baby</i>	301
4.14.	<i>Língua</i> ; <i>Pra não Dizer que não Falei das Flores</i> ; <i>Chants du Monde</i>	303
4.15.	<i>Domingo em Lisboa</i>	304
4.16.	Angola Ritmo; <i>Mas que Nada</i> ; “Bossa nova portuguesa”.....	306
4.17.	<i>Canção da Paz para Todos Nós</i>	309
4.18.	<i>Manhã Clara</i>	312
4.19.	Cala-te aí, Bethânia!; a divina Elizeth; <i>Glória, Glória, Aleluia</i>	318
4.20.	<i>Maria Vida Fria</i>	322
4.21.	<i>A Morte Saiu à Rua</i>	326
4.22.	<i>Um Amor de Amália</i> ; <i>Aigizein</i> , tourada, boi-na-vara; <i>Milho Verde</i> ; Alcione.....	334
4.23.	<i>Pecado (do) Capital</i> ; <i>Brasil 77</i>	336
4.24.	<i>Tanto Mar</i>	337
4.25.	Neo-nacional-cançonetismo; <i>Amar pelos Dois</i>	339
5.	Preâmbulo Conclusivo.....	340
5.1.	A tradição fertiliza o presente.....	340

5.2. Contrafação folclórica.....	341
5.3. Podemos falar em Arte Moderna X Arte Antiga?.....	344
5.4. “Música de hoje” X “música de sempre”.....	345
5.5. A Moderna Tradição Brasileira.....	347
5.6. Música brasileira, pluralismo, hibridismo.....	348
5.7. Mundialização X Subalternização; indústria fonográfica e música estrangeira.....	351
5.8. A Moderna Música Popular Brasileira; MPB nacionalista X Tropicalismo; a “fórmula” da MPB.....	354
5.9. A “nova música portuguesa”; “Moderna música popular portuguesa”.....	361
5.10. <i>Desfolhada; Menina do Alto da Serra; Tourada</i>	363
5.11. Outras canções.....	365
5.12. <i>Pop</i> e tradicional; “política do espírito”.....	367
6. Conclusões..	369
7. Referências Bibliográficas.....	371

1. INTRODUÇÃO

“Festival” é uma palavra neolatina que se relaciona etimologicamente com os vocábulos *festivitas*, *festivitatis*, *festivus*, *festiva*, *festivum*, *festive*, *festus*, *festa*, *festum*, designando festa, um dia de festa, alegria, divertimento, jovialidade, encanto, prazer, graça, graciosidade, agradavelmente. Ao longo da História, as festas da Antiguidade ganharam novas formas e formatos até chegar aos festivais, tais como conhecemos hoje. De acordo com José Eduardo Homem de Mello (2003, pp. 13-14), os festivais podem ser classificados em competitivos (nos quais os participantes concorrem entre si, geralmente em busca de uma premiação) e não competitivos (em que não há concorrência, apenas apresentações dos participantes).

A partir da década de 1950, inicia-se uma prática de se produzirem festivais competitivos de música popular para serem transmitidos via televisão. O precursor deste formato foi o famoso Festival de Sanremo, que é realizado desde 1951, antes mesmo do início das transmissões televisivas na Itália (o que só ocorreria em 1954), sendo o festival italiano, inicialmente, um programa de rádio. Segundo Andrea Musio, o Festival de Sanremo exerceu influência de “natureza varia” na concepção e estruturação dos festivais da canção, especialmente quanto a dois aspectos principais: “o estrutural/organizativo e o estético/de espectáculo [ou] performativo” (MUSIO, 2015, p. 63). Em 1956, inicia-se outro festival da maior importância no contexto europeu, o Festival Eurovisão da Canção (*Eurovision Song Contest – ESC*), inspirado no Festival de Sanremo, mas com o “intuito de realizar uma competição pan-europeia de música popular, o primeiro concurso musical no mundo a fazer competir diferentes países” (MONTEIRO, 2015d, pp. 121-122). Para Terry Wogan, apresentador da BBC que se dedicou ao festival europeu:

“O Festival Eurovisão da Canção é uma ideia verdadeiramente maravilhosa, a qual não suporta uma inspeção mais casual. Como alguém pode imaginar que um júri turco pode julgar uma música sueca? Como é que um croata pode avaliar um fado português? Agora, se todos cantarem em inglês ... aí está a dificuldade.” (WOGAN apud GAMBACCINI, 1998, p. 07-08, tradução nossa).

Com a idealização do Festival Eurovisão, aos poucos, um a um os países europeus foram criando suas seleções nacionais para a escolha dos concorrentes. Portugal ingressou no Eurovisão em 1964 e, para tanto, criou o seu próprio evento nacional, o Festival RTP da

Canção, promovido pela Rádio e Televisão de Portugal (RTP)¹. Já havia festivais transmitidos pela rádio, mas, aos poucos, vão sendo realizadas algumas iniciativas com a televisão, e essa nova linguagem midiática vai conquistando a preferência do público e dos veículos de imprensa. O primeiro Festival RTP, ainda sob o nome de I Grande Prémio TV da Canção Portuguesa (denominação que duraria até 1975), ocorreu em 2 de fevereiro de 1964, nos estúdios Lumiar, em Lisboa, pretendendo selecionar a representante portuguesa para o IX Festival Eurovisão da Canção, realizado em 21 de março do mesmo ano, em Copenhague, Dinamarca. A vencedora foi *Oração* (Francisco Nicholson/ Rogério Bracinha/ João Nobre), interpretada por António Calvário; entretanto, a canção não viria a galgar bons resultados no Eurofestival daquele ano, obtendo indesejados *nul points*.

Apesar disso, a partir daí, o Festival RTP vem sendo realizado anualmente, com raras exceções, até a atualidade, mantendo durante muito tempo um sexto lugar, alcançado em 1996, como melhor colocação de sempre, até 2017, quando conseguiu vencer pela primeira vez o Festival Eurovisão, com a peculiar apresentação de Salvador Sobral, interpretando *Amar pelos Dois*, de autoria de sua irmã Luísa Sobral, levando o festival europeu para Lisboa, em 2018. O Festival RTP da Canção foi visto durante décadas como o maior evento português, enchendo as páginas de jornais e revistas e parando famílias inteiras em frente ao televisor, que faziam dos sofás de suas salas o seu ponto de encontro, além de lotar os cafés com aqueles que procuravam um receptor público para acompanhar o certame.

No Brasil, os festivais também iniciaram na década de 1960. Apesar de a televisão já existir desde 1950, com a instalação da TV Tupi, em São Paulo, apenas em 1960 é que podemos identificar um ponto de partida para os festivais brasileiros, quando se realizam algumas experiências iniciais. No entanto, é em 1965 que se realiza o primeiro festival de grande repercussão no Brasil, o Festival Nacional de Música Popular Brasileira da TV Excelsior, dirigido por Solano Ribeiro e idealizado também a partir do Festival de Sanremo, embora adaptado à realidade brasileira. A canção vencedora foi *Arrastão* (Edu Lobo/ Vinícius de Moraes), defendida por Elis Regina, canção extremamente inovadora, criando uma “fórmula” musical que foi seguida, moldando a então insurgente MMPB (depois MPB), que

¹ A Rádio e Televisão de Portugal (RTP) (antes Radiotelevisão Portuguesa, SARL) é a emissora nacional de serviço público portuguesa. Inaugurada em 1957, a emissora permaneceu durante muito tempo como a única estação televisiva do país e se apresenta atualmente como um moderno centro de informação e entretenimento, ao nível dos melhores *broadcastings* europeus e mundiais.

se desenvolveu no contexto da “Era dos Festivais”, período de grande fertilidade e dos mais profícuos dentro da “linha evolutiva”² da Música Popular Brasileira.

Depois do sucesso alcançado pela TV Excelsior na produção do seu primeiro festival, em 1965, a emissora decidiu fazer uma segunda edição no ano seguinte e outras emissoras seguiram o exemplo. A TV Record teve a iniciativa de realizar, em 1966, o que chamou de II Festival da Música Popular Brasileira, por já ter tido uma experiência em 1960, quando promoveu a I Festa da Música Popular Brasileira, e a TV Rio teve uma ideia ainda mais inovadora, a de produzir um festival com uma fase nacional e outra internacional, na qual concorriam canções de países do mundo todo, o Festival Internacional da Canção (FIC), promovido com o apoio da Secretaria de Turismo da Guanabara, e que, no entanto, seria organizado pela TV Globo, de 1967 até 1972, quando se realizou a última edição.

Os festivais televisivos brasileiros, iniciados na década de 1960 e que deságuam na década de 1970 e nas seguintes, foram de extrema importância para a música popular no país. Os Festivais da MPB fizeram surgir inúmeros novos artistas, que substituíram o *star system* instaurado durante a “Era de Ouro do Rádio” e, sem negar totalmente a influência destes, terminaram renovando e inovando o cancionário³ nacional, impulsionado ainda pelo advento da televisão, ocasionando um contrastante acordo com a indústria cultural e permitindo que se recorresse a essa nova linguagem que aproximava ainda mais o público de seus artistas, público este agora jovem, de classe média e consumidor. É importante destacarmos, entretanto, que, quando falamos da chamada “Era dos Festivais”, referimo-nos ao período áureo compreendido entre 1965 e 1972, mas foram realizados festivais no Brasil, ainda que esparsamente, tanto antes quanto depois daquele período, chegando até o ano de 2000.

Nosso recorte cronológico centra-se entre 1964 e 1975, o qual, além de ser considerado o mais produtivo e fértil de ambos os festivais, também se encontra em um momento de muitas semelhanças políticas entre os dois países, estando ambos sob regimes militares vigentes, nomeadamente, a ditadura civil-militar, no Brasil, e o Estado Novo, em Portugal. Em linhas gerais, podemos considerar que, historicamente, nosso recorte começa com o Golpe de 1964, ocorrido no Brasil, iniciando o regime militar brasileiro, e termina com a Revolução dos Cravos, ocorrida em Portugal, em 1974, que pôs fim à ditadura portuguesa, ecoando no festival do ano seguinte. Também por isso, tendo em vista que o âmbito político

² Proposição de Caetano Veloso. Ver: “Que caminhos seguir na Música Popular Brasileira?”, RCB, nº 7, 1966.

³ A palavra “cancioneiro” corresponde a um “conjunto de canções” e a utilizamos de forma generalizante para designar as canções nacionais dos países aqui estudados, em toda a sua extensão.

influenciou em muito a musicalidade existente, observamos o emergir de canções politizadas nesses dois países, as “canções de protesto”, no Brasil, e o “canto de intervenção”, em Portugal, que refletiram diretamente e foram também, em grande parte, responsáveis pelos cruzamentos entre “tradição” e “modernidade” dentro dos festivais.

O estado da arte atual, no que concerne ao tema desta pesquisa, permite-nos atribuir certo ineditismo a este trabalho. Há de se dizer “certo ineditismo” em virtude de algumas obras e publicações já terem tocado nos temas da “tradição” e da “modernidade”, quanto à musicalidade que foi produzida nos festivais, mas, ainda assim, esta pesquisa se pretende ainda mais aprofundada, de modo a contemplar aspectos ainda não analisados, ou pouco analisados, por outros autores, o que difere este de outros trabalhos.

Quanto aos festivais portugueses, ganha destaque o projeto pioneiro do professor Jorge Mangorrinha, junto à Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, que culminou em uma grandiosa obra dividida em dois volumes intitulados *Festival RTP da Canção: Uma história de 50 anos (1964-2014)* (2014) e *Festival RTP da Canção: Uma cronologia ilustrada (1964-2014)* (2014), acompanhada de um interessante livreto de nome *Cultura Eurovisiva: Canções, Política, Identidades e o Caso Português* (2015). Essa obra, entretanto, mereceu uma revisão em 2018, na forma da publicação de *Portugal 12 pts* (2018), de autoria do professor Jorge Mangorrinha e de João Carlos Callixto, depois de Portugal conseguir sua primeira vitória no Festival Eurovisão, no ano anterior, um feito inédito que tanto aguçou a produção de conteúdo sobre os festivais quanto revigorou o interesse do público português pelo evento. Em decorrência desta vitória, João Carlos Callixto também publicou, com Júlio Isidro (nome com participação ativa nos festivais), uma coleção de livretos que incluem DVD's com as canções vencedoras ao longo da história dos festivais, intitulada *A Festa das Canções* (2018), dividida em três volumes. Afora estes trabalhos, destaca-se a *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (2010), organizada pela professora Salwa Castelo-Branco, junto ao Instituto de Etnomusicologia (INET), da Universidade Nova de Lisboa, que contempla um verbete sobre o *Festival RTP da Canção (FRTPC)*. E neste mesmo aspecto, anteriormente, foi publicada a *Enciclopédia da Música Ligeira Portuguesa* (2018), que igualmente contém uma entrada sobre o *Festival RTP da Canção*, bem como informações sobre muitos dos participantes deste evento. Algumas outras publicações e/ou trabalhos acadêmicos (alguns ainda em andamento), artigos etc., tratam

também do tema dos festivais, mas de forma correlata, o que os torna menos relevantes para esta pesquisa ou menos fundamentais que as obras já aqui mencionadas.

Em relação aos festivais brasileiros, podemos elencar também um grande número de pesquisadores que se dedicaram ao tema dos festivais da canção. Para começar, é imprescindível lembrarmos *A Era dos Festivais* (2003), de José Eduardo Homem de Mello, que, de forma épica, narra os principais acontecimentos dos festivais, sob a perspectiva de quem de fato vivenciou estes acontecimentos, além de contribuir com informações sobre muitos outros festivais que ocorreram antes e depois, considerados os mais emblemáticos eventos das décadas de 1960 e 1970. Outras contribuições de relevo para o entendimento dos festivais brasileiros são: *MMPB: Uma análise ideológica* ([1968] 1974), de Walnice Nogueira Galvão, que surge como uma das primeiras tentativas de entender a inovadora musicalidade surgida nos festivais, e *Prepare seu Coração* (2002), a autobiográfica obra de Solano Ribeiro, realizador do primeiro festival televisivo de projeção nacional no Brasil. Poderíamos indicar outros nomes, como: José Ramos Tinhorão (especialmente com *Pequena história da música popular: Da modinha à canção de protesto* e *Música Popular: do gramofone ao rádio e TV*), e Marcos Napolitano, autor, dentre outros, de *A Síncopa das Ideias: A questão da tradição na música popular brasileira* (2007). Este último é o que mais se aproxima da abordagem que pretendemos estabelecer com o tema dos festivais, ainda que sob uma outra perspectiva.

Fazendo uma incursão pela história da música brasileira e destacando a importância de compositores como Edu Lobo, Chico Buarque, Geraldo Vandré e Caetano Veloso (todos estreitamente relacionados ao contexto dos festivais) para a renovação da música popular brasileira, *A Síncopa das Ideias* denota a importância da “tradição” popular para a formação da música que se estruturou nas décadas de 1960 e 1970 e que foi chamada de MPB. Mas mesmo esta obra não contempla aspectos da “tradição” que procuramos evidenciar, como festas e símbolos nacionais, acontecimentos históricos, entre outros, e, especialmente, volta-se pouco aos aspectos referentes à “modernidade”, ou seja, aos recursos e aparatos técnicos e tecnológicos, gêneros musicais em voga, vestuário, entre outros, o que para esta pesquisa se faz prioritário.

No caso português, não há quaisquer referências mais diretas sobre a relação entre a “tradição” e a “modernidade”, e sabe-se que o resgate da “tradição” ainda é a melhor forma para demonstrar a identidade portuguesa para o público eurovisivo, ao qual as concorrentes portuguesas se reservam, acompanhando, obviamente, as novas roupagens e evoluções

tecnológicas. O que se faz, no caso português, e isso fica a cargo do professor Jorge Mangorrinha, é ressaltar a busca da identidade nacional para a representação das canções junto ao público europeu. Para tanto, Mangorrinha ainda aponta o folclore como um meio de se atingir esse nacionalismo, reforçando, no entanto, que ainda se prefira aderir às tendências e gêneros atuais (MANGORRINHA, 2015, p. 33).

O que procuramos demonstrar com esta pesquisa, portanto, é que a produção musical ocorrida no âmbito dos festivais passa pelo crivo da “tradição” e da “modernidade”, num dualismo que confronta aquilo que é novo e o que se considera antigo. Entretanto, se os termos “tradição” e “modernidade” tendem a se opor, no contexto dos festivais eles tendem a se unir. O resgate da “tradição” é constante e, quando associado a elementos novos, terminam por produzir outras formas, também inovadoras, responsáveis pela modernização e renovação da musicalidade presente nos festivais, isso tudo possibilitado pelas constantes transferências culturais e, obviamente, hibridismos. Parte-se de um ponto de vista estético, pois é observado de que forma resultam as canções hibridizadas que aglutinam componentes da “tradição” e da “modernidade”, mas também social, pois não há com separar a produção e a prática musical das relações sociais e interpessoais à elas inerentes. Tampouco é possível separar a “tradição” das práticas socio-culturais a que se atrela, ou a “modernidade” e o reconhecimento de que é aceita e se insere na sociedade, em seus muitos aspectos.

Neste caminho, sabemos que a “tradição” presente nos festivais brasileiros relaciona-se a um caráter nacional-popular herdado da “canção de protesto” e dos ideais cepecistas, bem como dos dissidentes nacionalistas da bossa nova, que combatiam e refutavam a internacionalização da música brasileira, enquanto em Portugal o “nacionalismo” é reforçado pela participação no Festival Eurovisão, momento no qual se endossa uma “identidade nacional”⁴ e há uma necessidade de afirmação ante os outros países concorrentes. Já a “modernidade” de ambos, em grande parte, atribui-se aos anseios da indústria cultural, que se renova a cada dia, a um público ansioso por novidades e à assimilação de gêneros musicais em voga no quadro internacional. Nosso objetivo é, portanto, reconhecer o resgate da “tradição” e tudo o que corresponde à “modernidade” para, enfim, constatar a insurgência da clivagem que resultaria na inovadora musicalidade surgida nos festivais, fazendo destes eventos um ponto de convergência na música destes países e um grande legado deixado para as gerações posteriores.

⁴ Entenda-se nacionalismo e identidade nacional como fatores que ressaltam ou constituem aquilo que representa uma nação.

Para uma melhor compreensão do que pretendemos expor, dividiremos o corpo desta tese em diferentes capítulos, designadamente: “Historiografia, Conceitualização e Fontes”, capítulo no qual procuraremos abordar alguns conceitos relevantes à pesquisa, como hibridismo, identidade, globalização e, é claro, “tradição” e “modernidade”, trazendo também alguns debates de âmbito historiográfico de historiadores e teóricos que tratam destes conceitos e de outros, como pós-modernidade, presentismo, análise comparada, procurando ainda destacar os tipos de fontes que utilizamos e priorizamos; “Música Popular X Música Ligeira”: neste capítulo, além de tentarmos categorizar e estabelecer as diferenças entre música popular, música erudita e música folclórica, também objetivamos comparar a música popular, termo corrente no Brasil, e música ligeira, o seu equivalente em Portugal; “Tradição e Modernidade nos Festivais da MPB”: neste capítulo, central na tese, incluem-se os debates mais importantes no que concerne aos Festivais da MPB, aqui são descritos os fatos e acontecimentos mais relevantes, são feitas as análises sobre o desenvolvimento da musicalidade que se produziu nestes festivais e é aqui que destacamos os aspectos relativos à “tradição” e à “modernidade” nos festivais brasileiros; “Tradição e Modernidade nos Festivais RTP”: semelhante ao capítulo anterior, aqui se encontram os debates referentes aos Festivais RTP, ou seja, neste capítulo as análises são dedicadas exclusivamente aos festivais portugueses e aos embates a eles concernentes; “Festivais RTP X Festivais da MPB”: como uma forma de entrecruzar os dois capítulos anteriores, aqui são inseridas informações nas quais os festivais brasileiros e portugueses se cruzam, são indicadas atuações de artistas brasileiros em Portugal, as apresentações de portugueses no Brasil e aspectos nos quais as culturas destes dois países se entrelaçam; “Preâmbulo Conclusivo”: haja vista que as conclusões aqui pretendidas são amplas e envolvem um grande volume de autores e fontes, reservamos um capítulo prévio ao da “Conclusão” propriamente dita, no qual podemos discorrer mais longamente sobre abordagens de extremada relevância para o cerne desta pesquisa, ou seja, para compreender a música que se configurou nos festivais e de que forma isso ocorreu; “Conclusões”: nesta sim, que se caracteriza como a última parte da tese, indicamos os resultados que obtivemos, de modo a sintetizar os debates feitos ao longo de todo o texto e apresentar as conclusões da pesquisa; por fim, temos as “Referências Bibliográficas”, onde são apresentadas as fontes e a bibliografia utilizadas na pesquisa.

1.1. HISTORIOGRAFIA, CONCEITUALIZAÇÃO E FONTES

1.1.1. Tradição, Modernidade e identidade.

“Tradição” e “modernidade” são dois conceitos que reconhecidamente se opõem: o primeiro, comumente relacionado ao que vem do passado e que se apresenta como legado, mas também com o que simbolicamente tem representatividade para um país, para uma região ou um povo; o segundo, designando as mudanças, novidades, o que se apresenta como novo, renovação ou inovação. Para compreendermos este texto, devemos ter em conta, portanto, justamente a oposição existente entre o que se relaciona à “tradição” e aquilo que se apresenta como “moderno”, *in aliis*, o desenvolvimento da antítese entre antigo e novo, assim como seus desdobramentos (LE GOFF, 1990, pp. 165-174), o confronto entre oposições como jovem e velho, letargia e desenvolvimento, estagnação e inovação, conservadores e renovadores etc.

Raymond Williams, em *Palavras-Chave* (2007), também pondera sobre os conceitos “tradição” e “moderno”. Segundo Williams, a palavra inglesa “*modern*” entrou na língua inglesa a partir do francês “*moderne*”, por sua vez derivado do latim tardio “*modernus*” e do vocábulo, também latino, “*modo*”, significando “precisamente agora”, ou seja, inicialmente a palavra “moderno” aproximava-se mais do que hoje se chama de “contemporâneo”, de “algo que existe agora”, o que erroneamente ou não, em parte ainda se faz. Foi apenas na passagem para o século XX que o termo “contemporâneo” passou a substituir gradualmente “moderno” na acepção de algo do mesmo período histórico, tanto no presente quanto no passado. O termo “tradição” também chega à língua inglesa (“*tradition*”) pelo francês “*tradicion*”, provindo do latim “*traditionem*” e da palavra latina “*tradere*” que significa “entregar ou transmitir”. Em síntese, dentre as muitas significações: “O substantivo latino tinha os sentidos de (i) entrega, (ii) transmissão de conhecimento, (iii) legado de uma doutrina, (iv) rendição ou traição. [...]. Mas o principal desenvolvimento ocorreu com os sentidos (ii) e (iii)” (WILLIAMS, 2007, pp. 281-399).

Para Eric Hobsbawm e Terence Ranger, muito do que consideramos “tradições” e que por vezes parecem antigas, perdidas na bruma do tempo, na verdade são recentes e relacionadas às “modernas formações nacionais”, de modo que, a determinadas práticas incorporadas à cultura de um povo eles denominam “tradição inventada”. Segundo os

historiadores: “Por ‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado” (HOBBSAWM; RANGER, 1997, pp. 09-10). Ou seja, para Hobsbawm e Ranger, “tradição inventada”, ou poderíamos dizer simplesmente o que chamamos de “tradição”, é um conjunto de regras estruturadas durante o tempo, que regem o comportamento dos indivíduos, transmitindo-lhes valores e costumes do passado, que lhes chegam como legado e que eles mesmos mimetizam, como também resumem os historiadores: “Em poucas palavras, elas são reações a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória” (HOBBSAWM; RANGER, *op. cit.*, pp. 09-10). Hobsbawm e Ranger afirmam ainda que a “invenção das tradições” não se dissocia da formação dos Estados nacionais.

Stuart Hall vê a cultura nacional como responsável pela formação da identidade de um povo, e essa identidade se constrói à medida que cada indivíduo entra em contato com seu entorno, ou, mais propriamente, com o sistema de representação cultural que o cerca, e poderíamos dizer com a sua “tradição”, ou como define o próprio Hall: “Nós só sabemos o que significa ser ‘inglês’ devido ao modo como a ‘inglesidade’ (*Englishness*) veio a ser representada – como um conjunto de significados – pela cultura nacional inglesa” (HALL, 2006, pp. 48-49, grifos do autor).

Renato Ortiz, por sua vez, destaca que a constituição da identidade nacional pode estar atrelada, até mesmo, aos interesses da indústria cultural, que adquire “[...] a possibilidade de equacionar uma identidade nacional, mas reinterpretando-a em termos mercadológicos” (ORTIZ, 2006, p. 165). Ainda segundo Ortiz, e próximo das concepções de Hobsbawm e Ranger, o contexto aqui em questão se relaciona ao que pode ser classificado como *A Moderna Tradição Brasileira*, também título da obra de Ortiz, onde aquilo que é considerado pelas novas gerações como “tradição”, na verdade pertence a um passado recente, por vezes ainda em construção, mas que se/lhe apresenta como legado, a exemplo da MPB que, embora atrelada à “modernidade”, contemporânea, já é vista pelas novas gerações como “tradição” e/ou, pejotativamente, como música velha.

Segundo Marcos Napolitano, a música popular “[...] mesmo sendo produto de uma ruptura – a modernidade –, articula-se enquanto tradição, que pode assumir características próprias, conforme a configuração da vida cultural de cada país” (NAPOLITANO, 2007, p.

05). No caso do Brasil, prossegue Napolitano, configura-se como uma “tradição que se consagrou junto à audiência popular, à crítica e à boa parte da intelectualidade letrada”, “uma tradição que tem muito de ‘tradição inventada’, mas nem por isso menos enraizada nos corações e nas mentes”, e continua: “O processo de invenção e consagração dessa tradição não se deu sem conflitos, contradições e mediações das mais diversas, que, em linhas gerais, acompanham a própria formação da nossa moderna identidade nacional” (NAPOLITANO, *op. cit.*, p. 06).

1.1.2. Modernidade; pós-modernidade; multiculturalismo; outros conceitos.

Jacques Le Goff esclarece que a partir do substantivo “moderno” se desenvolveram outros termos como “modernismo”, “modernização” e, em especial, “modernidade”. Foram muitos os teóricos que dedicaram seus escritos a “modernidade”. Para Walter Benjamin: “A modernidade caracteriza uma época; caracteriza simultaneamente a força que age nesta época [...]” (BENJAMIM, 2000, p. 17). Entre os nomes mais representativos nos estudos sobre a chamada “modernidade” está o do polonês Zygmunt Bauman. O teórico defende que a passagem para a “modernidade” não é feita de súbito, e sim através de uma liquefação, na qual tudo que houvera antes é derretido, como em um cadinho, para então ser novamente moldado e refeito, daí a sua concepção teórica que origina o título de sua obra, *Modernidade Líquida* (2001). Em obra posterior, *A Cultura no Mundo Líquido Moderno*, Bauman (2013, n.p.) define bem o contraponto existente entre a “modernidade sólida” e a “modernidade líquida”, tida como transitória, sendo que, para o autor, o estado sólido é uma condição definitiva, considerada estável, equilibrada, regulada por um “código de lei e ética racionais”, enquanto a liquefação libera forças que provocam mudanças, permite mutações, calca-se no transitório, não no definitivo, no imprevisível.

Stuart Hall, justificado pelo ritmo cada vez mais acelerado das sociedades atuais, apresenta uma concepção diferente, na qual: “As sociedades modernas são, [...], por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente. Esta é a principal distinção entre as sociedades ‘tradicionais’ e as ‘modernas’” (HALL, *op. cit.*, p. 14). E essas aceleradas transformações e descontinuidades são características de um novo estágio que se constitui, a “pós-modernidade”, que, por sua vez, também é marcada por uma tendência a uma maior “interdependência global”, que está levando “ao colapso de todas as identidades culturais

fortes”, produzindo uma “fragmentação de códigos culturais”, uma “multiplicidade de estilos”, uma “ênfase no efêmero”, no “flutuante”, no “impermanente”, na “diferença” e no “pluralismo cultural”, isso “numa escala global”, “o que poderíamos chamar de *pós-moderno global*” (HALL, *op. cit.*, pp. 73-74, grifos do autor).

Em linhas gerais, entendemos por “modernidade” o período influenciado pelos ideais iluministas que, em maior parte, se opõem à mitologia e ao medievalismo, anunciando e consolidando as bases do pensamento da sociedade moderna e atual. Há quem defenda que, falar em “modernidade”, significa situar o atual desenvolvimento do capitalismo, sua configuração e contradições¹. Entretanto, algumas características, tais como o desenvolvimento tecnológico acelerado, a criação e recriação do mercado consumidor, os constantes cruzamentos interculturais, as relações em nível global etc., tendem a diferir dos modelos de transformações dos períodos anteriores, fazendo as sociedades antigas parecerem imóveis, estáticas, se comparadas com as da atualidade.

Aponta-se já, entretanto, para uma desestruturação da “modernidade”, havendo uma forte tendência ao desencadeamento de uma nova grande crise, um fechamento que talvez justificasse a sobreposição do próprio conceito de “modernidade”, ou melhor dizendo, uma passagem para um outro estágio, que poderia ser a “Pós-Modernidade”, sobre o que já tivemos a oportunidade de comentar (MONTEIRO, 2018a, pp. 512-513).

Quando aqui nos referimos a “moderno”, não apenas falamos da estrutura histórico-social que se formou na Era Moderna, até mesmo vulgarmente, poderíamos dizer; também nos referimos àquilo que corresponde ao tempo presente e que, afinal, está entre as acepções originais do termo, como vimos. Deste modo, quando falamos em “moderno”, nos referimos aos pensamentos, comportamentos e também aos adventos e novidades surgidos a todo momento, especialmente em decorrência da Revolução Industrial, e que constituem um novo estado de coisas, com o qual nos deparamos na atualidade e ao qual recorreremos diariamente. Ou, tal e qual propõe Leonor Losa, em *Machinas Fallantes* (2013), a “modernidade” se localiza “tanto enquanto processo histórico de transformações económicas, políticas e tecnológicas desencadeadas pelo desenvolvimento do capitalismo, a formação dos modernos estados-nação e a revolução industrial, quanto como os modos de vivência e as reconfigurações sociológicas que esse processo suscitou” (LOSA, 2013, p. 18, rodapé, grifos do autor).

¹ Essa questão foi brilhantemente tratada no filme *Tempos Modernos* (1936), de Charles Chaplin.

Toda esta multiplicidade presente no mundo contemporâneo mantém relação com o conceito de multiculturalismo, sendo este nada mais que o reconhecimento da diversidade cultural, do pluralismo e das diferentes identidades que compõem as sociedades modernas. Tomaz Tadeu da Silva acredita que o multiculturalismo se fundamenta em uma “compreensão antropológica da cultura”, na qual “as diversas culturas” manifestam-se exacerbadamente a partir de características comuns a todos os seres humanos, apenas “submetidos a diferentes condições ambientais e históricas”. Para ele: “As diferenças culturais seriam apenas a manifestação superficial de características humanas mais profundas. Os diferentes grupos culturais se tornariam iguais por sua comum humanidade” (SILVA, 2005, p. 86). Esta, no entanto, seria uma “visão liberal ou humanista” de compreender a diversidade cultural, questionada em relação a outras que se poderiam dizer “mais políticas ou críticas”. “Nestas perspectivas, as diferenças culturais não podem ser concedidas separadamente de relações de poder” (SILVA, *op. cit.*, p. 86).

Outros conceitos que surgem em meio aos debates, alguns já assinalados, são os de globalização, nacionalismo, identidade, multiculturalismo, juventude, geração, e.o. Devemos também enfatizar que, frequentemente, reforçamos as ideias de sincretismos, aculturações, mestiçagens, fusões, transferências culturais, cruzamentos e hibridismos. Estes, apesar de aparentemente semelhantes, na verdade permitem acepções distintas. Tendo em vista que tratam da confluência entre elementos inicialmente dissociados, podemos enxergar nestes conceitos, primeiramente, aqueles que denotam a circulação, o deslocamento e as trocas entre diferentes culturas e valores (“transferências culturais”); em seguida, podemos indicar o momento de choque entre estes diferentes componentes (cruzamentos), para depois se entrelaçarem (sincretismos, aculturações, mestiçagens) e, por fim, se integrarem (fusões, hibridismos), ocasionando uma total interação e simbiose. Desta forma, enquanto uns deslocam e aproximam culturas e valores, outros se encarregam de uni-las, gerando novas formas, estruturas e práticas, ainda que múltiplas e plurais, como é o caso da musicalidade aqui em questão.

1.1.3. História Comparada; Histórias Conectadas; bibliografia, fontes, apontamentos.

Nossa pesquisa também deve levar em conta um outro âmbito historiográfico, o da História Comparada, tendo em vista que estuda, dialeticamente, a contraposição entre os

conceitos de “tradição” e “modernidade” e a história dos festivais de dois países, nomeadamente, Brasil e Portugal. Segundo Marc Bloch, comparar é, incontestavelmente, “escolher, em um ou vários meios sociais diferentes, dois ou vários fenómenos que parecem, à primeira vista, apresentar certas analogias entre si, descrever as curvas da sua evolução, encontrar as semelhanças e as diferenças e, na medida do possível, explicar umas e outras” (BLOCH, 1998, pp. 120-121). E é o que procuramos fazer aqui, elencar as características de ambos os festivais e estabelecer as semelhanças e diferenças, sabendo que, inevitavelmente, elas surgem e se evidenciam.

Como já dissemos, os dois festivais aqui em questão (brasileiros e portugueses) acompanharam a tendência iniciada com o Festival de Sanremo e o Eurovisão. Devido ao fato de terem uma origem quase que irreconhecivelmente comum, para além dos globalismos que nos são exigidos na compreensão destes eventos pertencentes a continentes diferentes, podemos incluí-los no campo historiográfico das Histórias Conectadas (*Connected Histories*), que são “aquelas que mesmo aparentemente dispersas, mantêm alguma ligação entre si” (MONTEIRO, 2016b, p. 77). No entanto, mais do que apenas conectá-las, o fazemos para uma melhor análise dos debates, pois como nos esclarece José D’Assunção Barros: “‘Interconetar’, ‘cruzar’, ‘entrelaçar’, não são apenas gestos narrativos. No caso da História, são também gestos analíticos” (BARROS, 2014, p. 134).

Os festivais da canção se apresentam como um tema já estudado por muitos pesquisadores, mas, não nos valem apenas das obras bibliográficas produzidas, pois priorizamos documentos primários e procuramos novas fontes e novos meios de observar estes eventos. Quanto as fontes primárias, encontramos uma grande variedade tanto nos arquivos portugueses quanto nos brasileiros. Documentos oficiais, letras de canções, registros originais, manuscritos, fotografias e cartazes estão entre algumas das fontes encontradas nos muitos lugares de memória visitados, nomeadamente, a Biblioteca Nacional de Portugal, Torre do Tombo, Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, entre outros.

Em resumo, foram visitados arquivos, bibliotecas, acervos pessoais e foram consultados também artigos, livros, teses, dissertações, periódicos (jornais, revistas), *sites*, *blogs* e outros materiais *online*, além dos vídeos e recursos audiovisuais, obtidos em plataformas digitais. Estes últimos, ao fim, mostram-se como a representação mais verdadeira do que foram as apresentações nos festivais, pois nos permitem visualizar os artistas diretamente em suas performances e fazer a audição de suas canções ao vivo. Neste âmbito,

foram utilizados também filmes e documentários que, de alguma forma, retrataram os festivais ou temas correlatos.

Quando não foi possível conseguir algum recurso audiovisual, recorremos às gravações em áudio: ao vivo (como as do Festival Internacional da Canção, obtidas no Museu da Imagem do Som do Rio de Janeiro, por exemplo), ou aquelas conseguidas em discos lançados com as músicas dos festivais, sejam as coletâneas, editadas pelos organizadores, sejam os EP's dos artistas, ou ainda em CD's de relançamento ou canções publicadas e já disponibilizadas em meios digitais. Isso atribui um diferencial à esta pesquisa, devido à possibilidade de análise de um maior número de canções e de examinar alguma canção ainda pouco ou não explorada, apesar do infortúnio de as gravações em disco, muitas vezes, terem intérpretes diferentes daqueles que se apresentaram no palco dos festivais.

Também se tentou obter entrevistas e depoimentos, nos quais os acontecimentos históricos são recontados por meio daqueles que de fato os vivenciaram. E, ainda caminhando em direção à diversidade tipológica de fontes, com o intuito de ilustrar melhor algumas questões, também se procurou incluir imagens, bem como observações e análises delas. Por fim, deve-se destacar que houve o cuidado de se adequar a escrita das transcrições e citações à ortografia atual, para facilitar a leitura e tornar o texto mais coerente, realizando-se também correções gramaticais, ortográficas, ou mesmo tipográficas, quando necessário, com o que contribuíram também os revisores.

1.2. MÚSICA POPULAR X MÚSICA LIGEIRA

1.2.1. Música Popular.

Se a música pode ser vagamente definida como uma forma artística que consiste na combinação de sons e silêncios que se propagam no tempo, a adição do termo “popular” vem a complicar substancialmente a distinção das formas de música que poderão, ou não, ser incluídas nesta categoria. De acordo com Raymond Williams, a “cultura popular”, entendida como uma “cultura feita pelo povo para si próprio”, relaciona-se com a ideia de *Kultur des Volkes*, desenvolvida pelo alemão Johann Gottfried von Herder, no final do século XVIII, e corresponde ao que, em inglês, foi chamado de “cultura *folk*” (WILLIAMS, 2007, p. 319).

Essa ideia se reflete no âmbito musical, originando a expressão “música popular”, utilizada pela primeira vez na obra *Popular Music of the Olden Times*, de William Chapple, publicada, em partes, a partir de 1855. Neste contexto, a expressão servia bem para os critérios adotados pelo autor: “Mas só durante os anos de 1930 e 1940 o termo começou a ganhar maior circulação (Gammond: 1991; ver também Williams: 1983)” (SHUKER, 1999, p. 193). Em nível superficial, dir-se-á que o “popular” consiste naquilo que é amplamente reconhecido e apreciado por um público vasto e disperso, coincidindo neste ponto com aquilo que serve para categorizar os “meios de comunicação de massa”. Contudo, surgem indagações sobre o critério pelo qual medir a separação entre o “popular” e o “não-popular”, ou seja, como definir, ao menos de modo aproximado, esta fronteira? Buscando uma possível resposta, podemos caracterizar a “música popular” ao menos de três formas:

1. “Música popular” como uma música “não erudita” e “não folclórica”, distinguindo-se da “música erudita” por sua associação ao entretenimento, em geral das massas, e se diferenciando da “música folclórica” (de “tradição” rural e oral) pela sua origem urbano-industrial e por fazer uso do recurso da escrita;
2. “Música popular” como um repertório ou estilo específico, envolvendo categorias, gêneros e subgêneros, em um determinado contexto social¹;

¹ O conceito de “gênero” tem sido utilizado no sentido de um espaço no qual se desenvolvem práticas culturais específicas. Nesse sentido, um gênero musical pode ser identificado pelo conjunto de sons, técnicas, estilos e linguagens que inclui. Um gênero musical será constituído não apenas como uma delimitação de uma série de peças musicais, mas dentro das especificidades de um espaço social, no qual diferentes agentes participam na sua emergência e transformação. Desta forma, dependendo do contexto social em que se situa, um gênero, ou subgênero, ou estilo específico, é ou não “popular”.

3. “Música popular” como sendo aquela que é disseminada pelos meios de comunicação, ou seja, a “música popular” que se vale de dispositivos de registro e circulação, das gravações de áudio e audiovisuais em suportes tecnológicos, e também pode ser produzida em massa e distribuída de acordo com as regras do mercado de livre circulação de bens para um público geral.

1.2.2. Música Popular X Música Erudita; Música de Consumo.

No primeiro caso, destacado acima, falamos sobre a diferenciação entre “música folclórica”, “música popular” e “música erudita”. Nesta direção, Júlio Medaglia demonstra que, no Brasil, podemos vislumbrar a expressão “música popular” como correspondendo ao menos a três acepções diferentes: a primeira “se convencionou chamar de ‘folclórica’”, sobre a qual falaremos mais adiante; os outros dois tipos são de origem urbana, relacionam-se à uma “manifestação musical ‘não-erudita’”, mas ganham contornos distintos, “possuindo as seguintes características que os identificam e diferenciam”: “o primeiro tem suas raízes na própria imaginação popular e é aproveitado e divulgado pela rádio, pela TV, pelo filme e pela gravação; o outro é a espécie de música popular que é fruto da própria indústria da telecomunicação” (MEDAGLIA apud CAMPOS, 1968, p. 56). E ele exemplifica:

“O ‘chorinho’ é uma música de origem e expressão e posse popular. O chamado ‘iê-iê-iê’ é uma música que se tornou popular pelos meios da comunicação de massa. O chorinho é anônimo. O iê-iê-iê existe em função de um número limitado de elementos que o praticam e que alcançaram popularidade imediata através dos recursos modernos da telecomunicação” (MEDAGLIA apud CAMPOS, *op. cit.*, p. 56).

Ainda de acordo com Medaglia, pelo primeiro tipo, ainda que variável e sujeito a modificações pelo tempo e circunstâncias de produção e execução, é possível identificar “as características humanas da gente que o criou”. Já o segundo tipo, segundo ele, “é artificial e amorfo”, modifica-se estruturalmente com facilidade, em decorrência de modismos, e atende aos interesses de “monopólios internacionais que o relançam em vários países simultaneamente [mesmo que em lugares de realidades bem diversas], fazendo, às vezes, traduções ou adaptações regionais, tornando-o popular independente e indiferentemente às práticas locais” (MEDAGLIA apud CAMPOS, *op. cit.*, p. 56). Em seu artigo, intitulado *Balanço da Bossa*, Júlio Medaglia ainda aponta uma terceira via de “música popular”, ou

melhor, “semi-erudita”, em que, talvez um tanto exageradamente, sugere uma “manifestação musical de câmara, de detalhe, de elaboração progressiva [...] que a imaginação popular denominou simplesmente de bossa nova” (MEDAGLIA apud CAMPOS, *op. cit.*, p. 58).

Sobre a diferença entre “música popular” e “música erudita”, segundo Alberto Moby da Silva, seguindo a linha de raciocínio de Walter Benjamin, “é, mais que meramente teórica, uma questão fundamentalmente histórica” (SILVA, 2008, p. 37). A questão teria início ainda na Antiguidade, quando na Grécia Antiga dá-se uma separação entre músico e público no teatro grego, distanciamento esse que exige também maior rebuscamento dos artistas e o domínio de técnicas mais complexas. Na Idade Medieval a música, com uma matriz comum quase que não identificável pelo distanciamento temporal, tem uma nova cisão e divide-se em “música popular” e “música de corte”, a primeira com maiores influências ancestrais, da oralidade e artesanal, a seguinte evoluindo mais em forma e técnicas, sistematizada, erudita, mas ambas obedecendo aos modos gregorianos, “anteriores à hegemonia dos Maior e Menor” (CARVALHO, 1999, p. 22). Mais tarde, já no Renascimento: “[...] aparece o conceito de Arte Culta ou Música Séria ou erudita, com os intérpretes tornando-se cada vez mais eruditos e o público cada vez mais ‘passivo’ [...]” (CONTIER apud SILVA, *op. cit.*, pp. 37-38).

Não obstante, com o advento da sociedade industrial a “arte séria” é substituída pela “música de consumo” produzida em série, ocasionando um antagonismo que ganha contornos de uma luta entre o bem e o mal, impulsionada pelo corrompimento estético-intelectual das camadas subalternas consumidoras dos produtos da indústria cultural que se formara, contrapondo-se à aristocratização da música erudita, a mesma contraposição que se encontra abrigada sob os termos “alta cultura” e “baixa cultura”. Segundo Alberto Moby:

“Ao ser alçada à condição de mercadoria, dado o seu caráter de bem cultural cujo consumo por parte das camadas popular e média urbanas é de franco e acelerado crescimento desde começos do século, à música popular foi conferido um papel de porta-voz de anseios e memórias de grande parte da população, fato que é pouco conhecido de outras formações sociais” (SILVA, *op. cit.*, p. 49).

É esta a música produzida e emitida pelos meios de comunicação, que se vale de suportes tecnológicos e circula como bem de consumo de que fala o terceiro caso acima descrito. Esta acepção relaciona-se diretamente com o sentido que “música popular” tem para os norte-americanos. Nos Estados Unidos, a expressão “*popular music*” se correlaciona com a música feita para e pelos meios de comunicação de massa – e por eles também propagada –, integrada à indústria cultural, como já analisou Theodor Adorno (2002).

Sem embargo, ainda que outros lugares não apresentem uma concepção exatamente igual a norte-americana, a “música popular” atual constitui, inegavelmente, uma forma cultural produzida e distribuída no interior de uma lógica comercial e, nessa condição, encontra-se sujeita às regras e pressões do mercado, destinando-se a ser consumida por um público vasto, cada vez mais geograficamente disperso. Por isso, para Roy Shuker, “uma definição satisfatória de música popular deve considerar as características musicais e as socioeconômicas”, e conclui o autor:

“Essencialmente, toda música popular é uma mistura de tradições, estilos e influências musicais, além de ser um produto econômico com significado ideológico. No núcleo da maioria das formas de música popular há uma tensão fundamental entre criatividade do ato de ‘compor música’ e a natureza comercial da maior parte de sua produção e difusão” (SHUKER, *op. cit.*, p. 195).

A *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* indica que o termo “música popular”, surgido em Portugal ainda no século XIX, é de uso corrente, político e acadêmico, e ganha diversas acepções ao longo do novecentos. O termo: “Conotou práticas expressivas diversas como a música de matiz rural, a canção urbana (incluindo o fado, sobretudo a partir da II Guerra Mundial) e a canção de intervenção” (CASTELO-BRANCO; CIDRA, 2010, p. 875). Ainda segundo a referida enciclopédia:

“O termo ‘música popular’ assentou nas noções de ‘povo’ e de ‘cultura popular’, utilizadas no período romântico, na República, no Estado Novo e no quadro da democracia. Deste modo, deve ser analisado tendo em conta o processo de construção da nação, em que a cultura expressiva desempenhou, historicamente, um papel central” (CASTELO-BRANCO; CIDRA, *op. cit.*, p. 875).

O termo, que se origina na língua inglesa (“*popular music*”), associado à ideia de massificação, como vimos, em Portugal (igualmente ao que ocorre no Brasil), terá originalmente ligações com o povo, com as camadas populares, com a cultura popular, tanto quanto com uma visão romântica, que foi associada aos ideais republicanos e incorporada ao processo de construção da nação e de uma identidade nacional (CASTELO-BRANCO; CIDRA, *op. cit.*, p. 875). Neste contexto, a expressão “música popular”, em Portugal, serve para designar tanto expressões musicais urbanas quanto rurais e ainda as músicas criadas em territórios lusófonos que chegam ao país, “como são exemplos o fado, o *mando* (Goa), a modinha e o lundum (Brasil)” (CASTELO-BRANCO; CIDRA, *op. cit.*, p. 876, grifos do autor).

1.2.3. Música Popular X Música Tradicional.

Em seu já mencionado artigo, Júlio Medaglia classifica a “música folclórica” como uma das “espécies de manifestação musical popular”, que responde a “determinadas situações sociológicas, históricas e geográficas” e que estrutura-se de acordo com “uma época, uma região e até mesmo uma maneira de viver”. Segundo Medaglia, essas manifestações musicais “são mais estáticas e menos passíveis de evolução e influências exteriores”, possuem “estabilidade formal”, “espontaneidade expressiva e a ‘pureza’ de elementos constituem os mais importantes fatores de sua sobrevivência e força criativa” (MEDAGLIA apud CAMPOS, *op. cit.*, p. 56). Rubem de Carvalho traz ao nosso conhecimento que este tipo de música, essencialmente rural, foi durante muito tempo vista como apenas “um sucedâneo” ou mesmo uma deturpação da “música erudita”: “A música séria tão-só elaborada na produção feita junto às classes dominantes e, adulterada, simplificada, despojada, transitava para as camadas populares, onde seguia um curso condicionado pela sua ignorância” (CARVALHO, *op. cit.*, p. 23).

Especificamente sobre a identificação e a denominação da música de origem rural, também nos fala Susana Sardo que pode haver diferentes nomenclaturas, ou “múltiplos significados adjectivantes que ora lhe chamam *música popular*, *música folclórica*, *música regional*, ou ainda *música de matriz rural* ou *música tradicional*” (SARDO, 2008, p. 409, grifos do autor). O interesse é opor-se às categorias de “*música erudita*” e de “*música urbana*”, procurando, no entanto, “definir uma realidade nacional”, “uma música não erudita comum a todo o território”, para apenas depois “se referir às especificidades locais, ou regionais, que definem a unidade pela sua diversidade” (SARDO, *op. cit.*, p. 409). Neste mesmo pensamento, José Bettencourt da Câmara defende que a “música tradicional portuguesa é parte integrante dum todo”, que corresponde a um “sistema da cultura do povo português”, de modo que está atrelada a múltiplos aspectos inerentes ao “povo” – “à culinária, à indumentária, à linguagem, à mentalidade popular” – fazendo-se necessário compreender o todo, “para entendermos a parte que lhe pertence” (CÂMARA, 2001, p. 03).

Ainda segundo o autor do livreto *O Essencial sobre a Música Tradicional Portuguesa*: “Referindo-se fundamentalmente a formas musicais de transmissão oral, algumas de cunho arcaico, a expressão ‘música tradicional portuguesa’, mais precisa, pode alargar-se à outra de ‘música popular portuguesa’, recobrando esta, eventualmente, já formas de transmissão

escrita” (CÂMARA, *op. cit.*, p. 25). E, filologicamente, Bettencourt da Câmara também observa que:

“As próprias designações dadas ao objeto aqui visado e à ciência que dele se ocupa – desde a de ‘folclore musical’ às de ‘música tradicional’ e ‘etnomusicologia’, passando por outras como ‘música regional’ ou ‘música popular’ – exprimem significativas transformações de perspectiva na história da investigação da música tradicional portuguesa, as quais não teríamos, obviamente, por negativas” (CÂMARA, *op. cit.*, p. 22).

Armando Leça intitulou de *Música Popular Portuguesa* o primeiro volume de sua obra (que não chegou a ter um segundo volume), publicado na década de 1940, no qual estudou coros alentejanos, chulas, viras, malhões e congêneres, e, na mesma obra, assegura: “Na música popular nada há de transcendente. A música popular vale como documentário etnográfico, vale pelo universalismo de costumes e estados afectivos que expressa, segundo a índole, a intuição artística e o grau de cultura de cada raça ou país, e ainda por um fator físico: o sistema musical” (LEÇA, 194-, p. 23).

José Noronha Bretão, ao estudar as manifestações insulares das danças folclóricas portuguesas, nos fala que existem aqueles que defendem o termo “popular” como algo pejorativo, ou susceptível de criar confusão, e que propõem o termo “tradicional” em seu lugar, “assim teríamos o teatro tradicional, a poesia tradicional, os contos tradicionais” (BRETÃO, 1998, p. 19, grifos do autor); e poderíamos acrescentar a “música tradicional”. Em seguida, entretanto, o folclorista considera que não há “a menor necessidade de aceitar semelhante proposta”, e continua: “entre nós o termo popular não tem conotações negativas e o uso consagrou tal palavra como verdadeiramente significativa e adequada à classificação das atividades culturais desenvolvidas ao longo de anos e anos pelo Povo, sobretudo o dos campos” (BRETÃO, *op. cit.*, p. 19).

Na mesma direção do exposto acima, Fernando Falcão Machado assera que:

“O povo tem uma ciência completamente sua – o folclore ou a etnografia; e os conceitos e princípios dessa ciência popular encontram-se definidos, habitualmente, em provérbios, rifões, ditados e prolóquios, em quadras e outras cantigas de género popular e outras manifestações de atividade espiritual: perlangas, jogos numerativos, lendas etc.” (MACHADO, 2017, p. 03).

O folclore “revela a existência de uma alma colectiva” e, para Artur de Almeida Torres, é uma reação “de todo povo primitivo” à uma natureza desconhecida, que desperta diferentes sentimentos “de curiosidade, de medo, de deslumbramento, de indagação” e, para “expressar esses diferentes estados de alma”, esse mesmo povo “cria mitos e divindades, que

vão dar origem a lendas, historietas, contos, expressões proverbiais e frases sentenciosas, cuja divulgação se faz originariamente pela tradição” (TORRES, 1970, p. 63).

Neste mesmo caminho, Ruben de Carvalho acredita que a ideia de “música folclórica” ainda mantém utilidade, “desde que aplicado de forma concisa a expressões musicais populares de origem rural e com carácter mais ou menos ancestral, que as tornou anónimas” (CARVALHO, *op. cit.*, p. 24). Ainda segundo Carvalho: “Nesta ordem de ideias, **folclore** surge associado a uma certa forma de *autenticidade*, de *pureza* e *ausência de influências* externas junto das manifestações culturais em questão” (CARVALHO, *op. cit.*, p. 24, grifos do autor). E o autor também enxerga certo sentido depreciativo atribuído ao termo “folclore”, pelo seu uso e abuso, o que levou estudiosos – em especial etnomusicólogos – “a preferirem a expressão **música tradicional** para classificar os mesmos fenómenos” (CARVALHO, *op. cit.*, p. 25, grifos do autor). Ruben de Carvalho ainda aponta o século XV como um momento de outra divisão, pois, segundo ele, é com o desenvolvimento das cidades, neste período, que dá-se o surgimento de “uma produção de **música popular urbana**, com características substancialmente diversas da **música popular** de origem rural, para a qual propusemos a designação de **folclórica** ou **tradicional**” (CARVALHO, *op. cit.*, p. 26, grifos do autor), essa música praticada e propagada no meio urbano foi acompanhada de uma crescente “*profissionalização*”, o que inevitavelmente se atrela à existência de um público.

Em 1958, a declamadora vianense Maria Manuela Couto Viana da Silva e Sousa, enunciava: “Talvez o povo não saiba o que faz nem porque o faz, mas tem dentro de si uma grande, enorme intuição da beleza, uma rara sensibilidade, um instinto perfeito que o leva pelo caminho mais certo a exteriorizar os seus tesouros de graça e de harmonia” (SOUSA, 1958, p. 08). E antes disso, no século XIX, Teófilo Braga já explorava as categorizações, no que toca ao interesse pelas tradições do povo, em *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições* (1885), obra em que aventa:

“À falta de um título, Vico deu o nome de *Ciência Nova* ao conhecimento derivado dos vestígios tradicionais dos povos explicando as suas instituições e história. [...] em 1846, Willians Thoms introduziu a designação de *Folk-Lore* (isto é, saber do povo) para compreender esta ordem de fenómenos, vindo em 1878 este nome a servir de título a uma associação destinada à ‘conservação e publicação das tradições populares, baladas, provérbios locais, ditos, superstições e antigos costumes, e o mais que refira a estes assuntos’” (BRAGA, 1995, p. 49, grifos do autor).

O folclore está relacionado, portanto, ao que existe de mais essencialmente popular, entranhadamente atrelado ao povo, aos seus costumes e tradições e, por isso, pode e deve ser

classificado como popular ou tradicional, invariavelmente, em suas mais diversas expressões artísticas, inclusive musical.

Cabe, neste ínterim, uma pausa para esclarecer dois pontos de nosso trabalho: 1) Devemos destacar que, embora o termo “povo” seja comumente aplicado às classes mais baixas ou mesmo rurais, ele pode ser compreendido como englobando todos os integrantes de uma nação. De acordo com o *Novo Dicionário Aurélio* (2005): “**Povo**: [Do lat. “populu”] Substantivo masculino 1. Conjunto de indivíduos que falam a mesma língua, têm costumes e hábitos idênticos, afinidade de interesses, uma história e tradições comuns” (*Novo Dicionário Aurélio 5.0*, 2005). O termo “povo” teve diferentes acepções ao longo da história. Em cada período e país, “povo” corresponde a diferentes agrupamentos de forças sociais, porém, segundo Nelson Werneck Sodré, há um traço comum em todos eles: “em todas as situações, ‘povo’ é o conjunto das classes, camadas e grupos sociais empenhados na solução objetiva das tarefas do desenvolvimento progressista e revolucionário na área em que vive” (SODRÉ, 2008, p. 10). A fim de evitar choques entre diferentes acepções, manteremos aqui, e em todo o texto, o significado de “povo” como correspondendo às camadas sociais mais baixas (em contraste com “classe média”) e às comunidades rurais; 2) Como afirmou José Noronha Bretão, é certo que o termo “popular” mantém ligação com “povo” e deve servir perfeitamente para designar suas manifestações e costumes, de uma forma geral. Entretanto, aqui neste trabalho, para melhor entendimento e leitura, optar-se-á pela expressão “música tradicional” para nominar aquilo que for referente ao “folclórico”, ao “tradicional”, até mesmo para corroborar com a diferenciação e antítese entre “tradição” e “modernidade”, proposta principal inserida já no título da tese.

No entanto, para além da designação ou categorização do que seria a “música tradicional”, deve-se ter em conta seu enraizamento e sua subsistência, especialmente frente às acentuadas e aceleradas mudanças sociais na passagem de século e nas primeiras décadas do século XXI, seja sob a designação de “tradição”, folclore, costume ou cultura: “Este saber popular é na sua essência, ‘resistência ao presente’. Resistência a essa força de desenraizamento da modernidade, que é a técnica” (CORREIA, 2006, introdução); indica o primeiro volume do *Dicionário Enciclopédico do Folclore Português*, que cataloga os ranchos e outros “agrupamentos folclóricos portugueses”. Ademais, no mundo moderno, o desenvolvimento das novas tecnologias, a multiplicidade de fontes de saber e as exigências de um mercado cada vez mais marcadamente global, “interferiram na estrutura das pequenas

comunidades, tanto do ponto de vista econômico, quanto do cultural”, como evidencia Lia Marchi (2006, p. 18).

Neste mesmo sentido, em seu terceiro volume, o *Dicionário Enciclopédico do Folclore Português* também destaca que “[...] tem como objetivo principal a dedicação, o empenho, os feitos e as glórias de todas estas associações [de ranchos folclóricos] que, através do seu desempenho e apesar das dificuldades que se deparam no dia a dia, mantêm viva a tradição que, infelizmente, é deixada para segundo plano pelas camadas mais jovens” (CORREIA, *op. cit.*, introdução). Resumidamente, mais do que manter a “tradição” popular, que legitimamente provém das comunidades rurais, luta-se para que estas comunidades não sejam extintas e/ou engolidas pelo processo avassalador de globalização que exaure seus recursos ou obriga seus habitantes a migrarem para os grandes centros urbanos, com isso, dissolvendo também seus valores e cultura.

Não obstante, vimos que a expressão “música popular”, em Portugal, tem uma ampla abrangência que engloba desde a música de cariz rural até a música de caráter urbano, incluindo, ainda, muitas das músicas provindas de outras localidades, com as quais o país mantém reciprocidade cultural. Em meados do século XX, Fernando Lopes-Graça ainda fez grandes contribuições para uma definição do termo “música popular” em Portugal, associado por ele a questões ideológicas, em oposição ao Estado Novo, visando o resgate da autenticidade da música portuguesa e originando a chamada “canção de intervenção”. Já por volta dos anos 1990, o conceito foi mais uma vez ampliado, incorporando-se a uma música comercial, em geral utilizando-se de recursos eletrônicos e voltada às classes mais baixas, alcunhada de “música pimba”.

1.2.4. Música Popular no Brasil; Música Popular Brasileira X MPB.

No Brasil, segundo Carlos Sandroni, para que se compreenda o significado de “música popular”, primeiramente devemos perceber que, até a década de 1940, era usual a expressão “música popular”, no mesmo sentido em que hoje é empregado na França (e em Portugal, como procuramos evidenciar) – “*musique populaire*” – o que no Brasil corresponde à “música folclórica”. “O melhor exemplo desse uso é o livro de Oneyda Alvarenga, *Música popular brasileira*, lançado em 1947, que dedica apenas 20 de suas 374 páginas à música urbana” (SANDRONI, 2004, p. 24). Sandroni também assinala que Mário de Andrade utilizou o termo

“popularesco” para se referir à música urbana de seu tempo, em tom pejorativo, para diferenciá-la do “folclórico”, que para ele correspondia ao verdadeiramente “popular”. Nas palavras de Mário de Andrade:

“Uma diferença que ajuda bem a distinguir o que é apenas popularesco, como o samba carioca, do que é verdadeiramente popular, verdadeiramente folclórico, como o *Tatu marambá*, é que o popularesco tem, por sua própria natureza, a condição de se sujeitar à moda; ao passo que a coisa folclórica, que tem por sua natureza ser tradicional (mesmo transitoriamente tradicional), o elemento moda, a noção da moda está excluída” (ANDRADE apud *Folha da Manhã*, 08 fev. 1946 apud TORRES, *op. cit.*, pp. 64-65, grifos do autor).

Na década de 1960, entretanto, os primeiros intelectuais orgânicos da música urbana no Brasil – Alexandre Gonçalves Pinto, Francisco Guimarães, Almirante e Ari Barroso –, tomaram para si o uso do termo “popular” para designar a música com a qual estavam envolvidos, justamente o “samba carioca”.

Ao se referir às canções folclóricas (“*folk songs*”), Samuel L. Forcucci, em *A Folk Song History of America*, afirma que são canções criadas por pessoas comuns, que usam este meio de expressão para descrever sua forma de viver, são canções que “falam sobre experiências humanas”, também por isso são múltiplas e variadas: “Há canções de trabalho, canções de amor, canções de ninar, canções de beber, canções de guerra, canções de brincar, canções matutinas, e assim por diante. Elas variam em humor refletindo os padrões de vida e em uma área particular dentro de uma sociedade particular” (FORCUCI, 1984, p. 16, tradução nossa).

Ao contrário do que ocorre nos Estados Unidos, onde a autocompreensão de sua cultura, independente da europeia, dá-se às vésperas da consolidação dos monopólios culturais: “No Brasil, ainda podemos, felizmente, diferenciar – pelo menos em termos parciais – a cultura mais enraizada daquela totalmente fabricada para o consumo, ainda que tenha raízes supostamente populares” (DUARTE apud BURNETT, 2008, p. 111, rodapé). Podemos dizer, então, que, *grosso modo*, “música popular”, no Brasil, equivale a “música urbana”, deixando para a expressão “música folclórica” o encargo de designar a “música rural”. Claro que há exceções, como é o caso de alguns gêneros rurais que ganham as grandes cidades e passam a ser designados por “música popular” (e.g. a moda de viola e o baião) e de gêneros que transitam pelo meio urbano, mas são vistos como folclóricos (e.g. cantigas infantis e cantigas de capoeira). No Brasil, também devemos lembrar a música urbana voltada para um público de camadas sociais mais baixas, peculiarmente chamada de “música cafona” (ou,

pejotativamente, “brega”), amplamente retratada no livro *Eu não sou cachorro, não*, de Paulo César Araújo (2010).

De acordo com Marcos Napolitano, a música popular “é uma espécie de repertório de memória coletiva”, ela “é filha da sociedade capitalista moderna, da industrialização da cultura e do mercado de massas” (NAPOLITANO, 2007, p. 05). E, no caso brasileiro, o autor ainda diferencia o que chama de “música popular brasileira (com minúscula)”, correspondendo ao conjunto de gêneros musicais e ritmos brasileiros, tendo como “espinha dorsal” o samba, a bossa nova e a MPB, esta última categorizada como “a ‘Música Popular Brasileira’ como expressão diferenciada de outras tradições populares” [assunto ao qual voltaremos] (NAPOLITANO, *op. cit.*, p. 06). Semelhantemente a isso, assinala Alberto Moby da Silva: “[...] parece claro que, ao utilizar as expressões ‘música popular brasileira’ e ‘MPB’ não se pode estar falando do mesmo objeto [...]” (SILVA, *op. cit.*, p. 146). De fato, podemos aventar que o conjunto daquilo que é chamado de “música popular urbana” no Brasil pode perfeitamente ser incluído na terminologia “Música Popular Brasileira” (sendo ou não com minúsculas), desde a modinha e o lundu até a multicultural vertente contemporânea designada pela sigla MPB, ou ainda, mais recentemente, a chamada “Nova Música Popular Brasileira”. Aliás, fazemos estas considerações justamente pelo fato de a sigla MPB, muitas vezes, ser usada como sinônimo de “música popular urbana brasileira”, mas que, na verdade, corresponde apenas a uma das vertentes inserida no contexto mais amplo definido pela expressão “Música Popular Brasileira”.

1.2.5. Música Ligeira.

Em Portugal, mais próximo da significação original da expressão “*popular music*”, apresenta-se o termo “música ligeira” que, segundo a *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, é: “Termo genérico de classificação de campo de produção musical, associado à emergência dos meios de comunicação de massa, da indústria da música e de novas formas de entretenimento urbano. Abarcando uma pluralidade de estilos musicais, historicamente variáveis, teve na canção seu gênero central, por vezes designada como ‘canção ligeira’” (CASTELO-BRANCO; CIDRA, *op. cit.*, p. 872). Em outras palavras, o termo corresponde a uma música feita para e proveniente dos meios de comunicação, uma música para atingir as massas populares e que tem uma finalidade estritamente comercial. Notadamente, o termo

“música ligeira”, que também tem uma conotação de “efêmero”, “rápido” e até mesmo “descartável”, corresponde à música urbana atrelada à indústria cultural, em oposição à “música erudita” (também chamada “música séria”). Ainda segundo a referida enciclopédia:

“Enquanto construção conceptual e discursiva, as práticas, géneros e estilos musicais que conotou historicamente foram heterogéneas e fluidas, tendo sido igualmente subordinadas ao termo ‘música popular’. A classificação de uma composição no âmbito da música ligeira prendeu-se, deste modo, com arranjos para piano ou orquestra de melodias originais ou retiradas de diversos repertórios de música popular urbana, de música de matriz rural, do teatro musical ou de obras sinfónicas com alargada divulgação e popularidade” (CASTELO-BRANCO; CIDRA, *op. cit.*, p. 873).

Neste caso, podemos afirmar com toda certeza que as canções dos festivais televisivos pertenciam ao âmbito da “música ligeira”. Na verdade: “[...] a programação da *Rádio Televisão Portuguesa* (fundada em 1956), nomeadamente através dos seus programas de variedades [...] e do Festival RTP da Canção (FRTPC) conferiram nova ênfase à música e à canção ‘ligeira’, inicialmente em articulação com a produção da rádio” (CASTELO-BRANCO; CIDRA, *op. cit.*, pp. 874-875). Isso, mesmo tendo em conta que as canções dos festivais eram “orquestradas”, como igualmente ocorria nas rádios, evidenciando a apropriação do termo “música ligeira” com a concepção de “*light orchestral music*” ou, mais propriamente, “*light music*” (designando, literalmente, música leve, música rápida, música fácil, “música ligeira”), utilizada para obras sinfónicas com maior popularidade, o que também atribui um papel de maior relevância aos maestros, regentes e músicos eruditos (ou semieruditos) que se apresentavam nos festivais.

Historicamente, a expressão “música ligeira” teve relação com a ideia de povo, chegando a estar subordinada ao termo “música popular”. A partir da década de 1940, o termo “música ligeira” esteve intrinsecamente relacionado com o “nacional-cançonetismo”. Já na década de 1960, e até a década seguinte, associou-se aos programas musicais televisivos e ao próprio Festival RTP da Canção. Em todo este período, entretanto, a expressão esteve fortemente associada ao Estado Novo.

Em contraste, surge um maior interesse por parte dos intelectuais em compreender e analisar este fenómeno e o significado da “música ligeira”. O escritor Manuel de Lima, enquanto colaborador do periódico *O Século Ilustrado*, traçou alguns preâmbulos sobre o, então, crescente debate, em 1972, e depois de asseverar: “Nunca ninguém lhes perguntou o que entendiam por música ligeira, designação que hoje deveria ser rectificadada e que pertence mais à sociologia da música discriminar do que à estética. O tempo da música dividida em

duas categorias, música ligeira e música séria, já lá vai” (*O Século Ilustrado*, 28 fev. 1972, p. 08, HM); e questionava: “No entanto, esta música que em Portugal tem reunido tantos intelectuais à sua volta que vem a ser, na realidade?” (*O Século Ilustrado, op. cit.*, p. 08, HM); ao que ele próprio exclamava:

“Porque esta música não é inteiramente ligeira, pois os poetas da grande poesia a ela se dedicam e não à outra (a música séria); mas também não é erudita porque os compositores pertencem a um grupo diferente, são músicos empíricos, muitos não sabendo sequer as regras da composição. E não é só por esse motivo que não é inteiramente ligeira: é pelas pretensões não totalmente isentas de intenções eruditas” (*O Século Ilustrado, op. cit.*, p. 08, HM).

Aos poucos, a expressão “música ligeira” passou a concorrer invariavelmente com o termo “música popular”, sendo ambos utilizados para designar músicas vernaculares. Atualmente, a expressão “música ligeira” é utilizada para designar canções de conteúdo sentimental e romântico, canções a concurso no Festival RTP da Canção ou ainda em oposição ao termo “música erudita”.

2. TRADIÇÃO E MODERNIDADE NOS FESTIVAIS DA MPB

Nos festivais da canção das décadas de 1960 e 1970, a música brasileira se modernizou, por vezes associando a “tradição” a uma musicalidade nova e inovadora, fazendo com que o cancionário nacional se renovasse e abrisse caminho para outras ideias. Essa renovação, pela qual a música brasileira passou dentro dos festivais, foi feita através das constantes transferências culturais, que resultaram em cruzamentos e hibridismos entre elementos diversos, como gêneros musicais, instrumentos, folclore, acontecimentos históricos, questões políticas, étnicas, entre outros, levando em conta também as evoluções e novidades tecnológicas mais recentes, modismos etc., ou seja, uma musicalidade que caminhava para a modernização, sem deixar ausentes as referências à “tradição” nacional.

2.1. *Canção do Pescador.*

Em 1960, foi realizada a I Festa da Música Popular Brasileira, da TV Record, mas sem grande repercussão. O bossanovista Newton Mendonça venceu este evento com *Canção do Pescador* (Newton Mendonça)¹, interpretada por Roberto Amaral, trazendo para os palcos a “tradição” dos pescadores, uma realidade que já vinha sendo resgatada na obra de Dorival Caymmi. Quando *Canção do Pescador* venceu a I Festa da Record, fazia apenas seis anos que Caymmi havia lançado seu primeiro disco, *Canções Praieiras* (1954)², que encontra precedentes no programa que apresentou na Rádio Clube da Bahia, em 1935, chamado *Caymmi e Suas Canções Praieiras*. E na capa do manuscrito da composição de Newton Mendonça, de fato se revela uma ligação com as canções de Caymmi, através do subtítulo “*Canção Praiana*”, de modo que Mendonça, com toda certeza, encontrou inspiração no compositor baiano.

¹ Foram vistas as gravações de Marisa Gata Mansa. Ver: MANSA, Marisa Gata; FILHO, Ernâni; MASCARENHAS, Carminha. Em cada Estrela uma Canção. Copacabana, 1961: e de Cris Delanno. Ver: DELANNO, Cris. Cris Delanno canta Newton Mendonça. Nikita Music, 2003.

² Apesar de Dorival Caymmi gravar seu primeiro disco apenas em 1954, já fazia sucesso antes, até mesmo internacionalmente, como compositor, por exemplo, de “O Que é Que a Baiana Tem?”, que projetou a carreira de Carmen Miranda no exterior.



Figura 1: Capa do manuscrito de *Canção do Pescador*, subtitulada “Canção Praiana”.
Fonte: Instituto Antônio Carlos Jobim (*site*)³.

A canção de Newton Mendonça, entretanto, trazia, em tom melancólico, todo o sofrimento do homem que vive do mar por excelência, que desiludido, “lá, onde a praia termina”, vive “cansado da vida”, pela exaustão do trabalho. A letra mostra um homem já velho para quem a “vida está perto do fim”, com cabelos que “já têm cor do mar”, que já “foi moço e sonhou”, mas que agora já não “sonha”, assumindo que “tudo é triste”, tendo como consolo apenas o canto de uma “triste canção”, entoada quando “senta pertinho do mar”, “quando chega a tardinha”, lamento do qual apenas a noite se compadece, chorando pelo “pescador”.

Notamos que neste momento a música brasileira já se voltava para essa “tradição” popular, a “tradição” do pescador, do homem simples, do povo, uma visão que adentra os festivais, intensifica-se e se adensa cada vez mais, servindo de modelo para outras canções que, como veremos, entrarão na ordem do dia na medida em que os festivais se desenvolvem, assumindo ainda, muitas vezes, uma conotação política. Canções que resgatam e revivem uma autêntica “tradição” popular mas, contrastadamente, inovando-a, resignificando-a, modernizando-a e sendo chamada de “Moderna Música Popular Brasileira”.

Walnice Nogueira Galvão explica esta apropriação da “tradição” pela música e, mais que isso, esclarece que era uma marca da nova musicalidade que insurgia, extraindo da bossa nova uma linguagem intimista, ao mesmo tempo em que “compõe um projeto de ‘dizer a verdade’ sobre a realidade imediata”. Segundo a autora:

“Este projeto tem duas faces. No plano musical, implica numa volta às velhas formas da canção urbana (sambão, sambinha, marcha, marcha-rancho, modinha, cantiga de roda, ciranda, frevo, etc.) e da canção rural (moda de viola, samba de

³ Disponível em: <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/8492>> Acesso em: 05 out. 2013.

roda, desafio, etc.). No plano literário, impõe um compromisso de interpretação do mundo que nos cerca, particularmente em suas concreções mais próximas, brasileiras. Basta arrolar a galeria de personagens: o boiadeiro, o cangaceiro, o marinheiro, o retirante, o violeiro, o menino pobre da cidade, o homem do campo, o nordestino que vem trabalhar no Sul, o chofer de caminhão, o homem da rua, o sambista, o operário, etc. (GALVÃO, 1976, p. 93).

Podemos, e devemos, incluir neste mosaico de personagens, o pescador; prova disso é que a “tradição” dos pescadores seria também o tema de *Arrastão* (Edu Lobo/ Vinícius de Moraes), defendida por Elis Regina⁴, no I Festival Nacional de Música Popular Brasileira, realizado pela TV Excelsior, em 1965.

2.2. *Arrastão*; coletivismo; conscientização; povo X classe média.

O I Festival da TV Excelsior, realizado em 1965, teve patrocínio da Companhia Rhodia e das Editoras Bloch S.A., neste que foi o primeiro festival televisivo com repercussão nacional e considerado no Brasil, até aquele momento, o maior serviço “prestado aos nossos autores e intérpretes” (*Manchete*, 17 abr. 1965, p. 113, BN-AD⁵). O diretor do festival, Solano Ribeiro, em seu livro de memórias *Prepare seu Coração*, descreve os preparativos para o início do festival:

“A prefeitura, responsável pela cessão do local para a apresentação, distribuiu convites à vontade. A TV Excelsior colocou os seus à venda e a Rhodia foi generosa na distribuição da sua cota, e – surpresa – quase todos os convidados apareceram.

Para fazer economia, elenco, orquestra e maestro chegaram para o ensaio no dia da apresentação. A equipe técnica já havia feito a sua parte. A cenografia, concebida para o desfile de modas, servia muito pouco para a televisão. Depois de um tumultuado ensaio, em que os desfiles e o show da Rhodia que antecederiam o festival tiveram prioridade, conseguimos passar as músicas. Em seguida reuni todo o elenco no Delfin Hotel para as últimas recomendações sobre maquiagem e guarda roupa.” (RIBEIRO, 2002, p. 70).

Arrastão, a canção vencedora deste evento, que inaugura a “Era dos Festivais”, tornou-se precursora do tipo de canção que logo seria chamada de “Moderna Música Popular Brasileira”, ganhando a sigla “MMPB”, depois resumida no acrônimo MPB. *Arrastão*, portanto, apresentava-se como carro-chefe e abre-alas de todo um movimento que culminou na criação de uma inovadora musicalidade produzida no contexto dos festivais da canção.

⁴ Zuza Homem de Mello destaca que foi neste tempo que: “Elis praticamente cunhou uma expressão que passou a ser incorporada à linguagem dos festivais: ‘defender uma canção’.” (MELLO, 2003, p. 106).

⁵ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&PagFis=36496>> Acesso em: 11 jan. 2020.

Arrastão era o que poderíamos classificar como um “galope”, ou “agalopado”, retrabalhado através da clássica formação do “jazz” (baixo, bateria e piano), outros elementos, como o andamento acelerado (“*allegro*”), os fraseios, acompanhamento em “*staccato*” e a orquestração nos reportam à música erudita e o final, por sua vez, é notadamente de influência “bossanovista”. Mas, apesar de a composição ser de um dos “papas” da bossa nova, Vinícius de Moraes, e de um representante da nova safra de compositores que emergia, Edu Lobo, não houve aí quaisquer confrontos entre as gerações, sobre o que este último viria a declarar: “Não há bossa nova ou bossa velha; o que há é música boa e música ruim.” (LOBO apud *Manchete*, 08 mai. 1965, p. 101, BN-AD⁶). A inovadora musicalidade que insurgia, portanto, mantinha profunda ligação com a bossa nova, vindo a ser confundida com a “bossa nova nacionalista” e chamada também de “MPB nacionalista”. Já naquele tempo, também se iniciavam os primeiros passos da moderna música que tomava forma, na qual Edu Lobo exercia papel fundamental, indicando “um novo caminho para a nossa canção popular: genuinamente brasileira, sem ser excessivamente regionalista” (*Manchete, op. cit.*, p. 101, BN-AD⁷).

A canção mostrava, ainda, uma energia *sui generis*, predisposta e enfatizada por sua intérprete, Elis Regina, que apresentou a canção de forma marcante. Uma composição que também mantinha relação direta com a música de Caymmi, como narra Zuza Homem de Mello:

“‘Arrastão’ nascera numa festa na casa dos Caymmi, quando se cantava a terceira parte da ‘História dos Pescadores’, o trecho denominado ‘Temporal’. Ao improvisar um contracanto para o nome de cada um dos pescadores (Pedro, Chico, Lino, Zeca), Edu percebeu que estava nascendo uma música sob a inspiração de Dorival Caymmi. Guardou a ideia e completou a música depois, mostrando a Vinícius quando este voltou de uma viagem.” (MELLO, 2003, p. 67).

A letra foi feita por Vinícius, aos poucos, enquanto Edu tocava a música ao violão. A poética do bossanovista Vinícius de Moraes falava do pescador, de sua religiosidade e do seu desejo de bonança (“Nunca jamais se viu tanto peixe assim”). Entretanto, este pescador, retratado por Vinícius, é diferente daquele ao qual se referiu Newton Mendonça. Este último relata um “homem cansado da vida”, já velho, para quem “tudo é triste”, enquanto Vinícius se refere a um “homem forte”, que chama para o trabalho (“chega de sombra João”), um homem

⁶ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pasta=ano%20196&pesq=>>
Acesso em: 11 jan. 2020.

⁷ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pasta=ano%20196&pesq=>>
Acesso em: 11 jan. 2020.

não mais solitário, mas coletivo, que junto com os que o acompanham é capaz até de trazer a “rainha do mar” (“Eh! Meu irmão me traz Iemanjá pra mim”), em sua rede que entra “no mar sem fim”. Mariângela Ribeiro de Almeida nos fala sobre o esforço coletivo representado na canção:

“A canção utiliza-se da cena de um arrastão (pesca com rede e a própria ação de recolher a rede do mar) para fazer referência à força de um movimento coletivo. [...] A melodia criada por Edu casa-se perfeitamente com a letra de Vinícius, trazendo a sensação do movimento feito pelos pescadores ao recolherem a rede.” (RIBEIRO, 2005, p. 57).

O arrastão e a sua pesca coletiva, na Bahia, corresponde à pesca do xaréu, período entre outubro e abril, no qual o peixe, xáreu, ruma em direção ao norte, formando imensos cardumes para desova. A pesca do xaréu é celebrada entre os baianos, antes vista como “festa de nêgo” e esquecida pelo governo, manteve-se e a várias décadas representa uma festividade folclórica, trazendo também benefícios para a região (*Capoeira Ceaca [site]*, 02 jul. 2017⁸).

A ideia de coletivismo representada pelos pescadores, como descrito acima, também foi o tema de *Barravento* (1962), primeiro filme dirigido por Glauber Rocha, inaugurando o movimento que foi chamado Cinema Novo. O enredo é contado já na legenda introdutória do filme:

“No litoral da Bahia vivem os negros pescadores de ‘xareu’, cujos antepassados vieram escravos da África. Permanecem até hoje os cultos aos Deuses africanos e todo este povo é dominado por um misticismo trágico e fatalista. Aceitam a miséria, o analfabetismo e a exploração com a passividade característica daqueles que esperam o reino divino.

‘Yemanjá’ é a rainha das águas, ‘a velha mãe de Irecê’, senhora do mar que ama, guarda e castiga os pescadores.

‘Barravento’ é o momento de violência, quando as coisas de terra e mar se transformam, quando no amor, na vida e no meio social ocorrem súbitas mudanças. (*Barravento*, 1962).

Vemos nesta legenda, afora as questões religiosas, que o texto sugere mudanças sociais, justamente contra a aceitação da dominação, da miséria, do analfabetismo e da exploração, pensamento representado pelo protagonista Firmino, que foi para Salvador fugindo das adversidades, mas que volta para o lugar, tentando conscientizar os outros pescadores sobre sua condição social e sobre a necessidade de se libertar, e evidenciando os

⁸ Disponível em: <<https://capoeiraceaca.wordpress.com/2017/07/02/a-tradicao-da-pesca-do-xareu-da-bahia/>>
Acesso em: 11 jul. 2019.

embates entre individualismo e coletivismo, mito e materialismo, alienação e conscientização (*Barravento*, s/d⁹).

Um ano depois da estreia de *Barravento*, Edward Palmer Thompson publica o clássico *A Formação da Classe Operária Inglesa* (1963), no qual trabalha justamente a questão da “consciência dos trabalhadores enquanto classe”, concluindo que, embora os operários fabris formassem um grupo, uma classe, inicialmente definida vagamente como “classes industriais”, eles não tinham esta consciência e é só a partir de meados do século XIX que passa a se “amadurecer uma consciência de classe, no sentido marxista tradicional, mais claramente definida, com a qual os trabalhadores estavam cientes de prosseguir por conta própria em lutas antigas e novas” (THOMPSON, 1987, p. 304).

Essa consciência de classe, a coesão do grupo ou espírito de união, estava presente nos ideais da intelectualidade de esquerda e é passada para as suas obras, que inegavelmente procuravam atingir a população, numa tentativa de conscientização e politização das massas. Os intelectuais de esquerda, mesmo que geralmente originados na classe média, mantinham uma ligação direta com o povo e segundo Walter Benjamim, a *intelligentsia* revolucionária mantém uma solidariedade espiritual com o povo e deve encontrar seu lugar ao lado do proletariado, “[...] o lugar de um protetor, de um mecenas ideológico” (BENJAMIM, 1987, p. 127).

No Brasil sessentista, simbolicamente diferiam-se ao menos dois grupos opostos: um regime militar autoritário vigente, com o qual estava o comando do governo e do Estado, e uma classe média (ou uma parte dela, melhor dizendo) contestatória deste regime, politicamente consciente, informada sobre o Brasil e sobre outros países, com poder econômico para viagens, aquisição de bens de consumo e acesso à educação: “Desse segundo grupo, saíram alguns dos compositores que iriam preencher a cena dos Festivais da Canção.” (SILVA, 2012, p. 32). Desta forma, percebemos que a produção musical feita durante os festivais, embora seja chamada de popular, em grande parte não é produzida pelo povo (ou, mais propriamente, pelas classes baixas da população), mas por uma classe média (e alta), que mantém ligação com as camadas mais baixas, mas não necessariamente pertencente a elas.

⁹ Disponível em: <<https://www.papodecinema.com.br/filmes/barravento/>> Acesso em: 16 dez. 2016.

Marcos Napolitano destaca que Gramsci “pressupunha um ‘contínuo intercâmbio’ entre a ‘língua popular’ e a das ‘classes cultas’”, uma “ida ao povo”¹⁰, e conclui:

“Se cotejarmos esta formulação com o processo em questão no Brasil [a institucionalização da MPB], notamos que a ‘ida ao povo’ efetivamente norteou a postura dos artistas-intelectuais, sobretudo aqueles ligados à música popular, mas a presença intrínseca da indústria cultural neste processo marcou um movimento de forças contrário a possível afirmação de uma contra-hegemonia.” (NAPOLITANO, 2001, p. 06).

Napolitano também destaca que o Centro Popular de Cultura (CPC) teve grande responsabilidade na aproximação dos jovens músicos e artistas com a “tradição” popular, e com o povo, de forma mais direta, e através do “Manifesto do CPC”, lançado em 1962, “tentava apontar os rumos e disciplinar a criação engajada dos jovens artistas”, dispendo-se a “desenvolver a consciência popular, como fundamento da libertação nacional”: “Mas, antes do povo, o artista deveria se converter aos novos valores e procedimentos, nem que para isso sacrificasse o seu deleite estético e a sua vontade de expressão pessoal” (NAPOLITANO, 2007, p. 76). Ainda segundo Napolitano: “O Manifesto do CPC reconhecia que a arte de elite era superior, ‘formalmente’, à arte popular e oferecia mais ‘possibilidades formais’ ao artista.”; concluindo que: “[...] o que se priorizava na obra não era a sua qualidade estética, mas a construção de um veículo ideológico adequado ao conteúdo nacionalista em questão” (NAPOLITANO, *op. cit.*, p. 76). Os impasses da esquerda pareciam estar resolvidos, ao menos momentaneamente, com o sucesso do espetáculo *Opinião* e do programa televisivo *O Fino da Bossa*, ainda que situados em espaços sociais distintos, pois “o ‘povo’ tão procurado parecia estar muito perto”, justamente nos auditórios dos teatros e das emissoras televisivas (NAPOLITANO, *op. cit.*, p. 94), mesmas emissoras responsáveis pelos festivais da canção.

Em tempo, podemos assegurar que a música costumeiramente chamada de popular, não era feita pelo povo, mas era, isto sim, uma produção intelectual da classe média que, no entanto, reconhecidamente mantinha uma preocupação e uma aproximação com o povo, com os homens simples e com os excluídos, como é o caso aqui de *Barravento*, *Arrastão et alli*.

¹⁰ Para Gramsci “Todo movimento intelectual se torna ou volta a se tornar nacional se se verificou uma “ida ao povo” [...]” (GRAMSCI, 1978, p. 73; NAPOLITANO, 2001, p. 06).

2.3. *Saveiros*; o galo do FIC.

Embora sem a mesma representatividade de *Arrastão*, outras canções também fizeram referência aos pescadores, a exemplo de *O Jangadeiro* (João do Vale/ Dulce Nunes)¹¹, apresentada por Catulo de Paula, no mesmo I Festival da TV Excelsior, em 1965, uma canção que lembra daquele que tem na jangada o seu meio de subsistência e com destemor ganha a vida enfrentando o mar: “Oh! Jangadeiro/ Vai ganhar a vida no alto mar/ Vai sem saber se volta/ Mas tem que a vida ganhar”. E no I Festival Internacional da Canção (FIC), em 1966, novamente a “tradição” dos pescadores foi lembrada. Desta vez, como que por herança musical (ou genética), são os filhos de Dorival Caymmi que reportam-se aos homens do mar, na vencedora deste I FIC, *Saveiros*, composta por Dori Caymmi e Nelson Motta e interpretada por Nana Caymmi, canção que se inspirava nos saveiros de Salvador, as embarcações que conduzem os pescadores para o mar e que também conduziam a temática das canções de Caymmi.

Entretanto, diferente das canções praieiras de Dorival Caymmi, até fortes e festivas, com acentuados “africanismos”¹², *Saveiros* apresenta uma nostalgia (“Nem bem a noite terminou/ Vão os saveiros para o mar/ Levam no dia que amanhece/ As mesmas esperanças/ Do dia que passou”), aludindo aos infortúnios dos saveiros (“Quantos partiram de manhã/ Quem sabe quantos vão voltar”) e mesmo que anuncie um contentamento postumeiro e a força dos pescadores (“Um canto de alegria/ De quem venceu o mar”), a toada triste da canção lhe atribui uma notada melancolia. Essa, na verdade, foi uma marca dos FIC’s, ao menos das primeiras edições, nas quais cantava-se o amor, mas também a tristeza, a solidão, em letras longas, de difícil assimilação por parte do público, acompanhadas de músicas lentas, monótonas, que podiam cansar a audiência, apesar de servirem bem para encobrir as deficiências sonoras do Maracanãzinho, especialmente quanto aos ecos e às reverberações. Na primeira edição do FIC, entre tantas músicas apresentadas, avultou-se que a melhor melodia

¹¹ Foi vista a gravação de estúdio de João do Vale. Ver: VALE, João. O Poeta do Povo. Philips, 1965.

¹² Ao longo do texto é corrente o uso do termo “africanismo”. Esta expressão, comum a algumas áreas do conhecimento, corresponde a algo próprio ou relativo ao continente africano. No nosso caso, pretendemos caracterizar uma musicalidade também derivada desta origem comum (África e povos africanos), mas que sofre alterações, seja pelo tempo seja pela adaptação aos novos territórios para onde os negros foram levados na condição de cativos, não sendo mais a expressão destes povos em sua origem, mas originando uma infinidade de novas formas e práticas dela derivadas. Mais especificamente, pretende-se referir não a um gênero ou forma definido, mas a uma referência qualquer, um toque, um ritmo, a utilização de um instrumento, etc., por isso a preferência da designação “africanismo”.

apresentada seria mesmo a do *Hino do Festival*, a valsinha composta por Ronaldo Bôscoli e pelo maestro Erlon Chaves.

A melancolia de *Saveiros* também a afasta do timbre coletivista de *Arrastão*, na qual o pescador representa a força de um povo; ao contrário, a tristeza de *Saveiros* a aproxima de *Canção do Pescador*, como vimos, igualmente lastimosa e triste. Neste ponto, apesar de ainda haver menção a um personagem simples do povo, há uma interrupção do engajamento político, demonstrando que este discurso, mesmo já tendo sido assimilado pelas novas gerações, responsáveis pelo surgimento da Moderna Música Popular Brasileira, em alguns casos integrava meramente o *ethos* da canção, como uma simples referência à “tradição” popular, sem necessariamente incorrer em um engajamento ou numa tentativa de conscientização política. Todos esses fatores levaram Nana Caymmi a receber a primeira grande vaia da “Era dos Festivais”.

O I FIC inicia sob a melodia da marchinha *Cidade Maravilhosa*, levando para o mundo a imagem do Rio de Janeiro e da música brasileira, além, é claro, do símbolo oficial do evento: o “galo do FIC”. Desenhado pelo cartunista Ziraldo para a primeira edição do Festival Internacional da Canção, o “galo do FIC” ilustrou os cartazes do evento, os cenários, as capas dos discos e também dos regulamentos entregues aos concorrentes nacionais e estrangeiros. Segundo Zuza Homem de Mello, para a primeira edição do FIC, em 1966, o diretor Augusto Marzagão precisava de uma marca, um logotipo, e falou com Ziraldo, que pensou e disse:

– Qual o canto que é ouvido no mundo inteiro, até na Conchinchina? – perguntou-lhe Ziraldo. – É o canto do galo.

– É isso mesmo – concordou Marzagão. – Então desenha um galo pra mim.” (MELLO, *op. cit.*, p. 413).

O galo desenhado por Ziraldo foi feito no estilo do pintor francês Georges Mathieu, que esteve no Brasil e de quem Ziraldo se tornou amigo. O desenho inicial era apenas um esboço que Ziraldo havia rabiscado em suas horas vagas, mas que Marzagão julgou irretocável, escolhendo aquele mesmo para o símbolo do FIC. A este somou-se um outro utilizado nas correspondências, documentos oficiais e também para o troféu, “galo de ouro”, entregue aos vencedores: “[...] um desenho simplificado de galo baseado numa clave de sol, também de Ziraldo [...]” (MELLO, *op. cit.*, p. 413). O galo desenhado por Ziraldo,

permaneceu como símbolo do FIC até a penúltima edição, em 1971, sendo mudado no VII FIC, em 1972, por um outro, integrando as letras “F.I.C.” (*Sincopado [blog]*)¹³.

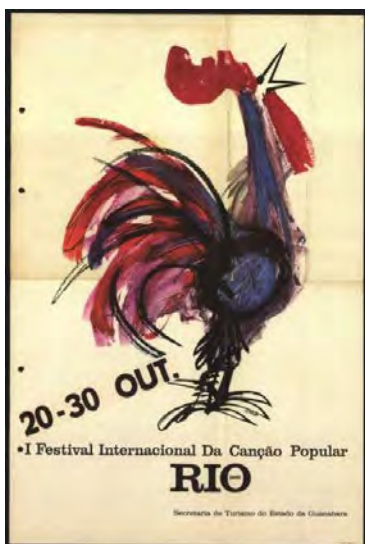


Figura 2: Cartaz do I FIC, 1966.
Fonte: SNI-IGAC-cx 558, TT.



Figura 3: Troféu Galo de Ouro.
Fonte: *Correio da Manhã*, 14 out. 1970, p. 03, BN-AD;
BR_RJANRIO_PH_0_FOT_00846_029, AN-RJ.



Figura 4: O galo do FIC em 1972.
Fonte:
BR_RJANRIO_TN_CPR_LMU_0337
7_d0001de0001, AN-RJ.

2.4. *Disparada*; os personagens do povo; a vênua.

Outro personagem que logo ganhou grande representatividade nos festivais foi o boiadeiro, apresentado em *Disparada* (Geraldo Vandré/ Théo de Barros), defendida por Jair Rodrigues e acompanhada por Trio Marayá e Trio Novo, no II Festival da TV Record, de 1966. *Disparada* se apresenta como continuadora e exemplo bem acabado da Moderna Música Popular Brasileira (MMPB), que surgiu e se consolidou nos festivais da canção, tendo como primeira representante *Arrastão*, como vimos. E se falamos que *Arrastão* mostrava características de um galope em seu andamento, outra semelhança com *Disparada* era a representação da força do povo, buscada e pretendida pelos intelectuais, compositores e músicos, especialmente no pós-1964.

¹³ Disponível em: <<https://sincopadomusicaculturaearte.blogspot.com/2020/02/o-galo-do-fic.html>> Acesso em: 20 fev. 2020.

A militância política de esquerda se mostrava ativa em inícios da década de 1960 e foi duramente confrontada com o golpe de 1964, que instaurou o regime civil-militar no Brasil depois de derrubar João Goulart da presidência da República, suspeito de aproximar-se demais do pensamento de esquerda e dos ideais comunistas, haja vista as intenções de suas Reformas de Base que previam, ou melhor, priorizavam mudanças que afetariam grandemente a sociedade brasileira, especialmente por meio da prevista Reforma Agrária. O regime militar brasileiro inaugura uma onda de regimes ditatoriais que se instalou pela América do Sul (Cone Sul) e se estendeu para o Uruguai, Chile e Argentina. Um cenário ancorado em uma política anticomunista e que no Brasil teve enorme recrudescimento em que se ampliou cada vez mais os aspectos daqueles que poderiam ser vistos como opositores (MENDES, 2013).

Malgrado, os militantes de esquerda, inclusive os intelectuais, de teatro, do cinema e da música, mantiveram suas atividades e até as intensificaram, procurando ainda mais uma aproximação com o povo. Essa força do povo tinha na figura do boiadeiro um grande exemplo, pois era alguém que pertencia ao povo, conhecia e possuía sua força, expressa no verso “laço firme e braço forte”, alguém apto para defender esse povo de seus males opressores. E por se referir ao sertão, ao interior do país, sua cultura e aos que nele habitam, a canção de Vandrê, ao acaso ou não, suscitava a questão da Reforma Agrária, mencionada acima, e os anseios de mudança desta população. *Disparada* era, portanto, uma canção que se voltava à mais verdadeira “tradição” popular e que, em tom épico, fala de um boiadeiro que era rei: “Na boiada já fui boi/ Boiadeiro já fui rei”.

Walnice Nogueira Galvão explica que a insurgente MMPB transitava entre o lírico e o épico, “mais épico do que lírico, ou ao menos tão épico quanto lírico”, devido justamente ao seu intuito de politização e conscientização do público, procurando diálogo com o interlocutor, onde “o próprio objeto da narração é colocado ao ouvinte, ou entre o objeto da narração e o ouvinte se interpõe a dor do narrador ante o objeto narrado” (GALVÃO, *op. cit.*, p. 94). De fato, *Disparada* era envergada com grande sentimento e exigia uma interpretação à altura, como veremos logo adiante.

Disparada era uma legítima música de festival¹⁴, no que tange à vitalidade, à força e à empatia que desperta no público, ganhando a atenção de todos e criando novos meios de se

¹⁴ Neste caso, e ao longo do texto, de uma forma geral, não se utiliza a expressão “música de festival” de forma pejorativa, apenas como indicação de uma música alegre, animada e empolgante que despontou nos festivais,

fazer canção no Brasil. A composição de Geraldo Vandré e Théo de Barros era de uma musicalidade inovadora e empolgante, popular e revolucionária. Os arranjos tornavam uma “tradicional moda de viola” em uma composição moderna, cujo andamento acelerado rapidamente cativava o público. Pelas mãos de Théo de Barros, a canção incluía uma “viola sertaneja”, com sua peculiar sonoridade apresentada já na introdução, para o espanto daqueles que presenciavam no ambiente de gala dos festivais aquele instrumento caracteristicamente rural. Ainda mais espantoso, no entanto, foi a estridente “queixada de burro”, levada por Airto Moreira, que marcava o ritmo da canção e que, quando ecoava, enchia todo o teatro.

Segundo revela Zuza Homem de Mello:

“Nas viagens dos shows [do Trio Novo para o espetáculo da Rhodia, *Mulher, Este Super-Homem*], enquanto estavam abertas as inscrições para o Festival da Record, Théo e Vandré, o cantor do espetáculo, tiveram a ideia de compor uma música que fosse um perfeito reflexo do que o Trio Novo tocava nos shows da Rhodia. Quando a trupe atingiu São Paulo, Vandré ouviu de Solano Ribeiro: ‘Por que você não faz uma moda de viola?’” (MELLO, *op. cit.*, pp. 130-131).

Foi o que Vandré fez, uma “moda de viola”, que inicialmente ganhou o nome de “Moda para Viola e Laço” e depois, finalmente, *Disparada*. De acordo com o próprio Geraldo Vandré: “[*Disparada*] É a maior revolução, porque é o sertanejo moderno com Guimarães Rosa [...]” (MELLO, *op. cit.*, pp. 124). A comparação de Vandré já denota a sua preocupação com a letra, uma poesia moderna, de politização latente, buscando a conscientização do público-espectador.

Em *Disparada*, procurava-se na imagem do boiadeiro um mito, um herói, encontrado no povo, que é comum em meio à multidão (mais um “boi entre a boiada”), mas capaz de reverter a situação opressora, de liderar este povo, como um boiadeiro tange a boiada, mesmo que “num reino que não tem rei”. Para tanto era requerido um tom solene, o que Geraldo Vandré soube exigir de Jair Rodrigues, que a interpretou magistralmente, mas que era conhecido por seu jeito brincalhão, sobre o que Vandré o alertou: “‘Olha, negão’ [...] ‘não brinca muito quando você for cantar minha música, porque ela é coisa séria’. Jair entendeu perfeitamente o espírito da coisa” (MELLO, *op. cit.*, p. 131).

Inicialmente, Jair Rodrigues não pertencia à música sertaneja (como voltaremos a ver, embora isso o tenha acompanhado durante toda a sua carreira) e também não era um artista

tendo consciência de que a esta mesma música sempre se atribuiu um caráter estritamente comercial, o que não será debatido agora.

politicizado, mesmo tendo apresentado *Disparada*, ícone da “canção de protesto”. Ainda assim, Jair foi muito aclamado e despertou grandes expectativas em relação a *O Combatente* (Walter Santos/ Tereza Souza), apresentada no III Festival da TV Record, uma canção politicizada que gerou vinte minutos de protestos pela sua desclassificação no festival. Em *O Combatente*, Mariângela de Almeida sugere que aparece o paradigma do “*dia que virá*”, ou melhor, a sua contradição:

“[...] encontramos um discurso enfático: ‘Chegou a hora de eu ir embora eu vou/ eu vou sem medo [...] tem liberdade me esperando, eu vou/ tem esperança me acenando, eu vou/ tanta verdade me levando, eu vou, tem companheiro me esperando, eu vou’. Aqui, ao contrário, não se fala de um dia que ainda chegará, mas da hora que chegou. Quem antes esperava, quase que por um milagre (como podemos notar em canções de Chico Buarque, como *Pedro Pedreiro*), agora afirma uma atitude: ‘eu vou’.” (ALMEIDA, 2005, p. 87, grifos do autor).

Porém, podemos apontar um momento em que a contraposição ao “*dia que virá*”, ou mais precisamente, a afirmação de que o “*dia chegou*”, evidencia-se ainda mais, como veremos mais adiante.

O boiadeiro de *Disparada*, não obstante, reaparece em outra canção de Vandrê, *O Cavaleiro* (Geraldo Vandrê/ Tuca), defendida por Tuca no I FIC, no mesmo ano de 1966. Um “boiadeiro” que ficou guardado “bem no fundo do coração” e ressurge com ares de nobreza, sendo chamado agora “cavaleiro”, que vai rumar “pro norte”, pois “a caatinga é o seu lugar”. Este “cavaleiro”, tal como o boiadeiro de *Disparada*, também assume a posição de herói, tendo como “esperança suas armas” e “injustiças pra guerrear”, desígnio claramente expresso nos versos finais: “E há um mundo inteiro/ Que espera ouvir falar/ De um bravo cavaleiro/ Que bem soube se guardar/ [...] / Trazer paz para o Norte inteiro”. A canção também saúda em sua letra os homens simples, sejam sertanejos ou jangadeiros.

Os personagens simples, do povo, foram aclamados pelo público politicizado dos festivais. Em 1967, o tema dos “jangadeiros” “aparecia em 62 das músicas vindas de São Paulo” (MELLO, *op. cit.*, p. 185). Geraldo Vandrê tinha um gosto especial por estes personagens, retratando o boiadeiro, o vaqueiro, o sertanejo, o jangadeiro, o marinheiro, o cantador, o plantador e, antecipando os acesos debates sobre rodoviarismo que tomariam conta do país no início da década seguinte¹⁵, Vandrê retratou também um chofer de caminhão

¹⁵ Durante o governo do general Emílio Garrastazu Médici foi posto em prática o Programa de Integração Nacional (PIN), que visava, principalmente, a construção das rodovias Transamazônica e Cuiabá-Santarém numa tentativa de integração inter-regional para suprir uma suposta baixa demografia da região Norte e a extrema

em *De como um Homem Perdeu seu Cavalo e Continuou Andando (Ventania)* (Geraldo Vandré/ Hilton Acioly)¹⁶, defendida por ele mesmo no III Festival da Record, em 1967.

Na letra de *Ventania*, Vandré demonstra sua politização, que sempre o acompanha, e o intuito de conscientização dos que o escutam:

“Meu senhor, minha senhora
Vou falar com precisão
Não me negue nessa hora
Seu calor, sua atenção
A canção que eu trago agora
Fala de toda a nação.”

Nesta canção, ademais, confirmando o gosto de Vandré pela “tradição” popular, observamos a peculiaridade da vênica, uma licença pedida aos ouvintes, típica dos homens mais simples e dos artistas populares itinerantes, que encontra precedentes nos batuques dos negros e nas rodas de dança e que surge como forma de demonstrar reverência ante os espectadores. E a vênica reaparece em mais canções concorrentes dos festivais. Em *Cantiga de Jesuíno (Capiba/ Ariano Suassuna)*¹⁷, por exemplo, defendida por De Kalafe, também no III Festival da Record, novamente vemos a forma obsequiosa no início da narrativa: “Meus senhores que aqui estão/ Vou contar meu dizatino/ A canção do cangaceiro/ Que se chamou Jesuíno”. Mas, é em *Disparada* que a vênica aparece de forma épica, como se o contador colocasse à parte sua condição de inferioridade e preparasse o ouvinte para uma narrativa heroica: “Prepare o seu coração/ Pra’s coisas que eu vou contar/ Eu venho lá do sertão/ Eu venho lá do sertão/ E posso não lhe agradar”.

2.5. *Ventania*; o “*dia que virá*”.

Se voltarmos à *Ventania*, notamos que Vandré elenca diversos personagens em sua letra: o boiadeiro, o jangadeiro, o lavrador, o cavaleiro, o violeiro, o cantador, o soldado e, claro, o caminhoneiro. De mais a mais, se para o boiadeiro de *Disparada* “o mundo foi rodando, nas patas do seu cavalo”, o “chofer de caminhão” de *Ventania* andou “pelo mundo

pauperização do Nordeste. Mas a obra foi polemizada pois envolvia debates como desapropriação de terras, invasão de território indígena, além de ser acusada de jamais ter atingido os objetivos propostos.

¹⁶ Foi vista a gravação de estúdio de Mércia. Ver: 3º Festival da Música Popular Brasileira. Vol. 3. Philips, 1967. Ver também. VANDRÉ, Geraldo. Canto Geral. Odeon, 1968.

¹⁷ Foi vista a gravação de estúdio de João Mello. Ver: 3º Festival da Música Popular Brasileira. Vol. 2. Philips, 1967. Ver também: DE KALAFE. Cantiga de Jesuíno/ Canção do Meu Pranto. Compacto. Fermata, 1967.

afora”, “querendo encontrar, um lugar pra ser contente”, embora reconheça que “a vida não mudava, mudando só de lugar”, declarando ainda que “a morte que eu vi no campo, encontrei também no mar” e vendo todos “no mesmo esperar”, desejou “que um dia se mude a vida, em tudo e em todo lugar”.

Nestes versos, entretanto, Walnice Nogueira Galvão assinala que “surge um outro ser imaginário como correlato”, “O DIA QUE VIRÁ”, que corresponde “a esperança ou o esperar” (GALVÃO, *op. cit.*, p. 97). Em *MMPB: Uma Análise Ideológica*, Galvão esclarece sua proposta sobre o “*dia que virá*”, na qual: “Esperar significa ‘postergar o futuro’. Vai implícita uma justificação do presente, em função da confiança na autonomia do futuro” (GALVÃO, *op. cit.*, p. 97, grifos do autor). A autora demonstra que algumas canções, vistas como participantes e politizadas, na verdade denotam imobilismo, indefinição, inação, onde o sujeito não age, seja pelas circunstâncias, seja pela sua incapacidade, ele apenas aguarda uma mudança futura, um acontecimento no porvir, um dia melhor, um “*dia que virá*”.

O eu lírico de *Ventania* ainda ressalta que: “pra alegrar eu tenho a viola/ pra cantar, minha intenção”; em outras palavras, apesar do não contentamento com o estado de coisas em que se encontra, o personagem tem sua cantoria que o alegra, sobre o que também problematiza Walnice Galvão: “O cantador (autor, compositor, cantor, seja lá o que for) declara que ele não é imóvel porque canta. [concluindo que] O homem, dispensado de agir porque O DIA [QUE VIRÁ] é que é o agente da história, contenta-se com um simulacro de ação” (GALVÃO, *op. cit.*, pp. 96-97). Ou seja, segundo a autora, mesmo que haja inconformismo, o agente prende-se apenas à uma intenção, o que canta não tem uma ação definida, defendendo-se na canção, colocando-a à sua frente, ou como sugere também a autora: “quem sabe se a gente cantar bastante que O DIA vem ele venha mesmo” (GALVÃO, *op. cit.*, p. 97). Galvão atribui esta defesa por detrás da canção e a falta de ação efetiva a todos os constituintes da MMPB. Para ela:

“Do mito dO DIA decorre o mito da canção. Já que a utopia se cumprirá espontaneamente, eu não sou responsável, não tenho tarefas a executar, estou dispensado de agir. Então, as opções possíveis são: 1) cantar, para me consolar, enquanto O DIA não vem; 2) cantar, para anunciar a toda gente que O DIA virá sim; 3) cantar, para fazer O DIA vir. Em suma, não há opção a não ser cantar; o que varia é a finalidade do cantar.” (GALVÃO, *op. cit.*, p. 104).

A autora conclui seu artigo com um ataque ainda mais direto aos insurgentes da MMPB:

“Daí: não há na canção popular brasileira sinais de uma consciência avançada nem proposta para qualquer ação que não seja cantar. [...] nem é preciso apelar para as canções de Brecht e Kurt Weil; basta pensar n’*A Marselhesa*. Enquanto nossos autores oferecem ao público um confortável dia que virá, *A Marselhesa* diz que o dia já chegou:

‘Allons, enfants de la patrie
le jour de gloire est arrivé.’” (GALVÃO, *op. cit.*, p. 119, grifos do autor).

Marcos Napolitano acredita que a crítica de Walnice Nogueira Galvão pode ter influenciado Geraldo Vandré (NAPOLITANO, *op. cit.*, p. 128). Mas, é certo dizer que o escrito de 1968 não permitiu à autora contemplar a apresentação de Vandré no III Festival Internacional da Canção, da TV Globo, realizado em setembro do mesmo ano, em que interpretou *Pra não Dizer que não Falei das Flores* (Geraldo Vandré)¹⁸. A canção, que ficou com o segundo lugar no festival, foi considerada uma verdadeira *A Marselhesa* por Millôr Fernandes, guardando, de fato, grandes semelhanças com o hino francês, pois, enquanto uma conclamava: “*Allons, enfants de la patrie/ le jour de gloire est arrivé.*” [Avante, filhos da pátria/ O dia da glória chegou]; a outra bradava: “Vem vamos embora/ que esperar não é saber/ Quem sabe faz a hora/ não espera acontecer”. Dessarte, tal como *A Marselhesa*, e diferente do mito sobre o “*dia que virá*”, *Pra não Dizer que não Falei das Flores* anunciava que não havia mais o que esperar, que “*o dia chegou*”.

2.6. *Pra não Dizer que não Falei das Flores.*

Os versos diretos de *Pra não Dizer que não Falei das Flores* elevaram as letras de Vandré a uma nova categoria. Poderíamos dizer que foi o auge da “canção de protesto”, esse tipo de canção que vinha se configurando ao menos desde o início da década de 1960, adentrando também os festivais, que serviram de plataforma e meio de propagação para os ideais de viés de esquerda inseridos nestas canções. No período em questão, a bossa nova representava o que havia de mais moderno na música brasileira, atingindo consolidada internacionalização, o que, entretanto, desgostava alguns músicos, que se empenharam em combater esse internacionalismo e criar canções mais enraizadas na “tradição” popular brasileira. Foi assim que surgiram *Influência do Jazz* (Carlos Lyra) e *Marcha da Quarta-Feira de Cinzas* (Carlos Lyra/ Vinícius de Moraes), e de mesmo teor eram as canções *Opinião* (Zé Keti) e *Carcará* (João do Vale/ José Cândido), trazendo, respectivamente, os novos mitos

¹⁸ Foi vista a gravação em áudio ao vivo (1058.2.1/6 | 43119, MIS-RJ).

da militância de esquerda: o morro e o sertão (CONTIER, 1998, p. 06). Nesta transição entre a bossa nova e a “canção de protesto”, alguns artistas tiveram papel de destaque, dentre eles Nara Leão, Edu Lobo, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo e outros. Contudo, Geraldo Vandré foi o compositor mais identificado com a canção de protesto brasileira (NAPOLITANO, *op. cit.*, p. 127), depois de sua desvinculação da bossa nova, e o que melhor sintetizou a canção politizada no mercado fonográfico.

O resgate de uma “tradição” popular pelas “canções de protesto” mantém um acordo com os ideais defendidos pelo Centro Popular de Cultura (CPC), permeados de um nacional-populismo idealizado para combater a invasão cultural anglo-americana, o que, em parte, não pôde ser evitado, mas serviu para voltar olhares mais atentos à cultura popular e à “tradição” brasileira. Deste modo, podemos assegurar que a chamada “canção de protesto”, mais do que influenciadora, foi responsável pela incorporação da música tradicional na ascendente MPB.

É como resultado deste contexto que surge a revolucionária *Pra não Dizer que não Falei das Flores* (mais conhecida como *Caminhando*, mas também chamada *Sexta Coluna*), musicalmente caracterizando-se como uma guarânia, retirada da “tradição” sertaneja e oriunda das terras paraguaias, mas que em sua letra, apesar do título, sem tergiversar, trazia versos como: “Há soldados armados/ Amados ou não/ Quase todos perdidos/ De armas na mão/ Nos quartéis lhes ensinam/ Uma antiga lição:/ De morrer pela pátria/ E viver sem razão”. Versos que atingiam em cheio o regime, despertando a ira dos militares (AQUINO, 2012, p. 39) e também de grupos extremistas.

A canção de Geraldo Vandré rapidamente tornou-se um grande sucesso, vendendo 180 mil cópias em apenas 15 dias e, não estando oficialmente proibida, passou a ser parte e título do *show* que Vandré estreou no Teatro Opinião, no Rio de Janeiro, e que prometia ser “algo bastante simples”, segundo as palavras do próprio autor (BR RJANRIO PH.0.FOT.46825, AN-RJ). No entanto, logo no início de dezembro de 1968, ou seja, dois meses depois do festival, o CCC (Comando de Caça aos Comunistas) explodiu uma bomba no teatro (BR RJANRIO NO.0.FIL.45, AN-RJ), demonstrando a insatisfação dos apoiadores do regime com a canção de Vandré e com a militância artística de esquerda, de uma forma geral. Por isso, acredita-se que *Pra não Dizer que não Falei das Flores* foi *leitmotiv* para o Ato Institucional nº 5 (AI-5), decretado em 13 de dezembro de 1968, que ceifaria a carreira de Vandré

(*Memórias da Ditadura* [site]¹⁹). A partir daí, a canção seria proibida de ser veiculada e distribuída, só sendo liberada em novembro de 1979, pelo Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP) (BR RJANRIO TN.CPR.LMU.10834, AN-RJ), quando de fato se dava uma maior abertura política no Brasil, durante o governo Figueiredo.

Há muito, na verdade, que Geraldo Vandré estava entre as preocupações do regime. Em seu prontuário, encontrado no Departamento Estadual de Ordem Política e Social (DEOPS) de Santos, São Paulo, o nome de Vandré constava desde 12/09/1967, data na qual foi escrito um aviso, anunciando que: “o nominado deverá ser convidado para uma conferência em plenário, sobre a música popular brasileira e sua infiltração na formação da mentalidade político nacional. [asseverando que] Suas músicas, entretanto, pendem para uma ideologia de esquerda” (APESP, Prontuário nº 001062 – DEOPSSANTOS). O aviso seguinte, de 05/03/1969, por sua vez, continha informações sobre uma “Carta a Geraldo Vandré”, escrita por um capitão do exército, um “poema resposta à sua canção [*Pra não Dizer que não Falei das Flores*], do Festival realizado no RJ-GB”, para o qual também, em informativo anexo ao prontuário, solicitava-se distribuição de “[...] cópias entre o público externo (civis amigos) e [...] a colaboração no sentido de divulgar o poema e daqueles que possam e o desejam reprodução para distribuição” (APESP, Prontuário nº 001062 – DEOPSSANTOS). Já o outro aviso, com data de 18/07/1973 (ou seja, logo depois do retorno de Vandré de seu exílio²⁰), reproduzindo uma matéria do jornal *A Tribuna*, também anexa ao prontuário, informava que Geraldo Vandré: “Ao desembarcar de um avião procedente da Europa, foi preso no Aeroporto do Galeão [...] visto que estava sendo procurado pelos órgãos de segurança do país”; informava, ainda, que: “A prisão deu-se também por ter ele, no exterior, feito declarações consideradas ofensivas ao Brasil”; e anunciava, por fim: “Do Galeão, foi levado para uma unidade militar, onde está incomunicável” (APESP, Prontuário nº 001062 – DEOPSSANTOS).

Este foi o ponto culminante na carreira e na vida de Geraldo Vandré, que o levou para o anonimato por quarenta anos, período durante o qual se tornou até mesmo admirador das Forças Armadas (KUSHNIR, 2004, p. 305, rodapé). Vandré só reapareceria em público em março de 2014, quando a norte-americana Joan Baez, em sua passagem pelo Brasil, durante

¹⁹ Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/artistas/geraldo-vandre/>> Acesso em: 01 fev. 2020.

²⁰ “Vandré se exilou no Chile e de lá viajou para Alemanha e França. Quando voltou, em 1973, já não era o mesmo.” (*Memórias da Ditadura* [site]). Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/artistas/geraldo-vandre/>> Acesso em: 01 fev. 2020.

uma apresentação em São Paulo, cantou *Pra não Dizer que não Falei das Flores* e convidou Vandré para acompanhá-la no palco, momento no qual, mesmo sem cantar, foi ovacionado.

Pra não Dizer que não Falei das Flores se tornou um hino na luta contra a repressão, cantada em muitos momentos ao longo da história e entoada, ainda hoje, em muitas manifestações públicas (RIDENTI, 1991, pp. 08-09; PARANHOS, 2009, p. 06). Para David Treece: “[...] *Caminhando* representou o resultado lógico de esforços para politizar uma música que foi acusada, na melhor das hipóteses, de ter se alienado das lutas sociais anteriores e posteriores a 1964 e, na pior, de ter endossado o espírito de modernização capitalista do pós-guerra” (TREECE, 2000, p. 127). Dentro dos festivais da canção, Geraldo Vandré, juntamente com Chico Buarque, foram responsáveis pela catalisação da audiência engajada: “Eles sintetizaram a curiosa situação histórica da MPB nascente dos anos 60, na qual idolatria pop e engajamento político pareciam se combinar” (NAPOLITANO, 2004, p. 206). E, embora Chico Buarque se tornasse um fenômeno em vendas e em regravações, inclusive no estrangeiro, Vandré também despertaria o interesse de artistas internacionais quanto à regravação de *Pra não Dizer que não Falei das Flores*.

2.7. Tradicionalistas X Modernizadores.

O debate político pairava no ar, constituindo o *zeitgeist* deste período, sendo esperado e exigido pelo público. A plateia dos festivais, formada em grande parte pela juventude de esquerda ortodoxa, criava um dualismo no qual acolhia ou desqualificava uma produção musical pelo seu coeficiente ideológico, levando em conta, em grande parte, a carga de ‘brasilidade’ inserida nas canções. O mesmo público que urrava e bradava ante uma canção, era capaz de ensurdecer e impedir que certo artista se apresentasse, caso discordasse de sua postura e posicionamento político. O certo é que, por este tempo, o debate musical era elevado ao nível intelectual: “pela primeira vez, apresentar uma canção tornava-se insuficiente para avaliá-la, exigindo explicações para compreender sua complexidade” (FAVARETTO, 1996, p. 18). É claro que as questões estéticas também tinham validade, mas mesmo estas passavam pelo crivo político; a incorporação do “*rock*” e da “guitarra elétrica”, por exemplo, colocava os músicos e compositores a serviço da hegemonia anglo-americana, merecendo, por isso, o repúdio da ala de esquerda (GALVÃO, *op. cit.*, pp. 94-95; HOLLANDA; GONÇALVES, 1987, p. 67; VASCONCELOS, 1977, pp. 42-43; TATIT,

2004, p. 201). De uma forma geral, o público queria fazer seu próprio julgamento, “isto é bom, aquilo é mau, isto é bonito, aquilo é feio, isto é moral, aquilo é imoral e daí por diante”, afirmou Nelson Motta para *O Pasquim*, onde conclui: “Ele [o público] quer é julgar pelos padrões de julgamento que possui, segundo suas noções já estabelecidas do que é ‘musical’, ‘poético’, ‘político’, ‘lírico’ e outras besteiras mais” (MOTTA apud *O Pasquim*, nº 15, ago. 1969, p. 17, BN-AD).

A contracultura também foi rejeitada pela esquerda tradicionalista, por ser um movimento estrangeiro, mesmo que tenhamos em conta que ela era, como o nome mesmo sugere, “contra” a “cultura”, mais especificamente, a “cultura dominante” (que a esquerda também combatia), ainda que mais pela transgressão do que pela oposição direta. Entretanto, como lembra Christopher Dunn: “Apesar de criticados por não articular uma oposição coletiva ao governo militar, os artistas e defensores da contracultura propunham novos discursos e práticas que visavam resistir ao controle social autoritário” (DUNN, 2009, p. 188). Neste aspecto, mesmo não pertencendo diretamente à esquerda mais conservadora, com a qual inclusive se debateram, os representantes da contracultura se alinhavam com o grupo de opositores ao governo, quando transgrediam, contestavam ou retratavam o quadro político do país, contrariando o que previam as normas de adesão ao governo.

Em certo momento, cabe salientar, a cisão se amplia e o interesse pela liberdade temática e a vontade de caminhar para além de uma “vinculação automática com as esquerdas” (VELOSO, 1997, p. 09) se sobrepõem ao desejo de participação política direta. Concomitantemente, o debate político tornava-se gradativamente exaustivo, na medida em que passou a ser visto como um ato de radicalismo, ou mesmo de esnobismo, de caretice etc. (HOLLANDA, 2004, p. 74).

Contudo, o gosto musical que se formou ao longo da “Era dos Festivais” já havia incorporado o debate político e não deixou de ser exigente e de se imiscuir daquilo que fugia aos seus padrões críticos. Caetano Veloso protagonizou um dos momentos mais memoráveis do festival Phono 73, quando chamou ao palco o *kitsch* Odair José para interpretar *Eu vou Tirar Você deste Lugar* (Odair José), considerada popularesca demais para o público ali presente (ARAÚJO, 2010, pp. 203-206). Odair pareceu não se importar, mas “Foi uma vaia brutal”, segundo lembra Caetano, que ainda dispara: “Reação de um público elitista que rejeita a música consumida por gente tida como pobre e ignorante. É casa-grande e senzala.”.

É neste momento que Caetano lança também sua célebre frase: “não há nada mais Z do que um público classe A.” (ARAÚJO, *op. cit.*, p. 204).

De acordo com Napolitano, já a partir de finais da década de 1960: “a sigla MPB passou a significar uma música socialmente valorizada, sinônimo de ‘bom gosto’, mesmo vendendo menos que as músicas consideradas ‘de baixa qualidade’ pela crítica musical.” (NAPOLITANO, 2002, p. 04). Era, ainda segundo Napolitano, uma questão não apenas de “gosto” ou “qualidade musical”, mas também de *status* social. Mas, em casos de grande defasagem de vendas, também poderia se evidenciar um rechaçamento por parte do público da MPB aos próprios emepistas, um público exigente e apurado, com um “gosto” (ou “bom gosto”), resultante daquele que se formou nos festivais anteriores. Foi o que ocorreu com o LP *Araça Azul* (1972), de Caetano, que, apesar de André Midani julgar como um disco de “canções de uma modernidade extraordinária”, foi um total fracasso de vendas (MIDANI, 2008, pp. 145-146) e só visto com um disco válido por aqueles que tinham uma maior aceitação ao experimentalismo²¹.

Ao que parece, ainda que os debates políticos e a aceitação de determinados posicionamentos tenham se flexibilizado, especialmente no período pós-“Era dos Festivais”, o tradicionalismo e o conservadorismo legaram ao público da MPB um gosto musical que não lhe permitia apreciar toda e qualquer produção musical; em outras palavras, se os embates políticos se diluíram com o tempo, ao menos forjaram nos ouvintes de MPB os seus critérios de “bom gosto”.

Caetano Veloso, entretanto, que sempre sofreu críticas dos mais tradicionalistas pela assimilação da cultura estrangeira, em 1972 fazia as pazes com a esquerda. Isso porque havia sido perseguido, exilado e, depois de regressar, colocava-se ao menos em oposição ao regime vigente, juntando-se ao seu grupo de opositores. A conciliação de Caetano com a esquerda política foi brindada com a produção do *show* e do LP *Caetano & Chico juntos e ao vivo*, gravado no mesmo ano, junto com Chico Buarque, que havia se tornado ícone da esquerda.

²¹ Para Celso Favaretto, o LP *Araça Azul*, mais do que uma produção individual de Caetano Veloso, representa o ápice da experimentação tropicalista, além de um ponto culminante de passagem para sua fase seguinte de produção e de “retomada da linha evolutiva” (FAVARETTO, 1996, p. 45).

2.8. *Sonho de um Carnaval; Porta Estandarte.*

Chico Buarque de Hollanda tem participação nos festivais desde a primeira edição do Festival da TV Excelsior, em 1965, quando concorreu como compositor de *Sonho de um Carnaval*, interpretada por Geraldo Vandré, canção que falava da “tradição” do carnaval, destacando o desengano de uma festa de duração efêmera, mas também a esperança e a inocência presentes neste festejo, como indica a estrofe: “Que gente longe viva na lembrança/ Que gente triste possa entrar na dança/ Que gente grande saiba ser criança”. A canção seria incluída no primeiro compacto do compositor, lançado ainda em 1965, juntamente com *Pedro Pedreiro* (Chico Buarque de Hollanda), uma canção politizada, assumidamente inspirada nas canções políticas de Sérgio Ricardo (TERRA; CALIL, 2013, p. 88). É curioso notarmos que *Sonho de um Carnaval* não teve boa classificação no festival, mas marcou a entrada de Geraldo Vandré, como intérprete, e Chico Buarque de Hollanda (com apenas 19 anos), como compositor, nos festivais, ambos se tornando, consecutivamente, os principais alvos das atenções do governo no campo musical, mas sendo também ambos vencedores de festivais no ano seguinte.

Vandré foi o compositor de *Porta Estandarte* (Geraldo Vandré/ Fernando Lona)²², interpretada por Tuca e Airto Moreira, que ganhou o “Berimbau de Ouro” no II Festival Nacional de Música Popular Brasileira da TV Excelsior, em 1966. O evento, que excursionou por diferentes cidades brasileiras, contou com cinco eliminatórias, gravadas em videotape e transmitidas semanalmente às sextas-feiras, no canal 9 e emissoras associadas, com o patrocínio da Rhodia, das revistas *Manchete*, *Fatos & Fotos* e da companhia aérea VASP. Tuca e Airto Moreira encantaram a todos com a simpática “marcha-rancho” que, quando anunciada vencedora, fez o auditório da TV Excelsior, em São Paulo, levantar-se e irromper em aplausos, causando ainda mais surpresa quando revelados os nomes de seus compositores, Geraldo Vandré e Fernando Lona, mantidos em segredo, inclusive do júri, até o dia da final.

Na canção de Vandré e Lona, novamente aparece a “tradição” do carnaval, por intermédio da referência ao “rancho” (“Desce o teu rancho cantando essa tua esperança sem fim”), e a um ícone desses festejos, o “porta-estandarte”. A canção, que trazia um apreciável jogo de vozes sobrepostas (cânone), estava alinhada à “canção de protesto” e ia ao encontro dos anseios da juventude de esquerda, por meio de sua letra que levava alento e esperança ao

²² Foi vista a gravação de estúdio de Geraldo Vandré e Tuca. Ver: VANDRÉ, Geraldo; TUCA. *Porta Estandarte/ Você Que Não Vem*, Chantecler, 1966.

povo, endossando, no entanto, o dever de se fazer ouvir: “Olha que a vida tão linda se perde em tristezas assim/ Desce o teu rancho cantando essa tua esperança sem fim/ Deixa que a tua certeza se faça do povo a canção/ Pra que teu povo cantando teu canto ele não seja em vão”.

2.9. *A Banda; Roda Viva.*

Geraldo Vandré, no mesmo ano de 1966, também saiu vencedor do II Festival da TV Record, como compositor de *Disparada*, como já dissemos, mas dividiu a “Viola de Ouro” com *A Banda* (Chico Buarque de Holanda), apresentada por Nara Leão. Na verdade, *A Banda* foi a grande vencedora do festival, mas a acirrada disputa era clara e a preferência do público desde logo tendia para estas duas canções. Quando foi anunciada a vencedora, Chico Buarque não aceitou receber o prêmio sozinho e Paulo Machado de Carvalho, para solucionar o caso, propôs um empate, o que foi aceito e declarado como resultado final do certame.

Muito se debate sobre *A Banda* ter ou não uma conotação política e este ponto é uma das contraposições entre as duas canções vencedoras. No entanto, o próprio Chico compara *A Banda* com outras de suas canções politizadas (*Pedro Pedreiro*, *Tamandaré*, que foi censurada, e *Olê Olá*), chegando a declarar: “Quem prestar atenção há de perceber que a história é a mesma. A banda que chega e vai é o samba que promete mas não vem, é a esperança que vem mas tarda, é o trem que tarda mas chega. E é a vida que toma seu lugar, esperando, sem prometer, que de promessas essa gente está cansada” (BUARQUE apud *O Século Ilustrado*, 18 fev. 1967, p. 63, HM). Mas, em 2010, Renato Terra e Ricardo Calil, produziram o documentário *Uma Noite em 67*, que resultou em um livro de mesmo nome, publicado em 2013, onde afirmam que *A Banda* era “uma música de nostalgia, de romantismo”, enquanto a maioria das outras canções da MPB “já tinha certos temas políticos”, e perguntam a Chico Buarque se ele “fez *A Banda* para fugir um pouco disso?”, ao que ele responde: “Sim, eu a fiz para sair um pouco dos temas políticos. [...] eu já estava um pouco cansado disso, da chamada música de protesto. Então, *A Banda* era deliberadamente uma música, vamos dizer, alienada. Não era de protesto, e eu fazia um pouco de questão disso” (BUARQUE apud TERRA; CALIL, *op. cit.*, p. 90). Portanto, se há quem defenda que *A Banda* trata de um contexto inocente e provinciano, no qual a população exerce a mera função de espectador de uma realidade fútil e passageira, neste último depoimento de Chico, confirma-se que a canção fala apenas de uma banda que vai passando e “cantando coisas de

amor”, mas caso se queira seguir pelo caminho da declaração de 1967, ainda assim esbarra-se na questão do “*dia que virá*”, na qual a esperança pela melhora está no futuro, colocando o autor inato ante o presente, sobre o que já falamos.

Para representar a canção no festival, foi levada uma autêntica banda para o palco, com músicos portando tuba, trombone, trompete, flauta, bumbo, caixa e pratos, bem característicos das “fanfarras” e “bandinhas de coreto”, muito apreciadas, sobretudo no passado, no início do século XX, em desfiles e bailes carnavalescos ou em alguns bairros dos centros urbanos e cidades pacatas do interior. A voz tímida de Nara Leão, entretanto, era encoberta pelo som da banda que a acompanhava no palco, levando muitos a não compreenderem a letra. Na reapresentação, uma solução foi colocar o autor, Chico Buarque, que sequer mantinha carreira profissional como cantor, para interpretar a canção apenas com o violão no palco, com Nara entrando depois, acompanhada pela banda.

A simples apresentação de Chico Buarque foi suficiente para notabilizar a sua figura, que em pouco tempo o tornou uma espécie de *popstar*, com cartazes e faixas em suas apresentações e multidões à sua espera nos lugares aonde ia, o que nem sempre via com bons olhos (*Correio da Manhã*, 21 mar. 1970, BN-AD; *O Século Ilustrado*, *op. cit.*, p. 63, HM). E a notoriedade alcançada por Chico também o levou a ser convidado a conceder um depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, já naquele ano de 1966. Isso, obviamente, foi aproveitado pela imprensa, inundando páginas de revistas e jornais com notícias sobre Chico, que, na condição de famoso, colaborava nas vendas destes meios, ou, como destacava uma matéria de Gracinha Mota para o jornal *Última Hora*: “matéria que tenha no seu título um nome como CHICO BUARQUE, *a priori*, vai ser lida por no mínimo 80 por cento mais de pessoas do que uma outra sobre ‘PAULO-CLÁUDIO e MAURÍCIO’” (*Última Hora*, 22 mar. 1972 apud BR RJANRIO PH.0.TXT.5960, AN-RJ). Chico Buarque repetiu a sua performance no I FIC, onde foi presidente do júri, o que, além de impulsionar o início de sua carreira como intérprete, levou *A Banda* a ser conhecida pelos artistas que vinham concorrer na fase internacional, a ser gravada em diversos países e a estar entre as canções mais vendidas de todo o mundo. Era o início de uma expansão internacional da “Moderna Música Popular Brasileira”, depois reconhecida e conhecida, inclusive mercadologicamente, como MPB.

Em 1967, Chico Buarque, já assumindo definitivamente o posto de intérprete, apresentou *Roda Viva* (Chico Buarque de Hollanda), acompanhado pelo MPB-4 e Som Três, um “samba”, mas estruturado de forma moderna, com arranjos vocais bem elaborados e uma aceleração caminhando para o final, até chegar a um desfecho apoteótico. Todo o refrão de *Roda Viva* dá-se em torno da palavra “roda”, incluindo a “roda gigante”, nome de outra canção de Chico, estando entre as suas primeiras composições, ainda sobre a influência da bossa nova, canção que veio a ser gravada por *Os Cariocas*, também em 1967. Nota-se em *Roda Viva*, no entanto, um tom crítico, consonante com o quadro político-social que se vivia, especialmente quanto às questões censória e de exílio, percebidas nos versos: “A gente quer ter voz ativa/ No nosso destino mandar/ Mas eis que chega a roda viva/ E carrega o destino pra lá”. *Roda Viva* guarda todos os traços, portanto, da emergente “Moderna Música Popular Brasileira”, a estruturação inovadora, a politização, a forma como cativa a plateia, provocando a catarse no espectador, sem deixar de recorrer à “tradição” nacional, a “roda de samba”, a “viola”, a “mulata”, imagens que aparecem na letra, acompanhando o próprio ritmo do samba.

Roda Viva também é a canção-tema da peça teatral que foi escrita por Chico Buarque no final do mesmo ano e estreada no Rio de Janeiro, em inícios de 1968, sob a direção de José Celso Martinez, com Marieta Severo, Heleno Pestes e Antônio Pedro nos papéis principais. A temporada da peça no Rio de Janeiro foi um sucesso, mas a obra, que não tinha nada de político, falando de um descontentamento de Chico com o *show business*, torna-se um símbolo da resistência contra a ditadura durante a temporada da segunda montagem, com Marília Pêra e Rodrigo Santiago. Isso porque um grupo do Comando de Caça aos Comunistas (CCC) invadiu o teatro Galpão, em São Paulo, em 17 de julho do mesmo ano, espancou os artistas e depredou o cenário. Os invasores, com certeza, pretendiam atacar o espetáculo *Feira Paulista*, do grupo *Opinião*, dirigido por Augusto Boal, mas, como a peça já havia terminado, pegaram o elenco de *Roda Viva*. No dia seguinte, Chico Buarque está na plateia para apoiá-los e começa um movimento organizado em defesa da peça e contra a censura nos palcos brasileiros.

2.10. *Ponteio; Diana Pastora; Encontro.*

A grande vencedora do III Festival da TV Record, em 1967, foi *Ponteio* (Edu Lobo/ José Carlos Capinan), defendida por Edu Lobo, Marília Medalha, Quarteto Novo e Momento

Quatro. *Ponteio* é uma referência ao tradicional modo de os violeiros (por todo o Brasil) tocarem a viola²³. Não obstante, o III Festival da TV Record, de 1967, como já dissemos, foi brilhantemente retratado no documentário *Uma Noite em 67* (2010), Renato Terra e Ricardo Calil, e três anos depois lançaram o também já mencionado livro, com o mesmo nome, incluindo o restante das entrevistas que não compuseram o documentário. Na entrevista a Edu Lobo, os diretores fazem o seguinte questionamento: “Você acha que *Ponteio* é exemplar de sua obra no sentido de pegar certa tradição e modernizá-la com a sua cara?”; ao que Edu Lobo responde:

“Talvez, é difícil saber isso. Uma pessoa de fora é muito mais capaz de julgar isso do que eu mesmo. Mas acho que ela está na linha de coisas que eu comecei a fazer depois. Não foi só ‘Ponteio’. ‘Casa Forte’ e ‘Zanzibar’, que eram duas músicas sem letra, tinham este mesmo tipo de levada. É uma coisa que estava acontecendo na música brasileira de uma maneira geral.” (LOBO apud TERRA; CALIL, *op. cit.*, 197).

De fato, este era um movimento que acontecia na música brasileira, de uma forma geral. A junção entre “tradição” e “modernidade” parecia ter criado uma fórmula, que era seguida por todos aqueles jovens intérpretes, músicos e compositores que integravam a insurgente “Moderna Música Popular Brasileira”, um consenso surgido de forma espontânea e que emanava a partir do palco dos festivais da canção para toda a música brasileira.

Também, no III Festival da Record, Marília Medalha e Momento Quatro receberam do pai de Edu Lobo, Fernando Lobo, a canção *Diana Pastora* (Fernando Lobo/ João Mello)²⁴, que resgatava uma outra “tradição” popular, a do “pastoril”, ou “folgado”, uma festa natalina de origem portuguesa que remonta à Idade Média e à “tradição” dos autos de presépio, uma canção bem estruturada, que causou surpresa pela sua não classificação para a final.

Já no início da década de 1970, Marília Medalha excursionou com Toquinho e Vinícius de Moraes por três anos, não só pelo Brasil, mas por diversos países, com o *show* que começou na Bahia e que denominaram *Encontro*, não apenas um encontro destes três artistas, como faziam questão de evidenciar, mas um encontro com toda a “mocidade brasileira”, que, segundo acreditavam, estava saudosa da música popular brasileira “mais autêntica”. Marília conta que, depois da promulgação do AI-5, seu marido, o dramaturgo Izaías Almada, foi preso, deixando-a em situação difícil por, pelo menos, dois anos, pois

²³ Em Portugal, no século XVIII, como mostra a *Nova Arte de Viola* (1789), de Manoel da Paixão Ribeiro, “pontear a viola” também correspondia ao procedimento de trocar os trastos do instrumento.

²⁴ Foi vista a gravação de estúdio. Ver: 3º Festival da Música Popular Brasileira. Vol. 2. Philips, 1967.

passou a sofrer cortes também na televisão, onde era contratada, até que surgiu o trabalho com Vinícius de Moraes (MEDALHA apud TERRA; CALIL, *op. cit.*, p. 221).

Vinícius, além de fundador e propagador da bossa nova, contribuidor da “canção de protesto” e criador dos “afrossambas”, também impulsionou a “Moderna Música Popular Brasileira”. Durante esta *tournee*, *Encontro*, Vinícius alertava para o fato de que outros já seguiam o mesmo caminho: “Agora, neste momento, Chico Buarque de Hollanda está fazendo a mesma coisa, Edu Lobo já fez e vão se seguir outros artistas; Paulinho da Viola e Maria Bethânia, que têm estado uma temporada na Alemanha” (MORAES apud *O Século Ilustrado*, 04 nov. 1972, p. 06); e prosseguia: “O Gilberto Gil, por exemplo, tem um LP sensacional. Os músicos exilados estão voltando, e isso é bom para a música brasileira.” (MORAES apud *O Século Ilustrado*, *op. cit.*, p. 06). Em outras palavras, esse movimento surgido nos festivais e que criou a “fórmula” musical, na qual cruzavam-se e entrelaçavam-se a “tradição” e a “modernidade”, ganhou cada vez mais força e adeptos, consolidando esta musicalidade que foi chamada “Moderna Música Popular Brasileira”, ou MMPB, depois MPB, este movimento de modernização da música brasileira, que ao mesmo tempo resgatava o que havia de mais tradicional na cultura popular do país.

Em *Ponteio*, temos a síntese da convergência ocorrida nos festivais e que resultou na MMPB. Galvanizante, tradicional, moderna e politizada, *Ponteio* representou ao mesmo tempo um ícone da “canção de protesto” e uma perfeita representação da chamada “música de festival” (novamente eximindo-nos de um sentido pejorativo), arrebatando o público, o júri, a crítica e garantindo um lugar primeiro na História da Música Brasileira. Canção com ares bem sertanejos, *Ponteio* recorria à uma marcação de “xaxado”, trazendo muito da musicalidade nordestina; o andamento acelerado demarcava os ânimos da juventude que surgia nos festivais, e a letra, falada rapidamente, em tom intimista por influência da bossa nova, aumentava a apreensão do ouvinte, tudo culminando no refrão: “Quem me dera agora eu tivesse uma viola pra cantar/ Ponteio”, que levava o público a cantar junto em uníssono. É de se ter em conta que o Quarteto Novo influenciou em muito o regionalismo e a ‘brasilidade’ presente na canção, atribuindo-lhe uma musicalidade tradicional, também característica do grupo, ao mesmo tempo que moderna, por intermédio de criativos arranjos e uma instrumentação inovadora. As habilidades de Airto Moreira e Hermeto Paschoal, aliás, lhes renderiam sólida carreira internacional no “jazz”. (DIAS, 2013; PASCOAL, 2000).

Curioso também é vermos que *Ponteio* parece cumprir uma predestinação dinástica, se observarmos que as *Bachianas*, de Villa-Lobos, incluíram dois “ponteios”, nº 3 e nº 7, e esta última, dedicada à Gustavo Capanema, segundo Santuza Cambraia Naves: “[...] mostra semelhança com *Sinfonia da Alvorada*, obra encomendada a Tom e Vinícius pelo presidente Juscelino Kubitschek para ser tocada na inauguração da capital federal, em 21 de abril de 1960 [apesar de não ter sido executada na data prevista]” (NAVES, 2010, p. 36, grifos nossos). Tom Jobim, aliás, nunca escondeu a influência recebida de Villa-Lobos, e Vinícius, por sua vez, inaugura a “Era dos Festivais” com a vitória de *Arrastão*, uma parceria com Edu Lobo, autor e intérprete de *Ponteio*, fechando o ciclo.

2.11. Memórias de Marta Saré; São os do Norte que Vêm; Erudito X Popular.

Edu Lobo, como vemos, foi responsável por algumas das mais simbólicas canções dos festivais, nomeadamente, *Arrastão* (Edu Lobo/ Vinicius de Moraes), *Ponteio* (Edu Lobo/ José Carlos Capinan) e podemos incluir *Memórias de Marta Saré* (Edu Lobo/ Gianfrancesco Guarnieri), que estão entre as canções mais significativas também da insurgente MPB. *Memórias de Marta Saré*, defendida por Edu Lobo e Marília Medalha, no IV Festival da TV Record, em 1968, está entre as preferências de Edu e é de fato fundamental na clivagem que culmina na estruturação da MMPB. Esta canção, segundo o próprio Edu Lobo: “[...] não ficou tão popular, mas quem conhece música sabe, e se perguntarem das três músicas de Festival, qual que eu acho mais merecedora de prêmios, eu sinceramente daria ‘Marta Saré’” (LOBO apud BASTOS; FERNANDES, 2014, p. 148/p. 157). A canção narra o sofrimento de uma moça da fazenda reprimida pelos pais adotivos e que se depara com um futuro incerto. A música transmite toda a emoção da personagem através dos crescendos que são reforçados pelo enfático refrão: “Pra dentro, Marta Saré/ Pra dentro, Marta Saré/ Pra dentro, Marta Saré/ Pra dentro”.

A composição de notada tonalidade jazzística, também passava pela incorporação da música regional, característica e maior contribuição de Edu Lobo com a nascente MPB, além de uma caracterização e instrumentação erudita. Edu mantinha aproximação com o impressionismo e com o neoclassicismo e, em *Memórias de Marta Saré*: “[...] notamos, de um lado, traços do classicismo e do romantismo – preservação do sistema tonal; e, de outro, a ‘presença’ de algumas inovações timbrísticas inspiradas no ‘*Prélude à l’après-midi d’un*

faune; Reflets dans l'eau (Debussy) ou as ‘*Bachianas*’ (H. Villa-Lobos)” (CONTIER, *op. cit.*, notas (25), grifos do autor). A instrumentalização de Edu Lobo para *Memórias de Marta Saré*, incluindo orquestra e uma grande variedade de instrumentos, interfere também na sua construção musical, criando hibridismos que se originam nas dissonâncias dos instrumentos e ritmos regionais. De acordo com Everson Bastos e Adriana Fernandes: “O modo mixolídio, híbrido de mixolídio e lídio, por juntar notas características destes dois modos em um, a sétima menor e a quarta aumentada, passou a ser utilizado por Edu Lobo devido a influência da música nordestina” (BASTOS; FERNANDES, *op. cit.*, p. 151). E Bastos e Fernandes, nesta mesma direção, transcrevem um esclarecedor depoimento de Edu Lobo:

“Olha eu lembro muito de uma coisa que não existe mais, que eram os pregões, as pessoas passando, vendendo os produtos, cada produto tinha um pregão. Tem poucos que eu me lembro. [...] E aquelas músicas e aqueles sons, e aqueles negócios e aí tinha Caruaru e Banda de Pifanos, que é um negócio impressionante de bonito, uma flauta de madeira, um cara tocando bumbo e outro triângulo e cantando com aquelas vozes. Fora isso a escala nordestina, que tem uma quinta diminuta que é um negócio espetacularmente moderno para uma música popular. [...] isso tem na música dele, que deve ter sido influência dos mouros provavelmente [...] (Edu Lobo, citado por TINÉ, 2008, p.174, grifo nosso)” (LOBO apud BASTOS; FERNANDES, *op. cit.*, p. 151).

Edu Lobo, em sua fala transcrita acima, cita a Banda de Pifanos de Caruaru e, notadamente, esta aparece como referência para muitos artistas deste período. Os tropicalistas Gilberto Gil e Caetano Veloso tiveram essa influência e os sons dos pifanos aparecem também nos festivais em *São os do Norte que Vêm* (Capiba/ Ariano Suassuna)²⁵, que ficou com o quinto lugar no II FIC, interpretada por Claudionor Germano (famoso cantor de frevo) e de autoria de Capiba (o maior nome do frevo pernambucano) e Ariano Suassuna (escritor e dramaturgo, que também integrou o movimento Armorial, conhecido justamente por sincretizar elementos da cultura erudita com a cultura popular).

Já procuramos, na apresentação deste trabalho, definir a “música popular” e diferenciá-la da “música erudita” e da “música folclórica”. Interessante notarmos, que ao mesmo tempo em que músicos eruditos se interessaram pelo popular, músicos populares também buscaram maior erudição, tornando ainda mais difícil uma definição exata sobre o que vem a ser a “música popular”, especialmente nos festivais, lugar de florescimento de uma musicalidade plural e diversificada e no qual: “Há músicos populares eruditos, músicos populares semi-eruditos, músicos populares populares arrançados de forma erudita, eruditos

²⁵ Foi vista a gravação de áudio ao vivo (1058.1/12 | 43118, MIS-RJ).

populares, eruditos quase populares...” (*Manchete*, 04 nov. 1967, p. 22, BN-AD²⁶). Em resumo: “Em um mesmo concurso chamado da canção popular cabem a *Fuga e Antifuga*, de Edino Krieger e Vinícius, e *São os do Norte que Vêm*, de Capiba e Suassuna” (*Manchete*, *op. cit.*, p. 22, BN-AD²⁷, grifos do autor).

Entretanto, o mordaz José Ramos Tinhorão acusou Edu Lobo de saquear a “tradição” popular em *Memórias de Marta Saré*, “disfarçando com um arranjo à la Villa-Lobos o refrão do baião ‘Maria Fulô’ (‘Adeus Maria Fulô...’)” (TINHORÃO apud *Veja*, nº 11, 20 nov. 1968, p. 55, grifos do autor). O caso é que a canção alçou voo e, quando da estada de Edu Lobo nos Estados Unidos, ainda ganhou uma versão em inglês, intitulada *Crystal Illusions*, com arranjos de Sérgio Mendes, que também gravou a canção com seu grupo Brasil 66.

Os festivais, no entanto, não eram mesmo de música erudita e até se hesitava em aceitar exagerados rebuscamentos, pois a exigente plateia dos festivais esperava que se apresentassem concorrentes adequados a um certame de canções populares, independentemente de seu compositor. No III FIC, por exemplo, a canção *Maré Morta*, de Edu Lobo e Ruy Guerra, com interpretação de Eduardo Conde, “foi ignorada pelo público e considerada muito elaborada, uma quase sinfonia sem a menor ligação com elementos populares” (*Veja*, nº 06, 16 out. 1968, p. 59); mesmo Edu Lobo já tendo grande reconhecimento quanto à sua contribuição para a música popular.

2.12. *Sabiá; Modinha; Fuga e Antifuga.*

Edu Lobo sempre mostrou-se devotado à trindade bossanovista: João Gilberto, Vinícius de Moraes e Antônio Carlos Jobim. É de Tom Jobim uma outra canção dos festivais a apresentar também maior erudição: *Sabiá* (Antônio Carlos Jobim/ Chico Buarque de Hollanda), defendida por Cynara e Cybele, no III FIC, em 1968. A composição tinha clara inspiração erudita, pensada como peça instrumental, procurando reproduzir a ambientação do bairro da Gávea, no Rio de Janeiro, “com muita umidade, avenca, pássaros que piam de tarde”

²⁶ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pasta=ano%20196&pesq=>>
Acesso em: 12 jan. 2020.

²⁷ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pasta=ano%20196&pesq=>>
Acesso em: 12 jan. 2020.

(JOBIM apud *Manchete*, 14 out. 1968, p. 22, BN-AD²⁸). Aliás, a canção antes se chamava *Gávea* e havia sido escrita para a cantora lírica Maria Lúcia Godoy. Uma canção com influências de Villa-Lobos, especialmente das serestas do famoso maestro, e das “cantigas dos saraus brasileiros do século anterior” (*Veja*, nº 05, 09 out. 1968, p. 55). Mas, segundo o próprio Tom Jobim, *Sabiá* “não é música para festival”. E talvez por isso as vaias no III FIC. Apesar da vitória, a consagração de *Sabiá* veio depois, talvez porque seja, como afirma Paulo Cotrim, “uma canção para sempre, dessas que vão ficando aos poucos” (*Veja*, nº 05, *op. cit.*, p. 55).

Em sentido mais amplo, a apresentação de *Sabiá* abriu caminhos para o encontro de representantes da Orquestra Sinfônica Brasileira, com representantes da música popular brasileira, nomeadamente, Tom Jobim, Chico Buarque e Vinícius de Moraes, que se reuniram na casa de Tom para discutir “a derrubada de preconceitos contra a apresentação de música popular no Municipal e o arranjo erudito, mais trabalhado, das composições de Chico, Tom, Baden e Marcos Valle” (BR RJANRIO PH.0.FOT.26011, AN-RJ). O objetivo do grupo era “a apresentação, primeiramente no Teatro Municipal, e a seguir no Maracanãzinho, de um programa misto de música erudita ‘leve’ – valsas de Strauss, por exemplo – e a música popular e música popular com arranjo para orquestra” (BR RJANRIO PH.0.FOT.26011, AN-RJ). Vale destacar que as músicas apresentadas nos festivais, por menos eruditas que se apresentassem, via de regra, deveriam adequar seus arranjos às orquestras das emissoras, que nem sempre, todavia, contribuíam de fato com as apresentações.

Antônio Carlos Jobim, por ser maestro, sem dúvida guarda maior responsabilidade quanto à erudição de *Sabiá*, mas a canção, que ainda ganhou arranjos de Eumir Deodato, não é apenas erudita, e sua instrumentação busca também outras sonoridades, até mais populares, como o canto do sabiá. Na apresentação ao vivo do FIC é difícil identificar, até mesmo pelo imenso ruído do público, mas, na gravação de estúdio²⁹, a música inicia com uma flauta reproduzindo o canto de um pássaro, notadamente em referência a um sabiá. E a canção tem por tema este pássaro, que é um símbolo nacional e que se relaciona à “tradição” popular brasileira desde suas origens, percorrendo toda a história brasileira até os nossos dias, como mostra Zuza Homem de Mello:

²⁸ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&PagFis=89000>> Acesso em: 13 jan. 2020.

²⁹ Ver: CYNARA; CYBELE; CAYMMI, Danilo; VÂNIA. *Sabiá/ Andança*. CBS, 1968.

“Já em 1587 o historiador Gabriel Soares de Sousa escreveu ao rei de Portugal e da Espanha, D. Felipe II, que havia no Brasil uma ave de origem indígena com plumagem parda que cantava suavemente. Chama-se sabiá. O passarinho estaria presente na poesia de Gonçalves Dias ‘Canção do Exílio’, escrita em Coimbra, em Portugal, em julho de 1843: ‘Minha terra tem palmeiras/ onde canta o sabiá...’. Na música popular, o sabiá seria o título de uma polca de Chiquinha Gonzaga, ‘Sabiá da Mata’. E tema escolhido por outros autores: Sinhô, na letra do maxixe ‘Sabiá’, em 1928; Milton de Oliveira, em ‘Sabiá-Laranjeira’, de 1937; Mário Vieira (parceiro de Hervê Cordovil), em ‘Sabiá na Gaiola’, de 1950; Zé Dantas (parceiro de Luiz Gonzaga), em ‘Sabiá’, de 1951, são alguns dos exemplos. Em 1968, Tom estava preocupado porque os versos de Chico Buarque se referiam a uma sabiá e não a um sabiá como em todas as letras anteriores. No nordeste e eventualmente no Rio, entre os avicultores, o nome do pássaro é feminino, dizendo-se ‘a sabiá’.” (MELLO, *op. cit.*, p. 296).

Ilka Soares fez a seguinte apresentação do tema no festival: “No lugar onde deixou sua amada, o canto do sabiá parece chamá-lo para o amor que ainda existe” (405.1/7 | 16891, MIS-RJ). O sabiá, de fato, é personagem central na canção, tanto na música quanto na letra, na qual identificamos uma cifração com a palavra “voo”, utilizando os verbos “ir” (conjugado na forma do presente do indicativo: “vou”) e “voltar”. “Vou voltar/ Sei que ainda vou voltar”, o que, ao se ouvir, entende-se: “Voo voo-tar/ Sei que ainda voo voo-tar”, sugerindo literalmente o voo de um pássaro. Já a ideia de “volta” também mostra intertextualidade com a *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, e mesmo que comumente se julgue que *Sabiá* não é politizada, a canção sugere a fala de alguém que está ausente de sua terra, tal como os muitos que se exilaram durante o período militar, no qual a letra foi escrita (incluindo o próprio autor Chico Buarque) e, claro, das suas expectativas de retorno.

Não faltaram também cartazes no Maracanãzinho com o nome ‘sabiá’, com desenhos de sabiás ou mesmo com o formato de sabiás, para apoiar a canção de Tom e Chico. E também em referência à canção, foram soltos alguns sabiás de verdade durante a apresentação, que sobrevoaram todo o ginásio. Na finalíssima do dia 29 de setembro, quando *Sabiá* venceu em definitivo o festival, Chico Buarque, que estava em Veneza, ao receber a notícia da vitória, enviou um telegrama dizendo: “EU SABIAH, EU SABIAH, EU SABIAH. OBRIGADO. ABRAÇOS, CHICO” (MELLO, *op. cit.*, p. 289).

Sabiá ainda conquistaria, no dia 6 de outubro daquele mesmo ano, o primeiro lugar também na fase internacional, diante das 25 mil pessoas presentes no ginásio do Maracanãzinho, e sua projeção internacional se ampliou quando Frank Sinatra, amigo de Tom, notabilizado como o artista que “nunca veio ao FIC”, apesar dos muitos convites e anúncios de sua participação, gravou a canção sob o título *The Song of Sabiá*, o que fez Chico

sentir “uma emoção de criança” e declarar que: “Parecia que o Sinatra estava cantando em inglês, uma música da minha família” (HOLLANDA apud *Jornal do Brasil*, 13 jul. 1970).

Na concepção de seu autor, *Sabiá*: “É uma toada que segue a linha da modinha de Villa-Lobos” (JOBIM apud MELLO, *op. cit.*, p. 295). A melodia tênue da canção realmente lembra uma “modinha”, tanto quanto o suave voo de um pássaro. Mas, não foi a primeira experiência do maestro Tom Jobim com a modinha. “Em 1958, foi incluída a canção *Modinha*, com música de Antônio Carlos Jobim e letra de Vinícius de Moraes, no disco *Canção do Amor Demais*, de Elizeth Cardoso, e a mesma música foi usada anos antes na peça e no disco *Orfeu da Conceição*, como fundo para o *Monólogo de Orfeu* (MONTEIRO, 2019, p. 164).

Se a canção de Tom Jobim e Chico Buarque se aproxima da modinha, nenhuma canção dos festivais representou melhor este gênero do que *Modinha* (Sérgio Bittencourt), apresentada por Taiguara no III Festival da TV Excelsior, em 1968³⁰. Mais conhecido como *O Brasil Canta no Rio*, este foi o último festival realizado pela Excelsior, e uma volta da emissora, que não apresentou nenhum festival em 1967, oferecendo o “Berimbau de Ouro” e 50 mil cruzeiros novos ao vencedor, maior premiação conhecida em um festival até aquela data. O evento, dirigido por Solano Ribeiro e realizado no ginásio do Maracanãzinho, foi “eclipsado pelos certames da Globo e da Record” (SEVERIANO, 2008, p. 356-357); ainda assim, a *Modinha*, interpretada por Taiguara, foi o terceiro compacto mais vendido no Rio de Janeiro, em seu lançamento. Com o “inesperado e retumbante” sucesso de sua composição, Sérgio Bittencourt (filho de Jacob do Bandolim e autor já consagrado) quebrava alguns tabus dos festivais anteriores, “impondo uma melodia singela, antiga e simples, sem truques nem a ‘receita’ dos Festivais” (MERGULHÃO apud DPDF 00101, MIS-RJ). A canção de Sérgio Bittencourt mantinha todos os traços das modinhas do passado, tanto na música (romântica, terna, de melodia doce e suave) quanto na letra, que elegia uma musa, a quem o poeta dedicava seus versos, como a rosa que é ofertada na canção: “Olho a rosa na janela/ Sonho um sonho pequenino/ Seu eu pudesse ser menino/ Eu roubava essa rosa/ E ofertava todo

³⁰ Esse festival, durante sua edição, foi anunciado como I Festival Nacional de Música Popular Brasileira, mas se sabe que na verdade corresponde ao III Festival promovido pela TV Excelsior. Ver: 1968 - I FESTIVAL NACIONAL DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. *Festivais de MPB [blog]*. Disponível em: <<http://festivalesdempb.blogspot.com/2010/12/1968-i-festival-nacional-de-musica.html>> Acesso em: 17 dez. 2018. Ver também: MELLO, José Eduardo (Zuza) Homem de. *A Era dos Festivais: Uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003, pp. 466-469. Ver também: SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: Das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008, pp. 358-369.

prosa/ À primeira namorada”. A mesma dupla ainda apresentou *Meu Sonho Antigo* (Sérgio Bittencourt)³¹, no II FIC, uma canção também seguindo a linha da modinha, mas “com uma levada de maxixe na segunda parte” (MELLO, *op. cit.*, p. 282).

Também no II FIC, Edino Krieger, um dos poucos maestros a concorrer nos festivais da canção, inscreveu *Fuga e Antifuga* (Edino Krieger/ Vinicius de Moraes)³², canção que foi apresentada pelo Quarteto 004 e As Meninas, ficando com o quarto lugar. Já no título da canção, denota-se uma influência erudita, sendo “fuga” uma forma musical originada no período barroco. Aí também evidencia-se a origem erudita de Edino, que foi aluno do maestro alemão Hans-Joachim Koellreutter, difusor do dodecafonismo no Brasil. Tomás Borba e Fernando Lopes-Graça, em seu *Dicionário de Música*, descrevem a “fuga” como sendo: “Forma de composição musical baseada no princípio da imitação insistente em todas as partes, dando-nos a impressão de que estas vão, realmente, fugindo umas das outras, perseguindo-se ou procurando-se” (BORBA; LOPES-GRAÇA, 1999, p. 559). Sem embargo, se a “fuga” era originalmente uma imitação, a própria canção *Fuga e Antifuga* também o era, pois tratava-se de uma adaptação de duas peças de Edino, *Prelúdio (Cantilena)* e *Fuga (Marcha rancho)*, de 1954, que, à semelhança de Villa-Lobos, juntava eruditismo e “tradição” popular brasileira. A “marcha-rancho”, portanto, estruturada como “fuga”, foi rearranjada e ganhou letra de Vinicius de Moraes, sendo inscrita e apresentada no festival (*Oocities [archive]*)³³.

A forma erudita de *Fuga e Antifuga*, no entanto, rendeu-lhe críticas e, neste festival de aceso debate entre popular e erudito, uma matéria da revista *Manchete* demonstrava que, enquanto alguns acreditavam que por meio de um maior eruditismo “a canção só tem a ganhar com o enriquecimento técnico”, outros julgavam que “só é canção popular aquela que qualquer pessoa pode cantar debaixo de chuveiro”, e ironizava: “Se alguém quisesse cantar no banheiro a belíssima *Fuga e Antifuga*, teria que pedir o auxílio do 004 e das Meninas” (*Manchete, op. cit.*, p. 22, BN-AD³⁴, grifos do autor). O que é uma grande injustiça, pois, de fato, uma maior erudição pode e muito contribuir com a canção, sem descaracterizá-la ou torná-la menos popular. Prova disso é a já comentada *Memórias de Marta Saré*, de Edu Lobo,

³¹ Foi vista a gravação de estúdio. Ver: III Festival Internacional da Canção. vol. 3. Odeon (LP)/ Discobertas (CD), [1968] 2012.

³² Foi vista a gravação de áudio ao vivo (1058.1/12 | 43118, MIS-RJ).

³³ Disponível em: <<http://www.oocities.org/vienna/8179/edino.html>> Acesso em: 07 set. 2017.

³⁴ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pasta=ano%20196&pesq=>>> Acesso em: 12 jan. 2020.

cuja estrutura, calcada em formas eruditas, concedeu o prêmio de melhor arranjo à canção, ao mesmo tempo em que qualquer pessoa pode sair cantando o seu convidativo refrão. A forma do cânone também foi usada pelo Trio Ternura no VI FIC, em 1971, fazendo, inclusive, com que alcançassem o primeiro lugar, sem que o público a estranhasse e sem que a canção deixasse de ser popular. E o que se dirá de *Andança* (Danilo Caymmi/ Edmundo Souto/ Paulinho Tapajós)³⁵, defendida por Beth Carvalho, Golden Boys e Som Três, também fazendo uso do cânone e vindo a ser a preferida nos grupinhos de amigos e nas rodas de violão, de tão popular que se tornou.

2.13. *Margarida; Cantiga por Luciana; Acalanto para Isabela.*

A grande vencedora do II FIC também foi uma marcha, *Margarida* (Gutemberg Guarabyra)³⁶, defendida por Gutenberg Guarabyra e Grupo Manifesto. *Margarida* consistia numa adaptação da cantiga de roda conhecida como *Onde Está a Margarida?, Onde Estará a Margarida?* ou, simplesmente, *A Margarida*, que tem origem em outra cantiga, de origem francesa, *Sèche tes Larmes, Marie!* (“Seque tuas Lágrimas, Maria!”), como nos dá nota Zuza Homem de Mello (MELLO, *op. cit.*, p. 244). E Zuza também destaca que a cantiga já havia sido usada na carnavalesca *Marcha do Remador* (Antônio Almeida/ Oldemar Magalhães), gravada por Emilinha Borba, em 1964 (sendo posteriormente ela mesma, *Margarida*, utilizada como marchinha de carnaval). De forma cíclica, a cantiga ainda volta à França através da regravação da música de Gutemberg Guarabira, pelo cantor francês Hervé Vilard (que representou Mônaco no FIC de 1966), numa versão do letrista Long Chris, escrita em 1968, e intitulada *Sèche tes Larmes Maria*, fazendo agora uma metáfora com o carnaval, enquanto a canção, apresentada no II FIC, falava de uma desilusão amorosa que Gutemberg teve aos 16 anos. A composição de Guarabira surge, também, de um desafio entre ele e Sidney Müller, enquanto um fez *Margarida*, o outro compôs *Marré-De-Cy*.

Na final do II FIC, transmitida pelas 67 emissoras de televisão e rádio, integradas pela rede de emissoras da TV Globo, “quando as luzes se acenderam sobre o palco Maracanãzinho”, “imensas flores de papel – margaridas – brotaram nas arquibancadas do

³⁵ Foi vista a gravação de áudio ao vivo (1058.2.1/6 | 43119, MIS-RJ).

³⁶ Foi vista a gravação de estúdio. Ver: II Festival Internacional da Canção. Philips, 1967.

estádio.” (*Manchete, op. cit.*, p. 08, BN-AD³⁷). A popularidade da canção fez com que o Maracanãzinho se enchesse de faixas e flores em apoio a Gutemberg, que defendeu a canção mesmo estando afônico, e, até na cidade do Rio de Janeiro, a margarida se tornou a flor da moda. Era um momento alto da música brasileira, vislumbrava a mesma revista: “O que se viu no Maracanãzinho, no último domingo à noite, não foi apenas um certame de melodias, mas a educação e a união de um povo através da música” (*Manchete, op. cit.*, p. 08, BN-AD³⁸).

Entretanto, tendo vencido a fase nacional, coube a *Margarida* representar o Brasil na fase internacional do FIC, alcançando apenas o 3º lugar, perdendo para *Per Una Donna* (Corrado Mantoni/ Giulio Perretta/ Marcello de Martino), com Jimmy Fontana, canção italiana que venceu o festival, e *The World Goes On* (Quincy Jones/ Alan Bergman/ Marilyn Bergman), com Brennan, representando os Estados Unidos, que ficou em segundo. Em uma votação contestada e vaiada pela multidão de 30 mil pessoas que lotavam o Maracanãzinho, muito se disse que *Margarida* poderia ter conseguido melhor colocação não fosse a acusação feita pelo maestro ítalo-americano Henry Mancini, presidente do júri, de que a canção de Gutemberg Guarabira seria um plágio da americana *The Shadow of Your Smile* (Johnny Mandel/ Paul Francis Webster)³⁹, o que teria prejudicado a canção de Gutemberg e “revoltou grandemente o público brasileiro” (*TV*, 07 dez. 1967, p. 15, P-NMDE-RTP).

As cantigas, que se enraizaram no Brasil ainda no século XIX, auxiliando principalmente no entretenimento infantil, foram frequentemente resgatadas nos festivais. Já no II Festival da TV Record, em 1966, temos *Flor Maior* (Célio Borges Pereira), defendida por Roberto Carlos, uma adaptação da conhecida cantiga infantil *Ciranda, Cirandinha*. Para Maria Aparecida Rocha Gouvêa: “Observa-se o intertexto da canção folclórica ‘Ciranda, cirandinha’, para representar a relação temporal passado (sem ditadura) X presente (com ditadura)” (GOUVÊA, 2009, p. 03). E no III FIC, em 1968, a canção *Rua da Aurora* (Durval Ferreira/ Fátima Gaspar)⁴⁰, interpretada por Lucia Helena, em sua introdução alude à cantiga *Se Essa Rua Fosse Minha*. E as cantigas também são lembradas na letra da canção, em forma

³⁷ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pasta=ano%20196&pesq=>>
Acesso em: 12 jan. 2020.

³⁸ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pasta=ano%20196&pesq=>>
Acesso em: 12 jan. 2020.

³⁹ *The Shadow of Your Smile* serviu de trilha sonora no filme *Adeus às Ilusões* (“*The Sandpiper*”), conquistando o Oscar e o Globo de Ouro de melhor canção em 1966. Foi gravada originalmente na voz de Tony Bennett, mas também por Astrud Gilberto, em uma versão bossa nova.

⁴⁰ Foi vista gravação de estúdio de Clara Nunes. Ver: III Festival Internacional da Canção. vol. 1. Odeon (LP)/ Discobertas (CD), [1968] 2012.

saudosa de tempos passados, como observamos nos seguintes versos: “O tempo passou/ Sem demora/ E agora a saudade/ Da Rua da Aurora/[...]/ Da cantiga inocente/ Do sorriso contente/[...]/ Mesmo a rua antiga/ Ficou tristonha/ Já não há mais cantiga/ Gente grande não sonha”.

Em 1969, Wilson Simonal, um completo *showman*, mas que nunca obteve destaque concorrendo em um festival, havia sido convidado para presidir o júri do IV FIC e, retirando o protagonismo de Sérgio Mendes, contratado para a ser estrela daquele noite (MIDANI, *op. cit.*, p. 127), fez uma entrada antológica no intervalo da final, regendo um coro de 20 mil pessoas durante a apresentação de *Meu Limão, Meu Limoeiro* (José Carlos Burle)⁴¹, outra composição inspirada na “tradição” das cantigas populares.

No FIC de 1969, foram anunciadas algumas modificações na estrutura do festival: “A mais importante é a divisão da música brasileira em três categorias – tradicional, moderna e música brasileira internacional (tipos de baladas brasileiras)” (*Correio da Manhã*, 12 fev. 1969, p. 07). Portanto, já na fase nacional, fica claro que intencionava-se a angariação de músicas que pudessem competir com as canções da segunda fase do FIC e atingir o mercado internacional. Coincidentemente ou não, foi uma balada que venceu o IV FIC, na fase nacional e internacional, *Cantiga por Luciana* (Edmundo Souto/ Paulinho Tapajós), defendida por Evinha.

Cantiga por Luciana era uma valsinha que lembrava em tudo um “acalanto” e cuja letra, de fato, falava do nascimento de uma criança, que “nasceu, na paz de um beija-flor/ em verso, em voz de amor/ [que] já desponta, aos olhos da manhã/ pedaços de uma vida/ que abriu-se em flor”. Essa criança, na verdade, esclarece Zuza Homem de Mello (MELLO, *op. cit.*, pp. 343-344), era a filha de Vânia, irmã de Beth Carvalho, que decidiu engravidar mesmo sendo proibida por seu médico, recebendo a canção-homenagem de Edmundo Souto, ex-namorado de Beth Carvalho, que contou com seu parceiro Paulinho Tapajós. Quando mostravam a canção a Renato Corrêa (do grupo Golden Boys), sua irmã Evinha, de apenas 18 anos e já com uma breve carreira na música, a aprendeu rapidamente e começou a cantarolar; ali mesmo ficou decidido que ela seria a intérprete. Vânia deu à luz uma menina – Luciana –; a canção foi inscrita, classificada e ganhou o festival, dia no qual todos invadiram o palco aos prantos.

⁴¹ Essa canção inspirou a composição do *folk* norte-americano *Lemon Tree*, de Will Holt, escrita em finais da década de 1950 e contando com diversas regravações.

Cantiga por Luciana foi um estrondoso sucesso e rendeu também a segunda vitória brasileira na fase internacional do FIC. “A vencedora ganhou na votação do júri por unanimidade, na eleição popular, com 3.037 votos (no total de 9.838), na opinião favorável dos estrangeiros, do ressentido diretor do FIC Augusto Marzagão, dos dinâmicos diretores da Globo Boni e Walter Clark, e dos conformados concorrentes derrotados.” (MELLO, *op. cit.*, p. 343-348). Evinha também garantiu o prêmio de revelação feminina e, terminado o festival, ela esteve no Brasil por mais algum tempo, mas depois fixou residência no exterior, onde procurou manter a carreira, como *crooner*, solo e acompanhada por suas irmãs, integrando o Trio Esperança.

De acordo com o segundo volume do *Folclore Nacional*, de Alceu Maynard de Araújo, o “acalanto”: “é a cantiga de ninar dolente, monótona que faz cerrar as pálpebras” (ARAÚJO, 1964b, p. 386). Houve, de fato, uma canção *Acalanto* (?), interpretada por Roberto Gianoni, no II Festival da TV Excelsior, em 1966, e no IV FIC, em 1969, tivemos outro “acalanto”, igualmente em homenagem ao nascimento de uma criança, *Acalanto para Isabela* (Alceu Valença), defendida por seu autor, Alceu Valença.

Quando completou 70 anos, dois dos principais jornais de Pernambuco, estado de nascimento do compositor, fizeram especiais em sua homenagem. No especial do *Diário de Pernambuco*, Alceu lembra que o fato de estar exercendo a atividade de jornalista o ajudou a classificar a canção no FIC, que foi regida pelo maestro Clóvis Pereira e teve arranjos do Mestre Duda⁴². Já no especial da *Folha PE*, Mestre Duda conta que o então inexperiente Alceu Valença, bateu à sua porta, solicitando que fizesse um arranjo do que seria justamente *Acalanto para Isabela*, e, quando indagado por Alceu sobre quem interpretaria a canção, Mestre Duda respondeu: – Quem vai cantar é você!; de modo que a canção foi inscrita e interpretada por Alceu no festival⁴³.

2.14. As esquecidas dos festivais; competitividade.

Ainda segundo Alceu Valença, a letra de *Acalanto para Isabela* foi escrita no momento em que almejava ser “poeta de livros”, e isso se reflete na canção, que considera como uma quase cantiga de ninar, composta para a filha de um amigo do autor que nasceu,

⁴² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vqit_DtbwtY> Acesso em: 26 dez. 2018.

⁴³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VoEOXOtERw0>> Acesso em: 26 dez. 2018.

como conta em reportagem para um outro jornal, *O Globo* (26 set. 2012⁴⁴), a propósito do lançamento da caixa de CD's que reedita os discos dos FIC's. Esta foi a primeira gravação da canção de Alceu e, embora tenha lhe aberto portas, não voltou a gravá-la; aliás, é uma das canções dos festivais que caíram no esquecimento, sobre o que fala a matéria de *O Globo* intitulada “As esquecidas do Festival Internacional da Canção”.

Esta matéria levanta questionamentos importantes, como o fato de umas canções terem se destacado mais do que outras, levando algumas a se eternizarem no cancionário nacional e na memória popular, enquanto outras ficaram perdidas na névoa do esquecimento. Além da apreciação do público, esse fato deve-se também a quem conta a história, ou seja, quais foram as canções que despertaram o maior interesse e mereceram ser levadas adiante por aqueles que escreveram sobre os acontecimentos. Ao menos é o que sugere Paulo César Araújo, ao demonstrar a pouca visibilidade dada à música “cafona” nos escritos sobre música no Brasil, dizendo que:

“No campo da música popular brasileira [...] a memória é também um objeto de disputa e da mesma forma apresenta os seus ‘enquadradores’ (críticos, pesquisadores, historiadores, musicólogos). Trata-se de analisar agora que grupos sociais eles representam e de que critérios se valem para determinar quais as canções ou compositores que devem ser esquecidos ou preservados na memória nacional.” (ARAÚJO, *op. cit.*, p. 339).

Em todo caso, algumas canções que tiveram pouca evidência nos certames celebrizaram-se com o decorrer do tempo. Foi o que houve com *Eu e a Brisa* (Johnny Alf), interpretada por Márcia, no III Festival da TV Record, canção de autoria do notável bossanovista Johnny Alf, que viu sua canção tornar-se um clássico da música brasileira, ao tempo que passou despercebida no festival. Temos também *Charles Anjo 45* (Jorge Ben), apresentada por Jorge Ben e o Trio Mocotó, no IV FIC, que foi muito vaiada, mas depois do festival era tocada em todos os lugares. *Sabiá* (Antônio Carlos Jobim/ Chico Buarque de Hollanda), defendida por Cynara e Cybele, como falamos, sofreu também com vaias, mas depois foi considerada uma obra-prima, e *Pra não Dizer que não Falei das Flores* (Geraldo Vandré), apresentada por Geraldo Vandré, segundo lugar no III FIC, não venceu, mas, como também mencionamos, até hoje é lembrada nas muitas manifestações populares de caráter político.

⁴⁴ Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/as-esquecidas-do-festival-internacional-da-cancao-6194039>> Acesso em: 26 dez. 2018.

Nos festivais, ocorreram, na verdade, muitas injustiças. A primeira edição do FIC, por exemplo, em 1966, recebeu inscrições até mesmo de nomes ilustres, como Pixinguinha, Ismael Silva e Nelson Sargento, todos sendo eliminados já na seleção das canções. Esse peculiar acontecimento indignou alguns dos inscritos e resultou na produção de uma peça teatral chamada *Os Desclassificados*, dirigida por Péricles do Amaral e contando com a participação de Zé Kéti, Nana Caymmi, Ismael Silva, o grupo A Voz do Morro, entre outros, incluindo diversas músicas que haviam sido recusadas no FIC. Uma das canções desclassificadas foi *Máscara Negra*, de Zé Kéti e Hildebrando Pereira Matos, que, apesar da desclassificação no FIC, venceu o I Concurso de Músicas para o Carnaval, realizado pelo Conselho Superior de Música Popular Brasileira, do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ)⁴⁵. A canção se tornou o maior *hit* do carnaval do ano seguinte, sendo gravada pelo próprio Zé Kéti e também por Dalva de Oliveira, tornando-se tão célebre que deu nome aos modelos de aparelho televisores da marca General Electric (GE), que vinham com a tela preta, disponíveis na versão Máscara Negra Grandão (24 polegadas), Máscara Branca Grandão e Máscara Negra portátil, incluindo Zé Kéti como garoto propaganda (*Manchete*, 01 nov. 1970, p. 41, BN-AD). A canção *Máscara Negra* permaneceu fazendo sucesso e, até o carnaval de 1971, rendeu mais de 35 mil cruzeiros em direitos autorais.

Outro caso célebre de uma canção que foi esquecida pelos festivais ocorreu na Bienal do Samba, em 1968, na qual foi inscrita *Onda* (Antônio Carlos Jobim), que foi classificada, mas não chegou a ser apresentada, devido a Roberto Carlos, que havia sido escalado como seu intérprete, ter seguido em viagem de lua de mel e não ter voltado a tempo para as eliminatórias. Posteriormente, a canção, também chamada *Vou Te Contar*, que na tradução para o inglês ganhou o título de *Wave*, tornou-se um dos grandes sucessos de Tom Jobim e da bossa nova.

Por todos os infortúnios apontados, há quem atribua certo descrédito aos festivais, caracterizando-os como uma moda passageira de competitividade não credível, como Ilmar de Carvalho (MIS-RJ), que declarou pensar que não se podem receber milhares de inscrições para se apurar apenas uma, duas ou três canções. Geraldo Vandré, por sua vez, comparava os festivais a um pau-de-sebo, “onde os artistas brigam para subir, deixando a música em segundo lugar”, alegando que só estava ali pela vitrine proporcionada por estes eventos (*Veja*, nº 05, *op. cit.*, p. 54). Em via oposta, o maestro Júlio Medaglia sugere que o volume de

⁴⁵ Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/ze-keiti/dados-artisticos>> Acesso em: 20 jun. 2018.

canções concorrentes, ainda que atrelado ao interesse pelas premiações, favoreceram e obrigaram a “renovação da música brasileira” (*Veja*, nº 03, 25 set. 1968, p. 69). E de fato, podemos dizer que o crescente interesse pelos festivais proporcionou o revigorecimento dos músicos, intérpretes e compositores do país, ainda que pelo seu caráter competitivo, obrigando os concorrentes a se autossuperarem e a superarem uns aos outros, apesar de este método mostrar, por vezes, uma face cruel e ter também como produto e resultado as muitas injustiças, das quais já assinalamos algumas.

Sendo um debate que nunca se encerra, mais recentemente alguns compositores opinaram sobre o caráter competitivo dos festivais, tendo em vista também os dias atuais. Marcos Valle acredita que a competição promovida pelos festivais é desnecessária hoje em dia e em tempos de propagação de canções via Internet, se realizados, os festivais da canção competitivos teriam pouco ou nenhum resultado (VALLE apud 00821NTP00361VD, MIS-SP). Já Flávio Venturini demonstra apreço pela ideia da emergência de novos compositores, ressaltando que o formato de um possível festival certamente seria outro, diferente daqueles das décadas de 1960 e 1970 (VENTURINI apud 00821NTP00294VD, MIS-SP). Renato Teixeira, a seu turno, também defende os festivais na atualidade e destaca que ainda existem muitos em âmbito regional, embora acredite que poderiam ser melhor aproveitados (TEIXEIRA apud 00821NTP00135VD, MIS-SP).

Como reparamos, há muitas injustiças nos festivais, algumas das quais, diga-se, o tempo cuidou de corrigir. Noutros casos, notamos que não foram exatamente as canções vencedoras que se tornaram as mais lembradas, mas outras concorrentes terminariam marcando mais os festivais do que as que venceram. Isso ocorreu em 1971, no VI FIC, quando *Casa no Campo* (Zé Rodrix/ Tavito) teve maior destaque que a vencedora *Kyrie* (Paulinho Soares/ Marcelo Silva), canções sobre as quais voltaremos a falar, e decorreu também em 1967, quando *Margarida* foi ofuscada por *Travessia* (Milton Nascimento/ Fernando Brandt), o que também foi destacado pela acima referida matéria de *O Globo*. Neste caso, *Margarida*, mesmo sendo uma canção bonita, adaptando as cantigas tradicionais para a moderna música brasileira e tendo ganho o festival, não resistiu tão bem ao tempo quanto *Travessia* (Milton Nascimento/ Fernando Brandt), que indelevelmente terminou marcando o festival, a ponto de o II FIC ser conhecido como o “festival de Travessia”, além de a canção ainda hoje ser constantemente referenciada e ter sido regravada por muitos artistas, inclusive estrangeiros. E Milton Nascimento foi mesmo a revelação daquele festival.

2.15. *Travessia*; Clube da Esquina.

Em 1966, Milton já havia participado do II Festival da TV Excelsior, interpretando *Cidade Vazia* (Baden Powell/ Lula Freire), classificando-se em 4º lugar e recebendo o troféu “Berimbau de Bronze” (SOUZA; FIGUEIREDO, 2015, p. 33). Mas, no II FIC, em 1967, Milton obteve uma visibilidade ainda maior. Em um festival programado para promover os artistas estrangeiros, finalizando a parte nacional com um *show* com vários artistas da fase internacional, os artistas brasileiros conseguiram arrebatá-lo e Milton Nascimento teve grande destaque, classificando três canções: *Travessia*, *Morro Velho* (Milton Nascimento), ambas interpretadas por ele, e *Maria Minha Fé* (Milton Nascimento), defendida por Agostinho dos Santos. Antes do festival, o nome de Milton Nascimento já aparecia entre os favoritos para a final nacional, o que também apontava a mídia internacional: “Desde já aparecem como as mais prováveis finalistas pelo Brasil, *Travessia*, *Maria Minha Fé* e *Morro Velho*, do jovem compositor Milton Nascimento (24 anos), que começa a despontar agora, de extraordinário talento e que consegue sintetizar em suas músicas todo o espírito e o que de melhor existe na música brasileira.” (*TV*, 26 out. 1967, p. I, P-NMDE-RTP, grifos do autor). Mesma mídia que indicava *Margarida*, de Gutemberg Guarabira, e *Fuga e Antifuga*, de Edino Krieger e Vinícius de Moraes, como prováveis finalistas, o que de fato veio a ocorrer. E, segundo ainda a revista: “O próprio Sr. Carlos de Laet, Secretário de Turismo da Guanabara, aponta como favoritas as três composições de Milton Nascimento e *Fuga e Antifuga* de Edino Krieger e Vinícius de Moraes.” (*TV*, *op. cit.*, p. VIII, P-NMDE-RTP, grifos do autor). Não restavam dúvidas de que a preferência do público recaía sobre quatro canções, *Margarida*, *Fuga e Antifuga*, *Carolina* e *Travessia*. Quando Milton Nascimento iniciou sua canção, o público do Maracanãzinho irrompeu em aplausos, novamente o fez no estribilho e, de forma inequívoca, repetiu o mesmo no final, evidenciando sua preferência pela canção e anunciando o despontar de Milton para o estrelato.

Vale destacar que foi Agostinho dos Santos, intérprete de *Maria Minha Fé*, quem, à revelia de Milton, o inscreveu no festival. Milton havia substituído um amigo *crooner* em uma casa noturna e Agostinho, vendo-o cantar, impressionou-se com o jovem e tímido mineirinho. A pretexto de que precisava decorar umas letras, Agostinho convidou Milton para gravar algumas músicas, mas depois pegou as gravações e inscreveu Milton no festival; o resultado foram três canções classificadas e *Travessia* terminando com o segundo lugar na final. *Travessia* era uma canção ímpar, *ad libitum*, sem uma estrutura rígida; ao contrário,

parecia deslizar nos vocalizes, uma peculiaridade do intérprete. E *Morro Velho* também apresentava uma estrutura bem semelhante. Entretanto, essa característica vocal de Milton, com a qual ficou conhecido e teve reconhecimento internacional, aproximando-se da *world music*, pode ter origens bem regionais, mais especificamente em sua tão apreciada e reconhecida ‘mineiridade’.

O cantador mineiro Téo Azevedo, que ganhou o 1º Festival da Música Sertaneja da Rádio Record, em junho de 1978, o fez com *Ternos Pingos de Saudade*, uma autêntica representante da “toada-de-Pires”, típica de Pires e Albuquerque, vilarejo na região de Montes Claros, Minas Gerais. Em matéria de Dirceu Soares para a *Folha de São Paulo*, datada de 28 de novembro de 1978, Téo conta que foi seu pai, Isidoro, ‘O Cantador’, que criou a “toada-de-Pires”. Segundo Soares:

“O pai de Téo era muito bom no aboio. É um tipo de improvisação melódica, em forma de lamento, que serve para tocar os bois, um dos gêneros musicais brasileiros mais antigos que se conhece. [...]. Lá por 1940, Isidoro criou um tipo de toada que, inicialmente, chamou de toada de aboio. Compôs várias músicas e cantava no lugarejo. O povo que o ouvia gostava de quando ele ia cantar noutros lugares, logo alguém pedia: ô Isidoro, canta aquela toada-de-Pires! Aí, o nome ficou sendo este.” (*Folha de São Paulo*, 28 nov. 1978).

É ainda o mesmo Teó Azevedo que sugere: “Pode ser coincidência, mas os irmãos Valle, para compor *Viola Enluarada*, já teriam ouvido uma toada-de-Pires antes. Da mesma forma, muitas músicas de Milton Nascimento, como *Travessia* ou *Morro Velho*, têm muito daquelas toadas” (AZEVEDO apud *Folha de São Paulo*, *op. cit.*). A revista *Manchete* dizia algo semelhante sobre a revelação daquele II FIC, em 1966, destacando que os observadores enxergavam em Milton uma “mistura empolgante” entre “moda de viola e jazz” (*Manchete*, 14 out. 1967, p. 19, BN-AD⁴⁶).

É possível que concordemos com o cantador, por percebermos mesmo muitas similaridades entre o canto de Milton e o canto plangente do aboio, que tange o gado nas pastagens. E, amparando-se em Peter Burke, sabemos que: “[...] a hibridização musical pode ser analisada em termos de afinidades ou convergências” (BURKE, 2006, p. 30). Além disso, é reconhecida a afeição de Milton Nascimento pela cultura mineira, podendo ter recebido influência da “toada-de-Pires”, como certamente recebeu de Três Pontas, onde passou a infância, e de Belo Horizonte, onde se juntou ao Clube da Esquina. Essa relação, na qual Milton recebe influências regionais de Minas e transpõe para diversos palcos pelo mundo,

⁴⁶ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&PagFis=80865>> Acesso em: 12 jan. 2020.

entra em acordo com os gostos contemporâneos pelo multiculturalismo, pelos hibridismos e pela simbiose entre o local e o global (o que comumente se chama de “glocal”), fusão preferida pela *world music* e com a qual Milton também é identificado.

Essas questões são pujantes na obra de Milton Nascimento e na dos integrantes do Clube da Esquina, todos eles reconhecendo a influência que tiveram da “tradição” mineira, tanto quanto do “*rock*” anglo-saxão, notadamente encabeçado e difundido pelos Beatles, para os quais Milton, mesmo admitindo certa condição inferiorizada de latino-americano, compôs *Para Lennon e McCartney* (Milton Nascimento): “Por que vocês não sabem do lixo ocidental/ [...] / Eu sou da América do Sul/ Eu sei, vocês não vão saber/ Mas agora sou cowboy/ Sou do ouro, eu sou vocês/ Sou do mundo, sou Minas Gerais”. Segundo Rodrigo Francisco de Oliveira, autor da dissertação *Mil Tons de Minas*: “[...] as músicas do Clube [da Esquina] ligam historicamente a modernidade e o tradicional, revelando seu caráter global e sua aproximação direta com a cultura popular de Minas” (OLIVEIRA, 2006, p. 115).

2.16. Beatles; Jovem Guarda e MPB.

Os Beatles, de uma maneira geral, tiveram grande influência na musicalidade que se formou no Brasil a partir da década de 1960. Os grandes movimentos que surgiram, todos eles – Tropicalismo, Clube da Esquina, Pessoal do Ceará – detentores de forte regionalismo, são unânimes em apontar os Beatles como fundamentais na convergência de seus gostos e produções musicais. Há, ainda, um outro movimento, sem as marcas do regionalismo, sem a fusão com a música brasileira, que não adentra os festivais, mas que é, igualmente, ou ainda mais, influenciado pela música dos Beatles e pelo “*rock*” anglo-americano do que os outros: a Jovem Guarda.

A Jovem Guarda foi um movimento que se formou a partir do programa de mesmo nome, exibido na TV Record entre os anos de 1965 e 1968, tornando-se o propagador do “iê-iê-iê” no Brasil. “Iê-iê-iê” foi a denominação usada para designar o *pop-rock* brasileiro da década de 1960. O termo surgiu a partir da expressão “*yeah, yeah, yeah*”, evidente na canção *She Loves You* dos Beatles (os reis do “iê-iê-iê”). O mesmo aconteceu na França, onde recebeu o nome de “*yé-yé*”, e em Portugal, onde ganhou o nome de “iê-iê”.

Como dissemos, o “iê-iê-iê” jamais entrou nos festivais, mas alguns ídolos da Jovem Guarda vieram a concorrer, causando grande espanto o fato de eles terem interpretado canções politizadas, as quais, via de regra, eram reservadas aos representantes da emergente MPB. No III Festival da TV Record, Roberto Carlos (“o Brasa”, depois chamado “O Rei da Jovem Guarda”), acompanhado por O Grupo, apresentou o samba *Maria, Carnaval e Cinzas* (Luiz Carlos Paraná), que falava da efemeridade do carnaval, e conseqüentemente, de uma alegria, embora contagiante, pouco duradoura, contando a história da personagem Maria, que nasce e morre em um espaço de tempo tão curto quanto o do carnaval. “Nasceu Maria, quando a folia/ Perdia a noite, ganhava o dia/ Foi fantasia seu enxoval/ Nasceu Maria, no carnaval [...] Morreu Maria, quando a folia/ Na Quarta-feira, também morria/ E foi de cinzas, seu enxoval/ Viveu apenas, um carnaval”.

Essa temática, de cunho crítico, era atribuível apenas aos compositores da esquerda, tanto que, dentre as primeiras canções de protesto surgidas no Brasil, temos a já mencionada *Marcha da Quarta-Feira de Cinzas*, composta por Vinícius de Moraes e Carlos Lyra, em 1963, e que fala justamente dessa mesma efemeridade do carnaval. Não é difícil entender as críticas a este acontecimento de pouca duração. Buscando a politização do povo e uma maior conscientização político-social da população, tornava-se inaceitável, aos músicos e militantes de esquerda, permitir-se ver a entrega deste mesmo povo a uma suposta ilusão do carnaval, na qual a alegria dura apenas poucos dias, que tão-somente mascara os muitos problemas sociais e depois da qual estes mesmos problemas retornam, quando não se agravam. Em outra perspectiva, no entanto, o carnaval tem imensa representação para outros, constituindo razão de ser para aqueles que contribuem durante o ano todo para a sua realização e sentem muita tristeza em ver esse sonho desfazer-se.

É nesta última perspectiva que se encaixa a canção *Madrugada, Carnaval e Chuva* (Martinho da Vila)⁴⁷, apresentada no IV FIC por Martinho da Vila, Terra Trio e Brasil 67, que narra a infelicidade de uma escola de samba que desfila durante uma madrugada chuvosa e vê seu sonho desmanchar-se na avenida: “Cai a chuva no asfalto da avenida/ E a escola, já começa a desfilar/ Molha o surdo, molha o enredo, molha a vida/ Do sambista cujo o sonho é triunfar/ Cai o brilho do sapato do passista/ Mas o samba tem é que continuar”. Ademais, o carnaval, mais especificamente do Rio de Janeiro, com origens no “entrudo”, ainda dos tempos coloniais, e nos cordões e blocos carnavalescos, do final do século XIX e início do

⁴⁷ Foi vista a gravação de áudio ao vivo (1058.3.1/9 | 43120, MIS-RJ).

XX, serve como forma de remanescente e resistência cultural, especialmente em relação à cultura afro-brasileira, e hoje representa a maior festa popular do mundo, ganhando o epíteto de “o maior espetáculo da Terra” e contribuindo também com o turismo e a economia local.

O carnaval, no Brasil, no entanto, também assume características diferentes em outras regiões do país, sobre o que lembra *Festa do Povo* (Jota D’Ângelo)⁴⁸, defendida no III FIC por Jamelão, intérprete e puxador de samba-enredo da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. A canção, além de colocar o carnaval como voz do povo: “Enquanto o povo não canta/ Deixa eu cantar pelo povo”, faz uma incursão pelos carnavais e manifestações populares (“belas festas”) de diferentes regiões do Brasil, com referências às “escolas de samba” do Rio de Janeiro, ao “carnaval pernambucano”, à “capoeira baiana”, ao “bumba meu boi” do Norte e ao “congado” mineiro. E no mesmo III FIC, Jorge Ben defendeu *Congada* (Jorge Ben), de autoria dele mesmo. O “congado”, também conhecido como “congada”, “cucumbis”, “congos” ou “coroação de rei de congo”, é uma manifestação tradicional que tem origem entre os negros escravos, musicalmente viria a integrar a “Festa de Nossa Senhora do Rosário” e a “Festa de Coroação de Rei de Congo”, remanescentes ainda hoje em algumas regiões do Brasil, especialmente Minas Gerais, sincretizando elementos católicos e africanos.

Não obstante, também foi surpresa a participação de outros ídolos da Jovem Guarda no III Festival da Record, em 1967. Erasmo Carlos (o “Tremendão”) apresentou *Capoeirada* (Erasmo Carlos)⁴⁹, cujos arranjos, bem elaborados, longe do “iê-iê-iê”, contavam com harmonizações vocais e transitavam entre o romântico, o “samba-jazz” e a “cantiga de capoeira”, incluindo, até mesmo, um “berimbau” e um “caxixi”, além de referir-se à “tradição” da capoeira em sua letra: “Eu não posso ir agora/ Fica esperando do lado de lá/ Capoeira tá chamando, meu bem/ Eu tenho que ficar”.

Parece ter havido mesmo, por parte da Jovem Guarda, uma invasão ao território da MPB, pois Agnaldo Rayol, que também teve uma passagem pela Jovem Guarda, apresentou o “baião” *Anda que Te Anda* (Ary Toledo/ Mário Lago)⁵⁰, e Demétrius, que apresentou *Minha*

⁴⁸ Foi vista a gravação de estúdio de Pedrinho Rodrigues. Ver: III Festival Internacional da Canção. vol. 3. Odeon (LP)/ Discobertas (CD), [1968] 2012.

⁴⁹ Foi vista a gravação de estúdio. Ver: CARLOS, Erasmo. Erasmo Carlos. RGE, 1967.

⁵⁰ Foi vista a gravação de estúdio. Ver: RAYOL, Agnaldo. *Anda que Te Anda/ Minha Verdade*. Copacabana, 1967.

Gente (Demétrius)⁵¹, mesmo tendo iniciado carreira anteriormente, também pertenceu à Jovem Guarda. Em sua canção para o festival, Mariângela Ribeiro nos chama a atenção, Demétrius trata de questões do dia a dia, comuns naquele contexto histórico, característica das canções mais politizadas:

“Temas corriqueiros também foram objetos na construção musical do momento. A canção de Demétrius, *Minha Gente* (finalista do III FMPB da Record em 1967), faz uma descrição cotidiana da vida difícil vivida pelo povo:

Gente correndo na rua/ atrás do dinheiro que não deu/ gente com fita no dedo/ querendo lembrar do que se esqueceu/ gente que perde os filhos seus/ e mesmo assim não perde a fé em deus/ gente pegando a enxada/ ganhando dinheiro pro patrão/ gente pagando promessa/ seguindo fiel a procissão/ [...] gente que tomba na rua/ sem ter um alguém pra dar a mão/ gente que morre depressa/ porque lhe parou o coração/ [...] (DEMÉTRIUS In: VON, R., 1967, Polidor AL-01, 1967).” (ALMEIDA, *op. cit.*, p. 70).

Demétrius, no entanto, teve uma crise de choro quando soube de sua desclassificação no festival, e melhor sorte não teve Ronnie Von (o “Príncipe”), que, ao apresentar a “marchinha” *Uma Dúzia de Rosas* (Carlos Imperial), com um buquê nas mãos, foi impiedosamente vaiado, deixando-o visivelmente entristecido em pleno palco. Não obstante, no V Festival da TV Record, em 1969, temos ainda *Comunicação* (Edson Alencar/ Hélio Gonçalves Mateus), apresentada por Vanusa, que ficou com o terceiro lugar, uma interessante composição que, apesar do mal resultado no festival, atingiu o 18º lugar em índices de vendas no Rio de Janeiro (SCOVILLE, 2008, p. 28) e, em sua letra, enunciava diversos objetos de consumo veiculados pela propaganda televisiva, caracterizando-se, portanto, como uma canção crítica, a despeito da alienação atribuída aos integrantes da Jovem Guarda, e chamando a atenção para o consumo desenfreado proposto pela sociedade moderna, tanto quanto para as propagandas excessivas em nome da indústria e dos setores empresariais:

“Sigo o anúncio e vejo formas de desejo,
Sabonete em forma de sorvete
Acordo e durmo na televisão.

Creme dental, saúde, vivo num sorriso
Um paraíso, quase que jogado,
Impulsionado, num comercial
[...]
E na Lua sou
Mais um cosmonauta patrocinador
Chego atrasado, perco meu amor
Mais um anúncio sensacional.”

⁵¹ Foi vista a gravação de estúdio. Ver: DEMÉTRIUS. *Minha Gente/ Canção pra Ninar meus Anjos*. Continental, 1970.

Vanusa retorna aos festivais no V FIC, em 1970, ao lado de seu namorado Antônio Marcos, interpretando *Namorada* (Fred Falcão/ Arnaldo Medeiros). E, no mesmo V FIC, tivemos outra musa da Jovem Guarda, Wanderléa (a “Ternurinha”), apresentando *A Charanga* (Wanderléa/ Dom), sobre a qual voltaremos a falar. E, no ano seguinte, no VI FIC, Wanderléa ainda apresenta o “maxixe” *Loirinha* (Fred Falcão/ Arnaldo Medeiros).

O maxixe está nas bases do samba e, caso traçássemos uma linha evolutiva da música brasileira, o maxixe estaria representando um ponto intermédio entre o lundu, mais diretamente relacionado à musicalidade de matriz africana, e o samba, podendo ser, portanto, considerado o “pai do samba”, conseguindo, até mesmo, uma internacionalização anterior a deste⁵². Mesmo muito vaiada, para o palco, junto com a orquestra regida pelo competente maestro Mário Tavares, Wanderléa foi acompanhada pela bandinha de Altamiro Carrilho, uma banda de música completa, com flauta, trombone, trompete, acordeão, pratos, pandeiro, caixa, bumbo e mais quatro cantores. Na letra da canção, se fazia referência a diversos símbolos nacionais como o “samba”, “Carmem Miranda” (a quem Wanderléa imitava com gestos durante a apresentação), “saia rendada” e o “jacarandá”.

O movimento da Jovem Guarda foi rechaçado pela juventude de esquerda, por ser considerado “adesista” (a favor do regime militar vigente), ou, ao menos, inocente demais para apresentar oposição, e por assimilar a invasão cultural estrangeira representada pelo “iê-iê-iê” e pela guitarra elétrica. Mas os artistas da Jovem Guarda não apenas interpretaram canções politicamente engajadas, como também integraram-se, em parte, ao grupo de jovens da emergente MPB, especialmente a Tropicália, que incorporou elementos do “iê-iê-iê”. Há uma referência à “canção do Roberto” em *Baby* (Caetano Veloso) (1968), gravada por Gal Costa, e, depois, Gilberto Gil parodia *Banho de Lua* (1960), de Celly Campelo, em *Retiros Espirituais* (Gilberto Gil) (1975) etc.. De um modo geral, entre os artistas não havia problemas, vários cantavam as músicas uns dos outros, como Roberto Carlos e Caetano Veloso; Roberto Carlos chegou a compor *Debaixo dos Caracóis dos seus Cabelos* (Roberto Carlos) (1971), em homenagem a Caetano Veloso (quando este se encontrava no exílio), e Roberto gravou *Força Estranha* (Caetano Veloso) (1978), composição de Caetano; Elis Regina gravou Erasmo Carlos que, por sua vez, teve uma grande convivência com os

⁵² Ver: “Quero ver isso de Maxixe! Das origens na Cidade Nova à internacionalização do maxixe”. por José Fernando Monteiro. *Musica Brasiliis* [portal], s/d. Disponível em: <<http://musicabrasiliis.org.br/temas/quero-ver-isso-de-maxixe-das-origens-na-cidade-nova-internacionalizacao-do-maxixe>> Acesso em: 06 mai. 2018.

tropicalistas e com Chico Buarque, a partir de 1971, quando foi contratado pela Phonogram, o que influenciou suas composições, como é visto, por exemplo, em *Coqueiro Verde* (Erasmão Carlos/ Roberto Carlos) (1971) e *Cachaça Mecânica* (Erasmão Carlos/ Roberto Carlos) (1973).

Essas questões não impediram que a estrondosa audiência conseguida pelo programa *Jovem Guarda* (transmitido ao vivo para São Paulo e exibido através de videotape nas cidades do Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Porto Alegre) superasse *O Fino da Bossa*, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, o que levou a uma indignação tamanha, a ponto de se fixar um aviso nos bastidores da emissora dizendo: “Atenção, pessoal, O Fino não pode cair! De sua sobrevivência depende a sobrevivência da própria música moderna brasileira. Esqueçam quaisquer rusgas pessoais, ponham de lado todas as vaidades e unam-se todos contra o inimigo comum: o ‘iê-iê-iê’.” (MELLO, *op. cit.*, p. 119). Malgrado: “Tanto *O fino da bossa* como *Jovem Guarda* entraram no ano de 1967 em queda na audiência.” (NAPOLITANO, *op. cit.*, p. 97, grifos do autor).

Quem se beneficiava com as polêmicas em torno dos grupos e dos programas musicais eram as emissoras e, neste aspecto, a TV Record sempre esteve na dianteira. A TV Record privilegiava os programas musicais a ponto de transmitir um por dia, em horário nobre, contando ainda com os festivais da canção, estes realizados apenas uma vez por ano, colocando-se, portanto, na posição de “cereja do bolo”, mais do que de “massa bruta”. Como lembra Eduardo Scoville: “Nos anos de 1960, a televisão transformou-se em um poderoso instrumento de divulgação da música, através dos festivais e dos programas musicais, que obtiveram destaque e com altos índices de audiência.” (SCOVILLE, *op. cit.*, p. 01). E os programas musicais da TV Record eram para todos os gostos: *Bossaudade*, *O Fino da Bossa*, *Disparada*, *Pra Ver a Banda Passar*, *Divino Maravilhoso*, *Show em Si... Monal*, entre outros. Em 1967, a TV Record ainda criou o programa *Frente Única – Noite da Música Popular Brasileira*, dedicado aos artistas da “MPB tradicionalista”, que seria apresentado por sete artistas diferentes, revezando-se semanalmente: “Elis [Regina], Jair Rodrigues, Geraldo Vandré, Wilson Simonal, Chico Buarque, Nara Leão e Gilberto Gil.” (CALADO, 1997, p. 107).

O nome *Frente Única*, de saída, já sugere ligação com a *Frente Ampla*, movimento iniciado, em 1966, por Carlos Lacerda, Juscelino Kubitschek e João Goulart, que desagradou o regime, estando estes dois últimos entre principais opositores ao golpe de 1964 (Jango,

inclusive, destituído da Presidência da República). Dentro deste contexto, Carlos Calado sugere que, “para um ‘comitê’ de mestres-de-cerimônia formados por cantores e compositores de estilos tão diferentes”, talvez fosse mais apropriado mesmo chamar o programa de *Frente Ampla* ao invés de *Frente Única*. Calado ainda ressalta que o *Frente Única* assumiu certa animosidade de alguns dos envolvidos, notadamente Geraldo Vandré, criador do conceito do programa, e Elis. E a “Frente Única da MPB” tomou, de fato, forma de debate político, pois despertou um sentimento de união entre emepebistas, ao mesmo tempo que um sentimento de recusa ao “iê-iê-iê”. Um episódio notável ocorreu no programa número quatro, quando Gilberto Gil estaria a frente da apresentação e convidou Caetano Veloso e Torquato Neto para escreverem o roteiro. Naquele dia, no que seria uma antecipação do comportamento transgressor dos futuros tropicalistas, pretendeu-se homenagear justamente a Jovem Guarda, convidando Roberto Carlos, para se apresentar, e Maria Bethânia, para colaborar com o plano, que “deveria entrar no palco de minissaia e botinhas, empunhando uma guitarra elétrica”. Isso enfureceu Geraldo Vandré, que tentou a todo custo impedir o que julgava ser uma traição, e agiu com tamanha violência que Gil, Caetano e Torquato decidiram alterar o roteiro, cancelando a participação de Roberto Carlos e apresentando Bethânia com um vestido longo (CALADO, *op. cit.*, pp. 110-112).

O sectarismo da “Frente Única da MPB” não apresentava uma negação apenas ao “iê-iê-iê” propriamente dito, mas a tudo que representava a aceitação da cultura estrangeira, ou um antinacionalismo, incluindo a guitarra elétrica. Por este motivo, em 17 de julho de 1967, foi realizada a “Passeata Contra a Guitarra Elétrica”, sob o *slogan* “Defender o que é Nosso”. Naquele dia:

“Atrás de uma banda da Força Pública e da faixa ‘Frente Única – Música Popular Brasileira’, o grupo formado por Elis Regina, Gilberto Gil, Jair Rodrigues, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Zé Kéti e os componentes do MPB 4 liderava centenas de populares, que partiam do largo São Francisco agitando bandeirinhas brasileiras, caminhando em ruidosa passeata rumo ao Teatro Brigadeiro Luís Antônio.” (MELLO, *op. cit.*, p. 181).

Christopher Dunn assinala que a passeata: “[...] serviu como um exemplo notável de como os termos da resistência política tinham sido transferidos para a luta cultural”. (DUNN, *op. cit.*, p. 82). Para Dunn, Paulo Machado de Carvalho, proprietário da TV Record, foi o mais beneficiado, lucrando com os embates entre emepebistas e membros da Jovem Guarda, ambos pertencendo ao seu *casting*. Já Zuza Homem de Melo acredita que a passeata pode ter

sido unicamente uma estratégia de *marketing* para promover o programa da TV Record, que enfrentava baixa audiência (MELLO, *op. cit.*, p. 181; COELHO, 2011, p. 125).

Em resposta à passeata dos emepistas e em defesa da “guitarra elétrica”, o grupo da Jovem Guarda lançou o *Manifesto do iê-iê-iê Contra a Onda de Inveja*. Segundo Enor Paiano, “[...] o resultado é um documento ideológico contraditório, desconexo, frágil.” (PAIANO, 1994, p. 135-138). No entanto, o manifesto revela um enfrentamento direto entre membros da Jovem Guarda e emepistas, contrastando a suposta alegria e o otimismo do “iê-iê-iê” com a tristeza, o choro, o desespero, a fome, a seca e, até mesmo, a “dor de cotovelo” das canções da MPB. Chegaram até a fazer um pedido de inclusão do “iê-iê-iê” nos festivais, e, para isso, decidiram “pedir aos organizadores dos festivais um júri autenticamente popular e não erudito [na] música, como vem sendo até então”, acrescentando que: “Não queremos ganhar festivais nem ser chamados de geniais. Queremos sim que o povo cante conosco.” (PAIANO, *op. cit.*, p. 138).

Por este tempo, todavia, o “iê-iê-iê” encontrava seu ápice, e nem sequer os esforços da TV Excelsior foram suficientes para deter a avassaladora audiência do programa *Jovem Guarda*, que desbancou o *Festival da Juventude*, uma tentativa de a emissora concorrente entrar na “onda do iê-iê-iê”. Tudo isso, malgrado, não foi suficiente para evitar o fim do programa *Jovem Guarda*. No dia 17 de janeiro de 1968, Roberto Carlos abandonou o comando do programa, despedindo-se de um milhão e oitocentas mil pessoas que assistiram ao programa, maior público de um artista brasileiro até aquele momento, e deixando a apresentação para Erasmo Carlos e Wanderléa. O cantor, além de ter percebido que o fim estava próximo, encontrava-se numa transição para *black music*. Algumas semanas depois, o *Jovem Guarda* foi exibido pela última vez.

De acordo com Zuza Homem de Mello, mesmo tendo fundado a Jovem Guarda, a guerra contra a MPB tradicional já havia sido ganha: “O iê-iê-iê, considerado alienado, ganhava a batalha sobre a bossa, considerada participante.” (MELLO, *op. cit.*, p. 121). Mas, mesmo em pleno auge, a Jovem Guarda ressentiu-se com o avanço de outros movimentos – ao menos com o Tropicalismo (intermédio entre a Jovem Guarda e a MPB politizada) –, como revelou Erasmo Carlos em entrevista a Ana Maria Bahiana:

“Coincidiu que foi nessa época que acabou a Jovem Guarda, começou o Tropicalismo. Foi uma loucura para mim. Eu perdi o rumo. De repente, não entendi mais nada. Eu nunca tinha parado pra pensar o que eu ia fazer depois da Jovem

Guarda, pra mim ela era o auge, o máximo onde eu podia chegar, não podia nem imaginar que ia acabar algum dia. O Tropicalismo acabou então de me desmontar. Eu achava que o Roberto, o pessoal, nós éramos as pessoas mais loucas do mundo, cabeludos e tal. E, de repente, tinha gente mais cabeluda que a gente, mais doida que a gente, e com uma consciência muito maior, uma coisa que a gente não tinha...” (CARLOS apud BAHIANA, 1980, p. 77).

Talvez se possa dizer, mesmo, que a Jovem Guarda venceu a batalha contra a MPB mais tradicionalista, mas não a guerra, pois a MPB se consolidou cada vez mais e se constituiu em uma marca conhecida e reconhecida ainda hoje. Mas, a verdade é que, desde 1966, diversos programas musicais vinham perdendo espaço, sendo cancelados, sofrendo com o desinteresse do público e perdendo audiência, principalmente, para as telenovelas e programas humorísticos (*Veja*, nº 2, 18 set. 1968, p. 86). Sem dúvida, no entanto, mesmo que o “iê-iê-iê” nunca tenha entrado nos festivais, santuário sagrado e lugar de gênese da MPB, entre os saldos destes confrontos está a gradativa incorporação do “rock” e dos “instrumentos elétricos” à música brasileira, síntese da qual o Tropicalismo, ao qual voltaremos adiante, foi o desencadeador e sistematizador.

2.17. Juventude, MPB e propaganda.

Percebemos que os programas mencionados, tanto quanto os movimentos que se formavam, valorizavam a ideia de juventude (*Jovem Guarda, Festival da Juventude*) e de “modernidade” (“música moderna brasileira”, “moderna música popular brasileira”, “música popular moderna”) e que, de fato, eram compostos, em sua maioria, por jovens. A noção de “jovem guarda”, por exemplo, vem em contraste à “velha guarda”, ocasionando uma contraposição entre jovem e velho, novo e antigo ou, poderíamos acrescentar, “tradição” e “modernidade”. A maioria dos artistas, músicos e compositores que surgiam nos festivais eram mesmo muito jovens, o que era predisposto e pretendido pelos organizadores, no intuito de renovação da música brasileira. Em matéria publicada em 1967, que avaliava a nova música popular brasileira que surgia, a revista *Manchete* anunciava: “A nova canção brasileira é feita por jovens que se dividem em dois grandes grupos – os nacionalistas e os do iê-iê. [continuando linhas a frente] são todos jovens (entre 20 e 30 anos) [...]” (*Manchete*, 02 set. 1967, p. 117, BN-AD⁵³).

⁵³ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&PagFis=74961>> Acesso em: 12 jan. 2020.

O I Festival da TV Excelsior estava situado em um momento de transição entre novos e antigos nomes. Apesar de despontarem artistas como Elis Regina, Chico Buarque, Geraldo Vandré, Edu Lobo, Francis Hime, Caetano Veloso, Chico Buarque, Baden Powell e Wilson Simonal, o evento também contou com a participação de Elizeth Cardoso, Ciro Monteiro, Peri Ribeiro, Alaíde Costa, entre outros nomes mais relacionados à “Era do Rádio” e à bossa nova e com pouca ou nenhuma participação nos festivais que se seguiram. Em todo o caso, Solano Ribeiro tinha convicção de que algo novo surgiria com os festivais; destarte, desde o início, travou contato com conhecidos para obter composições inéditas, no intuito de receber canções diferentes do que via no então letárgico cenário musical brasileiro. “Sua experiência lhe garantia que havia uma geração de extraordinários compositores novos para serem lançados no mercado, assim como um público predisposto a aceitar músicas, músicos e cantores desconhecidos.” (MELLO, *op. cit.*, p. 59).

Para avaliar as composições inscritas no I Festival da TV Excelsior formou-se um grupo que se reunia na casa do cantor Caetano Zammataro, formado por “[...] Amilton Godoy, do Zimbo Trio – que além de avaliar também tocava ao piano a partitura para os demais membros –, Augusto de Campos, Décio Pignatari, Damiano Cozzella e Walter Silva.” (MELLO, *op. cit.*, p. 59). Basicamente esse foi o modelo seguido por todos os festivais subsequentes: forma-se um grupo para selecionar as canções e depois um júri, presente no festival, para atribuir as pontuações e eleger as canções vencedoras. Em geral os júris são compostos por diversas personalidades, formando grupos bem heterogêneos, não obstante, os nomes indicados para este I Festival da TV Excelsior denotam certa “modernidade”, sendo alguns deles futuros apoiadores do movimento tropicalista, reconhecidamente de ruptura.

No II Festival da TV Excelsior, mesmo sem Solano, o festival seguiu os mesmos padrões, privilegiando, especialmente, novos intérpretes, sob a alegação de que “não influiriam na decisão dos julgadores e se beneficiariam, também, do sucesso obtido pelos compositores.” (*Manchete*, 11 jun. 1966, p. 123, BN-AD⁵⁴). Em 1969, houve uma história semelhante, mas então foram procurados novos talentos para “ocupar o lugar deixado vago” por nomes que apareceram nos festivais, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Roberto Carlos, que se ausentaram do país, bem como “pelo desinteresse” de outros nos certames, como Elis Regina, Gal Costa, Maria Bethânia e Wilson Simonal (*Veja*, nº 55, 24

⁵⁴ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pasta=ano%20196&pesq=>>
Acesso em: 12 jan. 2020.

set. 1969, p. 59). No ano seguinte, o responsável pelo FIC, Augusto Marzagão, quando questionado sobre “Qual a importância do Festival para a música brasileira?” também declarou: “No meu entender, é a revelação de novos compositores - E cito como exemplos Milton Nascimento, Antônio Adolfo, Rui Mauriti; enfim, uma legião de compositores e intérpretes, como é o caso de Evinha, dos Mutantes, Caetano e Gil. Todos eles nasceram dentro dos festivais, sem contar Elis Regina, Jair Rodrigues...” (*Veja*, nº 112, 29 out. 1970, p. 84). A verdade é que, até o último certame da “Era dos Festivais”, não pararam de chegar novos nomes e sua importância é sentida por todos e expressa por aqueles que viveram este glorioso momento, como Iracema Werneck⁵⁵, que nos concedeu as seguintes palavras:

“A importância [dos festivais] era enorme! Era uma maneira de revelar excelentes compositores, músicos, intérpretes. De divulgar a excelente música que havia no país.

Acho que, na maioria dos casos, os participantes tinham o sonho de seguir a carreira, de se tornarem conhecidos. Mas, acho que muito poucos tinham um vislumbre da real importância dos festivais.” (WERNECK, 20 nov. 2018).

Curioso notarmos que os mesmos novos cantores, compositores e músicos que substituíram os antigos nomes da música brasileira também ancoraram-se na “velha guarda”, buscando inspiração, fazendo regravações ou mesmo novas composições em conjunto com artistas mais antigos, que passaram a corresponder a uma recente “tradição musical brasileira”, ainda que “inventada”, como observa Alberto Moby da Silva, que também destaca: “Cartola, Nelson Cavaquinho, Ismael Silva e outros foram alçados de seu quase total ostracismo para ‘reiluminar’ o cenário musical brasileiro.” (SILVA, 2008, p. 152). Não só esses, Pixinguinha, Zé Kéti, Jackson do Pandeiro, Luiz Gonzaga, ou mesmo Vinícius de Moraes e Tom Jobim, foram nomes frequentemente revisitados pelos novos artistas e lembrados também nos festivais. E ainda segundo Alberto Moby:

“Esse movimento, que continuou forte até meados dos anos 80 e que ainda sobrevive no mercado musical brasileiro, além de haver inventado a tradição de se incorporar aos discos e shows compositores antigos do chamado ‘cancioneiro popular’, foi ainda o responsável por outra invenção mais sutil: a de que a MPB [...] era herdeira legítima e exclusiva dos compositores populares surgidos nos cerca de 40 anos compreendidos entre as décadas de 1920 e 1960.” (SILVA, *op. cit.*, p. 156).

A contraposição entre novos e velhos, decorrente do aparecimento de jovens compositores e intérpretes, tendia também a separar tradicionalistas e modernizadores,

⁵⁵ Iracema Werneck concorreu no II FIC, em 1966, com *Caminhada* (Antônio Adolfo/ Tibério Gaspar) (substituindo Beth Carvalho, que apresentou problemas vocais), ao lado de Eduardo Conde e Trio 3 D, e no III FIC, interpretando *Despertar* (Flávia de Queirós Lima/ Hedys Barroso Neto), junto com As Compositoras.

conservadores e renovadores. O jornalista e musicólogo Sérgio Cabral, férreo defensor do samba, sofreu com isso quando foi jurado do III FIC, acusado de “dividir a música popular brasileira entre os medalhões do passado e cantores e compositores mais modernos, entre o samba tradicional e as manifestações musicais mais recentes”, como ele mesmo escreve em sua coluna n’*O Pasquim* (*O Pasquim*, nº 15, *op. cit.*, BN-AD). Entretanto, Cabral alegava em seu favor que pode haver boas músicas “à moda antiga” e músicas mais “modernas” “não tão boas”, apresentando como exemplo a antítese *Sei Lá Mangueira* e *É Proibido Proibir*. Cabral defendia-se, também, ao lembrar que a moderna Rita Lee declarou não gostar de samba, enquanto o público dos tropicalistas portavam faixas, dizendo “Samba é Reação”. Sem entrar no mérito da questão, devemos concordar com a síntese feita por Augusto Marzagão, dois anos depois: “O festival vai sempre provocar discussão. Quando não provoca na turma *pop* [...] vai provocar discussão na turma da música tradicional. A discussão vai sempre haver. Se o festival tiver uma tendência mais pra música moderna, toda a turma da música tradicional vai reagir, protestar.” (MARZAGÃO apud *O Pasquim*, nº 117, set.-out. 1971, BN-AD, grifos nossos).

A revista *Manchete*, em relação ao III FIC, em 1968, era taxativa ao anunciar que houve um total predomínio de jovens no festival, tanto no palco quanto no público das arquibancadas do Maracanãzinho (*Manchete*, *op. cit.*, p. 18, BN-AD⁵⁶). Deste modo, podemos dizer que, nos festivais da canção, não apenas o cenário artístico se renovou, mas também o público frequentador (formado agora por uma juventude universitária, politizada e de classe média) e o público ouvinte, aquiridor de discos, que a partir das décadas de 1950 e 1960, juntamente com a ascensão do *rock*, a eclosão da bossa nova, e depois da MPB, passou a ser formado por compradores cada vez mais jovens (VICENTE, 2002, p. 22; PAIANO, *op. cit.*, p. 184; MORELLI, 2009, p. 87).

O empresário André Midani, no entanto, ressalta que a ideia de juventude ainda não estava consolidada no Brasil entre as décadas de 1950 e 1960, ao contrário dos Estados Unidos, onde os artistas vendiam milhões de discos aos *teenagers*, e aborda a questão em seu livro de memórias, *Música, Ídolos e Poder: Do Vinil ao Download*: “Eu não entendia por que a indústria fonográfica brasileira ignorava por completo a juventude como um mercado potencialmente muito importante, uma vez que já existiam, lá fora, os sinais da importância

⁵⁶ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&PagFis=89000>> Acesso em: 13 jan. 2020.

que os jovens de todas as classes sociais iriam ter na explosão da indústria fonográfica.” (MIDANI, *op. cit.*, p. 74). No Brasil, foi apenas com a bossa nova que artistas mais jovens começaram a vender para a mesma juventude a qual pertenciam, e a MPB seguiu o mesmo trilho, a ponto de o presidente mundial da Polydor declarar a André Midani, então diretor da gravadora no Brasil, que: “Sua companhia mais parece um jardim de infância do que uma companhia de discos!” (MIDANI, *op. cit.*, p. 117), contando com artistas de uma faixa etária média de 25 anos.

Em todo caso, em relação ao último FIC, realizado em 1972, se pretendêssemos indicar as inovações existentes como um produto da juventude, não seria nada novo, como mostra uma reportagem do *Jornal do Brasil*, reproduzida na revista portuguesa *A Capital*:

“Na música popular brasileira, o bom compositor – com algumas exceções – sempre foi jovem ou pertenceu a algum movimento ligado a uma expressão qualquer da juventude. Foi assim com a ‘Bossa Nova’, foi assim com a liberação tropicalista, foi assim com contribuição universitária e folclórica. Dizer que este ano se abriram condições para o autor jovem é esquecer os festivais de samba da TV Record em 1966 e 1967, as feiras de música popular nos teatros do Rio e São Paulo e os primeiros festivais universitários.” (*Jornal do Brasil* apud *A Capital*, 23 set. 1972, AJA).

Este período, compreendido entre as décadas de 1960 e 1970, é, de fato, um momento no qual emerge inclusive a ideia de “geração”, em que os jovens passam a tomar consciência de si enquanto classe, grupo, e encontram na política, na música, na literatura etc., meios de vazão. A ideia de juventude estava inserida no *zeitgeist* deste período, pairava no ar e era aproveitada também pela indústria e pelo mercado, que procuram tornam essa mesma ideia de juventude inerente aos seus produtos, como os “sapatos Lee”, anunciados como “Um Passo a Frente em Calçado Jovem” (*O Pasquim*, nº 68, out. 1970, p. 18, BN-AD). E o Departamento de Comunicações da empresa petrolífera Shell também assumiu que, para propagandear sua marca em seus cartazes, programas de TV e *jingles*, sempre escolheram “a imagem do comunicador jovem mais importante do país naquele momento.” (*Veja*, nº 55, *op. cit.*, p. 58), que a este tempo teve representação de Roberto Carlos, Os Mutantes, depois Sérgio Mendes e, em seguida, Wilson Simonal, todos nomes que pisaram os palcos dos festivais, eventos que também foram aproveitados para propagandas de produtos diversos, pois não faltaram anúncios com enunciados do tipo “um festival de ofertas”, “festival de preços”, “festival do crediário” etc., aproveitando os momentos em que a moda dos festivais esteve em alta.

2.18. Contracultura, Tropicalismo e “som universal”.

É dentro deste mesmo espírito de geração, de juventude e de ruptura com as gerações anteriores que se desenvolve a contracultura, advinda dos países anglo-saxões, mas já amplamente difundida por vários lugares do mundo até o fim da década de 1960. O movimento contracultural, protagonizado pelos *hippies*, que se ancoravam em lemas como *Flower Power*, *Turn On, Tune In and Drop Out*, *Love and Peace*, entre outros, foi marcado pela realização de grandes concertos e festivais, entre eles o de Monterey, em 1967, o de Woodstock, em 1969, e o de Altamont, também em 1969, este último maculado pela violência e colocando fim ao sonho de “paz e amor” vivido por aquela geração. Ainda assim, em 1970, é realizado o Festival da Ilha de Wight, Reino Unido, contando com grandes nomes ligados ao *rock* e à contracultura: Jimi Hendrix, Joan Baez, The Doors, The Who, Emerson, Lake And Palmer, Jethro Tull, entre muitos outros. O evento contou com cinco dias de apresentações e, no segundo dia, teve também a participação dos brasileiros Caetano Veloso e Gilberto Gil, que se encontravam exilados em Londres.

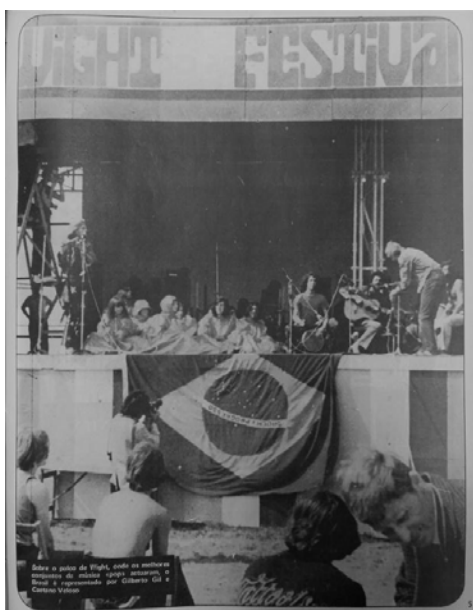


Figura 5: Imagem do palco do Festival da Ilha de Wight com a bandeira brasileira a frente. A imagem apresenta a seguinte legenda: “Sobre o palco de Wight, onde os melhores conjuntos de música ‘pop’ actuaram, o Brasil é representado por Gilberto de Gil e Caetano Veloso”.

Fonte: *O Século Ilustrado*, 17 out. 1970, p. 51, HM.

Contrapondo-se à cultura ocidental, sua racionalidade, materialismo, tecnocracia e *establishment*, houve na contracultura uma consequente valorização de orientalismos, do misticismo, da religiosidade (indiana, africana) etc. A contracultura tinha um cunho estritamente estético, mas também poderia assumir um posicionamento crítico e político-social. Inicialmente, os adeptos da contracultura se apropriam de um sentimento exógeno

exalado pelo movimento *folk*, que possuía letras de teor político, ao mesmo tempo em que procurava, musicalmente, o que havia de mais tradicional, buscando equiparidade no meio social, ao mesmo tempo em que se distanciava e se contrapunha aos valores predominantes. Aos poucos, no entanto, a ligação com suas fontes mais autênticas é substituída pela originalidade, dentro do movimento contracultural, ocasionando um afastamento da preocupação política, pois: “À medida que os cantores começaram a ser valorizados pela originalidade, e a originalidade conduzia à complexidade, a complexidade negava a questão política (tal como negava a simplicidade simbólica do ‘cantor e a sua guitarra’).” (FURTADO; REIS, 1995, p. 143), mesmo caso do Tropicalismo.

O Tropicalismo incorporava a contracultura nos vestuários, no comportamento, nas performances e na música, aproveitando-se ainda dos elementos que constituíam a “modernidade” e a contemporaneidade, mas não descuidavam da política em suas letras (Veja, 27 nov. 1968, p. 67). Os tropicalistas mantinham, de forma conflituosa e, ao mesmo, harmoniosa, “uma relação entre fruição estética e crítica social”, como bem sintetiza Celso Favaretto: “Na linha da modernidade, esta tendência *cool* das canções tropicalistas trata o social sem o *pathos* então vigente.” (FAVARETTO, *op. cit.*, p. 19, grifos do autor). Ainda segundo Favaretto, os tropicalistas articulavam uma “nova linguagem” musical, “a partir da tradição da música popular brasileira e dos elementos que a modernização fornecia” e, ainda que desarticulando as ideologias, visavam “interpretar a realidade nacional”, “sendo objeto de análises variadas – musical, literária, sociológica, política.” (FAVARETTO, *op. cit.*, p. 22). Os tropicalistas conheciam bem o discurso político predominante de esquerda, meio do qual muitos deles eram provindos, e, em certa medida, apropriavam-se dele (MONTEIRO, 2014d), mas promoviam uma “baralhada”, uma “alegorização”, uma “carnavalização” de suas influências que ora as creditavam, ora as renegavam. Cabia aos tropicalistas mais a transgressão do que o conservadorismo, o que os incluía no grupo do “desbunde”, um tipo de palavrão pejorativo daquele tempo que era atribuído aos representantes da contracultura no Brasil.

O Tropicalismo se caracteriza, portanto, como uma representação brasileira da contracultura, mas o embrião do movimento é gestado no III Festival da TV Record, em 1967, com a eclosão das canções *Domingo no Parque* (Gilberto Gil) e *Alegria, Alegria* (Caetano Veloso), que logo foram chamadas de “som universal”. No entanto, Caetano relata, em

entrevista à Rádio Cultura⁵⁷, que a expressão “som universal” foi, na verdade, uma criação da imprensa, declaradamente com fins de *marketing*, com a qual não concordava, por achar fraca e vaga, mas que não pôde evitar devido ao andamento dos festivais, que também eram beneficiados. Caetano ainda afirma que não era sua intenção fazer um som “universal”, ao menos de início, quando tinha apenas o intuito de trabalhar em uma “cultura interna”, de “interesse principalmente nacional”, apesar de assumir que tinha também fins comerciais e que sua música tinha ligação com o que se fazia de “música no mundo todo” (“*rock*”, “*twist*”, “iê-iê-iê”), “música quente”, “vendável”, “que foi revigorada pelos Beatles” e poderia ser um “produto de competição no mercado internacional”, o que só ainda não acontecia devido ao “subdesenvolvimento brasileiro”, à “incapacidade de criar produtos comerciais a nível do que se faz no mundo”.

Essas eram características próprias da antropofagia tropicalista, da deglutição de elementos universais, do pluralismo promovido pelo movimento, o que, consciente ou inconscientemente, também assumia fins comerciais. Era benéfico para a organização dos festivais a repercussão gerada pelos concorrentes, as polêmicas, as divergências entre as torcidas, a atenção atraída para o televisor na intenção de saber que músicas seriam apresentadas, que performances seriam feitas, qual seria o vestuário. Tudo isso propagandeava os festivais e os artistas (que também vendiam seus discos e *shows*), numa total integração do mercado da indústria cultural, relação mútua na qual os acontecimentos auxiliavam-se. A explosão do Tropicalismo, em 1968, denota isso, os artistas, as suas canções e performances, atraíam o público para os festivais; em seguida, as imagens dos festivais eram exploradas pela imprensa, os sons pela indústria fonográfica etc., e o público era agora também consumidor destes produtos. A capa do disco *Mutantes*, de 1969, por exemplo, foi uma imagem da apresentação do grupo no III FIC. Nela vemos toda a ambientação dos festivais passada para o disco. A animação do grupo, o alegorismo dos figurinos, a presença no palco com os microfones e instrumentos. Um simulacro transmitindo a sensação de que seria possível para o público consumidor levar o evento para a sua residência.

⁵⁷ Disponível em: <<http://conteudo.ebc.com.br/portal/projetos/2017/tropicalia/>> Acesso em: 22 dez. 2018.



Figura 6: Capa do disco *Mutantes* (1969).
Fonte: Discogs [site]⁵⁸.

Os festivais, na verdade, entraram na moda, tornando-se uma verdadeira febre. Surgiam festivais dos mais variados, em muitas regiões do país, festivais universitários, do violão, da música carnavalesca etc., e os patrocinadores investiam cada vez mais, pois era um lucro certo, havendo altos índices de aceitação popular, de Ibope e de vendagem de discos (*Veja*, nº 03, *op. cit.*, p. 69). O caso é que, como publicou a revista *Veja* sobre o III FIC: “Vaias, confusão, manobras de bastidores, teve de tudo [...] Segundo seus organizadores, o Brasil só lucrou com isso.” (*Veja*, nº 06, *op. cit.*, p. 60).

A “*up-to-date* cantiga de capoeira” *Domingo no Parque* (Gilberto Gil), defendida por Gilberto Gil e Os Mutantes, é considerada uma obra-prima. Unindo regionalismos e universalismos, a canção conseguia juntar a “tradição” da capoeira e os toques do “berimbau” com o “rock” e as “guitarras elétricas”, além da orquestração inovadora de Rogério Duprat, o bucolismo da ribeira, cenário para uma história caracteristicamente urbana, contada através de uma linguagem cinematográfica, “narrando quadro a quadro os enlaces entre Juliana, José e João.” (*Musica Brasilis* [portal], set. 2017⁵⁹). E a inovação proporcionada por *Domingo no Parque* foi acompanhada por *Alegria, Alegria* (Caetano Veloso), apresentada por Caetano Veloso e o grupo argentino Beat Boys.

Alegria, Alegria era, notadamente, uma “marcha”, inclusive inspirada na vencedora do ano anterior (*A Banda*, de Chico Buarque), porém modernizada pelos instrumentos elétricos,

⁵⁸ Disponível em: <https://www.discogs.com/pt_BR/Mutantes-Mutantes/master/117686> Acesso em: 12 mar. 2020.

⁵⁹ Disponível em: <<http://musicabrasilis.org.br/temas/festival-da-record-de-1967-50-anos>> Acesso em: 06 set. 2017.

tornando-a uma “marcha-pop”. No documentário *Uma Noite em 67*, durante uma entrevista concedida a Randal Juliano nos bastidores do festival, Caetano sinaliza que estava em sintonia com o movimento *pop* internacional e esclarece o que seria esta, então, novidade:

“Randal Juliano: Oh, Veloso! Diz, define aqui pros ouvintes da Rádio Record, da Jovem Pan, e pros telespectadores do Canal 7, em palavras bem simples assim, que eu li no jornal uma porção de coisas e não entendi bem, ‘música *pop*’, define!?”

Caetano Veloso: Ah! Isso é meio difícil de definir, porque... *Pop* é uma – nem sei se o que a gente tá fazendo é *pop*, está entendendo!? Isso é um negócio que admito como termo, porque de alguma forma a gente está tendendo pra um tipo de cultura *pop*, quer dizer, de assumir todas as formas da cultura massificada e tudo mais, entende!? Por exemplo, revista em quadrinhos é uma coisa *pop* [...] ‘*Pop*’ é do ‘*popular*’ em inglês, parece um negócio de arte de massa, quer dizer, um negócio feito utilizando aquilo que tem sucesso de massa, todos os elementos das coisas que tem comunicação direta com a massa, entende!? Quer dizer, tem a pintura *pop* ...” (*Uma Noite em 67*, 2010).

“*Pop*” também era o nome pelo qual era chamada a música cada vez mais aceita e vinda de grupos de língua inglesa, com maior destaque para os Beatles. Neste período, havia uma crescente assimilação desta música estrangeira, nomeadamente o “*rock*”, o “*pop*”, ou “*pop-rock*”, de origem anglo-saxã. E Caetano, de fato, recorria ao “*rock*”, ao “*pop*”, à “guitarra elétrica” e fazia menção à “Coca-Cola”, sinônimos de “modernidade”, mas todos vistos pela esquerda como símbolos do imperialismo anglo-americano. Mesmo assim, a letra, classificada por Décio Pignatari como poesia “câmera-na-mão” (em referência ao Cinema Novo), mostrava-se inovadora no que tange à narrativa de seu tempo (*zeitgeist*), trazendo diversos ícones contemporâneos, como personagens (Claudia Cardinale, Brigitte Bardot), questões cotidianas (o casamento, a escola, as bancas de revista, crimes), inovações e novas tecnologias (espaçonaves, telefone, fotos, televisão – na qual Caetano subjetivamente se apresentava) e ainda questões políticas (guerrilhas, caras de presidentes, bandeiras, bomba, fuzil). A canção de Caetano, especialmente reconhecida pela guitarra marcante da introdução, viria a se tornar um ícone deste período de lutas anti-regime, em detrimento das críticas sobre as opiniões políticas flutuantes de Caetano e Gil, cujas apresentações foram ofensivas tanto para o regime de governo vigente, quanto para a esquerda ortodoxa, e também para os mais tradicionalistas.

2.19. *É Proibido Proibir; Questão de Ordem; Os Mutantes.*

Havia nos tropicalistas, seguidos por outros movimentos, um desalinhamento e até descompromisso com a participação política e politizante da esquerda comunista, predominante entre a *intelligentsia* brasileira, e mesmo no aspecto político que o circunscreve, o Tropicalismo não seguia uma linha única e definida. Nas eliminatórias do III FIC, em 1968, Caetano apresentou, ao lado d'Os Mutantes, *É Proibido Proibir* (Caetano Veloso)⁶⁰, cujo título se inspirava em um dos aforismos do maio de 68 na França (*Il est Interdit d'Interdire*) e cuja letra mostrava-se muito mais de viés anarquista: “Me dê um beijo, meu amor/ Eles estão nos esperando/ Os automóveis ardem em chamas/ Derrubar as prateleiras/ As estantes, as estátuas/ As vidraças, louças, livros, sim.”. A letra, portanto, inspirava-se nos acontecimentos do maio francês (RIDENTI, *op. cit.*, p. 32), mas fatos semelhantes já vinham ocorrendo no Brasil, e o título, *É Proibido Proibir*, bem que se prestava também a denunciar as primeiras ações da censura do regime militar brasileiro. O segundo verso desta canção ainda se pode dizer premonitório, pois, no final do mesmo ano, dias depois da promulgação do AI-5, agentes do governo estariam de fato esperando Caetano e Gil, para conduzi-los à prisão, depois a Salvador e em seguida ao exílio, em Londres⁶¹.

É Proibido Proibir era uma “marcha-experimentalista”, extremamente moderna, cheia de ruídos e sonoridades produzidas com os instrumentos elétricos e a “modernidade” também se apresentava quanto à questão performática, pois, durante a apresentação, Caetano e Os Mutantes promoveram um *happening*, no qual saltou aos olhos a figura do *hippie* norte-americano John Dandurand, que criou um verdadeiro *character*, representando ele mesmo, tendo a única incumbência de gritar e grunhir no palco. Caetano também encarnou um personagem moderno, com um figurino escolhido pela artista plástica Regina Boni, constituído por uma camisa verde limão, roupas de plástico e colares exóticos de dentes de animais e pulseiras de metal. “Rita estava com um vestidinho cor-de-rosa; Arnaldo e Serginho, com capas alaranjadas.” (CALADO, *op. cit.*, p. 218). Mas seus esforços não agradaram a juventude de esquerda presente no festival; pelo contrário, os mais conservadores não só se desagradaram com a canção como também a repudiaram, arremessando ovos,

⁶⁰ Foi vista a gravação de áudio ao vivo (405.1/7 | 16891, MIS-RJ).

⁶¹ No entreato do V FIC, em 1970, Paulo Diniz participou e apresentou o sucesso do momento, *Quero Voltar pra Bahia (I Wanna go Back to Bahia)* (Paulo Diniz/ Odibar), homenageando e lembrando o exílio dos baianos Caetano e Gil.

tomates e outras coisas no palco, levando Caetano a esquecer o discurso que havia preparado e proferir um outro, ainda mais ferino:

“Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? [...]. Mas que juventude é essa? Que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém. Vocês são iguais sabem a quem? São iguais sabem a quem? Tem som no microfone? Vocês são iguais sabem a quem? Àqueles que foram no *Roda Viva* e espancaram os atores! Vocês não diferem em nada deles, vocês não diferem em nada. [...]” (NAPOLITANO, *op. cit.*, p. 215; *Tropicália [site]*⁶²; MONTEIRO, *op. cit.*, p. 06).

Caetano se classificou em 5º lugar na fase paulista do III FIC, mas devido à imposição de não poder levar o *hippie* americano para a fase carioca, desistiu de prosseguir no festival. O discurso e a performance de Caetano, embora tenham enfurecido o público mais conservador, chamou tanto a atenção que foi incluído no EP de *É Proibido Proibir*, sob a indicação de “Ambiente de Festival”. Foi André Midani, diretor da Phonogram, como ele mesmo conta em *Música, Ídolos e Poder: Do Vinil ao Download*, quem pediu a Manoel Barenbeim, responsável pelas gravações tropicalistas, que conseguisse uma cópia do áudio da apresentação ao vivo para ser incluída no EP (*single*) da canção, gravada dias antes (MIDANI, *op. cit.*, p. 114). “Midani percebeu na hora que o *happening* de Caetano tinha mais valor artístico – sem falar no aspecto político – do que a própria canção.” (CALADO, *op. cit.*, p. 225, grifos do autor). Em três semanas o disco já estava à venda, surpreendendo o público e comprovando que Midani estava certo.

Gilberto Gil também participou da performance de Caetano, em *É Proibido Proibir*, e foi lembrado em seu discurso pela desclassificação de *Questão de Ordem* (Gilberto Gil), que apresentou no mesmo festival. Gil interpretou *Questão de Ordem* acompanhado pelos Beat Boys (emprestados do amigo Caetano, que se acompanhou do grupo no ano anterior), promovendo um também incompreensível *happening* durante sua apresentação. Na verdade, Gilberto Gil fez uma apresentação ainda mais chocante que a de Caetano, o que lhe rendeu a desclassificação, e segundo Valéria Aparecida Alves:

“[...] a apresentação de Gilberto Gil também provocou enorme reação do público presente no Tuca, em São Paulo. Acompanhado dos Beat Boys, Gilberto Gil concorria com a canção *Questão de ordem*. Seu vestuário era igualmente provocativo: vestia uma bata *hippie*, cabelo no estilo *black power*, barba e bigodes, com objetivo de ‘chocar’ a plateia. Interpretando a canção aos berros, com o acompanhamento dissonante das guitarras dos Beat Boys, que visava a provocar estridência, Gil incluiu na performance a simulação de golpes de karatê e ruídos que imitavam engasgo e sufocamento. Diante da polêmica apresentação, considerada

⁶² Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir/discorso-de-caetano>> Acesso em: 20 mai. 2014.

mais ousada e agressiva que a de Caetano, Gil não só despertou a reação agressiva da plateia como foi desclassificado do festival.” (ALVES, 2013, p. 22).

Gil, portanto, apresentou-se usando uma “bata *hippie* africana”, mesmo estilo da que usou na apresentação de Caetano e também igual a que trajou na capa do LP *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968), que demarca o Tropicalismo. As “batas africanas”, aliás, também se tornaram comuns nos festivais, eram as preferidas de Gil (especialmente em sua fase mais enraizada na cultura africana e afro-brasileira), de alguns tropicalistas (Jards Macalé também usou uma em 1969) e também dos representantes da *soul music*, a partir de 1970, sobre os quais voltaremos a falar.

Também acompanhando Caetano em *É Proibido Proibir*, Os Mutantes se trajaram de “magos,” com enormes chapéus pontiagudos, e vale destacar que Os Mutantes foram insuperáveis quanto à variedade de figurinos utilizados nos festivais, alguns mais modernos e outros com maior referência à “tradição”. No mesmo III FIC, Os Mutantes se fantasiaram com “becas universitárias”, de “toureiro”, “arlequim” e de “noiva”; no ano anterior, no III Festival da Record, Sérgio e Arnaldo usaram roupas pretas felpudas e Rita, um “vestido medieval”; no IV Festival da Record, vestiram-se de “nobres”, com Sérgio de “cavaleiro” e Arnaldo usando uma cartola colorida, e usaram também “roupas de plástico”; Rita usou também uma coroa de Nossa Senhora e Sérgio e Arnaldo se trajaram ainda de “índios norteamericanos”. Já no VII FIC, até mesmo acompanhando as tendências dominantes, o grupo assumiu os cabelos longos e o “hippismo”, com roupas largas e coloridas.

Por toda a sua excentricidade e pela assimilação do “*rock*”, Os Mutantes foram rechaçados pela juventude de esquerda e pelos mais tradicionalistas, que repudiavam seu “Festival de Fantasias e Guitarras Elétricas” (*O Pasquim*, nº 15, *op. cit.*, p. 09, BN-AD), mas tentavam responder através de seu comportamento e de suas performances. Rita Lee, alguns anos mais tarde, em entrevista a Ana Maria Bahiana, lembrava que “faziam abaixo-assinado pra gente sair dos festivais”, “os críticos diziam que os Mutantes não valiam nada, não iam durar um mês”: “Era uma barra, aquela época. A gente vivia cercado de feras. E a gente, garoto, querendo botar pra quebrar. O papel dos Mutantes naquilo tudo era esse: agitar irritar. Ah, todo mundo contra a gente? Então vamos fantasiados, eu de noiva grávida, vamos irritar mesmo.” (BAHIANA, *op. cit.*, p. 106). Segundo Eduardo Bay, autor da dissertação *Qualquer Bobagem: Uma história dos Mutantes*:

[...] brasileiros, mas apreciadores de música sem fronteiras nacionais, capazes de tocarem *rock* com instrumentos brasileiros e letras em português, misturando ritmos de samba e baião com bateria e baixo, viola de aço e rabeca com guitarras, fuzz, canções de cunho político com música eletroacústica, batucadas de congas e afoxés com flauta doce e solos de guitarra, orquestra com vinheta da TV.” (BAY, 2009, p. 115).

Os Mutantes incluíam Arnaldo Baptista (o coração e a base do grupo), seus irmãos Sérgio (ótimo músico, perfeccionista) e Cláudio (“um minigênio em eletrônica, que até hoje desenha e produz aparelhagem para Sérgio e Arnaldo”) e uma “boa amiga”, Rita Lee (que contribuía especialmente com as questões visuais). De acordo com Bahiana:

“Viviam de e para o *rock*, esse fermento então incipiente mas com força total. Frequentavam os programas de juventude da TV Paulista e, de lá, se viram subitamente guindados ao eixo tempestuoso da música popular brasileira por obra e graça de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Rita, Sérgio e Arnaldo. Três crianças risonhas brincando de fazer *rock* diante das câmaras, diante dos senhores jurados, da distinta plateia. Vestidos de marcianos, de cavaleiros andantes, de espelhos, de malucos. Sérgio era o músico. Rita era uma gracinha. Arnaldo era o cérebro.” (BAHIANA, *op. cit.*, p. 109, grifos do autor).

Foi Rogério Duprat quem apresentou o grupo para Gilberto Gil, dizendo: “– São uns meninos modernos, tocam guitarra elétrica e têm essa coisa inglesa dos Beatles que você está querendo.” (MELLO, *op. cit.*, p. 208). Os Mutantes foram fundamentais para a Tropicália e, em outro momento, Gil também declara: “Eles representaram muito pra nós no sentido de evidenciar essa necessidade de liberdade (...) Serginho (o guitarrista) tocava indiferentemente Bach, Beethoven, iê-iê-iê e *rock* de Elvis Presley. Para ele era a mesma coisa.” (GIL apud BAHIANA, *op. cit.*, p. 72, grifos do autor).

Os Mutantes foram fundamentais no movimento de convergência da Moderna Música Popular Brasileira, por aceitar a fusão dos “ritmos do Brasil” com o “*rock*”, ao qual estavam melhor adaptados, e terminaram por promover suas próprias tentativas de inovação, como em *2001* (Tom Zé/ Rita Lee Jones), apresentada no IV Festival da TV Record, misturando o “*rock*” e a “música caipira”. A revista *Veja* chama *2001*, com razão, de “uma moda de viola que fala de aventuras espaciais” (*Veja*, nº 06, *op. cit.*, p. 60). A canção inclui, na mesma instrumentação, uma “viola caipira”, percussão, acordeão, instrumentos elétricos (“guitarra”, “contrabaixo”) e um “Theremin”, uma “caixa eletrônica que emite sons espaciais semelhantes a gritos humanos perdidos no futuro, conforme a aproximação das mãos” (*Veja*, nº 11, 20 nov., p. 56), do mesmo tipo que foi utilizado na trilha do filme *Spellbound* (*Quando Fala o Coração*), de Alfred Hitchcock, um engenhoso instrumento que em sua “versão caseira” para Os Mutantes, foi manufaturado por Cláudio César Dias Baptista, o irmão mais velho de

Sérgio e Arnaldo (MELLO, *op. cit.*, p. 314). O título da canção (2001) é em referência a outro filme, de ficção científica, contemporâneo e homônimo, dirigido por Stanley Kubrick que, por sua vez, inspira-se no livro de mesmo nome, escrito concomitantemente ao filme pelo inglês Arthur Charles Clarke, ambos lançados naquele mesmo ano de 1968.

2.20. São, São Paulo Meu Amor; Dom Quixote.

Este ano também foi o ano da explosão do Tropicalismo e do lançamento do emblemático LP *Tropicália ou Panis et Circensis*, que, a seu tempo, inspira-se no lendário álbum *Sgt. Peppers's Lonely Hearts Club Band* (1967), dos Beatles. Em 1968, os tropicalistas também invadem e dominam os festivais da canção. No IV Festival da TV Record, saiu vencedora *São, São Paulo Meu Amor* (Tom Zé), interpretada por Tom Zé, Canto 4 e Os Brasões, uma “marcha” que foi cadenciada pelo “rock”, por meio da “guitarra elétrica” e da “bateria eletrônica”, assumindo ainda certo ar latino.

Antes de se apresentar no festival, Tom Zé, que na verdade é nordestino, baiano de Iará, queria cantar São Paulo, mas não sabia bem como fazê-lo. Acostumado a cantar as coisas ao seu redor, o que via, especialmente em Salvador, onde vivera antes, procurava meios de fazer o mesmo na capital paulista, sem chegar a uma fácil conclusão, até que visualizou o filme *São Paulo, S/A* (1965), de Luís Sérgio Person, que o inspirou a contar a realidade paulistana em toda a sua diversidade, resultando na composição de *São, São Paulo Meu Amor* (*Nabocadopovo.it [site]*⁶³). A canção era, de fato, uma ode à capital paulista: “São, São Paulo/ Quanta dor/ São, São Paulo/ Meu amor”; ou, mais propriamente, Tom Zé compôs uma homenagem-crítica, na qual apresenta uma série de antagonismos existentes na cidade, como identificamos nos versos: “Que se agridem cortesmente/ Morrendo a todo vapor/ E amando com todo ódio/ Se odeiam com todo amor/ São oito milhões de habitantes/ Aglomerada solidão/ Por mil chaminés e carros/ Caseados à prestação/ Porém com todo defeito/ Te carrego no meu peito”.

São, São Paulo Meu Amor é uma composição tropicalista, a primeira referência mais direta feita pelo grupo dos baianos à capital paulista, onde o Tropicalismo dá os primeiros passos, e a única feita durante a eclosão do movimento, como reforça Marcos Napolitano, que

⁶³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wIRzbGwt3Ig>> Acesso em: 10 out. 2019.

também destaca: “Tom Zé, aliás, seria o mais paulistano dos tropicalistas baianos, incorporando a cidade [de São Paulo] como elemento inspirador de canções, principalmente nos seus LPs de 1968, 1970 e 1972.” (NAPOLITANO, 2005, p. 506). Ainda segundo Napolitano, entre letra e performance, a apresentação de Tom Zé conseguia trazer um coerente diálogo entre “tradição” e “modernidade”, dentro do tema da canção, ainda que se valendo de periodizações recuadas: “Se a letra de Tom Zé falava a partir de um olhar contemporâneo sobre a metrópole, a performance do grupo que o acompanhava remetia a personagens simbólicos da identidade cultural paulista e paulistana, tal como cristalizadas pela ‘moderna tradição’ das primeiras décadas do século XX.” (NAPOLITANO, *op. cit.*, p. 512). Na apresentação do festival, foram incluídos trajes de diversos personagens relacionados ao ideário paulista: um “boiadeiro”, um “bandeirante”, um “caixeiro viajante”, uma “dama de cabaré”, um “imigrante árabe”, um “imigrante turco”, um “imigrante chinês”, um “retirante nordestino” e Tom Zé com roupa de “grã-fino”. E Napolitano segue, concluindo em seu artigo, *O olhar tropicalista sobre a cidade de São Paulo*, que: “Seja renovando o olhar lírico sobre a cidade, seja anunciando o apocalipse urbano, a Tropicália chamou a atenção para os efeitos colaterais da nossa modernização capitalista, processo no qual a cidade de São Paulo ocupa um lugar de monumento e ruína.” (NAPOLITANO, *op. cit.*, p. 520).

Marília Medalha gravou a canção de Tom Zé, substituindo levemente o refrão por “São, São Paulo *mon amour*”. Na verdade, o título pensado por Tom Zé era *São São Paulo*, mas, devido a problemas com a censura e ao refazer a letra, pensou em mudar o título para *São Paulo Mon Amour* (parodiando o filme *Hiroshima, Mon Amour*), o que não o agradou totalmente, optando pela tradução *São Paulo Meu Amor* (*Veja*, nº 06, *op. cit.*, p. 59). A gravação de Marília Medalha saiu em um EP ao lado de *Atento, Alerta* (Egberto Gismonti), uma canção politizada apresentada pelo autor, precursor da música instrumental no Brasil, logo galgando também carreira internacional, e já dando mostras de seu virtuosismo e de sua capacidade de criar bons arranjos⁶⁴.

Na mesma IV edição do Festival da Record, Os Mutantes apresentaram *Dom Quixote* (Arnaldo Baptista/ Rita Lee Jones), reportando-se ao “cavaleiro Dom Quixote de La Mancha”, personagem-título da obra de Miguel de Cervantes, que parodia os grandes romances de cavalaria, estes com grande sucesso durante o período medieval. *Dom Quixote* também é o nome do filme espanhol que estreou neste mesmo ano depois de inúmeras

⁶⁴ Ver: MEDALHA, Marília; GISMONTI, Egberto. São, São Paulo Meu Amor/ Atento Alerta. Philips, 1968.

dificuldades de financiamento, mas também quanto à autorização para o ator principal Francisco Regueira entrar no país, exilado por ser anti-franquista. Tal como o filme, a canção d'Os Mutantes inicia com uma “marcha medieval” em tom bélico, que se reporta à ópera *Aida*, a “marcha triunfal” de Verdi, seguindo com um jogo de vozes e um trava-língua, tendo por base a letra “x”, para depois recair em um “rock” experimentalista, com um pequeno fraseio de “baião” ao violino. Na letra, “Dom Quixote” é apresentado como um cantor, um possível concorrente dos festivais de televisão, procurando se promover: “E os jornais todos a anunciar/ Armadura e espada a rifar/ Dom Quixote cantar na TV/ Vai cantar pra subir”. A canção chegou a sofrer censura, sob a acusação de estar denegrindo símbolos das Forças Armadas, mas, alegando aos censores serem a armadura e a espada do personagem “Dom Quixote”, Os Mutantes conseguiram a liberação. E outro ícone da TV também é indiretamente referenciado na canção, Abelardo Barbosa, o Chacrinha, popular apresentador, que tinha como um de seus principais bordões a frase: “Palmas pra ele, que ele merece”. Na letra d'Os Mutantes, é mudada para: “Palmas para o Dom Quixote que ele merece!”. Os tropicalistas, na verdade, mostravam grande identificação com a figura icônica do Chacrinha, justamente por representar uma “alegorização”, “carnavalização”, “tropicalização” da cultura brasileira, transmitida através dos meios de comunicação de massa. E o próprio Chacrinha fez sua aparição nos festivais, como presidente do júri popular do V FIC (no qual Rita Lee foi a única mulher do júri oficial), com direito a uma pequena performance, não muito bem recebida pelo temido público do Maracanãzinho.

Pari passu, o Tropicalismo invadia também o III Festival Nacional de Música Popular Brasileira, realizado pela TV Excelsior, em 1968, onde Os Mutantes apresentaram *Mágica* (Os Mutantes)⁶⁵ e Tom Zé e Os Três Morais apresentaram *Catecismo, Creme Dental e Eu* (Tom Zé)⁶⁶, canções com fortes inspirações no disco *Sgt. Pepper's*, dos Beatles.

2.21. Charles Anjo 45; Gotham City; Ando Meio Desligado.

O movimento tropicalista irradiou também para o IV Festival Internacional da Canção, no Rio de Janeiro, onde Jorge Ben e o Trio Mocotó apresentaram *Charles Anjo 45* (Jorge

⁶⁵ Foi vista a gravação de estúdio. Ver: MUTANTES, Os. Os Mutantes. Polydor, 1969.

⁶⁶ Foi vista a gravação de estúdio. Ver: ZÉ, Tom. Grande Liquidação. Sony Music, 1968.

Ben)⁶⁷, um “samba-rock-batucada”, “sem métrica ou rima de espécie alguma”, como salienta Zuza Homem de Mello (MELLO, *op. cit.*, p. 342). Nesta canção, Jorge Ben cria o personagem *Charles Anjo 45*, um “Robin Hood dos morros”, “protetor dos fracos e dos oprimidos”, inter-relacionando o personagem da canção com um personagem real: “seu amigo Charles Antônio Sodré, do Rio Comprido, tinha ponto de bicho, boca de fumo, uma pistola 45, foi preso e condenado, segundo Jorge declarou a Tárík de Souza para a *Veja*.” (MELLO, *op. cit.*, p. 342, grifos do autor). João Parahyba, do Trio Mocotó, lembra que, inusitadamente, o Charles, que inspirou a canção e estava preso neste exato tempo, conseguiu uma autorização especial e compareceu ao Maracanãzinho, acompanhado por dois policiais, para assistir à apresentação da música em sua homenagem, encontrando Jorge Ben e o Trio Mocotó nos bastidores (GOMES, 27 mar. 2020).

A censura, entretanto, não interferiu na letra, de “temática transgressora”, que antevia “a situação dos morros cariocas”. De fato, é comum se atribuir esta condição de “protetor” a alguns líderes do crime e do tráfico que vivem nos morros, referências que aparecem na letra da canção, como vemos em “protetor dos fracos e dos oprimidos”, “rei da malandragem”, “foi sem querer tirar férias numa colônia penal” etc. Cria-se, também neste aspecto, o mito do herói aclamado pelo povo, neste caso, pelos moradores do morro. Os versos deixam clara a liderança exercida por Charles e a bagunça que se forma no morro com sua ausência, que “um inferno virou”. Mas, a letra sugere uma fuga da “colônia penal” (“antes de acabar as férias nosso Charles vai voltar”), que será para “paz alegria geral”, momento no qual “todo morro vai sambar, antecipando o carnaval”, “muita queima de fogos e saraivadas de balas para o ar”: “E o povo inteiro feliz/ Assim vai cantar.../ Ôba, ôba, ôba Charles”. Em março de 2018, a correspondência brasileira para o *El País* entrevistou Antônio Bonfim Lopes, nome verdadeiro do ex-líder do tráfico conhecido como “Nem da Rocinha”, que tem uma história muito semelhante à do personagem “Charles”, que inspirou a canção de Jorge Ben:

“Uma das principais lideranças da facção criminosa Amigos dos Amigos, Nem foi coroado dono da Rocinha em 2004 após a morte do dono do morro Luciano Barbosa da Silva, vulgo Lulu. Seu reinado durou até a prisão, em 2011, e é tido pelos moradores e até por alguns policiais como um período de relativa tranquilidade no local. Usando a corrupção em detrimento da violência para se manter no controle, aos poucos Nem se tornou um dos traficantes mais populares da comunidade. ‘Até hoje perguntam pra minha mãe quando eu volto pra lá!’, brinca. ‘Como se no dia em

⁶⁷ Foi vista a gravação de áudio ao vivo (1058.3.1/9 | 43120, MIS-RJ).

que eu sair da prisão eu voltarei pro tráfico’. A hipótese é prontamente descartada.” (*El País – Brasil [site]*, 14 mar. 2018⁶⁸).

Na composição de Jorge Ben, termos como “Charlie” e “*my friend*” denotam a aceitação do estrangeirismo, inaceitável para a esquerda mais ortodoxa até aquele momento, e, na verdade, Ben já havia estabelecido uma relação com os Estados Unidos desde 1965, quando obteve sucesso com suas músicas *Mas que Nada* e *Chove Chuva*, lançadas em território norte-americano pelo pianista Sérgio Mendes. Transitando entre extremos desde a bossa nova até o “iê-iê-iê”, Jorge Ben sintetizou os ritmos que resultariam no “samba-rock”⁶⁹, processo no qual a percussão do Trio Mocotó (com uma instrumentação diferenciada tanto do “samba” quanto do “rock”) também contribuiria bastante.

No IV FIC, logo depois da apresentação de Ben, veio outra canção demonstrando aceitação de estrangeirismos: a pós-tropicalista *Gothan City* (Jards Macalé/ Capinan), defendida por Jards Macalé, Os Brasões, Juliana e Daniele⁷⁰. A letra trazia como cidade-título *Gothan City*, lugar em que habitava o *Batman*, super-herói das revistas em quadrinhos. Mas a canção não agradou os presentes no Maracanãzinho e recebeu a maior vaia deste festival e, segundo Anaíza Rodrigues da Silva: “Assim como o público, a censura parece também não ter desvendado o conteúdo implícito na letra. Substituindo a cidade imaginária do *Batman* pelo Brasil, teríamos o cenário de perseguição ‘política’ pelo qual passava o país.” (SILVA, *op. cit.*, p. 99). Aliás, se a canção iniciava com o tema musical do *Batman*, numa alusão ao herói americano, logo dava lugar a uma levada bem afro-brasileira na “conga”, sobreposta no entanto, por gritos e ruídos com “guitarra elétrica”.

Incorporando o espírito contracultural, Macalé protagonizou um *happening* um tanto *nonsense* no palco, que causou imenso estardalhaço no festival, deixando o público e o júri sem entender muito bem o que havia acontecido. De acordo com Nelson Motta, em relato para *O Pasquim*, a performance de *Gothan City*: “[...] conseguiu espalhar pânico total e incontrolável, entre o público. Era a ameaça, o incompreensível, o não-catalogável pelos padrões conhecidos do julgamento. Impossível de ser julgada. Impossível de ser vaiada ou aplaudida.” (MOTTA apud *O Pasquim*, nº 15, *op. cit.*, p. 17, BN-AD). Em depoimento ao

⁶⁸ Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/03/13/politica/1520947959_760179.html> Acesso em: 23 dez. 2018.

⁶⁹ Apesar de o “samba-rock” ser atribuído a Jorge Ben, Trio Mocotó e outros nomes, como Tim Maia, o termo já aparece anteriormente na música *Chiclete com Banana*, de Jackson do Pandeiro. Ver: “Trio Mocotó troca Escovão por Skowa”. por Pedro Alexandre Sanches, Folha de São Paulo [*site*], 22 out. 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u38079.shtml>> Acesso em: 02 abr. 2020.

⁷⁰ Foi vista a gravação de áudio ao vivo (1058.3.1/9 | 43120, MIS-RJ).

Museu da Imagem e do Som de São Paulo, Jards Macalé de fato reconheceu que: “Aquilo era pura provocação, na realidade!” (00821NTP00305VD, MIS-SP). Semelhante ao que aconteceu com Caetano Veloso no ano anterior, quando apresentou *É Proibido Proibir*, o público não vaiava *Gothan City*, “urrava de ódio”, pois, para aceitar *Gothan City*, era preciso “quebrar os vidros onde estão presos os ‘conceitos’”, “mudar os padrões de julgamento”, ao que nem todos estavam dispostos. Mas Macalé e Capinan saíram felizes do Maracanãzinho, “pois conseguiram abalar em muitos as noções de segurança pessoal – o grande entrave para as coisas novas.” (MOTTA apud *O Pasquim*, nº 15, *op. cit.*, p. 17, BN-AD).

No entanto, mais do que uma “música de festival”, feita para os ouvidos e para os olhos, no intuito de conquistar o público, Frederico Marques denuncia uma exploração do “impopular”, sugerindo que, na opinião dos próprios Macalé e Capinan: “[...] o júri do Festival da Canção aceitou *Gothan City* porque a música provocaria um escândalo e isso servia ao Festival.” (MARQUES apud *O Pasquim*, nº 20, nov. 1969, p. 18, BN-AD, grifos do autor). Ou seja, um comercialismo no qual o produto vendável era a música, ainda que desarmônica, ou melhor, a performance, ainda que desagradável, como cobrar ingressos para um *show* de horrores e aberrações. O intuito claro era romper a monotonia, que de certa forma caracterizara o FIC, quebrar as regras, causar confusão, neste aspecto, e se for isso, a apresentação atendeu bem às expectativas.

Macalé e Capinan ainda planejavam soltar morcegos durante a apresentação, em referência ao *Batman* (o “homem morcego”), parodiando a apresentação de *Sabiá* (de Tom e Chico), no III FIC, durante a qual soltaram-se sabiás no ginásio do Maracanãzinho (*Veja*, nº 55, *op. cit.*, p. 59)⁷¹. Sem embargo, Macalé e Cynara confirmaram presença na I Festa da Música Brasileira, realizada entre outubro e novembro no Teatro Casa Grande, no Rio de Janeiro, e organizada por Gutemberg Guarabira e Sidnei Miller, com apoio d’*O Pasquim*, ao lado de Baden Powell, Antônio Adolfo e A Brazuca, Golden Boys, MPB-4, Paulinho da Viola, Clementina de Jesus, entre outros, neste evento que pretendia mostrar uma “visão panorâmica da música popular brasileira”, através da apresentação de “todas as tendências atuais da nossa música, estabelecendo um diálogo entre elas e delas com o público.” (*O Pasquim*, nº 19, out.-nov. 1969, p. 21, BN-AD). Os apresentadores foram Albino Pinheiro e

⁷¹ Ironicamente, Cynara e Cybele assustaram-se quando os sabiás foram soltos no Maracanãzinho, durante sua apresentação, por pensar justamente que eram morcegos.

Ziraldo e, depois dos três dias de espetáculos, Paulinho da Viola saiu como o eleito pelo público com 51% dos votos (*O Pasquim*, nº 20, *op. cit.*, p. 21, BN-AD).

Ainda no IV FIC, em 1969, Os Mutantes desfilaram *Ando Meio Desligado* (Rita Lee Jones/ Arnaldo Baptista/ Sérgio Baptista)⁷², com Rita tocando “bongô” e com “castanholas” amarradas na cintura. Com o tempo, no entanto, a canção, que terminou ao som de uma “marchinha carnavalesca”, repetindo o refrão: “Olê, olá, o iê-iê-iê está botando pra quebrar”, tornou-se uma das mais emblemáticas d’Os Mutantes e do “rock brasileiro”, no que parecia ser uma versão extremamente bem acabada da deglutição tropicalista. A canção foi incluída no LP (quase-) homônimo, *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado*, lançado no ano seguinte. O outro nome do LP é em referência à obra renascentista de Dante Alighieri, que relata uma viagem *post mortem* dele mesmo, guiado pelo poeta Virgílio. Demonstrando o teor globalizante dos tropicalistas, o LP d’Os Mutantes também inclui uma releitura do samba *Chão de Estrelas* (Silvio Caldas/ Orestes Barbosa), grande sucesso durante a “Era de Ouro do Rádio”.

Neste, que foi visto como merencório, VI FIC, as duas canções de maior destaque foram mesmo *Ando Meio Desligado* (10º lugar) e *Charles Anjo 45* (que não foi premiada), tornando-se também as mais comercialmente viáveis e atingindo, respectivamente, o 25º e o 17º lugar em índices de vendas no Rio de Janeiro (SCOVILLE, *op. cit.*, p. 18).

2.22. Samba e festivais de MPB.

A renovação pretendida pelos festivais da canção, aliás, não se restringiu à MPB e irradiou também para o samba, através da Bienal do Samba, realizada entre maio e junho de 1968, no Teatro Record Centro, em São Paulo. Nas palavras do diretor da TV Record, Paulo Machado de Carvalho, para justificar a realização de tal festival: “O velho ritmo popular, com sua simplicidade, não encontrava meios de aparecer, em meio às elaboradas canções dos festivais.” (CARVALHO apud *Veja*, nº 03, *op. cit.*, p. 68). A Bienal do Samba desfilou um grande repertório de sambas e, para além de um resgate da “tradição” brasileira e de seu símbolo nacional por excelência, procurava-se encontrar um espaço que não havia nos outros festivais, na tentativa de tirar o samba do obscurantismo no qual estava imerso. Em linhas

⁷² Foi vista a gravação de áudio ao vivo (1058.3.1/9 | 43120, MIS-RJ).

gerais, a Bienal do Samba foi responsável por uma renovação do gênero, por intermédio da incorporação de novas roupagens que terminaram por inovar e modernizar o samba, fazendo-o cair no gosto da juventude frequentadora dos festivais e popularizando-o novamente, numa perfeita sincronia entre a “tradição” e a “modernidade”. E esta sincronia foi percebida também na escolha dos concorrentes do certame, sendo convidados ao todo 120 artistas, que oscilavam entre Pixinguinha, da velha guarda, e Edu Lobo, da ala jovem, passando por Cartola, Clementina de Jesus, Tom Jobim, Herivelto Martins, Baden Powell, Milton Nascimento, Jair Rodrigues, Elis Regina, entre muitos outros.

A “tradição” do samba foi rememorada também nas homenagens aos grandes bambas do passado, ao longo das três eliminatórias da Bienal. Na primeira eliminatória, foi feita uma homenagem a Noel Rosa, na qual Aracy de Almeida (intérprete preferida de Noel) lembrou canções como *X do Problema* (Noel Rosa), *Feitiço da Vila* (Noel Rosa) e *Com Que Roupa* (Noel Rosa). Na segunda eliminatória, a homenagem foi para o “Rei do Samba”, Sinhô, com Chico Buarque interpretando *Jura* (Sinhô), *Gosto Que Me Enrosco* (Sinhô) e outras. Na última eliminatória, houve uma homenagem para Ary Barroso, na voz de Cyro Monteiro. Já na noite da final, a triste homenagem foi a Wilson Batista que, estando doente, viria a falecer menos de um mês depois.

Cyro Monteiro também concorreu na Bienal, apresentando *Tive Sim* (Cartola)⁷³, que ficou com o quinto lugar, misturando samba e choro. Esse samba de Cartola, incluído em seu primeiro disco (gravado aos 65 anos), foi feito em resposta ao ciúme de sua eterna companheira, Dona Zica, e referia-se a Donária, um antigo amor do sambista. O caso fica claro nos versos: “Tive, sim/ Outro grande amor antes do teu/ [...] / Mas comparar com o teu amor seria o fim/ Eu vou calar/ Pois não pretendo amor te magoar”. Cartola, como sinalizamos, obteve sucesso tardio, e foi um importante nome para o samba, por manter, com Dona Zica, o restaurante Zicartola, pelo qual passaram incontáveis nomes do samba e da MPB, e por promover uma renovação no conteúdo das canções, atribuindo maior categoria e uma poética mais rebuscada às letras.

Do primeiro ao sexto lugar da Bienal do Samba, todos foram premiados, mas, ganhando 20 mil cruzeiros novos e o troféu “Roda do Samba”, a canção vencedora, ícone da

⁷³ Foi vista a gravação de estúdio. Ver: MONTEIRO, Cyro; MARTINS, Herivelto. *Tive Sim/ Samba Manifesto*. RCA Victor, 1968. Ver também: CARTOLA, Cartola. *Discos Marcos Pereira*, 1974.

renovação que representou esta Bienal, foi *Lapinha* (Baden Powell/ Paulo César Pinheiro), defendida por Elis Regina, Baden Powell e Originais do Samba. Na letra, retratava-se o mítico capoeirista baiano de nome “Besouro”, o “Cordão de Ouro”, que, como anunciava Elis Regina: “Foi na capoeira o que Lampião foi no cangaço, [...] Besouro era um valente [...] que sozinho lutou contra todo um regimento de cavalaria e saiu ganhando [...]” (REGINA In “Elis Regina canta ‘Lapinha’”⁷⁴). A ideia de um herói, capaz de lutar contra “todo um regimento de cavalaria”, despertava os ânimos daqueles que discordavam de um regime militar vigente. Há também um toque na capoeira chamado “cavalaria”, que denota o perigo representado por este regimento para os capoeiristas baianos: “O ritmo, que imita o som de cavalos trotando, era tocado para avisar da chegada do Esquadrão da Cavalaria. Liderado pelo temido chefe de polícia conhecido como Pedrito, o esquadrão atacava as rodas e perseguia os capoeiras na década de 1920, em Salvador.” (IPHAN, 2014, p. 100).

Não obstante, o mito do “capoeirista Besouro” encontra precedente na história de outro ícone afro-brasileiro, “Zumbi”, líder dos negros que resistiram no Quilombo dos Palmares e também conhecedor da arte da capoeira, como relata Moniz Sodré em matéria do *Jornal do Brasil*, publicada em junho de 1974:

“Herdeiro de uma rica cultura tribal, o escravo procurou de todas as formas contornar a dominação e a capoeira foi uma de suas manifestações de liberdade. Expressava, do ponto de vista físico, o potencial de agilidade, manha e improvisação do negro, sobretudo o angolano. Como jogo, respondia à inclinação do africano pela dança e pela festa. E a sua eficiência como luta confirmou-se nos ferozes combates entre os negros dos quilombos e as expedições punitivas. Conta a lenda que Zumbi deu conta sozinho de 30 adversários brancos.” (SODRÉ apud *Jornal do Brasil*, 28 jun. 1974).

“Zumbi”, na verdade, foi tema de uma canção concorrente já no I Festival da Record, em 1960, quando foi apresentada *Zumbi Guerreiro* (Antônio Bueno). E o líder de Palmares também foi lembrado no festival Phono 73, por Jorge Ben, que apresentou *Zumbi* (Jorge Ben), canção que faz uma viagem por diversas partes da África, numa referência às regiões onde os escravos negros eram comprados para depois serem vendidos em outras partes do mundo: “Angola Congo Benguela/ Monjolo Cabinda Mina/ Quiloa Rebolo/ Aqui onde estão os homens/ Há um grande leilão/ Dizem que nele há/ Uma princesa à venda/ Que veio junto com seus súditos/ Acorrentados em carros de boi”. Na canção, é exposta a indignação contra a condição do escravo: “Ao centro senhores sentados/ Vendo a colheita do algodão branco/

⁷⁴ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=7-KFwAaEC90>> Acesso em: 05 out. 2013. A lenda do capoeirista Besouro também foi tema de filme, lançado em 2009. Ver: Besouro. Dir. João Daniel Tikhomiroff. Brasil, 2009.

Sendo colhidos por mãos negras”; e Zumbi, o histórico personagem, aparece novamente como herói salvador: “Quando Zumbi chegar/ O que vai acontecer/ Zumbi é senhor das guerras/ É senhor das demandas/ Quando Zumbi chega/ É Zumbi é quem manda/ Eu quero ver”.

Na incansável procura dos intelectuais por uma autêntica “tradição” brasileira e por um herói capaz de lutar e proteger contra as forças opressoras, Zumbi foi privilegiado e tornou-se também tema de uma peça de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri para o Teatro de Arena, *Arena Conta Zumbi*, para a qual Edu Lobo compôs *Canto Triste*. Entretanto, Boal não gostou da canção, de modo que Edu, depois, apresentou-a para Vinícius de Moraes, que fez a letra. Os dois entregaram para Elis Regina interpretá-la no I FIC, onde conseguiu o segundo lugar na fase nacional. Nos dias atuais, Zumbi é homenageado com o Dia da Consciência Negra, celebrado, desde 1995, em 20 de novembro, data atribuída à morte do herói de Palmares. Dentre outros personagens de matriz africana lembrados nas canções dos festivais, também podemos incluir um outro ‘rei’, cantado em *Rei Zulu Chegô* (José Assad (Beduíno)), apresentada em 1960, no I Festival da TV Record, e podemos ainda destacar *Negróide* (Maurício Einhorn/ Arnaldo Costa/ Taiguara), com interpretação de Taiguara, no III Festival Internacional da Canção.

A revigoração do samba levou o público jovem dos Festivais da MPB a se interessarem pelo ritmo e também levou os sambistas a se interessarem pelos festivais, mas inicialmente não era assim. Em 1966, como vimos, as vencedoras do II Festival da TV Record foram *A Banda e Disparada*, que empataram na finalíssima, dividindo a “Viola de Ouro”, mas bem menos se comenta sobre a canção que terminou ficando com o segundo lugar, *De Amor ou Paz* (Adauto Santos/ Luís Carlos Paraná), interpretada por Elza Soares. Pouco se comenta e pouco se viu a intérprete no palco, durante as comemorações da final. Na biografia *Elza* (2018), publicada por Zeca Camargo, a cantora lembra o episódio e confessa: “[...] eu fiquei triste porque nem me chamaram pra cantar de novo, já que duas músicas empataram como campeãs. [...] Que eu me lembre eu até saí sem o prêmio.” (SOARES apud CAMARGO, 2018, p. 202).

O samba ainda não era bem aceito pelos emergentes emepistas e, apesar de haver amizade e coleguismo entre os artistas, a competitividade por vezes se sobressaía, formavam-se grupos diferentes, “turminhas”, “patotas”, de modo que a sambista Elza Soares sentiu-se deslocada em meio aos outros concorrentes. Não só isso, mesmo que Elza Soares assegure

que seus sambas sempre foram diferentes, que sempre tenha interpretado “sambas diferentes” (SOARES, 16 jul. 2019), para atender melhor ao gosto do público dos festivais, a canção apresentada por Elza sofreu alterações e seus arranjos modernos eram, na verdade, modificações para não se apresentar a canção “como um samba clássico” (CAMARGO, *op. cit.*, p. 206).

Durante as comemorações, Elza quase não apareceu. Apenas quando a cortina já ia baixando foi possível vê-la ao fundo do palco, com Jair Rodrigues e sua mãe, D. Conceição. Jair Rodrigues, grande vencedor do festival, interpretando de forma surpreendente a moderna “moda viola” *Disparada*, com a qual se tornou mais conhecido, na verdade, também iniciou sua carreira como sambista, tendo lançado seu primeiro disco com o título *O Samba como Ele É* (1964).

Em 1967, todavia, Jair volta ao samba e apresenta *Samba de Maria* (Francis Hime/ Vinicius de Moraes), no III Festival da TV Record. E, já em 1968, interpreta *Coisas do Mundo Minha Nega* (Paulinho da Viola), na I Bienal do Samba. É nesse ínterim que o samba passa a ser cada vez mais aceito entre os jovens emebistas e pelo público dos festivais, mudança que tem o seu ponto alto na I Bienal do Samba.

Em 1968, Martinho da Vila e os Originais da Samba, ambos já consagrados, concorrem no IV Festival da TV Record com a hoje célebre *Casa de Bamba* (Martinho da Vila)⁷⁵, incluindo cavaquinho, violão, acordeão, reco-reco, pandeiro, cuíca e até um berimbau na apresentação. Neste mesmo festival, Elza Soares defendeu *Sei Lá Mangueira* (Paulinho da Viola/ Hermínio Bello de Carvalho), mas seu compositor, Paulinho da Viola, sendo portelense, foi cobrado pela Portela a respeito da promoção do nome da Mangueira (escola rival), na canção inscrita no certame; a resposta veio quando gravou outro samba, *Foi um Rio que Passou em Minha Vida* (Paulinho da Viola), uma exaltação à Portela, gravada em 1970, no disco de mesmo nome, que se tornou um de seus grandes sucessos e um clássico do samba. A canção também foi apresentada no V FIC, quando Paulinho da Viola atuou ainda como presidente do júri.

No ano seguinte, no IV FIC, Martinho interpretou a já comentada *Madrugada, Carnaval e Chuva* (Martinho da Vila)⁷⁶, acompanhado pelo Terra Trio e Brasil 67. E

⁷⁵ Foi vista a gravação de estúdio. Ver VILA, Martinho. Martinho da Vila. RCA Victor, 1969.

⁷⁶ Foi vista a gravação de áudio ao vivo (1058.1/12 | 43118, MIS-RJ).

Martinho volta no ano seguinte acompanhado por Rosinha de Valença e Turma do Samba, com *Meu Laiaraiá* (Martinho da Vila), que empolgou o público do Maracanãzinho. Outros nomes, como Bezerra da Silva e Moreira da Silva, também passaram pelos festivais. Em um dos momentos altos do samba nos festivais, foi apresentado *Desacato* (Antônio Carlos/Jocafi)⁷⁷, por Antônio Carlos, Jocafi e grupo Brasil Ritmo, que ficou com o segundo lugar no VI FIC, em 1971, e levou até o presidente do júri popular, Grande Otelo, a sambar no palco. *Desacato* foi uma tentativa de a gravadora RCA lançar seus contratados, Antônio Carlos e Jocafi, mas que representou um sucesso imediato, no festival e de vendas, com um compacto que ficou entre os cinco mais vendidos no final de 1971, sucedendo outro sucesso da dupla do segundo trimestre do mesmo ano, *Você Abusou* (SCOVILLE, *op. cit.*, p. 50).

No V Festival da TV Record, em 1969, também constatamos um elevado número de sambas entre as concorrentes, “quase metade das 42 finalistas” (*Veja*, nº 61, 05 nov. 1969, p. 73); isso decorre de, pelo menos, dois fatores: por influência da Bienal do Samba, que foi um estrondoso sucesso em 1968, e pela proibição das “guitarras elétricas” no Festival da Record de 1969, o que levou os compositores a optarem por uma estética mais acústica, favorecendo o samba. Foi uma volta por cima do samba, que havia caído no ostracismo na primeira metade da década de 1960 e, agora revigorado, era apresentado e apreciado pelo público jovem dos festivais. O vencedor também foi um sambista, Paulinho da Viola, que não defendeu um samba no festival. Paulinho apresentou *Sinal Fechado* (Paulinho da Viola), uma canção *ad libitum*, sem uma rítmica definida e totalmente dedilhada no violão, que lhe rendeu a “Viola de Ouro”, 10 mil cruzeiros novos e o prêmio de melhor arranjo. A letra da canção, por meio de fragmentos, ideias soltas e clichês, traz um diálogo dos tempos modernos, onde sempre há pressa e pouco contato, uma “modernidade” de relações interpessoais frágeis e, segundo Zuza Homem de Mello:

“(‘Olá como vai?/ Eu vou indo, e você, tudo bem?’), a dificuldade do diálogo (‘pois é, quanto tempo/...me perdoe a pressa’), o isolamento na cidade (‘precisamos nos ver por aí/ Pra semana., prometo, talvez’), a necessidade de fuga (‘por favor telefone, eu preciso beber alguma coisa...’) e o final sem fim (‘adeus.../ adeus...’), refletem a mordada da comunicação.” (MELLO, *op. cit.*, p. 349).

⁷⁷ Foi vista a gravação de estúdio de Cláudia. Ver: VI Festival Internacional da Canção: parte nacional, Odeon (LP)/ Discobertas (CD), [1971] 2012.

2.23. Festivais e africanidades.

Ao longo de todas as edições dos festivais da canção, também não foram raras as referências à “tradição” afro-brasileira, incluindo a sua religiosidade. Já no II Festival da Excelsior, em 1966, temos a canção *Inaê* (Vera Brasil/ Maricene Costa), defendida por Nilson Prado, que ficou com o segundo lugar, cujo título nos reporta a um dos nomes de Iemanjá. E no I FIC, foi apresentada *Inaiá* (Luiz Carlos Sá), apresentada por Luiz Carlos Sá, sendo “Inaiá” outra variação para o nome de Iemanjá. No II FIC, a canção *Oferenda* (Luiz Eça/ Lenita Eça)⁷⁸, apresentada por Cynara e Cybele, também falara da “mãe das águas”, que “Vive ali bem junto ao mar”. E no III Festival da TV Excelsior, em 1968, temos a apresentação de *Presente da Mãe D'Água* (Antônio Carlos Pinto), com interpretação de Maria Creusa, que também se refere a “Iemanjá”, a “rainha do mar” e protetora dos pescadores, com menção inclusive ao dia de sua festa, 2 de fevereiro, no qual “todos a saúdam” de “espada e abebé” (símbolos da “orixá”).

A palavra “Iemanjá” tem origem no iorubá e, na Nigéria, é chamada “*Yemojá*”, que, segundo o *Dicionário Yorubá-Português* de José Beniste, corresponde à “Divindade das águas do mar. <yèyé + omo + ejá.” (BENISTE, 2011 p. 809). Entretanto, a saudação à “Iemanjá”, também incluída na letra, “odoiá”, ou “odoyá”, do iorubá “*odò Ìyá*”, geralmente é traduzida como “mãe das águas”, como temos no título da canção. Na verdade, “*odó*”, no iorubá, corresponde a “rio” e “*iyá*” significa “mãe”, de modo que “*odó iyá*” seria, mais propriamente, “mãe do rio”, não se relacionando ao mar, ou à água salgada, de modo que qualquer relação neste aspecto pode ser uma decorrência dos sincretismos. Neste mesmo contexto, a letra da canção inclui referência à “Dandalunda” (ou “Ndandalunda”), divindade com origem nas terras de Congo-Angola e que representa domínio “sobre as águas doces”.

Ainda em 1968, temos outra referência à “orixá das águas”, em *Filho de Iemanjá* (Evaldo Gouveia/ Jair Amorim), apresentada pelo grupo Opus 4. E no VI FIC, em 1971, foi apresentada *Canção Pra Janaína* (João Só)⁷⁹, com interpretação de João Só, mais uma vez se referindo à mesma orixá, sendo “Janaína” um dos nomes também atribuídos a “Iemanjá”.

⁷⁸ Foi vista a gravação de áudio ao vivo (1058.1/12 | 43118, MIS-RJ).

⁷⁹ Foi vista a gravação de estúdio. Ver: VI Festival Internacional da Canção: parte nacional. Odeon (LP)/ Discobertas (CD), [1971] 2012.

No III Festival da TV Record, em 1967, foi apresentada a *Festa no Terreiro de Alaketu* (Antônio Carlos Marque Pinto)⁸⁰, interpretada por Maria Creuza, canção que lembrava o tradicional Terreiro de Alaketu, fundado ainda no século XVII, em Salvador, e que hoje é tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). No III Festival da TV Excelsior, em 1968, temos *Deus, São Jorge e a Mulher* (Adelino Moreira)⁸¹, com apresentação de Nelson Gonçalves (“o último Trovador”), que na letra aludia ao sincretismo religioso ao se referir a “São Jorge”, representação do antigo guerreiro medieval da Capadócia, que se tornou santo de devoção tanto na religião católica quanto no candomblé, onde foi sincretizado como representação de “Ogum”, orixá do fogo, da guerra, do ferro e, numa adaptação aos tempos modernos, também da “tecnologia”. E no II Festival da TV Record, em 1966, tivemos *Adarrum* (Roberto Nascimento), interpretada por Doroti, canção sobre a qual nos fala Marialva de Almeida:

“*Adarrum* (finalista no II FMPB, Record), de Roberto Nascimento, é um bom exemplo de canções que se utilizam duplamente da ‘inspiração’ (na instrumentação e na temática). No vocabulário do candomblé, *Adarrum* se refere às batidas de atabaque que auxiliam no processo de transe, ou seja, é a música que acompanha o encontro do humano com o sagrado.” (ALMEIDA, *op. cit.*, p. 64).

Neste aspecto, devemos destacar que os “afro-sambas”, de Vinícius de Moraes e Baden Powell, tiveram o intuito de resgatar a “tradição” afro-brasileira e sua peculiar sonoridade, levando instrumentos, antes reservados apenas à liturgia do candomblé, para os palcos da MPB, trabalho que resultaria no simbólico LP *Os Afro-Sambas*, de 1966.

No II FIC, em 1967, o Quarteto em Cy, que gravou as vozes dos *Afro-Sambas* de Baden Powell e Vinícius, apresentou *Sou de Oxalá* (Alcyvando Luz/ Carlos Coqueijo)⁸². Como o próprio título mostra, essa canção se refere a “Oxalá” (do iorubá: luz branca), o maior dos “orixás”, incumbido por Olodumaré pela criação do mundo. José Beniste, em seu *Dicionário Yorubá-Português*, nos fala sobre o significado do termo:

“ÒÒSÀÁLÁ – Este é o nome pelo qual se conhece, no Brasil, Obátálá (o Senhor do Pano Branco) e significa ‘o grande Òrisà’. Filho de Olóòrun (vd.) foi encarregado por este de criar o mundo e os homens. Nesta última condição é portador dos títulos de Àjàlá, Àjàlámò e Alá-morerê. Apresenta-se ora como um jovem guerreiro, simbolizado pelo arrebol – Òsògìnyón, ora como um velho, curvado ao peso dos anos, simbolizado pelo sol poente – Òsòlúfón. Suas insígnias, em prata lavrada são, em consequência, ora a espada e o pilão, ora o òpásorò – um bastão com aros

⁸⁰ Foi vista a gravação de estúdio de Mércia. Ver: 3º Festival da Música Popular Brasileira. Vol. 3. Philips, 1967.

⁸¹ Foi vista a gravação de estúdio. Ver: GONÇALVES, Nelson. *Missão Cumprida: A Volta de Nelson Gonçalves*. RCA Victor, 1968.

⁸² Foi vista a gravação de áudio ao vivo (1058/12 | 43118, MIS-RJ).

superpostos, adornados de pingentes, encimados por um passado (em geral uma pomba) – símbolo do poder. Costuma-se sincretizá-lo com Nosso Senhor do Bonfim. Sua cor heráldica é o branco e seu dia a sexta-feira. A ele se dedica a grande festa popular da ‘lavagem do Bonfim’.” (D’OBALUAYÊ, 2015, p. 191).

Homonimamente, a expressão “oxalá” também pode significar “se Deus quiser”, “tomara”, “queira Deus” e/ou “Deus queira”, derivando do árabe “*in shaa Allaah*”, que deu origem ao termo “oxalá”, em português, e “ojalá”, em espanhol, em decorrência da influência muçulmana na Península Ibérica.

No III FIC, repleta de “africanismos”, também foi apresentada *Oxalá* (Théo de Barros)⁸³, defendida por Théo de Barros, que mencionava este orixá, sobre o qual falamos acima. E no mesmo III FIC, igualmente se valendo de “africanismos”, Sérgio Ricardo apresentou *Canto do Amor Armado* (Sérgio Ricardo)⁸⁴, resgatando a “tradição” da religiosidade afro-brasileira através de sua letra que, de linguagem bem coloquial, trazia os versos: “Dei-me oferendas/ Forma, colar, rosa e renda/ Dessas conchas presa as prendas/ Minhas relíquias de paz”.

2.24. Beto Bom de Bola; Dia da Graça.

No ano anterior, entretanto, Sérgio Ricardo havia protagonizado uma grande polêmica, ao apresentar *Beto Bom de Bola* (Sérgio Ricardo). Para acompanhá-lo na fase eliminatória, o militante Sérgio Ricardo havia convidado o grupo de coral amador de operários da fábrica automobilística Willys-Overland do Brasil (WOB). Mas, mudando os arranjos, convidou o Quarteto Novo para acompanhá-lo na final, desgostando parte do público. *Beto Bom de Bola* era um samba que tratava da “euforia futebolística”, relatando a infelicidade vivida por muitos jogadores, aclamados pelas torcidas e pela nação, mas depois caindo no esquecimento. Há na canção de Sérgio Ricardo, e neste ponto se alinha a “canção de protesto”, semelhante ao que ocorre no carnaval, uma relativização da catarse promovida pelos espetáculos dos jogos, seguida de uma animosidade. A história contada por Sérgio Ricardo se inspira na carreira de outro craque, como assegura Cláudio Novaes Pinto Coelho:

“A ‘identificação’ de Sérgio Ricardo com os oprimidos era a característica básica da letra da canção vaiada pelo público. ‘Beto bom de bola’, visivelmente inspirada no drama vivido pelo jogador de futebol Garrincha, narrava o declínio de um craque

⁸³ Foi vista a gravação de áudio ao vivo (1114.97 | 4348, MIS-RJ).

⁸⁴ Foi vista gravação de áudio ao vivo (1114.97 | 4348, MIS-RJ).

por intermédio de versos como ‘Beto vai chutando pedra/ cheio de amargura/num terreno tão baldio/ quanto a vida é dura’ (...) ‘E foi-se a glória/ foi-se a copa/e a nação esqueceu-se do maior craque da história.’” (COELHO, *op. cit.*, p. 126).

A receptividade, entretanto, não foi boa, a canção não empolgou o público e, irritado com as ensurdecadoras vaias que recebeu, Sérgio Ricardo protagonizou o célebre episódio no qual quebra e depois arremessa o violão na plateia. O público presente no teatro, mais do que uma pressuposta politização, queria também se identificar com as canções e com os artistas. Exemplo disso é o “frevo” *Gabriela* (Francisco Maranhão), apresentado pelo MPB-4, no mesmo III Festival da Record, que deixou todos animados e cantarolando pelos corredores. Alguns amigos do grupo, estudantes da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU), levaram sombrinhas, típicos da dança do frevo, para apoiar a apresentação, deixando a impressão de ter começado um carnaval antecipado na plateia.

No ano seguinte, como vimos, Sérgio Ricardo interpretou a dolente *Canto do Amor Armado* (Sérgio Ricardo)⁸⁵, apresentada na fase eliminatória paulista do III FIC e classificada para o festival do Rio, uma canção politizada, como o título já revela, aproximando-o ainda mais do público, ansioso por canções com este teor. Mas o compositor teria mesmo sua redenção ao apresentar *Dia da Graça* (Sérgio Ricardo), no IV Festival da Record, com um cravo branco na mão. *Dia da Graça* era uma canção de letra forte e direta, incluindo versos como: “Faz um dia claro e eu saí pela rua/ Pra ver a cidade diferente/ Da normalidade/ Nenhum militar de arma em punho”; por isso, foi parcialmente censurada, mas, para surpresa do próprio autor, em sua apresentação, já na fase final, foi ele quem teve seu “dia de graça”, pois: “A parte cortada pela censura é cantada pela plateia, acompanhada pelo Modern Tropical Quintet, enquanto ele permanece mudo frente ao microfone. O público [que também levou faixas em apoio à canção], desta forma, se redime com Sérgio.” (*Sérgio Ricardo [site]*)⁸⁶. A canção de Sérgio Ricardo, notamos, mantém relação com os próprios festivais, sendo que a palavra “festival”, em sua origem, como vimos, também designa “um dia de festa e graça”.

Outra canção politizada, mas que não agradou o exigente público do Teatro Record, em 1967, foi *Bom Dia* (Nana Caymmi/ Gilberto Gil), canção de motivação campestre, apresentada por Nana Caymmi e Gilberto Gil (que eram casados), uma canção aludindo a um trabalhador canavieiro, que tem todos os dias a missão de ganhar o seu sustento: “Acorda meu

⁸⁵ Foi vista gravação de áudio ao vivo (1114.97 | 4348, MIS-RJ).

⁸⁶ Disponível em: <<http://www.sergioricardo.com/?area=biografia&id=6>> Acesso em: 20 ago. 2017.

amor/ É hora de trabalhar/ O dia já raiou/ É hora de trabalhar”. A canção foi inspirada em uma viagem de Nana à região de Campos dos Goytacazes, no Rio de Janeiro, onde avistou grandes plantações de cana de açúcar, como ela mesma declara em entrevista para o documentário *Uma Noite em 67*, transcrita no livro publicado pelos diretores Renato Terra e Ricardo Calil:

“Eu queria uma letra que falasse a beleza que são as plantações de cana do Estado do Rio de Janeiro’. [...] eu fiz com ele [Gilberto Gil] a música. A letra veio depois, sobre os cortadores de cana. Dava muita tristeza. Naquela época, ainda não havia restrição ao trabalho infantil. Aqueles meninos pequeninos já estavam ali metidos naquele canavial, sujeitos a mordida de cobra, à foice que vinha raspando. Era um trabalho árduo. As crianças entravam nessa, as mulheres também. Eu queria uma canção assim. Ele pegou a minha vontade e fez a letra. Foi linda. A letra caiu perfeitamente na música.” (TERRA; CALIL, *op. cit.*, pp. 128-129).

Bom Dia, apesar de ter sido finalista, não ficou entre as vencedoras deste III Festival da Record. Entretanto, neste mesmo evento, Gilberto Gil ainda inscreveu *Frevo Rasgado* (Gilberto Gil), que não foi selecionada, mas viria a se tornar um grande sucesso posteriormente, e *Domingo no Parque* (Gilberto Gil), com a qual Gil conseguiu o segundo lugar no festival e forjar o embrião do movimento tropicalista, ao lado de *Alegria, Alegria* (Caetano Veloso), como vimos. Entretanto, se o Tropicalismo já havia desestruturado a concepção nacionalista dos festivais, essa cisão se ampliaria com o aparecimento da “*soul music*”.

2.25. A *soul music*.

A esta altura, o FIC já havia se transformado no evento de música mais importante do país, capaz de alavancar carreiras de artistas e estabelecer tendências musicais. Para o V FIC, de 1970, apesar dos atrasos nas obras no Maracanãzinho, que havia sofrido com um incêndio, o que gerava incerteza sobre a realização do festival no ginásio, o diretor da TV Globo, Walter Clark, firmou acordo de transmissão em cores pela Eurovisão e pela Intervisão, nas quais o FIC ganhava cada vez mais espaço na programação (*Correio da Manhã*, 17 ago. 1970 apud BR RJANRIO PH.0.TXT.7243, AN-RJ). No âmbito internacional, difunde-se cada vez mais a música atrelada às mudanças de ordem político-social ocorridas em meio às lutas pelos direitos civis nos Estados Unidos, a partir da década de 1960, movimentos iniciados e liderados por Martin Luther King, Malcolm X e pelo grupo dos Panteras Negras (BRACKETT, 2009). Neste contexto, ao associar-se o *rhythm and blues* (música profana) ao *gospel* (música protestante negra descendente dos *spirituals*), temos o surgimento da “*soul*

music”, que mantinha, portanto, uma origem associada à cultura negra tanto quanto defendia os valores e o “orgulho de ser negro”. Segundo Rita Aparecida da Conceição Ribeiro:

“A *soul music* demarca os ‘limites com a America branca’ ao utilizarem uma linguagem específica denominando-se ‘irmãos’ – *brothers* e ‘irmãs’ – *sisters*, ‘que reunia-se em uma comunidade solidária e fraternal que brilhava pela alma (*soul*)’. Os cantores dos primeiros anos da *soul music* como James Brown, Ray Charles, Wilson Pickett, Otis Redding, Aretha Franklin e Sam Cooke, utilizavam gestos e frases típicas dos pastores protestantes. Nos anos 60 James Brown – *The godfather of soul* – pregava ao público com voz frenética: ‘*Say it loud!*’ (diga bem forte!), ao que era respondido: ‘*I’m Black and I’m proud!*’ (sou negro e orgulho-me disso), configurando assim a trilha sonora para o movimento pelos direitos civis e pela ‘conscientização’ negra.” (RIBEIRO, 2008, p. 96, grifos do autor).

Não demora muito para a influência da *soul music* chegar ao Brasil, acompanhando a explosão que teve nos Estados Unidos. O desenvolvimento do *soul* no Brasil encontra precedente na coletânea *What is soul?*, lançado pela CBD, em 1967, reunindo músicas de nomes como Aretha Franklin, Percy Sledge, The Capitols, Wilson Pickett, entre outros. Disco, no entanto, que insistia em negar qualquer associação do *soul* com os negros estadunidenses, mostrando uma foto de jovens brancos dançando e apresentando o *soul* como uma nova moda, apreciada pelo público europeu e simplesmente ignorando “uma expressão corrente e essencial naquele contexto: *black music*.” (OLIVEIRA apud ALVES, 2019, pp. 29-30, grifos do autor). Também em 1967, Wilson Simonal apresenta *Tributo a Martin Luther King* (Wilson Simonal/ Ronaldo Bôscoli), homenagem ao líder negro norte americano, em um reconhecimento das lutas pelos direitos civis nos Estados Unidos. E, tempos depois, o mesmo Simonal apresentou o *gospel Hino ao Senhor* (Tony Osanah), no Phono 73, novamente demonstrando a sua assimilação da música afro-norte-americana.

Foi em 1976, no entanto, que a jornalista Lena Frias publicou um artigo no *Jornal do Brasil*, retratando o cenário da música *soul* no país e motivando também outros jornalistas a se interessarem pelo tema (*Jornal do Brasil*, 17 jul. 1976, pp. 04-06). Mas o título da reportagem de Lena Frias sugere um “*orgulho (importado) de ser negro*”, justamente o que *O Pasquim* denunciava de forma gritante ao anunciar as atrações do V FIC: “1. a apresentação de cada música deve merecer cuidado especial para que nada indique que seja música brasileira. Se possível, não deve ter nenhum elemento de qualquer outro país que não sejam os Estados Unidos;” (*O Pasquim*, nº 71, *op. cit.*, p. 10, BN-AD). E, de forma enumerativa, ainda atacava o hebdomadário:

“2. as letras não devem ter os elementos da poesia popular [...] Deve prevalecer a sub-li-teratura e a sub-poesia. [...] “3. Na hora de cantar, o estilo deve ser o **soul**.

Como ninguém no Brasil sabe cantar neste estilo, a solução é fazer caretas como se da garganta saísse um som daqueles que emitem os cantores norte-americanos. [...] 4. Se por acaso o compositor for traído pelas influências brasileiras que estão na sua cuca mas ele ignora, a solução é conversar com o arranjador para mudar principalmente o ritmo.” (*O Pasquim*, nº 71, *op. cit.*, p. 10, BN-AD, grifos do autor).

O Pasquim ainda ia mais além, alegando que os compositores brasileiros tinham pretensões a porto-riquenhos – “orgulhosos cidadãos norte-americanos” – e ironizava dizendo que “há pessoas no Brasil favoráveis à nossa independência”, lamentando ainda que “exatamente o pessoal encarregado de fazer música copie o que se faz nos Estados Unidos.” (*O Pasquim*, nº 71, *op. cit.*, p. 10, BN-AD). Em todo caso, essa importação estava inevitavelmente atrelada a indústria cultural e dos discos, como sinaliza Amanda Palomo Alves:

“A indústria do entretenimento fomentou a produção e o consumo de discos, começando a formar um público segmentado, de acordo com os estilos musicais. [...] a *soul music* já era tocada nas rádios e em bailes de diversas cidades do país no final dos anos 1960. Os ouvintes jovens se tornaram alvo de grande interesse da indústria fonográfica e para suprir um mercado em crescimento, as gravadoras apostaram na música internacional (especialmente, na *black music*) e nas canções cantadas em inglês por brasileiros.” (ALVES, *op. cit.*, p. 33, grifos do autor).

Amanda Alves também transcreve uma reportagem da revista *Veja* em que o tema da importação musical também é lembrado e há uma tentativa de justificação por meio da comparação com a Jovem Guarda e Tropicalismo, alegando que: “Antes disso [, advento do *soul* no Brasil,] cantores e conjuntos, mesmo os melhores – como Roberto Carlos e Os Mutantes – passaram anos imitando na voz e nos gestos e na roupa artística estrangeiros, principalmente, os Beatles. Mas agora passou da conta (*Veja*, 08 set. 1971 apud ALVES, *op. cit.*, p. 57).

A despeito das críticas à importação musical, a “*soul music*” se disseminou rapidamente e passou a integrar os muitos eventos musicais, depois ganhando também eventos próprios, organizados por Mr. Funky Santos (Oséias Santos) e Big Boy [que foi jurado no VII FIC], como recorda, em entrevista ao autor, Carlos Alberto Medeiros (MEDEIROS, 03 jul. 2017), que vivenciou boa parte da evolução do movimento *soul* no Brasil. Os bailes *soul* eram muito apreciados entre os jovens negros, inicialmente no Rio de Janeiro e depois se espalhando para outros estados. Mais do que isso, entretanto, o advento da *soul music* no Brasil, tanto quanto em seu país de origem, serviu para uma afirmação da identidade dos negros brasileiros (FRY, 1982, p. 15), servindo para mostrar a sua realidade e sentimentos (*Veja*, 16 set. 1970, p. 79), transpondo a simples ideia de moda e se tornando um

meio de conscientização (VIANNA, 1987, p. 59). Mais do que uma diversão, o *soul* torna-se “importante para a superação do racismo no país” e uma forma de os jovens negros poderem “olhar a cultura de forma positiva” (ALVES, 2010, pp. 37-38). Deste modo: “[...] a ‘soul music’ vai acenar aos jovens negros como uma alternativa viável de busca de identidade, reação, resistência, contestação aos padrões vigentes, dentro e fora da comunidade negra.” (BAHIANA, 1979-1980, p. 48).

Apesar da perseguição sofrida pelos agentes que difundiram a “*soul music*”, o movimento cresceu no Brasil e logo: “multidões jovens e negras dos subúrbios do Rio estavam lotando bailes em clubes, galpões e quadras de escolas de samba para dançar ao som de ‘soul music’ irradiada pela aparelhagem potente das ‘equipes’.” (BAHIANA, *op. cit.*, p. 217). E, a partir daí, o movimento passa a ganhar maior visibilidade também nos meios de comunicação (RIBEIRO, *op. cit.*, p. 114). Após a *black music* se tornar um fenômeno de consumo no Brasil, todavia, surge a ideia de se criar um estilo autenticamente brasileiro para o gênero *soul*. É o que demonstra Ana Maria Bahiana:

“O que se sabe: que, a partir dos contatos com a equipe Soul Grand Prix, veio a ideia de lançar um grupo brasileiro de *soul*, ou, pelo menos, afinado com o mercado black. Que esse grupo apareceu sob a forma do conjunto Senzala – por sua vez formado a partir da Abolição, do pianista Dom Salvador – integrado por Oberdam (sax), Barrosinho (trumpete), Luís Carlos (bateria), Cristovão Bastos (piano) e Jamil Joanes (baixo), que trabalhou com Gal Costa, Luís Melodia e Hyldon. E que, acrescido de Claudino Steverson na guitarra e Lúcio no trombone, se transformou em Black Rio Band, ganhando Cr\$ 500,00 por dia para ensaiar e criar um *funk* brasileiro, o que levou três meses não muito tranquilos.” (BAHIANA, *op. cit.*, p. 221).

O grupo Abolição, portanto, está no epicentro da formação de uma “*soul music*” brasileira, um abasileiramento dessa música, originalmente importada e assimilada da cultura estadunidense. E o embrião do grupo liderado por Dom Salvador esteve presente no V Festival Internacional da Canção, em 1970, apresentando uma das canções mais simbólicas quanto a uma essência da *soul music* no Brasil: *Abolição 1860-1980* (Dom Salvador/ Arnaldo Medeiros). Uma música “com aparência africana e ingredientes brasileiros.” (*O Globo*, 15 out. 1970 apud BR RJANRIO PH.0.TXT.10689, AN-RJ). A canção foi apresentada por Mariá, Luís Antônio e Conjunto Dom Salvador (Abolição), que pretendiam “em seu aspecto visual – roupas e iluminação – ser uma novidade mundial.” (*Correio da Manhã*, 05 set. 1970, p. 11). O grupo “composto unicamente por negros, no estilo dos ‘Kool and the Gang’”, incluiu diversas referências negras, como atabaques e longuíssimas túnicas africanas. Luís Antônio usou, ainda, um colar com um imenso crucifixo e, quanto ao aspecto religioso, a

canção iniciava com um autêntico “*spiritual*” em sua introdução, que professava: “Ave, glória Dei! Aleluia!/ Cada lágrima de pranto eu grito/ Cada grito de lamento eu canto/ Ave, glória Dei! Aleluia!/ O meu povo sofre seu destino, sem amor”.

Em muito pouco tempo, essa apresentação rendeu frutos: “Em 1971, o disco *Som, Sangue e Raça*, lançado pela CBS, veio na esteira da participação de Dom Salvador e seu grupo no V FIC e foi lançado em CD [...]” (*Festivais da Canção [blog]*⁸⁷, grifos nossos). E não apenas isso, a partir destas produções, saíram músicas ainda hoje aclamadas no cenário internacional. A canção de Dom Salvador e Arnaldo Medeiros, que denunciava abertamente a inserção do *soul* no Brasil, também fazia uma verdadeira conclamação ao orgulho negro: “Alto pelo asfalto eu irei cantar/ E demolindo a voz do preconceito/ Nascer negro não é ter defeito/ Vou ferindo as ruas/ Onde a dor morar/ Cada passo eu faço um braço, amigo, levantar”. Este último verso, em referência ao gesto do punho cerrado para o alto. No contexto dos negros, este tipo de música alinhava-se, portanto, às “canções de protesto”, aproveitando a inclinação natural do gênero, surgido em meio à luta pelos Direitos Civis, e mais do que pregar o orgulho de ser negro, a canção prestava-se diretamente ao combate contra o racismo.

Em um festival já visto como tradicional, chegando a sua 5ª edição, o *soul* foi apresentado como uma música moderna, em alta, em voga, e celebrada por artistas mesmo que aparentemente desconexos deste estilo. É certo, no entanto, que a novidade não agradou a todos, de modo que alguns julgaram o festival como uma representação atrasada daquilo que há muito tempo vinha ocorrendo nos Estados Unidos. A vencedora do V FIC, não obstante, foi uma canção “*soul*”, *BR-3* (Antônio Adolfo/ Tibério Gaspar), com interpretação do notório Tony Tornado, acompanhado pelo Trio Ternura e Quarteto Oscar Milito, que tinha o nome da estrada que ligava o Rio de Janeiro a Belo Horizonte, mas, na verdade, os versos: “A gente corre/ E a gente corre/ Na BR-3/ Na BR-3/ E a gente morre/ E a gente morre/ Na BR-3/ Na BR-3”, traziam uma metáfora ao quadro político-social do país: “[...] [Tibério] Gaspar decidiu fazer uma letra comparando o momento em que se vivia com a perigosa via interestadual” (*Revista de História*, abr. 2011). Quase todo o Maracanãzinho gostou da apresentação, com muitos aplaudindo de pé, e em meio a tanta emoção, na volta aos bastidores, Tony Tornado desmaiou e Antônio Adolfo teve uma crise de choro, “sendo necessária a utilização de

⁸⁷ Disponível em: <<http://festivaisdacancao.blogspot.com/2009/01/abolio-1860-1980.html>> Acesso em: 19 out. 2019.

oxigênio.” (*Jornal do Brasil*, 19 out. 1970 apud BR RJANRIO PH.0.TXT.10689, AN-RJ). Todavia, em um momento em que a censura televisiva atentava ainda mais para os costumes e a moral, Tony Tornado, que viveu entre os negros do Harlem, nos Estados Unidos, apresentava-se trajado tipicamente como um *soul brother*, com cabelos e roupas iguais às dos negros norte-americanos, dançando como eles, e terminava sua apresentação “com brados de protesto ostensivamente inspirados no *Black Power* dos Estados Unidos.” (*Veja*, nº 113, 04 nov. 1970, p. 69). Em entrevista ao repórter Wolney Silva, logo depois de terminado o V FIC, ainda dentro do Maracanãzinho, Tony Tornado fala sobre sua experiência no Harlem, onde passou sete meses, segundo ele, a título de pesquisa, visitando casas noturnas para observar o *mise en scène*, as formas de cantar, seguindo sempre o estilo de James Brown, que considerava seu ídolo, mas sempre adaptando tudo “à moda brasileira” (1058.4.1/24 | 43121, MIS-RJ).

A sua imagem, “com um sol amarelo pintado no peito”, e performance, “contorcendo-se como James Brown e gritando ‘meu Deus! meu povo!’ ao final de ‘BR-3’”, tornaram-se as marcas deste festival (BAHIANA, *op. cit.*, p. 60, grifos nossos). Amanda Palomo Alves suscita algumas interpretações para a icônica imagem de Tony Tornado neste festival e, aliando o gestual à sua indumentária, questiona: “a jaqueta, o cinto, as calças dentro das botas pretas de couro, usadas por ele durante a apresentação, estariam aludindo à farda dos militares e ao poder repressivo que representavam? Poderiam implicar uma crítica à condição subalterna do negro, por sua vez, articuladas a inferioridade ou a escravidão?” (ALVES, *op. cit.*, p. 41). E, de fato, poderíamos mesmo sugerir que alguns gestos de Tony parecem estar rompendo correntes que atam seus pulsos, simbolizando depois a liberdade com os braços para cima. Mas, em todo caso, a foto com Tony de braços abertos e com o olhar altivo, parecia mesmo demonstrar que havia conquistado e como imperava no Maracanãzinho (00125TBR000106FTa | 690576-FO.00108-TV.005, MIS-SP).



Figura 7: Tony Tornado no ginásio do Maracanãzinho.
Fonte: 00125TBR000106FTa | 690576-FO.00108-TV.005, MIS-SP.

Embora tenha vencido o festival, o público brasileiro parecia não estar preparado para tantas novidades, de modo que a visão de uma performatividade “negra não domesticada”, terminou desencadeando “uma guerra multimídia” (PALOMBINI, 2009, p. 45). Mais do que isso, a imagem e o comportamento de Tony Tornado representavam uma ameaça aos preceitos de tolerância e ausência de discriminação racial no Brasil, preconizados pelo regime militar (ALVES, *op. cit.*, p. 77). Ainda assim, logo surgiram muitos convites e Tony e Trio Ternura passaram a cumprir uma agenda também em países estrangeiros, a despeito de não terem conseguido a vitória na fase internacional, ainda que extremamente aplaudidos e ovacionados.

Outro negro a obter destaque no V FIC foi Erlon Chaves, que interpretou *Eu Também Quero Mocotó* (Jorge Ben), acompanhado pela Banda Veneno e pelo Coral SAM (Sociedade Amigos do Mocotó), contando com dezenas de pessoas, homens e mulheres, o que lembrava mais uma escola de samba, numa apresentação de cerca de 10 minutos, um dos pontos altos do festival, com direito a um pequeno passeio em meio ao ginásio do Maracanãzinho com todo o público delirando e gritando: “Eu Quero Mocotó!”; e uma provocação por parte do coral que, na volta ao palco, ficou de costas, levantou as batatas e mostrou tudo para a plateia e para as câmeras que captavam as imagens ao vivo (GOMES, 27 mar. 2020). *Eu Também Quero Mocotó* é uma composição de Jorge Ben, que a apresentou para André Midani, dizendo ser uma brincadeira, mais uma dentre suas muitas composições, e falando do termo que havia se tornado moda entre seus amigos, “mocotó”, nada mais que uma forma de se referir às pernas das garotas que viam passando. Midani, no entanto, quis inscrever a canção no festival da Globo, e Jorge Ben, mesmo recusando inicialmente, depois aceitou. Midani, então, levou a canção para Wilson Simonal, que não quis cantá-la, mas indicou o maestro Erlon Chaves (que ajudou na implantação do I FIC); desta forma, como nos conta Midani:

“Na noite da primeira eliminatória, a música seria cantada por um coro de cinquenta homens e mulheres no palco, além dos metais e da rítmica. Todos estavam vestidos com batatas cor bege ou laranja, com instruções de jogar para o alto, ao final da apresentação, as enormes partituras e chutar as bolas de futebol em direção ao público.” (MIDANI, *op. cit.*, p. 127).

A faraônica performance de *Mocotó* incluiu dois escravos com abanadores de pena de pavão, posicionados ao redor de Erlon Chaves, que recebeu também no palco dez bailarinas quase despidas, com coreografias não muito aconselháveis para os padrões morais daquele tempo, tendo, inclusive, trocado beijos com algumas e teve sua camisa retirada por uma delas.

Logo, uma imensa vaia irrompeu no Maracanãzinho e fez a TV Globo encerrar a transmissão. *Mocotó*, que havia passado a ser a febre do momento, com todos só falando no “mocotó” nas ruas, casas e escritórios, foi desclassificada no festival, não foi mais ouvida nas rádios e sequer foi incluída no álbum duplo com as canções da fase nacional do V FIC. Erlon teve que se explicar para a gravadora Philips, que gastou cerca de 10 mil cruzeiros em cada uma de suas apresentações (*Veja*, nº 113, *op. cit.*, p. 69), e também foi chamado ao SOPS (Serviço de Ordem Política e Social) para esclarecer seu comportamento. Para além de ter ofendido os valores morais dominantes daquele tempo, havia o agravante de Erlon ser negro e as dançarinas brancas, o resultado não poderia ter sido pior. Embora ao fim do festival se defendesse, alegando que “a encenação constava do *script*” e julgando a responsabilidade não ser dele (*Jornal do Brasil*, 27 out. 1970, p. 05), foi chamado para depor na Polícia Federal, onde permaneceu por quatro horas, para esclarecer detalhes sobre o seu *show* que, asseguravam, ser “não programado nem autorizado pela TV GLOBO e que causou repulsa ao público presente e aos telespectadores.” (*O Globo*, 28 out. 1970, p. 08).

Erlon Chaves era uma figura ímpar, tinha respeito e plena aceitação social, era maestro, regia banda sinfônica, a orquestra da TV Globo, um grande arranjador, o primeiro “maestro erudito-jazzista-brasileiro”, como categoriza João Parahyba, que o chama de “erudito-culto-popular”, tratando indistintamente Ravel, Tchaikovski, Candeia e Clementina de Jesus. Apesar de negro, frequentava as casas e eventos das classes altas, justamente pela sua extremada erudição, formação europeia e competência musical, um “Mancini negro brasileiro”, como também o nomina João Parahyba, que ainda compara Erlon Chaves ao famoso engenheiro André Rebouças (GOMES, *op. cit.*). Mas o corrido no festival estremeceu a imagem de Erlon e não impediu que sua “ousada façanha” ofendesse “as sensibilidades sociais e raciais da ditadura”, o que “resultou em uma curta passagem pela prisão para o Sr. Chaves, repleta de interrogatório e tortura.” (THAYER, 2006, p. 92; RIBEIRO, *op. cit.*, p. 111, tradução nossa). Em tom de desabafo, Ziraldo publicou uma nota n’*O Pasquim*, comentando o ocorrido: “O que Erlon fez no Maracanãzinho aquela noite – eu estou certo – foi uma desforra, foi um viu, ó, foi uma vingança contra todos e contra tudo aquilo que fez de sua vida, hoje, de glórias, uma luta dura e sofrida. Foi a sua forma de protesto. Só que ele errou na forma.” (ZIRALDO apud *O Pasquim*, nº 72, nov. 1970, p. 29, BN-AD). Dessarte, depois dos acontecimentos, “Erlon Chaves viu sua carreira desabar”: “A sua associação com Wilson Simonal, que no ano seguinte foi acusado de alcagüete do regime militar, sendo

‘perseguido’ pela esquerda, também contribuiu para o declínio comercial do maestro, que faleceu em 1974.” (SCOVILLE, *op. cit.*, p. 40, rodapé).

Por mais que o regime militar temesse que a invasão da *soul music* colocasse em causa o discurso oficial, não houve como evitar que a questão da luta dos negros contra a discriminação, racial e social, viesse à tona, ou seja, “a questão do preconceito racial ficou evidente.” (SCOVILLE, *op. cit.*, p. 40). Talvez seja oportuno aqui diferenciar os termos “preconceito”, “discriminação” e “racismo”, o que Karin Sant’Anna Krössling faz em sua dissertação *As lutas antirracistas de afrodescendentes sob vigilância do DEOPS/SP (1964-1983)*:

“Preconceito é uma ideia, uma opinião ou um sentimento desfavorável formado *a priori*, sem maior conhecimento, ponderação ou razão sobre um grupo social. O racismo é conjunto de teorias e crenças que estabelecem uma hierarquia entre as raças, entre as etnias. Enquanto a discriminação é um ato de separar, segregar, pôr à parte alguém por causa de características pessoais.” (KRÖSSLING, 2007, p. 12, grifos do autor).

Em nota a autora também destaca como o “estereótipo”, ou seja, “algo que se adequa a um padrão fixo ou geral”, colabora com a identificação e distinção entre os indivíduos (KRÖSSLING, *op. cit.*, p. 12, rodapé). Krössling ainda lembra que a perseguição ao movimento negro no Brasil é anterior ao golpe de 1964, mas durante o regime militar sofreu intensa repressão e vigilância por parte do Departamento de Ordem Política e Social (DEOPS): “[...] uma vez que a polícia política entendia esses movimentos como subversivos e que levariam a uma crise que poderia gerar conflitos raciais a ‘democracia racial’ brasileira.” (KRÖSSLING, *op. cit.*, p. 14).

Não obstante, a partir daí, o aparato repressivo passou a se preocupar mais com estes aspectos presentes nos festivais. No ano seguinte, em documento do CENIMAR, datado de pouco antes do VI FIC, são feitas as seguintes considerações: “1) – Consta que o Sr. AUGUSTO MARZAGÃO [organizador do FIC] prepara uma homenagem ao grupo radical dos Estados Unidos, denominado ‘BLACK POWER’ [...]. 2) – O Poder Negro é formado por elementos extremistas, com ideologia de esquerda, não possuindo assim, mensagem de cunho artístico ou intelectual que seja de interesse ao povo e principalmente à juventude brasileira.” (Informe nº 0157 – CENIMAR, 23 jul. 1971). O regime de fato direcionou maiores atenções ao festival e, segundo destaca Eduardo Scoville:

“A Polícia Federal exigiu, além da análise prévia das canções das inscritas no VI FIC, o registro de todos os participantes em seus arquivos. As carteiras de identidade

deveriam ser fichadas na censura e um dossiê completo, a cargo da direção do FIC, com todas as informações sobre todos os participantes, enviado a Brasília. Assim, como documento oficial, seria expedida uma carteira com nome, identidade, foto 3X4 e função no evento, que seria remetida novamente para o Rio de Janeiro.” (SCOVILLE, *op. cit.*, p. 46, rodapé)

Em 1971, o Trio Ternura vence novamente o FIC, agora sem Tony Tornado, apresentando *Kyrie* (Paulinho Soares/ Marcelo Silva), segundo a revista *Veja*, “uma homenagem indireta ao compositor Johann Sebastian Bach (1685-1750), de quem os autores pediram emprestadas algumas sequências e o arranjador Leonardo Bruno trechos da primeira parte da ‘Missa em Si Menor, Kyrie Eleison’.” (*Veja*, nº 161, 06 out. 1971, p. 96). *Kyrie* era, notadamente, uma canção de forte inspiração religiosa, em muitos aspectos, como destaca Zuza Homem de Mello:

“A melodia de ‘Kyrie’ remete à música sacra e a letra é uma declaração de amor aludindo a ritos e orações, como no refrão bastante cantado naquela noite: ‘Ó meu amor/ por piedade/ ó meu amor/ livre-me do mal também/ mate esta saudade, amém’. Na liturgia, o Kyrie, que em grego significa Senhor, é a súplica que se segue ao Intróito no início da missa católica e denomina-se Kyrie Eleison (Senhor tende piedade).

O arranjo de Leonardo Bruno, a despeito da bateria fazendo um ritmo pavorosamente quadrado, tirou leite de pedra através da técnica do cânone, a da melodia de uma voz ser imitada, à pequena distância, por outras vozes, cuja origem é a música sacra no século XV.” (MELLO, *op. cit.*, p. 408).

Tony Tornado, que neste VI FIC se apresentou ao lado de Elis Regina, não se sairia tão bem quanto no ano anterior: “Os dois interpretaram a música *Black is beautiful*, dos irmãos Valle, que diz: ‘Hoje cedo, na Rua do Ouvidor/ Quantos brancos horríveis eu vi/ Eu quero um homem de cor/ Um deus negro do Congo ou daqui’. Enquanto cantava, Tony cerrou os punhos no ar – o gesto característico dos Panteras Negras. Acabou saindo algemado do ginásio.” (*Revista de História, op. cit.*, grifos do autor). Algo semelhante já havia acontecido com Jorge Ben, que, durante a apresentação de *Queremos Guerra* (Jorge Ben)⁸⁸, no IV Festival da Record, em 1968, foi retirado do palco após fazer o gesto do punho cerrado para o alto, que estava proibido no festival. Neste mesmo contexto, em 1972, a censura: “[...] mandou para a organização do festival uma lista de dez itens proibidos – entre eles, letras perigosas, [e] menções ao ‘poder negro’ [...]” (BAHIANA, *op. cit.*, p. 62); ou seja: “[...] não seria permitido o gesto do punho cerrado para o alto do ‘poder negro’” (MELLO, *op. cit.*, p. 403). Para Tornado, entretanto, “a incursão do *soul* no Brasil” serviria para “mostrar a realidade do negro brasileiro com gana e sentimento” (TORNADO apud *Veja*, nº 116, *op. cit.*,

⁸⁸ Foi vista a gravação de estúdio. Ver: BEN, Jorge. *Queremos Guerra/ Minha Menina*. AU, 1968. Ver também: BEN, Jorge. *Compactos 1968/1975*. [?].

p. 79). Passados os festivais, Tony Tornado seguiu em carreira solo, difundindo o *soul*, que se tornava cada vez mais aceito entre os jovens negros do Brasil; ao mesmo tempo, Tornado também fazia trabalhos de pregação em favor dos negros (MELLO, *op. cit.*, p. 390), atividade que o obrigaria a se exilar do país.

Elis Regina, aderindo um pouco à moda *black*, passou a usar túnicas afro e valorizou mais os vestidos longos por estes tempos. Mas, no V FIC, quando predominou a *soul music*, reparava-se que até mesmo o ‘dono do FIC’, Augusto Marzagão, havia assumido o estilo *african look*, diferente do estilo ‘engomadinho’ que mostrava quando exerceu a função de secretário de Jânio Quadros; diferente também da aparência de ‘agente da CIA’ (com terno, bigode e óculos escuros), que manteve durante algum tempo, e mais diferente ainda da ‘batina’ que usaria se permanecesse sendo seminarista. Em meio ao V FIC, dá-se uma grande mudança e Marzagão aparece com camisa esporte, óculos americanos e cabelo desfiado (*Veja*, nº 111, 21 out. 1970, p. 96), e a mudança de figurino e de comportamento de Marzagão incluiu também “um elaborado sotaque carioca” e “roupas berrantes e modernas” (*Veja*, nº 112, 29 out 1970, p. 84).

Além das comentadas acima, outras canções do V FIC também se inspiraram na “*soul music*”, dentre elas: *Encouraçado* (Sueli Costa/ Tite de Lemos), canção que ficou com o 3º lugar, trouxe reconhecimento aos compositores e rendeu o prêmio de melhor intérprete para Fábio, que fez uma emocionada interpretação no estilo *soul*. Fábio, paraguaio de nascimento, conheceu bem cedo a “*soul music*” por intermédio de Tim Maia, que viveu algum tempo nos Estados Unidos e apresentou o novo ritmo ao cantor; apesar disso, tal como Tim Maia, Fábio também pertenceu algum tempo ao movimento da Jovem Guarda (1058.4.1/24 | 43121, MIS-RJ). Fábio ainda voltou para uma apresentação especial na fase internacional deste V FIC, ao lado de A Brazuca, Tim Maia, Beth Carvalho, entre outros. *Encouraçado*, devemos destacar, trazia um paralelismo com o *Encouraçado* Potenkin, navio de guerra no qual decorreu o levante, em 1905, que teve influência sobre a Revolução Russa de 1917 e inspirou o filme homônimo de Eisenstein, o que atribui uma possível conotação política à canção; *Universo do teu Corpo* (Taiguara)⁸⁹, interpretada por Taiguara, uma “balada *soul*”, na definição do seu autor e intérprete, canção que arrancou aplausos do Maracanãzinho desde o início e, também segundo seu autor, fala de um garoto que se desprende do mundo a sua volta, que se julga

⁸⁹ Foi vista a gravação de áudio ao vivo (1058.1/12 | 43118, MIS-RJ).

agarrado ao passado, e atira-se nos braços de sua amada (1058.1/12 | 43118, MIS-RJ); *Reino* (Adilson Godoy/ Márcio Borges)⁹⁰, com interpretação de Sylvia Maria, classificada na fase paulista; *A Charanga* (Wanderléa/ Dom), apresentada por Wanderléa, um “xaxado-soul” que também agradou, tanto na divertida música quanto nas fantasias de “Minnie” e de “cigana”, usadas pela intérprete, e também nas roupas dos músicos vestidos em parte à moda do *soul* e, em outra, de “cangaceiro”, segurando uma sanfona (00125TBR000489FTa | 691046/FO00171/TV.005, MIS-SP). Inusitadamente, o compacto de *A Charanga* atingiu a impressionante marca de 90 mil cópias vendidas (BR RJANRIO PH.0.TXT.8376, AN-RJ); também com influências da “*soul music*”, foi apresentada *O Amor é o meu País* (Ivan Lins), com Ivan Lins na voz e piano e Aldir Blanc nas tumbadoras.

2.26. Movimento Artístico Universitário (MAU); *Som Livre Exportação*.

Em sua apresentação, Ivan Lins usou um colete azul-marinho, não despropositadamente, pois a peça de vestuário “era uma espécie de ‘uniforme’ que sugeria unidade” (SCOVILLE, *op. cit.*, p. 33), uma identificação dos integrantes do Movimento Artístico Universitário (MAU), que Ivan Lins integrava, ao lado de Luiz Gonzaga Jr., César Costa Filho, Aldir Blanc, entre outros, movimento surgido a partir da reunião de diversos artistas universitários na Rua Jaceguai, 27, no bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro, propriedade do psiquiatra e músico Aluizio Porto Carreiro, que promovia tertúlias semanais em sua residência.

Ivan Lins, que passou parte de sua infância nos Estados Unidos, tornou-se o primeiro branco a se destacar na “*soul music*” no Brasil, mas a canção que apresentou no V FIC mostrava um caráter ufanista que não foi bem visto pela ala da esquerda política. A palavra “país” era tida como um termo pertencente ao vocabulário oficial do regime militar, que difundia *slogans* como “Brasil, ame-o ou deixe-o” e “Ninguém segura este país”, de modo que a canção de Ivan Lins foi considerada “adesista”, ou seja, adepta ao governo, o que não era verdade, segundo Ivan Lins, pois tratava-se de uma letra romântica. Aldir Blanc sempre procurava desmentir tal fato nas apresentações de Ivan Lins, das quais, no entanto, ele excluiu por algum tempo a canção. Esse fator, revela Ivan Lins, pode também ter lhe tirado a vitória

⁹⁰ Foi vista a gravação de áudio ao vivo (1058.1/12 | 43118, MIS-RJ).

no festival, pois mesmo sendo mais executada que *BR-3* nas rádios e cantada por todos no Maracanãzinho, um dos jurados, Milton Temer, jornalista de esquerda, atribuiu nota zero à canção, justamente por também julgá-la de caráter adesista, deixando Ivan Lins com a segunda colocação no FIC (00821NTP00236VD, MIS-SP).

Dois outros integrantes do MAU a se apresentarem no mesmo V FIC foram César Costa Filho, que apresentou *Diva* (César Costa Filho/ Aldir Blanc), e Luiz Gonzaga Jr. (o Gonzaguinha), que defendeu *Um Abraço Terno em Você, Viu Mãe* (Luiz Gonzaga Jr.). A controversa figura de Luiz Gonzaga Jr, no entanto, representava não apenas mais um integrante do MAU que se destacava, tampouco a imagem de mais um cantor novato a surgir nos festivais; Gonzaguinha era filho de Luiz Gonzaga, o “Rei do Baião”, com o qual mantinha uma relação conflituosa⁹¹. Luiz Gonzaga esteve presente no V FIC, acompanhando a apresentação do filho, mas também para uma homenagem que seria prestada a ele no festival. Em entrevista concedida a Wolney Silva nos bastidores do evento, Gonzagão explicava que os novos artistas (Gilberto Gil, Caetano Veloso, Geraldo Vandré e mesmo João Gilberto) passaram a apontá-lo como principal influência, ou mesmo como um “pai”, e, por isso, ocorreria esta homenagem no V FIC. Uma verdadeira fusão entre as novas e as antigas gerações, entre a “tradição” e a “modernidade”, o que, entretanto, Wolney Silva ironizava, dizendo que Luiz Gonzaga passaria de “pai do baião” para “pai do iê-iê-iê”, denotando também a associação musical que se fazia com os novos artistas que surgiam (1058.4.1/24 | 43121, MIS-RJ).

Logo depois do FIC, Ivan Lins e os integrantes do MAU vieram a comandar o programa *Som Livre Exportação*, criado pela TV Globo para aproveitar a exposição destes artistas nos festivais e suplantando a lacuna deixada por programas como *O Fino da Bossa*, *Bossaude*, *Jovem Guarda* etc., satisfazendo também o novo público que se formava no Brasil. “A Rede Globo, atenta às novidades farejou um bom produto e inventou um programa para o pessoal do MAU: *Som livre exportação* [iniciado em janeiro de 1971] o último dos grandes programas musicais da TV. Os universitários exultaram. Chegariam ao público, ao povo, inquietariam, fariam pensar.” (BAHIANA, *op. cit.*, p. 164, grifos do autor).

⁹¹ A história de Luís Gonzaga, bem como o conflito vivido com Gonzaguinha, foi retratado no filme *Gonzaga: De pai para filho* (2012).

No decorrer do *Som Livre Exportação*, a TV Globo demonstrou o interesse em não prosseguir com todos os integrantes do MAU, oferecendo uma continuidade de contrato justamente para Ivan Lins, Luiz Gonzaga Jr. e César Costa Filho, que optaram por prosseguir e anunciaram sua decisão ao restante do grupo. O aproveitamento pela mídia, no entanto, gerou também uma superexposição, que consumiu seus protagonistas, de modo que não ocorreu o que se esperava, muito pelo contrário: “Ivan Lins, ponta-de-lança, foi impiedosamente consumido e esgotado, obrigado a parar absolutamente para repensar sua carreira.” (BAHIANA, *op. cit.*, p. 164). Um drama vivido por Ivan Lins, que ele mesmo narra:

“Aí veio o tombo. Durante todo o tempo, a máquina foi me usando, usando, gastando. E eu deixando [...]. Quando abandonei a Globo, ainda tentei fazer outras tevês, mas já estava traumatizado e profissionalmente valendo pouco. Resolvi me afastar para tentar entender por que tudo aquilo tinha acontecido comigo. [...] E, passando a transar áreas mais engajadas, política e musicalmente, ao mesmo tempo em que queimava a pestana devorando livros e mais livros, comecei a entender o processo político brasileiro e até meu papel nisso tudo.” (LINS apud NICODEMO, 2012, p. 28).

A carreira de Ivan Lins, todavia, não se findou por aí; pelo contrário, conseguiu cada vez mais projeção, principalmente internacional. No entanto, mais do que a participação de Ivan Lins no Festival Internacional da Canção, a regravação de suas canções por outros artistas também vieram a colaborar em muito com a sua carreira, especialmente *Madalena* (Ivan Lins), gravada por Elis Regina, canção que foi incluída em um disco editado pela ONU, o *Top Star Festival*, título da edição de 1972 do álbum *All Stars Festival*, gravado periodicamente e “[...] cujos direitos revertem em benefício dos refugiados de todo o mundo.” (*O Século Ilustrado*, 25 dez. 1971, p. 74, HM). Elis Regina foi a primeira brasileira a ser incluída nesta iniciativa e, segundo ela mesma: “[...] percebo muito bem o quanto a minha participação pode colaborar para a venda do disco no Brasil. E é por isso que fico muito feliz por ter sido a escolhida. Mas não me engano com possíveis ou prováveis aberturas de mercado que este disco me possa proporcionar no exterior.” (REGINA apud *O Século Ilustrado*, *op. cit.*, p. 74, HM). O disco foi gravado em três volumes e aquele em que Elis participa foi distribuído em um terço dos países do mundo. No Brasil, a distribuição ficou por conta da CBD, pela qual Elis também era contratada.

2.27. Festivais: Democracia social, racial e regional.

Elis Regina foi a vencedora do I Festival da TV Record, em 1965, inaugurando a “Era dos Festivais”, sendo também uma das responsáveis por elevar a participação das mulheres na música brasileira e, é claro, nos festivais. Havia, de fato, um grande número de mulheres nos festivais da canção, brancas, negras e de classes sociais variadas, muitas delas se destacando e até se consagrando vencedoras (Elis Regina, Nara Leão, Marília Medalha, Gal Costa, Evinha, Jussara, Jurema, Cynara, Cybele). De acordo com Felipe Araújo e Nanci Stancki da Luz: “[...] nos anos 60 e 70, Elis Regina era o grande nome da música feminina, acompanhada por um batalhão que fez história, como Nara Leão, Gal Costa, Rita Lee, Maria Bethânia, Maria Alcina, Nana Caymmi e outras que escreveram a história dos festivais e da música brasileira até os dias atuais.” (ARAÚJO; LUZ, 2014, p. 91). Ainda segundo os autores, no entanto, poucas mulheres cantavam músicas compostas por outras mulheres e, menos ainda, “cantavam canções próprias.” (ARAÚJO; LUZ, *op. cit.*, p. 91). Rita Lee, que colaborava nas composições d’Os Mutantes, e Joyce que interpretou *Sem Mais Luanda*, composta junto com José Rodrigues, no IV Festival da Record, estão entre as poucas exceções. Mas, realmente, poucas mulheres nestes tempos eram compositoras; outra exceção era Sueli Costa, que era mulher e compositora, uma observação feita por Ana Maria Bahiana e sobre a qual a própria Sueli acrescenta os seguintes comentários:

“Vai ver que isso até influenciou as pessoas naquela época em que eu não conseguia nada. Não sei. Pode ser. Era muito estranho. Uns não acreditavam. O [Paulo Afonso] Grisolli foi um que estranhou: ‘Como é? Mulher compositora?’. Outros me achavam um bicho estranho. Queria me fazer assim de produto exótico. Mulher compondo música é mesmo muito estranho. Não existe, não é? Não tem quase ninguém. Estranho isso.” (COSTA apud BAHIANA, *op. cit.*, p. 155).

Entretanto, Ana Maria Bahiana afirma que se as mulheres compositoras não existiam ou existiam em número reduzido nos festivais; na década de 1970, isso tendeu a mudar, com o surgimento de um número considerável de cantoras e compositoras no quadro da música brasileira (BAHIANA, *op. cit.*, pp. 36-37).

Em linhas gerais, como salienta José Ramos Tinhorão, os festivais foram o oposto da “Era de Ouro do Rádio”, em relação a possuir um número maior de jovens brancas de classe média na plateia presentes nas apresentações, em detrimento da grande quantidade de jovens negras presentes nos auditórios das rádios, pejorativamente chamadas de “macacas de

auditório”. No entanto, em se tratando dos artistas que se apresentavam nos festivais, podemos dizer que havia uma verdadeira “democracia racial e social”⁹².

O Brasil sempre foi reconhecido pela sua mistura de povos e raças, e esse sincretismo e miscigenação existentes, e já amplamente debatidos ao longo da História, originam o mito do “Brasil mestiço”, no qual concorrem as etnias predominantes no Brasil: o branco europeu, o negro africano e o ameríndio. É sobre isso que fala a canção *Rio do Meu Amor* (Billy Blanco)⁹³, defendida por Wilson Simonal, ainda no I Festival da TV Excelsior, em 1965, canção que aborda o tema da miscigenação por meio de referências às origens do povo brasileiro, a quem o autor atribui um *status* de divindade, como identificamos na letra: “Rio/ Estácio no passado fiz esse presente/ E deu abençoado três vezes a gente/ Pois Deus é africano, índio e português/ E com o babalaô, o padre, o pajé/ A macumba, a crendice, a missa e a fé”. Nos festivais da canção, essa mistura de etnias que caracteriza o Brasil também se reflete, não apenas nas letras, mas também naqueles que participaram, pois, sendo eles brasileiros, tem suas representatividades, não só étnicas, como também sociais, de gênero etc.

Notadamente, na “Era dos Festivais” surgiram artistas de diferentes extratos da sociedade e também etnicamente diversificados. Deste modo, havia artistas negros, mas não eram exclusivamente das classes baixas (Jair Rodrigues, Wilson Simonal, Tony Tornado, entre outros); havia negros de classe média (Milton Nascimento, Gilberto Gil) e até com formação educacional avançada (Gilberto Gil, Erlon Chaves). Havia, sem dúvida, muitos artistas brancos (Chico Buarque de Hollanda, Geraldo Vandré, Raul Seixas, Walter Franco), mas também não tinham exclusivamente suas origens nas classes alta e média; alguns pertenciam a uma pequena burguesia e a classes mais baixas (Roberto Carlos, Erasmo Carlos), além de muitos mestiços (Edu Lobo, Caetano Veloso, Jorge Ben, Sérgio Sampaio, Jards Macalé, entre outros).

Não há dúvida de que os festivais contribuíram para a desregionalização da música brasileira, privilegiando artistas de todo o país, não se restringindo, portanto, ao eixo Rio-São Paulo, de modo que não faltaram representantes das mais diversas regiões do país, nomeadamente do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Bahia, Ceará,

⁹² Não abstraindo-se dos debates em torno da ideia de “democracia racial” no Brasil (ALVES, 2019, p. 64 e segs.), mas neste ponto abstêm-se de tal debate para inseri-lo unicamente no contexto dos festivais, que são reconhecidamente múltiplos, tanto em termos étnico-raciais quanto sociais.

⁹³ Foi vista a gravação de estúdio. Ver: SIMONAL, Wilson. Wilson Simonal. Odeon, 1965.

entre outros. Algumas localidades serviram também de sede para eliminatórias e, em certas cidades, ocasionalmente, surgiram também fortalecidos movimentos musicais, como os já mencionados Clube da Esquina, Pessoal do Ceará e mesmo o Tropicalismo.

Nenhum movimento musical deste período, entretanto, representou tão bem a diversidade existente no Brasil quanto o Tropicalismo. Ele foi capaz de sintetizar inúmeros elementos em suas canções, de ordem cultural, política, religiosa, estético-musical, performática, sempre se valendo de uma notada ‘brasilidade’, ainda que assimilando a cultura estrangeira, representada pelos instrumentos elétricos, pelo “pop” e pelo “rock”. Em contrapartida, por intermédio dessa assimilação da cultura estrangeira, o Tropicalismo abriu caminho também para os gêneros musicais estrangeiros entrarem nos festivais – e na própria música brasileira.

2.28. Novos Baianos; Luli & Lucina.

Ainda de viés tropicalista, no IV FIC, Os Brasões apresentaram o “rock” *Canastra Real* (Guilherme Dias Gomes/ Luciano Bastos). Já no V Festival da MPB da TV Record, também em 1969, Tom Zé e Os Novos Baianos apresentaram o “samba-bolero” *Jeitinho Dela* (Tom Zé)⁹⁴, na qual a “modernidade” se apresenta na medida em que é retratada uma garota que alcança a fama e ganha repercussão na mídia (revistas, jornais, fotografias), deixando muitos apaixonados e perdidos por ela. E no mesmo V Festival da Record, dois dos Novos Baianos, Moraes Moreira e Luiz Galvão, apresentaram o “rock” *De Vera* (Moraes Moreira/ Luiz Galvão)⁹⁵.

Os Novos Baianos são notadamente pós-tropicalistas e, destarte, representantes da “modernidade”. Eles foram os que melhor compreenderam o seu movimento predecessor, e o potencializaram, assumindo uma clara postura contracultural, que culminou na formação de uma comunidade em um sítio localizado em Jacarepaguá, no Rio de Janeiro, no qual viviam todos juntos. Experiência que foi registrada pelo produtor Solano Ribeiro e transformada em um documentário, intitulado *Novos Baianos F. C.* (1973) (mesmo nome do terceiro disco do grupo), originalmente destinado à TV alemã.

⁹⁴ Foi vista a gravação de estúdio. Ver: Vários Artistas. Quando os Baianos se Encontram. Gala, 1979.

⁹⁵ Foi vista a gravação de estúdio. Ver: BAIANOS, Os Novos. Colégio de Aplicação/ De Vera. RGE, 1969.

Quem também viveu uma experiência contracultural parecida foi a dupla Luli & Lucina, que, no VII FIC, em 1972, junto com o grupo O Bando, apresentaram *Flor Lilás* (Luli/ Lucina), canção que teve arranjos de Zé Rodrix, categorizada por eles como “uma experiência musical em ficção científica”. A letra de *Flor Lilás*, de fato, exalava essa concepção que a dupla possuía da sociedade em que viviam, “dos mil medos” do mundo que habitavam: “Ah!/ Eu tenho medo da chuva molhar/ Eu tenho medo da chuva regar/ A minha cabeça/ Ah!/ Eu tenho medo do raio surgir/ Eu tenho medo de um raio cair/ Na minha cabeça/ Eu tenho medo que um dia/ Na ponta de cada fio/ De cada cabelo/ Da minha cabeça/ Nasça uma flor lilás”. No pensamento de Luli, “a desumanização da sociedade mecanizada” acarretava uma terrível “angústia aos que nela vivem”. “Ninguém sabe ao certo para onde dirigir este medo. Daí, a flor lilás. Daí o medo incrível de uma natureza destruída pela própria humanidade.” (LULI apud RIBAMAR In *Notícias da Amadora*, 16 set. 2019).

Luli & Lucina, entretanto, não se diziam uma dupla e sim uma “IDEIA” e, na verdade, mais do que uma relação musical, Luli e Lucina formaram também um casal e, mais do que isso, assimilando intensa e inteiramente o espírito contracultural, viveram um triângulo amoroso, na mais autêntica representação do poliamor. No início da década de 1970, Luli (ou Luhli, ou ainda Multilhuli, como também se intitulava), que era casada com o fotógrafo Luiz Fernando da Fonseca, habitava um casarão no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, onde Ney Matogrosso também esteve abrigado, logo que chegou à cidade, e para quem Luli escreveu *O Vira*, com João Ricardo, gravada pelos Secos & Molhados, em 1973.

Luli e Luiz Fernando conheceram Lucina, que integrou o grupo Manifesto (sob o nome de Lucelena), auxiliando na vitória de *Margarida*, no II FIC, em 1967, e em muitos outros festivais. Não demorou e logo se formou a dupla musical e, em pouco tempo, também constituíram um matrimônio triplo, que trouxe mais dois filhos de Lucina, somando quatro, com os que Luli e Luiz Fernando já tinham. Tempos depois, mesmo com o falecimento de Luiz Fernando, Luli e Lucina permaneceram casadas, cuidando de sua prole de quatro filhos, quatro netos e uma imensa produção cultural, com discos, poesias, artes plásticas, entre outros. Viveram em um sítio em Mangaratiba, litoral fluminense, de forma comunitária, passando seus últimos dias na região serrana do Rio de Janeiro e tendo composições gravadas por inúmeros artistas. (FROTA apud *Folha de São Paulo* [site], 26 set. 2018⁹⁶). A história da

⁹⁶ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/09/morre-aos-73-anos-a-cantora-e-multi-instrumentista-luhli.shtml>> Acesso em: 26 out. 2019.

dupla foi contada no documentário *Yorimatã* (2014), dirigido por Rafael Saar, e teve depoimentos de diversas personalidades.

2.29. *Rock*, MPB e festivais.

No VII FIC, em 1972, o “*rock*” já se encontrava em alta, profundamente difundido no Brasil e devidamente enraizado na música brasileira. Segundo Ana Maria Bahiana, “[...] o ‘*rock*’ acabou por conseguir passar de forma indelével e indiscutível elementos de sua linguagem para a fala musical brasileira: o uso generalizado da eletricidade, de instrumentos eletrificados, a síntese entre suas estruturas rítmicas e as do baião, do samba e até mesmo do choro.” (BAHIANA, *op. cit.*, p. 41). Mas, não havendo a presença do “iê-iê-iê” nos festivais, coube maiormente a Os Mutantes a introdução do *rock* na insurgente MPB. Como bem define Maria Bahiana: “Nos anos 60, Os Mutantes fazem facilmente a ponte entre ‘*rock*’ e MPB graças à tropicália.” (BAHIANA, 2006, p. 65).

Os Mutantes, que já se apresentavam nos festivais desde 1967, no VII FIC, em 1972, interpretaram *Mande um Abraço pra Velha* (Os Mutantes)⁹⁷, canção que ironizava os próprios festivais: “Já faz tempo pacas/ Que eu não vinha aqui cantar no festival/ Eu não vou ganhar, quem sabe até eu vou perder ou empatar”; demonstrava certos anseios da juventude em ter festivais mais parecidos como os de Woodstock ou da Ilha de Wight, não meramente televisivos, o que chocou até mesmo Solano Ribeiro nos ensaios. “A liberação da canção dos Mutantes, por parte da emissora, derivou-se do fato de que o grupo enviou apenas uma parte da letra.” (SCOVILLE, *op. cit.*, p. 60). A canção citava também a antiga “marchinha carnavalesca” *Cachaça* (“Você pensa que cachaça é água/ Mas cachaça é água não/ É não”) e alternava levadas de “*rock*” e de “samba”, com instrumentos de percussão e elétricos, incluindo um “*mini moog*”. Era uma fase mais progressiva d’Os Mutantes, que neste ano perderia a participação de Rita Lee.

O “*rock*” e sua fusão com a MPB já mostravam mais força há algum tempo. Em 1969, no V Festival da Record, como dissemos acima, Os Novos Baianos apresentaram *De Vera* (Moraes Moreira/ Luiz Galvão) e podemos dizer que Os Novos Baianos substituíram com primazia Os Mutantes na síntese entre o “*rock*” e a música brasileira. No mesmo festival,

⁹⁷ Foi vista a gravação de estúdio, ver: As 12 finalistas do VII Festival Internacional da Canção (fase nacional). Som Livre/Rede Globo (LP)/ Discobertas (CD) [6 faixas bônus], [1970] 2012.

apesar de não ser característico do grupo, o MPB-4 também apresenta um “*rock*”, *Mar de Tranquilidade* (Ruy Faria/ Cynara/ Aquiles)⁹⁸, com uma introdução repleta de dissonâncias e intervenções sonoras. Alguns atribuem a sonoridade “*rock*” desta canção ao grupo Som Imaginário, apesar de não haver os créditos no disco.

O Som Imaginário, por sua vez, estreou como banda de apoio de Milton Nascimento, mas logo ganha identidade própria, relacionando-se ao “*rock*”, “*jazz*”, “*soul*” e à música brasileira, música erudita, contracultura e música instrumental, que ganhava cada vez mais espaço na indústria fonográfica. Em 1970, o Som Imaginário entra também nos festivais, apresentando *Feira Moderna* (Beto Guedes/ Fernando Brandt)⁹⁹, no V FIC, um bem estruturado *rock* progressivo e experimental, com solos de guitarra distorcidos, aterrorizantes e incompreensíveis para quem não tivesse afinidade com o gênero¹⁰⁰. Na letra, a canção lembrava o “grito do Ipiranga”, bradado por D. Pedro I às margens do rio Ipiranga, em 1822, mas em todo o resto era mesmo moderna, tanto quanto o comportamento do grupo. Representantes da contracultura usavam “cabelos compridos, roupas exóticas, colares”, típico “dos *hippies*”, eram adeptos “do budismo e da dieta macrobiótica” e criticavam os festivais por acreditarem ser um evento burguês. Esse comportamento, todavia, não era algo isolado, como destacava o *Jornal do Brasil*: “Fazem parte de um tipo que hoje é uma constante nos festivais” (*Jornal do Brasil*, 14 out. 1970, BN-AD).

A entrada do “*rock*” nos festivais, e na música brasileira de uma forma geral, se apresenta como uma boa alternativa para uma música mais tradicionalista e conservadora, e sua assimilação se diferencia em pelo menos duas correntes. A primeira é aquela que se integra na música brasileira, como um dos componentes no caldeirão musical que resultou globalizante e universalista MPB; a outra serve de base para o “*rock* brasileiro”, que se desenvolveu na década de 1970, do qual muitos grupos já aparecem como concorrentes nos festivais. Nesta direção, no V FIC ainda tivemos: *Quebra-Cabeça* (Paulinho Soares/ Marcelo Silva)¹⁰¹, apresentada pela Brazuca, um “*rock*” também pesado para um festival no qual predominou o “*soul*”, levado pelo grupo de Antônio Adolfo, que vinha de um segundo lugar no Festival de Atenas, na Grécia; *Cafusa* (Sérgio Fayne/ Vitor Martins)¹⁰², interpretada por

⁹⁸ Foi vista a gravação de estúdio. Ver: MPB-4. Deixa Estar. Elenco, 1970.

⁹⁹ Foi vista a gravação de áudio ao vivo (1058.4.1/24 | 43121, MIS-RJ).

¹⁰⁰ Foi vista a gravação de áudio ao vivo (1058.4.1/24 | 43121, MIS-RJ).

¹⁰¹ Foi vista a gravação de áudio ao vivo (1058.4.1/24 | 43121, MIS-RJ).

¹⁰² Foi vista a gravação de áudio ao vivo (1058.4.1/24 | 43121, MIS-RJ).

Sérgio Fayne, Marida Fossa e Módulo 1000, um “*rock* progressivo” de tom experimentalista que parecia ironicamente se entrecruzar com o título da canção; e *Tributo ao Sorriso* (Sérgio Hinds/ Jorge Amiden)¹⁰³, defendida por O Terço, que ficou com o 9º lugar, uma canção que criticava um mundo de aparências, de “sorrisos”, o qual o eu lírico contempla através de sua existência e exclama: “Glória ao sorriso/ E Glória ao semblante/ Amém”. Vemos que a letra da canção guarda certa carga religiosa, tal como o nome do grupo. O nome, O Terço, uma fração de três, mantém total integração com a formação da banda, contando com três integrantes (um “*power trio*”), mas também faz referência ao rosário, utilizado na liturgia do catolicismo para contar um certo número de orações (SAGGIORATO, 2016, p. 05). Em 1971, O Terço reaparece com *O Visitante* (Jorge Amidem/ Cesar Mercês), ficando em 7º lugar no VI FIC, vindo a colocar o grupo como banda revelação, segundo a mídia especializada (SAGGIORATO, *op. cit.*, p. 06).

Em 1971, no entanto, foi o “*rock-rural*” *Casa no Campo* (Zé Rodrix/ Tavito), defendido por Zé Rodrix, Tavito e Grupo Faia, que ganhou maior destaque. De caráter extremamente bucólico, a canção resgatava a “tradição” rural e a vida simples no campo, como vemos na letra:

“Eu quero uma casa no campo
Onde eu possa compor muitos *rocks* rurais
[...]
Eu quero carneiros e cabras
Pastando solenes no meu jardim
[...]
Eu quero plantar e colher com a mão
A pimenta e o sal
[...]
Eu quero uma casa no campo
Do tamanho ideal pau-a-pique, sapê
Onde eu possa plantar meus amigos
Meus discos e livros e nada mais.”

Em um festival que teve abertura do “*latin-rock*” Santana, que já vinha de sua consagração no Woodstock, *Casa no Campo* terminou marcando o evento pela forma como representava o movimento contracultural e o pensamento da juventude da época. O intérprete Zé Rodrix, juntamente com Luiz Carlos Sá e Gutemberg Guarabyra, viriam a formar um trio de destaque na música brasileira. Misturando influências urbanas e rurais, “tradição” e “modernidade”, regionalismos e estrangeirismos, o trio, que foi chamado Sá, Rodrix e

¹⁰³ Foi vista a gravação de áudio ao vivo (1058.1/12 | 43118, MIS-RJ).

Guarabyra (mantendo-se também como dupla, Sá e Guarabyra) marcaram história, principalmente por meio de discos como *Passado, Presente & Futuro* (1972) e *Pirão de Peixe Com Pimenta* (1977). De acordo com Ana Maria Bahiana, o trio Sá, Rodrix e Guarabira foi capaz de: “[...] fundir os instrumentos eletrônicos com a viola sertaneja, o *rock* com o rasqueado e o baião, numa forma que foi chamada, por algum tempo, de *rock rural*.” (BAHIANA, *op. cit.*, p. 44, grifos do autor). *Casa no Campo* já havia ganho o Festival Universitário de Juiz de Fora e, depois de participar no FIC e de ser gravada por Elis Regina, teve ainda mais notabilidade e trouxe maior projeção aos seus compositores e intérpretes.

Em 1971, o “*rock*” ganhava cada vez mais evidência. No Teatro Ipanema, no Rio de Janeiro, estreava a peça *Hoje é Dia de Rock*, de José Vicente, explorando a temática contracultural através da história de uma família de habitantes do interior de Minas Gerais que se vê tentando sobreviver em uma cidade grande, capitalista e consumista. Mas, ao mesmo tempo em que o “*rock*” servia para denunciar aspectos sociais, sempre era visto como uma assimilação da cultura estrangeira e aceitação do imperialismo anglo-saxão.

A capa da edição de nº 169 d’*O Pasquim*, anunciando o Festival Internacional da Canção de 1972, trazia uma gravura de um Tio Sam com cara de bruxa, empurrando um “galo do FIC” de madeira, *à la* “cavalo de Tróia” (ou “galo de Tróia”, como enuncia a revista), simbolizando que o VII FIC, invadido pelos ritmos norte-americanos e pelos investimentos estrangeiros, não era mais que um “presente de grego” do Tio Sam para o público dos festivais, uma forma de inserir e difundir os ritmos “de fora” no Brasil. Páginas adentro, uma outra *charge* na mesma revista indica haver manipulação dos concorrentes pelos interesses comerciais e televisivos. E ainda na mesma edição, sob o título *Festivália*, Ziraldo também mostrava sua indignação com o comércio visível no festival, propondo que se realizassem, então, dois festivais por ano, um “FESTIVAL DE MÚSICA POPULAR DE CONSUMO” ou “FESTIVAL DO DISCO”, destinado a apresentar “canções para o *hit-parade*”, declaradamente, “negócio limpo”, e um outro “FESTIVAL ABERTO DE MÚSICA POPULAR” ou “FESTIVAL LIVRE”, direcionado para aqueles que pretendessem inscrever “suas experimentações, suas pesquisas, suas invenções.” (ZIRALDO apud *O Pasquim*, nº 169, set.-out. 1972, p. 21, BN-AD).



Figura 8: Capa da edição nº 169 d’*O Pasquim*.
Fonte: *O Pasquim*, nº 169, set.-out. 1972, capa, BN-AD.

Foi mesmo no VII FIC que o “rock” invadiu de vez os festivais e no qual prevaleceu a “guitarra elétrica”. De acordo com Ana Maria Bahiana:

“[...] além dos Lobos e de Raul, havia Os Mutantes com ‘Mande um abraço pra velha’, Luli & Lucina com ‘Flor Lilás’, A Bolha com ‘Liberdade, liberdade’. De Recife veio O Peso com ‘O pente’. De Belo Horizonte veio Sirlan, que já havia montado um pocket show com letras de rock traduzidas e, fingindo ser um pobre matuto do Vale do Jequitinhonha, conseguiu liberar na censura a única concorrente que ficou de rabo preso, a sua ‘Viva Zapátria’ (parceria com Murilo Antunes que ele apresentaria com dois então desconhecidos do grande público: Beto Guedes e Flávio Venturini).” (BAHIANA, *op. cit.*, p. 62).

Notamos que a entrada do “rock” nos festivais é um caminho aberto pelos tropicalistas, pois antes era rechaçado pelos mais tradicionalistas, considerado subversivo e transgressor pelo regime e um vetor imperialista pela esquerda ortodoxa, portador dos valores e da invasão cultural estrangeira. Para Margarida Autran, essa cultura estrangeira tende mesmo a se integrar à cultura nacional, mas descaracterizando-a, lembrando que: “A descaracterização da arte do Brasil resultou assim numa supervalorização de produtos culturais importados, a ponto de, em 76, o então diretor geral da Phonogram, André Midani, declarar que o futuro da música popular brasileira estaria no *rock*. (BAHIANA; WISNIK; AUTRAN, 1979-1980, p. 94). A declaração rendeu a Midani até mesmo uma bronca de Vinícius de Moraes, como revela em sua autobiografia (MIDANI, *op. cit.*, p. 131), mas a afirmativa encontra fundamento, pois a década de 1970 “já configurava claramente o nascimento de um *rock* brasileiro”, não por intermédio de Gil, Caetano, Gal, Jorge Ben e dos Novos Baianos, como aponta Midani, pois estão mais para emepistas que assimilaram o “rock”, mas, como também indica acertadamente Midani, por meio dos Mutantes e Raul Seixas, e muitos outros grupos, tais como Som Imaginário, O Terço, Módulo 1000 e Tutti

Frutti, que caracterizaram o “*rock* brasileiro da década de 1970”. Mas se, inicialmente, a MPB rivalizou com as bandas de “*rock*” que surgiam e disputavam o mesmo público, na década seguinte a MPB teve que ceder um espaço ainda maior em decorrência da explosão do “*rock* nacional dos anos 80”.

No VII Festival Internacional da Canção, em 1972, quem conseguiu mesmo maior destaque foi Raul Seixas, com sua imitação de Elvis Presley durante a performance do “*rock-baião*” *Let me Sing, Let me Sing* (Raul Seixas/ Edith Nadine Seixas)¹⁰⁴. Mas Elvis não foi o único ídolo do *rock and roll* referenciado na canção de Raul, que também lembrou Little Richard e seu “Wop-bop-a-loo-mop bop-lop-bam-bam!”, da canção *Tutti Frutti* (Little Richard/ Dorothy LaBostrie), embora com uma ligeira modificação para “Uah-bap-a-loo-map boo-lah-bein-bum!”. Em parte herdeiro da aglutinação tropicalista, Raul Seixas destacou-se também pela fusão que proporcionou entre o “*rock*”, com o qual se integrava perfeitamente desde a adolescência, e o “baião”, tradicional do Nordeste, sua região de origem. Dizia o próprio Raul: “Eu sinto o *rock* primitivo que veio do country, exatamente como sinto o baião, que é o nosso country.” (SEIXAS apud PASSOS, 2010, p. 76). E Raul traz outras referências em sua canção. O trecho: “Eu vim rever a moça de Ipanema/ E vim dizer que o sonho/ O sonho terminou”, falava da “moça de Ipanema”, ou seja, a bossa nova, que a este tempo não era mais o principal gênero musical da música popular brasileira (NETO, 2011, p. 03), e falava também que “o sonho terminou”, lembrando o fim dos Beatles e o fim do sonho *hippie*, que também se diluía. Também é de Raul Seixas a canção *Eu sou Eu Nicuri é o Diabo* (Raul Seixas), um “samba-*rock*-tango”, interpretado por Lena Rios e Os Lobos, com participação de Raul. O “tango” também foi lembrado na letra da canção, que ainda teve direito a trecho de um autêntico “tango argentino”.

2.30. Fusão e profusão.

Se falamos que o *rock* invadiu e ganhou maior espaço no VII FIC, devemos acrescentar que as fusões, misturas e cruzamentos de toda espécie também já estavam generalizados. O “Rei do Ritmo”, Jackson do Pandeiro, tocou um “reco-reco de bambu” na

¹⁰⁴ Foi vista a gravação de estúdio. Ver: SEIXAS, Raul. *Let me Sing, Let me Sing/ Ted Boy, Rock e Brilhantina*. Philips, 1972. Foi vista também a gravação de estúdio de Os Lobos. Ver: VII Festival Internacional da Canção: fase nacional. Odeon (LP)/ Discobertas (CD), [1972] 2012. Foi vista também a gravação de estúdio de Os Fiks. Ver: VII Festival Internacional da Canção: fase nacional. Discobertas, 2012

apresentação de *Papagaio do Futuro* (Alceu Valença), acompanhado pelo autor da canção Alceu Valença e seu amigo Geraldo Azevedo, ambos ao violão. Jackson do Pandeiro, que na verdade se chamava José Gomes Filho, em seu nome artístico associava “Jackson”, inspirado nos filmes de faroeste que via na infância, um estrangeirismo moderno e em voga, e “Pandeiro”, seu inseparável instrumento, estando dentre os mais tradicionais e populares do Brasil, portanto: “Jackson ‘modernidade’, Pandeiro ‘tradição’.” (ARAÚJO, *op. cit.*, p. 353). Além disso, Jackson trazia influências profundamente enraizadas na “tradição” nordestina, do coco, do baião, do rojão, com os quais fez carreira no rádio e conquistou reconhecimento nacional.

O autor da canção, Alceu Valença, também declara que viveu “com muita intensidade o repente, o rojão, os cantadores”, que “vivia no meio dos cantadores, ouvindo os improvisos”, ao mesmo tempo que acompanhava o baião de Luiz Gonzaga e os artistas do rádio, “Ângela Maria, Caubi Peixoto, Nelson Gonçalves, Sílvio Caldas”. Eles “tocavam nos alto-falantes da praça” de São Bento do Una (cidade de origem de Alceu) tanto quanto as músicas da capital, a “ciranda” e, é claro, o “rock”, de Elvis Presley, Ray Charles ou mesmo Bob Dylan, embora ressalve que não foi atrás disso de propósito: “A coisa foi chegando e entrando no meu ouvido. E eu senti muito, porque achei muito parecido com as coisas que eu conhecia e gostava, o rojão. [...] Gosto de eletricidade, do baixo bem marcado, e isso eu uso.” (VALENÇA apud BAHIANA, *op. cit.*, p. 158). A canção apresentada no VII FIC, *Papagaio do Futuro*, apesar de resgatar a mais autêntica “tradição” musical nordestina, por meio da “embolada” cantada por Jackson e Alceu, na letra, como sugere o título, corria em direção ao futuro, desfilando uma série de elementos relacionados à “modernidade” e à contemporaneidade: “Estou montado no futuro indicativo/ [...] / Terno de vidro costurado a parafuso/ Papagaio do futuro/ Num para-raio ao luar/ Eu fumo e tusso/ Fumaça de gasolina/ Olha que eu fumo e tusso/ Cobra caminha sem ter direção/ [...] / A águia avoa sem ser avião/ Vamos visitar a Lua/ É num foguete americano”.

No mesmo VII FIC, temos “neo-africanista” *Serearei* (Hermeto Paschoal)¹⁰⁵, apresentada por Alaíde Costa e Conjunto Hermeto Paschoal. Hermeto, que tem a descomunal habilidade de compor enquanto escreve a música na pauta, fez todo o arranjo de sua canção para a orquestra do FIC, contando com 44 músicos e mais o coral Severino Araújo, mas foi

¹⁰⁵ Foi vista a gravação de estúdio. Ver: VII Festival Internacional da Canção: fase nacional. Odeon (LP)/ Discobertas (CD), [1972] 2012.

impedido pela censura de levar ao palco as quatro galinhas e um porco para incluir em sua performance, a despeito do argumento de que “quando a gente aperta o pé do porco ele dá um grito que nenhum piano no mundo consegue igualar.” (*Veja*, nº 214, 11 out. 1972, p. 71). Mas Hermeto conseguiu levar seu grupo, acompanhando a tendência de diversos artistas que começaram a formar grupos para acompanhá-los, entre eles Marcos Valle, Egberto Gismonti e mesmo Milton Nascimento, que utilizou o Som Imaginário como banda de apoio, como vimos. Lembrando também que foram muitos os grupos de *rock* que emergiram a este mesmo tempo e, por vezes, eram aproveitados por outros artistas.

Também temos, no VII FIC, a “marcha-contracultural” de Sérgio Sampaio, *Eu Quero é Botar meu Bloco na Rua* (Sérgio Sampaio), que se tornou um grande sucesso no carnaval daquele ano. A canção foi reapresentada no ano seguinte, no Phono 73, com Sérgio Sampaio, promovendo um desconcertante *happening* de viés pós-tropicalista. No entanto, o capixaba Sérgio Sampaio, apesar de demonstrar esta postura e de ser amigo de Raul Seixas, sempre destacou que era ouvinte das canções brasileiras e dos artistas da “Era do Rádio”, só vindo a conhecer o *rock* com Raul (*Veja*, 16 jun. 1976, p. 10).

Também no VII FIC, Raimundo Fagner apresentou *Quatro Graus* (Raimundo Fagner/Dedé)¹⁰⁶, canção com ares regionais nordestinos e uma letra parodiando o poema *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias. Fagner, apesar de não ter se classificado para a final deste VII FIC, era um grande ganhador de festivais, tendo ganhado diversos certames regionais e em nível nacional (00821NTP00297VD, MIS-SP). Cearense de Fortaleza, foi o primeiro a conquistar projeção nacional e abrir caminho para o grupo que ficou conhecido como Pessoal do Ceará, destacando nomes como Belchior, Ednardo, Rodger Rogério, Tėti, Fausto Nilo e outros.

2.31. Cabeça; A Lira Paulistana.

Ainda no mesmo VII FIC, temos *Cabeça* (Walter Franco)¹⁰⁷, canção de linguagem poética adensada e experimentalismo bem ao gosto dos mais intelectualizados. Walter Franco vinha de um passado ligado ao teatro e de sua revelação nos festivais universitários da TV

¹⁰⁶ Foi vista a gravação de estúdio. Ver: FAGNER. Cavalo Ferro. compacto duplo. Philips, 1972. Foi vista também a gravação de estúdio de Marilton. Ver: VII Festival Internacional da Canção: fase nacional. Discobertas, 2012

¹⁰⁷ Foi vista a gravação de estúdio. Ver. FRANCO, Walter. Ou Não. Continental (LP)/ Warner-Continental (CD), [1973] 1994.

Tupi, e *Cabeça* é, para Walter Franco, o fechamento de um ciclo pessoal, no qual procurava “uma linguagem própria, uma ligação direta”, buscava experiências, e “*Cabeça* foi o encerramento desse ciclo.” (FRANCO apud BAHIANA, *op. cit.*, p. 177, grifos do autor). Um encerramento que trazia suas influências passadas, pois a polifonia de *Cabeça* era de inspiração teatral, apresentando, em suas muitas vozes e canais de gravação, também muitos personagens, representados, no entanto, por um único ator, ele Walter Franco (00821NTP00321VD, MIS-SP). Com isso, Walter Franco inaugurava e explodia na mídia a música experimental, levando esta à última consequência.

A canção, chamada de “música de laboratório”, foi insuperável quanto à “modernidade” e à tentativa de inovação neste festival, uma fita gravada repleta de sobreposições vocais (*overdubbings*), na verdade, três vozes gravadas em *tape* e uma apresentada ao vivo, e efeitos sonoros; com uma letra extremamente *clean*, a canção convidava à uma reflexão, por meio do repetitivo refrão: “O que é que tem nessa cabeça?”. Sem dúvida, a apresentação de Walter Franco causou em todos o maior espanto no FIC de 1972, comparável à de Macalé e Capinan, em 1969, e à de Caetano Veloso e Gilberto Gil, em 1968.

O paulista Walter Franco se destacou como representante da música experimental, alternativa e minimalista, estilo que consagrou também o grupo conhecido como Lira Paulistana, que se reunia em torno do Teatro Lira Paulistana e contava com nomes como Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Língua de Trapo, Premeditando o Breque, entre outros.

A Lira Paulistana (ou Vanguarda Paulistana) se pretendia totalmente independente, a começar pela divulgação de suas produções, fazendo isso através de cartazes e panfletos distribuídos entre jovens e em portas de instituições de ensino. Segundo Márcia Dias:

“As atividades do Teatro Lira Paulistana possibilitaram o funcionamento da Lira Paulistana Gravadora e Editora, responsável pelo selo fonográfico e pelo jornal de mesmo nome (‘tabloide semanal de roteiros e serviços’). [...] Ao grave problema da distribuição, os artistas respondiam com o trabalho artesanal: além da venda de discos nos shows, tentavam distribuí-los, pessoalmente, as lojas ou vendê-los por reembolso postal.” (DIAS, 2000, p. 138).

Com estas ações, os integrantes da Lira Paulistana tornaram-se precursores da produção independente no Brasil, que ganharia mais força nas décadas seguintes, por intermédio de pequenas gravadoras, denominadas “*indies*”, fazendo frente e servindo como opção às grandes empresas do mercado fonográfico, as “*majors*”.

2.32. Produção independente; música, mercado e tradição.

Devemos destacar que, a partir de meados da mesma década de 1970, alguns artistas, insatisfeitos com o tratamento recebido de gravadoras e empresários, decidiram deixá-los de lado, passando a optar por “uma carreira autônoma, autogerida”; é o caso de Chico Buarque, Maria Bethânia, Gilberto Gil, Paulinho da Viola, que, segundo Ana Maria Bahiana: “São casos notáveis, mas, na verdade, são apenas sinais de uma comoção silenciosa, operante e profunda que circula pelas entranhas do mercado musical.” (BAHIANA, *op. cit.*, p. 167). Isso, no entanto, não foi algo previsto e tampouco era uma particularidade brasileira: “‘É um movimento maravilhosamente espontâneo’, diz o cantor e compositor Jorge Telles. ‘É o resultado de uma contingência global, histórica, que esvaziou o mercado e não deixou outra opção a quem queria começar uma carreira’, afirma, mais amargo, o compositor paulista Waldemir Marques. Ambos estão certos.” (BAHIANA, *op. cit.*, p. 168). Ainda segundo Bahiana, sob a epígrafe *Independência ou Morte*:

“Antônio Adolfo, João Donato, Danilo Caymmi, Luli & Lucina, Marlui Miranda. Os grupos Vimana, Joelho de Porco e Terço. Toninho Horta. Robertinho Silva. O que toda essa gente tem em comum, além do amor e da prática da música? Resposta: todos eles, de algum modo, bem-sucedidos ou não, até o fim ou não, decidiram, em um momento de suas carreiras, parar de esperar os favores e brisas incertas da indústria fonográfica, e tomaram o destino de seus trabalhos em suas próprias mãos.” (BAHIANA, *op. cit.*, p. 236).

Os embates no âmbito da indústria fonográfica, todavia, estão longe de se encerrar por aí. Ana Maria Bahiana, a propósito da produção musical resultante do espetáculo *Rosa de Ouro*, destaca outro assunto importante, que se dá em relação ao tratamento dado à cultura tradicional nos discos, por meio dos seguintes questionamentos: “Por que temos tão poucos elementos para descobrir nosso passado, nossas origens, nossas informações básicas? Por que tão poucos, tão escassos, tão ocultos discos com os forjadores dessas informações?” (BAHIANA, *op. cit.*, p. 27); o que sugere uma resposta contundente: “porque o mercado consumidor é pequeno e distorcido; porque as gravadoras são empresas capitalistas, destinadas a dar lucro e não a fazer cultura, embora informem cinicamente em cada produto que ‘disco é cultura’. O que dá lucro é o que custa menos esforço e o que vende em maior quantidade.” (BAHIANA, *op. cit.*, p. 27). Por isso, também podemos enxergar a incorporação da “tradição” nacional nas músicas dos festivais, e nas músicas difundidas pelos meios de comunicação de uma forma geral, como uma forma válida para o resgate e alerta sobre uma cultura popular muitas vezes esquecida, escondida e silenciada, pois ainda que ela seja

modernizada e ressignificada pelos recursos tecnológicos empregados no seu processo de produção e na sua difusão midiática, essa “tradição” ganha maiores atenções e passa a ser do conhecimento de um público espectador mais amplo, que pode despertar interesse e gosto por essa herança cultural.

2.33. O FIC.

Aos poucos, entretanto, percebemos que há um desgaste da “fórmula-festival”. Em 1968, a TV Excelsior deixou de produzir festivais. No ano seguinte, foi a vez da TV Record e, no IV e último certame da emissora, os artistas já estavam desinteressados e incomodados com as imposições dos organizadores, alguns já julgavam os festivais puramente um circo e outros acreditavam que havia se tornado comercial demais e não apresentavam novidades, à isso se acresce a promulgação do Ato Institucional nº 5, que ocasionou uma interrupção no processo produtivo musical através da censura, perseguição e exílio de artistas. A partir daí, a TV Globo foi a única que manteve os festivais, por meio da realização do FIC.

O Festival Internacional da Canção (FIC) surge, em 1966, acompanhando a moda dos festivais, iniciada no Brasil pela TV Excelsior, em 1965, seguida pela TV Record, a partir de 1966. O FIC apresentava, no entanto, como grande diferencial, a sua divisão em duas fases, uma no plano nacional, para escolha de uma canção brasileira, e outra no plano internacional, “destinada a eleger a melhor canção internacional, incluindo a brasileira, entre os países inscritos.” (Regulamento I FIC apud SNI, IGAC, cx. 558, TT; Regulamento V FIC apud BR RJANRIO PH.0.TXT.10397, AN-RJ). Frequentemente referenciado na mídia internacional como “o maior festival do mundo” ou “o festival mais famoso do mundo”, o FIC colocava-se como um meio para “deslocar para o Hemisfério Sul o polo da canção internacional”, apresentando e divulgando uma música brasileira de “invejável vitalidade” (*Manchete, op. cit.*, p. 114, BN-AD¹⁰⁸). O diretor Augusto Marzagão chegou a declarar que tinha como “sonho e lema” obter “uma canção que seja cantada da Patagônia aos Urais” (MARZAGÃO apud *Veja*, nº 57, 08 out. 1969, p. 76), e sua intenção, em relação ao FIC, era torná-lo uma espécie de Festival Eurovisão, com seleções nacionais nos vários países participantes

¹⁰⁸ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&PagFis=74961>> Acesso em: 12 jan. 1967.

(*Correio da Manhã, op. cit., p. 07, BN-AD*). Embora isso nunca tivesse ocorrido, o reconhecimento de seu trabalho o levou à presidência da Federação Mundial dos Festivais.

Em todo caso, o FIC se consagrou cada vez mais como um grande evento, uma festa na qual se encontravam artistas, personalidades e canções de diferentes lugares, transformando o Rio de Janeiro na “capital mundial da música popular” (*Manchete, 11 out. 1969, BN-AD*), promovendo um intercâmbio que potencializou a capacidade criadora dos músicos brasileiros e trazendo ao mercado internacional músicas em moldes diferentes, mas capazes de competir com as canções de San Remo e do Eurovisão, talvez até mesmo pelas circunstâncias às quais o país estava submetido (no que tange as pressões de âmbito político e social, tanto quanto da necessidade de afirmação no quadro internacional) e que outrora também se abatera sobre a Europa (*Manchete, 17 out. 1970, p. 57, BN-AD*).

Desde o início, o FIC teve apoio da Secretaria de Turismo da Guanabara, pois se apresentava também como um meio de promover o turismo na cidade do Rio de Janeiro, e do governador Negrão de Lima, opositor do regime militar eleito pelo PSD, que se orgulhava de o FIC ter começado durante o seu mandato. Na contracapa do sexto e último volume da raríssima coleção de discos, com as gravações ao vivo das apresentações do I FIC, de natureza não comercial, produzida apenas para ser ofertada às “autoridades, representações diplomáticas, entidades culturais, órgãos de imprensa, de rádio e TV”, o governador da Guanabara deixava uma mensagem em que demonstrava o seu apreço pelo festival:

“No ensejo do encerramento do I FESTIVAL INTERNACIONAL DA CANÇÃO POPULAR quero congratular-me com a Secretaria de Turismo e com todos os que nele tomaram parte, interpretando as lindas músicas que tivemos ocasião de ouvir. Esse empreendimento, pioneiro no seu gênero, trouxe para a Guanabara e para o Brasil o reconhecimento de todos que, como nós, amam a música em seus inúmeros ritmos e formas e entende que seja ela um dos melhores meios de intercomunicação e amizade entre os povos do mundo. (Ass.) Francisco Negrão de Lima.” (20852, MIS-RJ).

Em 1967, também contando com a presença do governador Negrão de Lima, foi inaugurada a secretaria do FIC, no bairro do Flamengo, que depois seria transferida para o Jardim Botânico, ao lado da sede da TV Globo. O governante também promoveu recepções para os artistas competidores, reuniões com os organizadores e até lançamento de selo com a marca do FIC. Em troca, também foi condecorado com uma medalha do FIC. Negrão de Lima permaneceu no cargo até 1971, momento em que Augusto Marzagão também deixa o FIC, o que foi intencionado e anunciado já no ano anterior, pois, aproveitando a saída de quem

“incentivou sempre” o FIC, Marzagão também anunciava a sua aposentadoria (*Correio da Manhã, op. cit.*, p. 13, BN-AD). Minimamente, a participação constante do governador da Guanabara nas atividades protocolares do FIC deixava claro como a realização do evento passava também pela questão política.



Figura 9: O governador Negrão de Lima recebe os participantes do VI Festival Internacional da Canção Popular, 30 set. 1971.
Fonte: BR RJAPERJ AID.CF.FC.139, APERJ.

Se, inicialmente, o FIC despertou incertezas quanto a sua viabilidade, a ponto de a TV Globo se recusar a realizar o I FIC, o evento tornou-se tão rentável que apenas iniciou pela TV Rio, sendo assumido já na sua segunda edição pela mesma TV Globo. O FIC também teve apoio da Loteria Federal, que promovia uma “Loto-Canção”, com extrato pelo próprio festival e patrocínio de diversas empresas, como Shell, Hollywood, Gessy Lever, e até a companhia aérea Pan American (PANAM) mostrou interesse em ser patrocinadora do evento.

É escusado dizer que também havia inúmeros problemas com o FIC. A incipiência era notável e o festival sofria com acusações de amadorismo e improvisação. Primeiramente, criticava-se o fato de um festival com um grande potencial e importância para a música brasileira ser transformado em “mais um festival de televisão” (*Correio da Manhã*, 26 out. 1966, n.p., BN-AD). Devemos lembrar que os festivais eram programas de televisão e, mesmo para esse modelo, tornavam-se exaustivos e cansativos pela duração, com muitas falas, intervalos longos entre as apresentações e repetições das canções vencedoras. Na fase internacional, era negligenciado espaço para representantes das emissoras televisivas estrangeiras fazerem a cobertura do evento, artistas de renome internacional eram relegados a apresentações em condições primárias (“jogados no fogo”), outros artistas que eram

anunciados e esperados simplesmente não vinham (os casos mais notáveis são os de Frank Sinatra, Brigitte Bardot, Virna Lisi, John Lennon e sua mulher Yoko Ono), apresentações já confirmadas eram canceladas etc. Cometiam-se erros de itinerários (confusão na entrega de materiais entre Rio e São Paulo – onde era também realizada uma fase eliminatória), a precariedade permitia que, algumas vezes, os instrumentos fossem afinados ao vivo e havia falhas dos equipamentos durante as apresentações, o que se associa a um dos principais problemas com o FIC: a sonoridade do Maracanãzinho.

As dificuldades de som no Maracanãzinho eram imensas, até para se pensar em um festival ali, “não tinha condições técnicas para aquilo”. Quando escolheu o Maracanãzinho: “Marzagão resolveu visitar o ginásio. Reuniu uma equipe da TV Rio, um cenografista, técnicos de som e o maestro Erlon Chaves para vistoriar tudo. Bateram palmas, gritaram de vários pontos e, como era esperado, ninguém compreendia uma só palavra.” (MELLO, *op. cit.*, p. 150). Frente ao quadro encontrado, a solução pensada pela equipe foi das mais inusitadas: “o Maracanãzinho teria de ficar completamente lotado e o público absorveria o som.” (MELLO, *op. cit.*, p. 150). O caso é que, se o público presente poderia contribuir com a diminuição dos *reverbs*, este mesmo público não silenciava, gritando, assobiando, vaiando ou aplaudindo, um público jovem e com plena força nos pulmões, que disputava ruidosamente (e às vezes venciam!) com o som que vinha do palco, o que não apenas atemorizava concorrentes e repórteres, mas também piorava ainda mais a qualidade sonora do evento.

Foram necessários maiores investimentos para a melhoria do som no Maracanãzinho, o que, já no ano seguinte, resultou em algumas modificações. Deste modo: “Sob o comando do engenheiro Herbert Fiuza, a sonorização interna teria, em vez de cornetas, 40 caixas de som, 15 amplificadores Mustang de 50W, dos quais dois para o júri. Os defletores, localizados sob um teto falso, seriam rebaixados ao máximo para diminuir o rebatimento e haveria tapetes nas áreas vazias” (MELLO, *op. cit.*, p. 232). Ainda assim: “apesar de todas essas providências, caso o Maracanãzinho não lotasse, talvez não fosse possível eliminar o eco.” (MELLO, *op. cit.*, p. 232).

Ao longo da história do FIC, foram inúmeras as iniciativas para o aperfeiçoamento da acústica do ginásio, mas até a última edição, em 1972, não se havia de fato solucionado a questão. Apontou-se até mesmo como proposital a ausência de soluções para a sonoridade do FIC, insistindo-se em realizar o evento no Maracanãzinho, com a sua sempre horrenda

acústica, possivelmente por motivações econômicas (SPENCER apud *República*, 06 out. 1972; AJA [acervo]; MOUTINHO In S.I.; AJA [acervo]). Os boatos que corriam é que certo artista tinha apoio de uma gravadora, outro de outra etc., e, ao menos implicitamente, o festival também era regido por editoras discográficas (MOUTINHO apud S.I.; AJA [acervo]). Ter o apoio de uma ou outra editora não significava ter sucesso no certame, mas nos corredores se falava e se ofereciam contratos entre os países concorrentes, o que, certamente, refletia nas votações, desenhando um quadro mencionado muitas vezes como aterrador.

Com o crescente desinteresse por parte de todos pelos festivais, ironizava-se também o certame em relação à baixa qualidade notada nas canções concorrentes, como em 1969, quando o maestro Julio Medaglia chamou o IV FIC de “Funeral Internacional da Canção”, com músicas muito comerciais, pouco brasileiras, “san-remizadas”, melodramáticas e até mesmo dignas de canastrices (MEDAGLIA apud *Veja*, nº 57, *op. cit.*, p. 77). Até mesmo a indústria dos discos teve um recesso, em decorrência da defasagem dos festivais. Em 1971, houve uma debandada dos grandes nomes da MPB, e em um festival considerado merencório, pouca novidade foi apresentada.

Ainda com a popularidade decaindo, em 1972 foi realizado o VII Festival Internacional da Canção, pela TV Globo, taxado pelo jornalista e crítico José Lino Grünwald como “barulhento”, “escandaloso”, de uma “monotonia ruidosa” em que “há o desfile de fantasias, o blim-blim-blim da distorção weberniana e intelectualoide de alguns instrumentos”, chegando a apontar o “fim da canção”, onde “ouve-se pouca melodia e muita pseudo-harmonia” (GRÜNEWALD In *Correio da Manhã*, 22 set. 1972, n.p.). Em matéria publicada no jornal *Última Hora*, dizia-se não entender onde o FIC queria chegar “apresentando trinta canções que pretendem ser modernas mas que, para a grande maioria do público, nem músicas são.” (*Última Hora*, 19 set. 1972 apud BR RJANRIO PH.0.TXT.5401, AN-RJ). E o VII FIC também foi acusado de puro comercialismo, uma “preocupação de auferir lucros fáceis em detrimento da real, objetiva e sincera divulgação da autêntica música brasileira” (*Jornal de Letras*, out. 1972 apud BR RJANRIO PH.0.TXT.5401, AN-RJ).

Havia também o desinteresse do público, de modo que para lotar o Maracanãzinho, conta-se, foram distribuídos ingressos gratuitamente para as escolas da cidade. Ainda assim, não atingindo um número satisfatório de pessoas presentes no ginásio, contabilizaram-se muitos prejuízos, amargando também uma audiência menor que a do programa *Cassino do*

Chacrinha, apresentado antes do FIC, com metade dos pontos no Ibope e poucos países solicitando o *tape* para reprodução. “Isso talvez não queira dizer o fim da festa, mas parece evidente que algumas luzes se apagaram, enquanto convivas ilustres abandonavam o salão.” (Veja, nº 212, 27 set. 1972, p. 83).

Musicalmente, entretanto, o saldo do VII FIC se mostrava animador. Muitos dos participantes, artistas, pessoas da organização ou da produção, auxiliaram na elevação da categoria do VII FIC (MORELLI, *op. cit.*, p. 71). Um dos fatores positivos foi a contratação de Solano Ribeiro para o festival. Segundo Eduardo Scoville: “A Rede Globo buscou recriar o clima dos festivais da Record, desta vez através de seu produtor, que tinha estreitos contatos com os principais compositores e capacidade de reconhecimento das novas tendências da música brasileira.” (SCOVILLE, *op. cit.*, p. 54). Solano foi o diretor do primeiro Festival da TV Excelsior, em 1965, e depois migrou para a TV Record, dirigindo os mais notáveis eventos deste período (II e III Festival da TV Record), e voltando ao último Festival da TV Excelsior, em 1968, de modo que, como assegura Zuza Homem de Mello: “Se há alguém que sabe fazer festival, esse alguém é Solano Ribeiro.” (MELLO apud TERRA; CALIL, *op. cit.*, p. 30). Ninguém melhor, portanto, para dirigir (e tentar salvar) o VII FIC.

O VII FIC, de 1972, mostrou-se com maior profissionalismo e, de acordo com Rita Morelli: “Falava-se também que aquela poderia ser a oportunidade para uma já então esperada renovação no cenário musical brasileiro, com o surgimento de novos compositores e intérpretes.” (MORELLI, *op. cit.*, pp. 71-72). O VII FIC, na verdade, teve por lema “revelação, renovação e evolução”, apresentando uma maioria de compositores novos, talvez inexperientes, “mas de grande gabarito e espírito profissional”, como afirmou Solano Ribeiro (RIBEIRO apud *O Globo*, 07 set. 1972 apud BR RJANRIO PH.0.TXT.5401, AN-RJ).

A organização do festival assegurava que os caminhos estavam abertos para a experimentação e havia condições apropriadas para os jovens que apareciam e, apesar de o festival de 1972 ter seguido todos os protocolos habituais, não restaram dúvidas de que houve uma reviravolta na estagnação esperada para o certame, ao menos quanto aos artistas que vieram a se apresentar. “Nos espetáculos do Maracanzinho [publicava O Globo] serão apresentadas composições de todas as tendências musicais, desde o samba antigo ao **rock**, passando pelo bolero e o samba moderno, no estilo Baden Powell.” (*O Globo*, *op. cit.*, apud BR RJANRIO PH.0.TXT.5401, AN-RJ, grifos do autor). Muito semelhante ao que dizia o

jornal *Última Hora*, no dia de estreia do festival: “Muitos estilos estarão representados nesse espetáculo de hoje: o *soul*, o *rock*, o samba de breque, o sambão, o baião e até a mistura total, com tango e xaxado juntos.” (*Última Hora*, 16 set. 1972 apud BR RJANRIO PH.0.TXT.5401, AN-RJ).

Em edição que comentava o festival, a revista *Manchete* anunciava “A Nova Face da Canção Brasileira”, marcada pelo “pluralismo” e não só isso: “[...] diferenciavam as roupas e a apresentação pessoal de cada concorrente, do mesmo modo as músicas concorrentes revelavam a diversidade que vai do samba de partido alto ao **pop** adaptado, do baião ao frevo, do regional ao experimentalismo eletrônico.” (*Manchete*, 30 set. 1972, p. 05, BN-AD, grifos do autor). E a mesma matéria também enunciava: “Coloridas como as roupas de seus intérpretes, as músicas do VII FIC refletem a tendência dominante da atual MPB – a criação livre, aberta e sem dogmas.” (*Manchete*, *op. cit.*, p. 05, BN-AD).

Em termos de inovação, o VII FIC foi comparado ao III Festival da Record, mas com muito maior diversidade de ritmos e gêneros. Gilberto Gil e Gal Costa estiveram presentes, mas como atrações especiais e não concorrendo. E o fato é que o VII FIC revelou muitos novos artistas, como Raul Seixas, Maria Alcina, Walter Franco, Fagner, Alceu Valença, Sérgio Sampaio, Sirlan e outros que só despontariam mais tarde, como Belchior, Ednardo e Oswaldo Montenegro (que contava com apenas 16 anos). Esses novos nomes conviveram com outros já consagrados, Marlene, Jackson do Pandeiro, Roberto Menescal, Baden Powell, sem, no entanto, rivalizar ou criar algum antagonismo entre jovens e velhos, mas coexistindo mutuamente.

Os vencedores, neste festival que escolheu duas canções brasileiras para a fase internacional, foram o “samba-rock-funk” *Fio Maravilha* (Jorge Ben), interpretado por Maria Alcina, e *Diálogo* (Baden Powell/ Paulo César Pinheiro), defendida por Baden Powell, Tobias e Cláudia Regina. E num momento em que os grandes nomes da música popular evitavam e recusavam-se a concorrer nos festivais, a participação de Jorge Ben, e podemos incluir Baden Powell, era considerada “um ato de extrema generosidade para com a organização do Festival, para com o público, concorrentes, júri e todo mundo (MACIEL apud *Correio da Manhã*, 21 out. 1970, p. 03, BN-AD).

Tudo confluía para uma grande profusão musical desencadeada e resultante dos festivais anteriores. Um momento de convergência e síntese, de intensas transferências

culturais e hibridismos, no qual se forjava a diversidade, o pluralismo e o multiculturalismo que caracterizaria a música brasileira, atendendo pelo nome de MPB. Esta profusão de ritmos e estilos, apresentada no VII FIC, chamou a atenção do correspondente português José Ribamar, do jornal *Notícias da Amadora*, que registrou as seguintes impressões:

“Notável a tentativa de fazer da parte nacional do Festival uma amostra da riqueza musical brasileira. Desde os mais variados ritmos nordestinos (emboladas, desafios, etc.) até o samba-afro (Baden Powell) passando pelo samba ‘partido alto’ e pelo tango, todas as tendências e gêneros musicais estão representados.” (RIBAMAR apud *Notícias da Amadora*, 16 set. 1972, AJA).

Como em outros festivais, houve um elevado número de jovens insurgentes neste VII FIC, mas agora, sem excessos, mais abertos à criação e à experimentação, tanto na música quanto nas letras, abordando novos temas como o existencialismo, a degradação ambiental, o desgaste dos próprios festivais, entre outros, sem esquecer a política, que passa a ter um maior alcance, no mínimo latinoamericano. Eduardo Scoville sinaliza que os festivais “já estavam desgastados e não mais representavam um polo de criação da música brasileira, e o que sobressaiu nos últimos FICs foi o padrão de produção pragmático da emissora.” (SCOVILLE, *op. cit.*, p. 03). Entretanto, ao contrário disso, notamos que os nomes que surgiam, encontraram meios para a criação e inovação e, até mesmo pelo caminho trilhado pelos festivais anteriores, os novos artistas já se preocupavam e visualizavam uma carreira internacional.

Apesar disso, depois da segunda eliminatória da fase nacional, a direção recebeu ordens dos militares para destituir Nara Leão, então presidente do júri, devido a declarações dadas à imprensa, consideradas ofensivas ao Exército Brasileiro. Os organizadores do FIC, no entanto, resolveram destituir todo o júri de brasileiros, substituindo-os por estrangeiros, alegando que estes últimos saberiam escolher melhor canções brasileiras para concorrer no mercado externo. Para tanto, foram traduzidas as letras das canções para o inglês e o francês, de modo que os jurados pudessem compreender melhor as canções¹⁰⁹. Todavia, o júri destituído resolveu redigir uma carta em protesto ao ocorrido, mas, ao tentar furtivamente subir no palco para fazer a leitura, Roberto Freire, também jurado, foi violentamente arrastado para os bastidores, levado para uma sala, onde estavam alguns policiais, e espancado de forma a quebrarem-lhe ossos e causarem-lhe lesões graves. Por insistência dos outros jurados,

¹⁰⁹ Em relação às candidatas estrangeiras inscritas era o inverso, as canções eram traduzidas para o português e submetidas ao departamento de censura para poderem ou não concorrer no festival (BR RJANRIO TN.CPR.LMU.867, AN-RJ).

especialmente Nara, a carta foi lida por Murilo Neri, denunciando a estranheza de como o júri havia sido substituído (MELLO, *op. cit.*, p. 427).

A par destas questões, Morelli ressalta que a imprensa da época viu o VII FIC como um verdadeiro desastre: “E um ‘desastre’ muito grave, em que foi visto o desaparecimento da própria fórmula ‘festival’.” (MORELLI, *op. cit.*, p. 72). Devido a todos os conflitos políticos, baixa audiência, críticas da imprensa e prejuízos financeiros, este VII FIC seria o último evento da “Era dos Festivais”.

2.34. O Phono 73.

No ano seguinte, entre os dias 11 e 13 de maio, realizar-se-ia no Palácio das Convenções do Anhembi, em São Paulo, o festival Phono 73 – O Canto de um Povo, que não consistia numa competição e sim numa apresentação do *casting* da gravadora Phonogram (atual Universal Music), que contava com nada menos que 80% dos grandes nomes da época, Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Jorge Ben, Raul Seixas, Elis Regina, Gal Costa, Maria Bethânia, Wilson Simonal, MPB-4, entre muitos outros. Em resumo, segundo artigo de Tom Cardoso para o jornal *Valor Econômico*, publicado em 27 de junho de 2003 e transcrito por André Midani: “*O festival reuniu uma constelação de talentos da MPB e foi um verdadeiro soco no estômago da ditadura.*” (CARDOSO apud MIDANI, *op. cit.*, p. 156, grifos do autor).

Ao todo foram 31 apresentações, ao longo dos três dias de festival, contando com um público de cerca de 3.500 pessoas por apresentação. O Phono 73 surge para suprir a falta dos festivais, já devidamente enterrados no ano anterior com o derradeiro VII FIC. Foi Erasmo Carlos, a pedido de André Midani, então diretor da gravadora, quem liderou as conversas entre os contratados da Phonogram para a realização de um festival não-competitivo e, segundo lembra Midani:

“A ideia era de fato muito simpática, simples e dinâmica, e incentivava a criatividade. Um artista subiria ao palco e cantaria sozinho um sucesso próprio, já muito conhecido. Depois, cantaria uma composição inédita. Em seguida, convidaria um outro artista a subir no palco e juntos cantariam uma canção que teriam composto em parceria para a ocasião, ou uma canção de outro compositor, que nenhum deles tivesse interpretado antes.” (MIDANI, *op. cit.*, p. 155).

Esse festival, embora de fundamental importância, é diferente dos anteriores por alguns fatores: por não ser competitivo, por contar com artistas contratados de uma única gravadora e por não ter sido televisionado, o que deixava a impressão de a indústria fonográfica estar tentando organizar seu próprio festival, conseguindo, de fato, “criar em torno do evento o mesmo tipo de expectativa antes existente em torno dos festivais da televisão” (MORELLI, *op. cit.*, p. 77). Mas houve uma gravação em vídeo das apresentações, embora quase todo o material tenha sido consumido pelas chamadas que atingiram o Museu da Imagem e do Som, local onde estava armazenado, restando apenas o que está disponível no DVD, acompanhado de dois CD’s, que resgata o evento¹¹⁰, cerca de 30 minutos de gravações, ainda assim, com muitos cortes.

Este vídeo inicia com Jorge Ben, descontraidamente tocando os “samba-rock’s” *Caramba!... Galileu da Galiléia* (Jorge Ben) e *Que nega é Essa?* (Jorge Ben), partindo para uma versão “jazz-blues-samba” da canção *De manhã* (Caetano Veloso), que lançara Caetano Veloso em 1965, e encerrando com a conhecidíssima *Mas que Nada* (Jorge Ben). Toquinho e Vinícius de Moraes apresentaram os “sambas” *Regra Três* (Toquinho/ Vinicius de Moraes) e *Samba de Orly* (Vinicius de Moraes/ Toquinho/ Chico Buarque) e a “marcha” *Meu Pai Oxalá* (Toquinho/ Vinicius de Moraes). Elis Regina apresentou o “tango” *Cabaré* (João Bosco/ Aldir Blanc), acompanhada de um “bandoneón”, o “samba” *É com Esse que Eu Vou* (Pedro Caetano) e a moderna *Ladeira da Preguiça* (Gilberto Gil), esta última ao lado de Gilberto Gil, autor da canção. Gilberto Gil também interpretou *Filhos de Ghandi* (Gilberto Gil), juntamente com Jorge Ben, lembrando um dos mais tradicionais blocos afro da Bahia e trazendo referências claras e diretas à religiosidade afro-brasileira, numa autêntica evocação de suas divindades: “Omolú, Ogum, Oxum, Oxumaré/ Todo o pessoal/ Manda descer pra ver/ Filhos de Gandhi/ Iansã, Iemanjá, chama Xangô/ Oxossi também/ Manda descer pra ver/ Filhos de Gandhi”.

Gal Costa levou ao palco *Sebastiana* (Rosil Cavalcânti), um “xaxado-coco” que alavancou a carreira de Jackson do Pandeiro, na década de 1930. Junto com Maria Bethânia, Gal Costa ainda apresentou *Oração de Mãe Menininha* (Dorival Caymmi), canção de Dorival Caymmi em homenagem a Maria Escolástica da Conceição Nazaré, a Mãe Menininha do Gantois, uma bem-sucedida “ialorixá” baiana, muito conhecida por suas renovações no candomblé praticado em Salvador. Gal Costa ainda apresentou o “samba” *Trem das Onze*

¹¹⁰ Ver: Phono 73 – O Canto de um Povo. Dir. Ricardo Moreira. Brasil, 2005.

(Adoniram Barbosa), de Adoniram Barbosa (o “pai do samba paulista”), canção que, posteriormente, foi escolhida em um concurso realizado pela Rede Globo como a canção que melhor representa a cidade de São Paulo. Maria Bethânia também apresentou *Rosa dos Ventos* (Chico Buarque), canção que fala das belezas do Brasil e símbolos nacionais, como a Amazônia e o Oceano Atlântico. Maria Bethânia ainda interpretou *Eu Preciso Aprender a Ser Só* (Gilberto Gil), composta especialmente para Bethânia por Gilberto Gil, este que ainda apresentou o “samba” *Meio de Campo* (Gilberto Gil) e, com Jorge Ben, *Jazz Potatoes* (Jorge Ben), um “samba-jazz” cheio de improvisações, semelhante ao que os dois músicos fizeram depois no disco *Gil & Jorge: Ogum, Xangô* (1975).

Jair Rodrigues interpretou os “sambas” *Orgulho de um Sambista* (Gilson de Souza) e *Sou da Madrugada* (Gilson de Souza/ Wando). Ivan Lins apresentou o “samba” *Não tem Perdão* (Ronaldo Monteiro/ Ivan Lins), acompanhado pelo MPB-4, que também interpretou outros “sambas”, *A Alegria Continua* (Mauro Duarte/ Vilela) e *Pesadelo* (Maurício Tapajós/ Paulo César Pinheiro), este último muito representativo na luta contra a censura, e que, curiosamente, foi liberado, apesar de sua linguagem direta em versos como: “Quando o muro separa uma ponte une/ Se a vingança encara o remorso pune/ [...]/ Você corta um verso/ Eu escrevo outro/ Você me prende vivo/ Eu escapo morto”.

Nara Leão cantou o clássico da vertente “canção de protesto” *Diz que Fui Por Ai* (Zé Kéti/ Hortêncio Rocha), na qual, desoladamente, seu autor caminha sempre com “um violão debaixo do braço”. A canção *Manera Fru Fru, Manera* (Fagner/ Ricardo Bezerra), interpretada por Fagner, apresentava “africanismos” e uma mistura entre “baião” e “cantiga de capoeira”. Raul Seixas levou alguns “rock’s” ao estilo anos 1950 para o palco, começando com a introdução de *Tutti Frutti* (Little Richard), seguindo com o “rock-baião” *Let me Sing, Let me Sing* (Raul Seixas/Edith Nadine Seixas), e partindo depois para a cabalística *Loteria de Babilônia* (Raul Seixas/ Paulo Coelho), na qual, durante seu *happening*, Raul inaugurava uma nova Idade, desenhando no abdômen, com batom vermelho, a chave que adotou como símbolo¹¹¹. Seu amigo, Sérgio Sampaio, apresentou a “marcha” *Eu Quero é Botar Meu Bloco na Rua* (Sérgio Sampaio), grande sucesso também no carnaval do ano anterior.

¹¹¹ A chave do símbolo da Sociedade Alternativa é a cruz Ansata, da mitologia egípcia. Representa a Cruz da Vida e o Laço da Sandália do peregrino que busca a si mesmo, que busca respostas. No selo da Sociedade Alternativa, a cruz Ansata aparece com dois degraus embaixo, simbolizando tanto os degraus da iniciação, quanto dando forma de uma chave: a chave que abriria as portas da mente, do conhecimento. E a chave que traria a liberdade, tão solicitada nos anos de chumbo da ditadura. (*Para Sempre Raul Seixas* (Página do

Temos ainda a sequência de “baiões” de Caetano Veloso, com *A Volta da Asa Branca* (Luiz Gonzaga/ Zé Dantas), durante a qual fez uma performance apoteótica, lembrando o flagelo dos retirantes, aos quais a própria canção referencia, depois *Eu Só Quero um Xodó* (Dominguinhos), e, por último, *Baião* (Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira), canção-manifesto do gênero que consagrou Luiz Gonzaga. Caetano Veloso também cantou o “samba” *Tudo se Transformou* (Paulinho da Viola), no qual o assobio do início era a introdução de *Chega de Saudade* (Tom Jobim/ Vinícius de Moraes), marco inaugural da “bossa nova”.

No Phono 73, Chico Buarque cantou *Cotidiano* (Chico Buarque), numa versão “rock”, e *Baioque* (Chico Buarque), uma mistura entre “rock” e “baião”, como indica o neologismo que usa como título. A canção foi originalmente cantada por Maria Bethânia no filme *Quando o Carnaval Chegar* (1972), de Cacá Diegues, estrelado por Chico Buarque, Maria Bethânia, Nara Leão, Hugo Carvana e Antônio Pitanga. E Chico Buarque, com Gilberto Gil, também apresentou *Cálice* (Gilberto Gil/ Chico Buarque), em um dos mais memoráveis episódios deste festival.

Era um momento difícil para Chico Buarque. Neste mesmo ano, outra peça na qual Chico teve participação foi alvo da censura – *Calabar: o Elogio da Traição* –, feita com Ruy Guerra. As músicas da peça se celebrizaram e saíram em disco, mas muitas letras foram censuradas e também a capa do disco teve que ser mudada, de modo que foi lançado um disco com capa branca e muitas músicas apenas instrumentais, o que preocupava o autor, não apenas quanto às questões políticas, mas também em relação à aceitação do público e à vendagem (BAHIANA, *op. cit.*, p. 37).

Aos poucos, na verdade, Chico Buarque seria vítima da censura a tal ponto que nada do que fosse submetido com seu nome teria chance de aprovação, momento no qual cria o pseudônimo Julinho da Adelaide, com o qual consegue passar algumas canções pela censura, mas uma trama que logo seria desfeita. Tendo suas obras constantemente vetadas, Chico Buarque ainda aproveitou o título da canção de Paulinho da Viola, *Sinal Fechado* (Paulinho da Viola), vencedora do V Festival da TV Record, em 1969, para dar nome a um disco que lança apenas com canções de outros autores, indicando que o sinal estava mesmo fechado para Chico.

Facebook), 11 dez. 2014). Disponível em: <<https://www.facebook.com/622630667834369/photos/a-chave-do-s%C3%ADmbolo-da-sociedade-alternativa-%C3%A9-a-cruz-ansata-da-mitologia-eg%C3%ADpcia/670676673029768/>> Acesso em: 15 jun. 2020.

Por isso, por se situar em um momento muito conturbado, a apresentação de *Cálice* foi repleta de tensão. A canção já vinha sendo apresentada e cantada nos circuitos universitários, mas havia sido proibida pela censura, pois, mais do que lembrar o martírio de Jesus Cristo e seu desventurado julgamento, a canção trazia um jogo de palavras entre os termos “cálice” e “cale-se”, esta última remetendo à mordada imposta pela censura do regime vigente, o que se tornou claro para os censores e daí o veto. A canção, então, estava proibida de ser executada, de modo que, quando Chico e Gil tentaram interpretá-la, os microfones foram desligados, para evitar que continuassem. Tárík de Souza narra estes momentos no encarte do DVD *Phono 73*:

“Um a um os microfones vão sendo desligados, depois que a dupla reduzida ao refrão (‘pai afasta de mim esse cálice/ de vinho tinto de sangue’) tenta entoar uma onomatopéia abstrata (‘shalaôticala/ shalá-á/ láomelê/daracumdá/ paracumdá’). Chico aumenta o tom de seus ‘cálice’, reclama do sucessivo corte, de som nos microfones e contrabandeia um ‘arroz à grega’ para o *vocalise* da letra censurada. Não se contém e desabafa: ‘Estão me aporrinhando muito. Este negócio de desligar o som não estava no programa’, exalta-se. E passa ‘ao que pode’, cantando com fúria redobrada ‘Cotidiano’ e ‘Baioque’ (com MPB-4).” (SOUZA, 2005, n.p.).

Malgrado, Rita Morelli destaca que: “apesar da participação exclusiva dos artistas contratados da Philips-Phonogram, acreditou-se que a Phono-73 pudesse vir a ser o estopim para a explosão de um novo movimento musical – que teria sido, na verdade, o primeiro produzido diretamente pela indústria fonográfica no Brasil no campo restrito da chamada MPB.” (MORELLI, *op. cit.*, p. 77). A autora, no entanto, ressalta que o Phono 73 “não correspondeu às expectativas criadas em torno de si no que dizia respeito à eclosão de um novo movimento musical” e parte da crítica ainda aponta que houve, sim, uma “estagnação na evolução da MPB” ou, apenas, surgiram “seguidores retardatários e menos qualificados dos grandes movimentos musicais havidos anteriormente”. Mas devemos reconhecer a importância do Phono 73, ao menos, como um desaguadouro de tudo o que foi produzido nos festivais anteriores, e aqueles que ali se apresentaram, mais do que apenas retardatários, eram os criadores e receptores da inovadora musicalidade que se desenvolveu nos festivais, plural e multicultural, e que naquele momento, mais do que estagnar ou evoluir, consolidava-se, constituindo aquilo que foi chamado de MPB.

3. TRADIÇÃO E MODERNIDADE NOS FESTIVAIS RTP

O Festival RTP da Canção é realizado anualmente pela Rádio e Televisão de Portugal (RTP) desde 1964 até a atualidade, com raríssimas exceções. Inicialmente chamado Grande Prémio TV da Canção Portuguesa, foi concebido para eleger uma concorrente para o Festival Eurovisão da Canção, mas terminou por ultrapassar esse intuito inicial e transforma-se numa grande celebração da música portuguesa. Sua estreia foi no dia 2 de fevereiro de 1964, no pequeno estúdio do Lumiar, em Lisboa, antiga sede da RTP, que “ardia de entusiasmo, ansiedades e sonhos.” (CALLIXTO; ISIDRO, *op. cit.*, p. 07).

Júlio Isidro e João Carlos Callixto denotam os esforços que foram necessários para a concepção deste primeiro festival: “Que milagre da criatividade e da técnica meter dentro de um estúdio de 250 metros quadrados um cenário, uma orquestra um espaço para cantores, outro para os apresentadores e um recanto com dois PBX onde eficientes telefonistas estabeleciam as ligações para as capitais de distrito.” (CALLIXTO; ISIDRO, *op. cit.*, p. 07). A cenografia, idealizada por Hernâni Lopes, recobriu o estúdio com cortinas verdes e pretas, fixando imagens de ecrãs nas paredes. A orquestra foi dividida dos dois lados do cenário e o júri colocado de frente para os cantores (Festival da Canção 1964, NMDE-RTP). Assim teve início este “espectáculo musical de carácter competitivo” que, de acordo com a *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*: “Durante as últimas quatro décadas do séc. XX contribuiu decisivamente para a produção de repertório inédito, concretamente de canções, para a emergência de novos estilos e para a mediatização de intérpretes no âmbito da música ligeira ou da música popular.” (CÉSAR; TILLY; CIDRA apud CASTELO-BRANCO, 2010, p. 501).

O Festival RTP, enquanto “fenómeno social”, segundo o professor Jorge Mangorrinha, em referência ao período que antecede o quinquagésimo aniversário do evento, tem merecido “distintas apreciações” por parte dos portugueses: “alheamento ou convicção face à oportunidade em levar ao mundo os sons e as palavras da música que representa Portugal, num certame visto em directo por muitos milhões de pessoas, com natural repercussão na imagem de um país.” (MANGORRINHA, 2014a, p. 08).

Embora hoje seja uma perfeita representação do que há de mais moderno, no que consiste à produção televisiva e à realização de eventos musicais, podemos assegurar que o

Festival RTP da Canção está desde sua concepção intrinsecamente relacionado à “tradição” portuguesa, já a partir do instante em que tem por intuito selecionar uma canção que represente Portugal no Festival Eurovisão. Vasco Hogan Teves assinala que a escolha de uma concorrente para o “palco europeu da canção”, “constitui razão de ser do próprio Festival”, “mas não a única”; “[...] já que está aí a grande festa da música de que não é possível prescindir.” (TEVES, 2007, n.p.¹). Entretanto, neste momento se reforça uma autoimagem do país que busca em si próprio uma identidade nacional, ou seja, elementos que o caracterizam e que podem ser apresentados como seus ante os outros países concorrentes e frente ao público eurovisivo, o que geralmente se encontra na “tradição”.

3.1. *Canção Para Cantar Portugal.*

Desde o primeiro Festival da RTP, realizado em 1964, notamos algumas referências e a procura de uma identidade nacional portuguesa nas canções a concurso. António Calvário venceu o I Grande Prémio TV da Canção Portuguesa interpretando *Oração* (Francisco Nicholson/ Rogério Bracinha/ João Nobre), mas, no mesmo festival, também apresentou *Canção Para Cantar Portugal* (Jaime Filipe/ Tavares Belo/ Artur Ribeiro), uma clara exaltação da pátria, como vemos na letra que se segue:

“A quem já viu Portugal
Ouviu dizer que afinal
Ouviu dizer que afinal
Jamais viu terra mais linda
É teu o sol doirado
Também o vento é teu
O rio além, todo este céu,
Todo estrelado
[...]
É teu o mar profundo
É teu o verbo amar
Tu afinal soubeste dar
Mundos ao mundo
Por toda a parte
Hei-de cantar-te
Meu Portugal
Por toda a parte
Vou cantar Portugal.”

Nesta canção, há a exacerbação de um nacionalismo, de uma identidade nacional, de uma ‘portugalidade’, que evidencia características de uma canção que pretende recorrer à

1

Disponível em:
<<https://museu.rtp.pt/livro/50Anos/Livro/DecadaDe60/Do2ProgramaALuaEAo/Pag16/default.htm>> Acesso em:
19 jan. 2014.

“tradição” de seu país, seus símbolos, suas belezas, notadamente para ser apresentada ao público, ou mais ainda, ser apresentada ao público europeu, para concorrer com músicas de outros países, como ocorre no Festival Eurovisão, ao qual *Canção Para Cantar Portugal* se reservava. Na letra, há referências a diversos elementos pertencentes ao ideário e à “tradição” portuguesa: “terra”, “sol doirado”, “rio”, “céu estrelado” e o “mar profundo”.

O “mar” está entre os mais emblemáticos símbolos portugueses e habita o imaginário poético ao menos desde a Era dos Descobrimentos. Na epopeica obra *Os Lusíadas* (1572), Luís de Camões cantou as aventuras e desventuras dos navegantes portugueses, em suas naus e caravelas, e um dos maiores poemas em língua portuguesa, *Mar Português*, de Fernando Pessoa, ao mesmo se vocacionava: “Ó mar salgado, quanto do teu sal/ São lágrimas de Portugal!/ Por te cruzarmos, quantas mães choraram/ Quantos filhos em vão rezaram!/ Quantas noivas ficaram por casar/ Para que fosses nosso, ó mar!”. Até mesmo o Hino Nacional, *A Portuguesa*, exalta as conquistas marítimas e seus bravos navegadores: “Heróis do mar, nobre povo/ Nação valente, imortal”. Armando Leça, que estudou a lírica das éclogas populares portuguesas na década de 1940, incluiu o “mar” entre as temáticas mais recorrentes, e afirma: “O mar banzeiro, mansidão com o luzeiro das estrelas, é dos poetas e propício à safra.” (LEÇA, 194-, p. 196).

Nos festivais da canção, em que constantemente procura-se uma afirmação da identidade nacional portuguesa, o “mar” também é frequentemente referenciado, percorrendo toda a trajetória dos festivais da canção, algumas vezes de forma ainda mais pujante. Em 1979, Tozé Brito interpretou *Novo Canto Português* (Tozé Brito/ Pedro Brito), uma canção portuguesa, voltada ao nacional e à “tradição”, na qual o mar e o navegante ganham destaque:

“Trago no corpo este sal
Trago este sol no olhar
Trago na pele esta cor
Eu nasci à beira mar
Trago no sangue o calor
Pão de trigo no bernal
Trago esta terra nas mãos
Eu nasci em Portugal
Sou marinheiro emigrante
Poeta cantante pelo mundo fora
Sou pescador camponês
Mas sou português aqui e agora.”

Em 2008, de forma semelhante, Vânia Fernandes apresentou *Senhora do Mar (Negras Águas)* (Carlos Coelho/ Andrej Babič), tema em que também se destacava o mar e a navegação:

“Senhora do mar,
Ante vós, me tendes caída.
Senhora do mar,
Ante vós, minha alma está vazia.
Quem vem chamar a si o que é meu?
Ó mar alto, traz pr’a mim,
Amor meu sem fim!
Ai, negras águas, ondas de mágoas,
Gelaram-m’o fogo no olhar.
Ele não torna a navegar!
E ninguém vos vê chorar,
Senhora do mar!”

Portugal é um país que valoriza e mantém entranhada relação com a sua “tradição”. Mesmo sendo uma nação que emergiu da confluência entre os diversos povos que habitaram a Península Ibérica, os portugueses conseguiram consolidar uma identidade nacional extremamente fortalecida, desde o instante de sua elevação a reino, ainda no século XII, difundida a diferentes partes do mundo durante a expansão marítima, iniciada em finais do século XV e responsável por demarcar traços culturais comuns que aproximam povos e localidades nas quais se estabeleceu colonato.

A par das que já mencionamos, inúmeras são as iniciativas dos portugueses para um resgate da sua “tradição”, da ‘portugalidade’, daquilo que autenticamente representa seu povo e sua cultura. O movimento romancista do século XIX, por exemplo, vem a contribuir para a construção de uma identidade nacional portuguesa; literatos como Almeida Garrett e Alexandre Herculano passam a ser de grande importância para a catalogação de obras populares, com Garret publicando, em 1843, seu *Cancioneiro Geral*, “a primeira obra de compilação de literatura oral tradicional.” (CARVALHO, 1996, n.p.²).

O recolhimento de espécimes musicais, também a partir do oitocentos, parecia confluir nesta mesma direção. O *Cancioneiro de Musicas Populares* (1893-1899), de César das Neves e Gualdino de Campos, contribui para uma unicidade musical e chega a destacar a musicalidade existente em cada parte do território português, semelhante ao que fez Ernesto da Veiga Oliveira em *Instrumentos Musicais Populares Portugueses* (1964), elencando os instrumentos tradicionais encontrados no continente e ilhas. A este contexto também se junta a obra de Fernando Lopes-Graça, que logo na introdução de *A Canção Popular Portuguesa* manifesta:

² Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/287/a-nacao-folclorica-projeccao-nacional-politica-cultural-e-etnicidade-em-portugal>> Acesso em: 23 mar. 2018.

“Já por mais de uma vez se tem afirmado ser a recolha e estudo sistemático da nossa canção popular uma tarefa que importava realizar com a maior urgência, com vista sobretudo à organização e publicação de um Cancioneiro Popular Geral que, de uma forma tanto quanto possível completa, compendiasse, por províncias, regiões, zonas de afinidade ou qualquer outro método que mais conveniente se julgasse, o rico e pela sua maior parte ignorado tesouro do nosso folclore musical.” (LOPES-GRAÇA, 1974, p. 09).

Fernando Lopes-Graça terminou por fazer exatamente isso na obra supracitada. Mas, para além da recolha de espécimes musicais, Lopes-Graça também foi capaz de construir um novo repertório, no intuito de recriar uma “realidade coletiva”, canções que não possuem “uma natureza de puro documento folclórico”, mas têm uma essência ao mesmo tempo “estética e social”, e até mesmo “educadora”, refletindo uma “autenticidade regional e tradicional portuguesa”. São elas composições de Fernando Lopes-Graça com interpretação do Coro da Academia de Amadores de Música, de Lisboa, que “constituem documentos genuínos da música tradicional.” (CORREIA, 1984, p. 16). É Fernando Lopes-Graça mesmo quem nos descreve suas “Canções Regionais Portuguesas”: “Resumidamente, podemos dizer que são obrinhas de circunstância ou, se quisermos ser mais explícitos e sem temer o uso rigoroso das palavras, defini-las como canções politicamente empenhadas” (LOPES-GRAÇA apud CORREIA, *op. cit.*, p. 16).

O cancioneiro de Lopes-Graça, portanto, vem a se tornar um introdutor da canção política em Portugal, modelo seguido por muitos cantores das novas gerações, como José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, Manuel Alegre, José Mário Branco, entre outros. Estes nomes deram origem a um movimento que ficou conhecido como “canto de intervenção”, surgido em meio ao fado de Coimbra, mas que também foi reconhecido como um movimento de “renovação da música portuguesa”, por isso também chamado “nova música portuguesa”. Nesta direção, segundo a *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*:

“Para além do aspecto estritamente musical, também as dimensões poética e semântica das letras se tornaram centrais no debate sobre a canção popular. Por oposição à frivolidade e ao carácter sentimentalista do repertório ligeiro, a canção passou a ser encarada enquanto meio de comunicação capaz de expressar as inquietações de uma geração marcada pela (Guerra Colonial 1961-1974), pela censura e pela ditadura política de Salazar. Fundamental para este processo de mudança foi o contributo de Ary dos Santos, que se destacou pela inovação poética e pela forma como articulou as dimensões artística e ideológica.” (CÉSAR; TILLY; CIDRA apud CASTELO-BRANCO, *op. cit.*, p. 503).

3.2. *Desfolhada*.

José Carlos Ary dos Santos, poeta controverso, alinhado tanto ao pensamento da esquerda quanto frequentador da aristocracia portuguesa, apesar de ter sido preterido, de certa forma, no campo literário, foi um grande autor de canções. Foi Ary o compositor de *Desfolhada* (Nuno Nazareth Fernandes/ José Carlos Ary dos Santos), hoje uma das canções-símbolo da “tradição” musical portuguesa, que se sagrou vencedora na edição de 1969 do Festival RTP da Canção.

Desfolhada representou a introdução da canção politizada nos festivais televisivos portugueses. Com uma notada ‘portugalidade’, *Desfolhada* era uma canção de grande impacto: na letra, um poema de José Carlos Ary dos Santos, que no ano seguinte ainda lhe rendeu o Prémio de Imprensa como melhor letrista; na música, “uma melodia tipicamente portuguesa, de raízes folclóricas, estilizadas, fora da toada do fado ou da canção revisteira, na opinião do seu compositor (Nuno Nazareth Fernandes)” (MANGORRINHA, 2014b, p. 30; MANGORRINHA, 2018, p. 43); e na interpretação vigorosa de Simone de Oliveira, que depois a regravou em mais três idiomas: “francês (*‘Terre guitare’*), castelhano (*‘Deshojada’*) e italiano (*‘Terra chitarra’*), a partir de versões – e não traduções – do poema de Ary.” (MANGORRINHA, *op.cit.*, p. 30, grifos nossos). Há ainda a versão em inglês, *Earthen Love*, tendo, todas elas, saído em um folheto da Valentim de Carvalho, que também imprimiu biografias dos autores e da intérprete nesses mesmos idiomas, além de cartazes de Simone, para divulgação no Eurofestival e entre os espectadores do luxuoso Teatro Real de Madri.

A presença de Simone de Oliveira foi determinante para a vitória de *Desfolhada*, e tamanho foi o encantamento despertado que a cantora foi obrigada a um *bis* (uma atipicidade deste certame), exigido pelo público depois da estrondosa vitória. E ela sequer foi a primeira intérprete escolhida pelos autores. Nuno Nazareth Fernandes, em depoimento para o livro *As Palavras das Cantigas* (uma compilação com os escritos de Ary dos Santos), conta que: “Quanto à interpretação, a ideia inicial que tivemos era Amália [Rodrigues], mas ela já nessa altura tinha um estatuto que não dava propriamente para ir assim a Festivais...” (FERNANDES apud SANTOS; CARVALHO, 1989, p. 188). Descartada a hipótese de convidar Amália, Mário Martins, da editora Valentim de Carvalho, sugere o nome de Elisa Lisboa.

Até doze dias antes, Elisa Lisboa era tida como a intérprete de *Desfolhada*, tanto que seu nome aparece em todos os registros do programa e também já havia sido divulgado na

imprensa (Festival da Canção 1969, NMDE-RTP; PP nº 3786/68, ACCG-RTP). Entretanto, fazendo parte do elenco fixo do Teatro Experimental de Cascais, Elisa dava mostras de que priorizaria sua carreira de atriz, tendo inclusive previsão da estreia de uma peça para o mesmo dia do festival. Isso a levou a faltar a compromissos tomados em relação ao certame: “ensaios, gravações, contactos com a Imprensa, ‘provas’ na costureira, etc.”, atitudes que desgostaram seus autores e levaram a um rompimento (*O Século Ilustrado*, 22 fev. 1969, p. 09, HM). Há ainda quem acredite em motivos políticos para Elisa ter declinado o convite, mantendo, possivelmente, ligações com partidos de esquerda. De todo modo, a carta de desligamento de Elisa Lisboa foi emitida dias antes do evento, em papel timbrado, com assinatura reconhecida em cartório notarial (exigência aos documentos do concurso), e dizia:

“Eu, Maria Elisa Magalhães Lisboa, declaro que por motivos de ordem particular, me desligo do compromisso assumido com a Rádio Televisão Portuguesa para interpretar a canção ‘Desfolhada’ de autoria de J. C. Ary dos Santos e Nuno Nazareth Fernandes no Festival da Canção Portuguesa a ser realizado a 24 de Fevereiro de 1969, aceitando portanto a minha substituição no Festival acima referido.

Lisboa, 12 de Fevereiro de 1969.

assinatura: Maria Elisa Magalhães Lisboa.” (PP nº 3786/68, ACCG-RTP).

Depois de recebida a carta confirmando a desistência de Elisa, Ary dos Santos pensou em Madalena Iglésias, que recusou; então, coube à Simone de Oliveira a substituição e defesa de *Desfolhada*, que venceu o Festival RTP e representou Portugal no Eurovisão.

De acordo com o Regulamento do Festival da RTP, cada compositor ou autor poderia concorrer com o máximo de três originais, cada original entregue de acordo com o exigido pela organização: “O original da canção (uma parte para canto e piano e sete exemplares dactilografados da letra) assinado com um pseudónimo.” (Festival da Canção 1969, NMDE-RTP). E *Desfolhada* teve a assinatura de “letra: Terrear” e “música: Água-Fogo”, já neste aspecto demonstrando o telurismo inerente à canção, tal como a festa que representa, a “desfolhada”, uma festa sazonal estritamente ligada às coisas da terra.

Jean Harrowven, em *Origins of Festivals and Feasts*, relata que há muito tempo as festas e festivais ganharam destaque na vida das pessoas comuns: “Com o advento da cristandade, as celebrações pagãs sazonais foram fundidas, sempre que possível, com os dias santos para conceber feriados que foram adotados por todos.” (HARROWVEN, 1980, *introduction*, tradução nossa). Os costumes e rituais pagãos deram aos homens um sentimento

de continuidade e segurança contra os perigos do mundo selvagem, e ainda segundo Harrowven:

“De todos os festivais sazonais a Colheita [*Harvest*] foi indubitavelmente o mais importante. Foi através do qual a mãe milho e a deusa Terra controlaram as estações, todas as formas da natureza e simbolizaram a continuidade da própria vida. Se a colheita fosse boa, significava que a mãe milho estava satisfeita e haveria comida para todo o inverno. Se a colheita fosse escassa, a mãe milho estaria aborrecida, e fome e morte poderiam se seguir.” (HARROWVEN, *op. cit.*, p. 77, tradução nossa)

A “Colheita” é festejada em diferentes datas e por diferentes povos ao longo de séculos. A festa britânica chegou aos Estados Unidos e Canadá, onde é chamada de “Ação de Graças” (*Thanksgiving*); em Portugal, a colheita do milho é celebrada, especialmente no norte do país, e chamada de “Desfolhada”.

A “Desfolhada”, portanto, na “tradição” portuguesa, é um momento do trabalho agrícola e da colheita do milho, no qual se retiram as espigas (ou maçarocas) da planta. Em *Festas e Tradições Portuguesas*, Jorge Barros (fotografia) e Soledade Martinho Costa (texto), apresentam uma completa descrição do que vêm a ser estas festividades, do seu aspecto lúdico, festivo, mas que, por infelicidade, “representam outra das manifestações desaparecidas quase por completo das tarefas cíclicas das comunidades rurais” (BARROS; COSTA, 2002, p. 111). Segundo os autores, o milho semeado entre abril, maio ou junho (nunca depois do São João) já está pronto para ser ceifado em agosto, setembro ou outubro, nuns casos, “à maneira antiga”, “cortado pela base com o auxílio de uma foicinha”; noutros, “a maçaroca é cortada, deixando-se o pé do milho e a respectiva palha até o seu deterioramento”.

O milho já ceifado é “atado em molhos e levado para a eira”, nesta mesma noite ocorre a “escamisada”, ou “desfolhada”, valendo-se da prática da “entrajuda”, ou “trabalho por favor”, quando se chamam, “parentes, vizinhos e amigos, não apenas em função da tarefa em si, mas igualmente em proveito do convívio que se estabelece entre todos – constituindo por tempos passados este género de trabalho agrícola uma alegria e uma verdadeira festa comunitária.” (BARROS; COSTA, *op. cit.*, p. 112). A “Desfolhada” ganhava uma conotação política para os compositores de intervenção, o que certamente influenciou para sua referência na canção apresentada no festival, por constituir-se como uma prática coletiva, um momento de união e convivência mútua. Ainda de acordo com Jorge e Soledade, era neste momento que se soltavam vozes, risos e cantavam-se cantigas, “enquanto decorriam diversos rituais e brincadeiras”, alguns mantidos ainda hoje, como: o “arremesso das barbas do milho”, onde o sabugo é arremessado sem que o atingido saiba quem atirou; o “jogo da sapata”, com um

deles sentado ao meio da roda tentando adivinhar qual deles lhe batia com o chinelo; os “embuçados”, ou “fantochadas”, “constituídos por mascarados (mais raparigas do que rapazes) que procediam à ‘galhofas’ (gracejos com os presentes), dando-se apenas a conhecer no final da desfolhada” (BARROS; COSTA, *op. cit.*, p. 112).

Não há dúvidas, entretanto, que o mais aguardado era o ritual que obriga “os participantes a gritarem ‘milho-rei’ quando encontram uma maçaroca de bagos vermelhos”. “Se for rapariga a achadora, de acordo com o preceito, dá um beijo a todos os presentes, se for um rapaz, um beijo ou um abraço, acontecendo outrora os rapazes levarem uma maçaroca vermelha escondida, retirada do bolso na altura conveniente, a dar-lhes o direito ao beijo na moça de que mais gostavam...” (BARROS; COSTA, *op. cit.*, p. 112). Escusado dizer que este recurso era utilizado como estratégia para aproximar casais enamorados, burlando a vigilância dos pais em tempos de rígidas convenções sociais, mas prática que resultou em muitas juras de amor e matrimônios. Essa “tradição” das “desfolhadas”, ainda lembrada nas festas da atualidade, foi retratada pelo pintor Alfredo Morais em uma de suas aquarelas, que vemos reproduzida no cartaz da *Desfolhada do Milho* de Loures, ocorrida em outubro de 2016.



Figura 10: *Desfolhada do milho*: Tocadores de concertina – cantares ao desafio: Grupo de folclore Verde Minho, cartaz [Imagem inserida no cartaz: *Desfolhada*, Alfredo Morais, 19---, aquarela (em detalhe o lado)].
Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal, cota: CT. 8372 V.

Depois de vencer o Festival RTP, a *Desfolhada* seguiu para Madri, para representar Portugal no Festival Eurovisão. O festival europeu deste ano mostrava-se mesmo grandioso e glamoroso. O cenário, incluindo uma escultura de metal em cima do palco, foi idealizado especialmente pelo surrealista Salvador Dalí, que também desenhou um cartaz-propaganda

para o festival (Festival da Canção Eurovisão 1969, NMDE-RTP). O excêntrico artista, apologista da política de Franco, teve ainda um filme de sua autoria emitido durante o evento, intitulado *La España Diferente*.

Em sua apresentação, Simone de Oliveira trajou um vestido verde (hoje famoso), com mangas longas, de estilo medieval, e contou com duas coristas, trajando vestidos de mesmo estilo, de cor vermelha, formando as cores da bandeira portuguesa, e para acentuar ainda mais o nacionalismo, as cantoras foram acompanhadas por um guitarrista de “guitarra portuguesa”, símbolo maior dentre os instrumentos tradicionalmente portugueses, que neste momento se presta a acompanhar a música ligeira, mas que essencialmente costuma acompanhar o fado. Para muitos, esta edição de 1969 foi a participação portuguesa mais marcante no Eurovisão.



Figura 11: Apresentação de *Desfolhada* no Festival Eurovisão, 1969. Na legenda da foto se lê: “SIMONE foi, sem dúvida, a mais bonita e a mais bem vestida do Festival”.
Fonte: *O Século Ilustrado*, 05 abr. 1969, p. 27, HM.

Neste ano, as mídias portuguesa e espanhola criaram grande expectativa a respeito do possível sucesso da canção portuguesa, uma expectativa tão grande quanto a repercussão sobre o resultado negativo na competição, considerado injusto. A apresentação portuguesa foi muito bem recebida, entretanto isso apenas intensificou o abalo pela classificação nas últimas colocações. A representação portuguesa era vista como uma das favoritas entre os concorrentes, mas, entre os 16 candidatos, Portugal ficou apenas com o 15º lugar. A votação confusa terminaria com um resultado inesperado de um empate entre as quatro primeiras colocadas, todas elas reconhecidas como vencedoras. Tal caso afetaria o Eurofestival do ano

seguinte e motivaria um inconformismo geral. Vasco Hogan Teves denota o ambiente que se formou em torno da má classificação: “Nunca se vira tal coisa na história do ‘Eurofestival’ e os protestos não esperaram sequer que se apagassem as luzes no teatro madrileno que acabava de ser cenário de toda a farsa.” (TEVES, *op. cit.*, n.p.³).

O resultado deixou o público português ressentido, a ponto de Portugal não participar do Eurovisão no ano seguinte, mas foi convalescente com Simone, que foi aclamada nas ruas em seu regresso, especialmente em sua descida do comboio na Estação de Santa Apolónia, em Lisboa, que “foi palco da maior manifestação alguma vez já prestada a um cantor, pelo povo português, mesmo numa época em que as manifestações estavam proibidas”, com todos os presentes demonstrando “a força do povo”, a despeito das imposições do regime salazarista, e cantando “em uníssono a *Desfolhada*.” (*Festivais da Canção [site]*⁴).

O poema de Ary dos Santos para *Desfolhada*, não obstante, possui um notado cariz rural, que Andrea Musio também demonstra ao analisar a canção:

“Encontram-se vários usos de palavras da agricultura para representar o país, Portugal. O uso de termos técnicos (*Eira de milho, Milho rei, Milho Vermelho, Cravo de carne, Espiga desfolhada*) e de nomes físicos (*Além Tejo, O mar ao sul da minha terra, Luar de Agosto*) constituem a *geografia* do sentimento de amor que a canção associa à própria terra, um amor *presente em cada espiga desfolhada*.” (MUSIO, 2015, p. 100, grifos do autor).

Esse telurismo, na verdade, coadunava com o gosto pela música *folk*, que crescia na Europa naquele tempo, e encontrava paralelo também no Eurofestival daquele ano, na canção da holandesa Lenny Kuhr, que defendeu *De Troubadour* (Lenny Kuhr/ David Hartsema). E, na verdade, essa musicalidade já vinha sendo cultivada há alguns anos:

“Durante o período do pós-guerra, um pequeno núcleo de músicos seguiu um caminho oposto aos gostos predominantes dos mercados para jovens e adultos. Esses músicos sustentaram e desenvolveram a parte da tradição *folk* rural (branco e negro) que tinha como ponto de honra expressar as queixas sociais. Esta música urbana de esquerda era uma mistura de uma classe média branca instruída (protestantes e judeus) e um ‘genuíno’ proletariado ex-rural. Combinando uma abordagem fundamentalista à música *folk* com uma forma de radicalismo político, bastante atraído pelas experiências amargas dos sindicatos no período entre as guerras, as suas músicas exprimiam duas necessidades fundamentais – a necessidade de raízes e a necessidade de mudança – numa só forma. A música de Pete Seeger, Woody Guthrie, The Almanac Singer’s e outros demonstrou os contrastes evidentes entre a charlatanice da música popular contemporânea e a honestidade dos sons tradicionais, entre a duplicidade da política corrente e uma visão idealista de justiça.

³

Disponível em: <<https://museu.rtp.pt/livro/50Anos/Livro/DecadaDe60/Do2ProgramaALuaEAo/Pag16/default.htm>> Acesso em: 19 jan. 2014.

⁴ Disponível em: <<http://festivais.wixsite.com/1969/portugal-na-eurovisao>> Acesso em: 30 abr. 2017.

Este impulso radical e libertário do renascimento do *folk* encontrou a forma política na associação entre a música e o movimento para os direitos civis nos Estados Unidos, bem como o movimento antinuclear na Europa no início dos anos 60.” (FURTADO; REIS, 1995, p. 142, grifos do autor).

A cantora holandesa Lenny Kuhr era responsável por aprofundar: “[...] a presença eurovisiva de um gosto pela (re)descoberta de valores pastorais mais ligados à canção *folk* que, nos últimos anos, e sob ecos de acontecimentos americanos, tinham começado a ganhar presença não só no panorama musical europeu *mainstream* [...] como inclusivamente no palco eurovisivo.” (GALOPIM, 2018, pp. 94-95).

Embora talvez não diretamente relacionada a um movimento *folk*, que se configurava em âmbito internacional a este tempo, *Desfolhada* mostrava de fato um acentuado ruralismo e pastoralismo e, mais que isso, uma reconhecida ‘portugalidade’, o que leva a um ressentimento ainda maior pela má pontuação no Eurofestival. *Desfolhada* entrou para o cancionário luso como uma grande exaltação da pátria, como afirmação de uma identidade nacional e musical portuguesa, uma apropriação do “espírito nacional” e das “coisas da terra”, questão sobre a qual também nos fala Musio: “É importante notar que o primeiro aspeto extralinguístico é o uso constante e repetido de *posse* em relação à própria terra (*Minha palavra, Meu madrigal, Minha raiz, Meu céu azul, Minha água, Minha sede*).” (MUSIO, *op. cit.*, p. 100, grifos do autor).

O “madrigal”, referenciado em *Desfolhada*, é um termo de significado etimológico adverso. Samuel Rubio pondera que, para alguns, o termo origina-se de *matrix*, correspondendo a um “canto na língua materna” – neste ponto mantendo as mesmas raízes etimológicas de “madre” (= “mãe”); *matrix*, no latim, pode significar, entre outras coisas, útero, madre, fonte, origem, causa, suposição que pode ser ainda mais fundada se observarmos os vocábulos *matricalis* e *matricale*, que designam aquilo que é “relativo à madre”, “uterino”, e mais próximo, portanto, do neolatim “madrigal”. Para outros, o termo é provindo de *cantus materialis* (um canto não organizado); além destes, Ulrich Michels aponta *mandrialis*, como uma possível origem léxica, “enquanto *pertencente à manada*, uma vez que o madrigal possui, frequentemente, um conteúdo pastoral.” (MICHELS, 2003, p. 127, grifos do autor). Mas, segundo Rubio: “[...] o certo é que sua origem tem lugar na Itália do século XIV.” (RUBIO, 1988, p. 94, tradução nossa). Em *História da Música Portuguesa*, Manuel Carlos de Brito e Luísa Cymbron definem o “madrigal” como: “Género vocal polifónico (em certos casos com acompanhamento instrumental) muito utilizado em Itália desde cerca de 1520 até meados do século XVII.” (BRITO; CYMBRON, 1992, p. 180).

É certo que os “madrigais” foram assimilados pela cultura portuguesa; prova disso são os “*Madrigais (sobre redondilhas de Camões)*”, de Luís Freitas Branco, integrados às comemorações dos 30 anos da ditadura em Portugal, em um ciclo nominado “Festival de Música – 30 anos de Cultura Portuguesa”, organizado pela Emissora Nacional e SNI, em 1956 (*Emissora Nacional*, 1956, BNP). Entretanto, no poema de Ary dos Santos, o termo “madrigal” surge aparentemente mais com um sentido de “seresta”, “festejo noturno” que termina no amanhecer ou, como sugere o professor Jorge Mangorrinha, um trocadilho indicando uma “pequena canção ao madrugar” (MANGORRINHA, 11 mar. 2019).

Por integrar um festival em que as canções passam a ser representantes de seus respectivos países, nomeadamente o Festival Eurovisão, as concorrentes ganham foros de música nacional. Percebemos que, na ressentida participação portuguesa do Eurovisão, em 1969, Simone de Oliveira entoava a frase: “O meu país neste momento”; como se ali mesmo evocasse o país para junto de si, legitimando sua representação pátria no palco eurovisivo, o que Simone fez de forma primorosa, e por isso, com razão, julgou-se uma injustiça o mal resultado recebido. Mas, embora tenha se tornado um símbolo nacional (o que também nunca é algo planejado), *Desfolhada* foi uma canção feita, inicialmente, para competir e vencer o festival.

A despeito do poema apurado, da composição capaz de fixar a atenção dos ouvintes e da performance vigorosa e entusiasmada no palco, a ponto de deslumbrar os espectadores, por ter sido composta com a finalidade de vencer um festival competitivo de canções, a *Desfolhada* caracteriza-se como uma “música festivaleira”, o que não se constitui como um fator unicamente desfavorável, pois de forma alguma descategoriza a canção, ou, pelo contrário, talvez o rigor exigido pela competição possa colaborar na obtenção de muitos atributos, maiores do que os de outras canções, também apresentadas nos festivais ou não, levando inclusive à criação de uma composição que se eterniza, como é o caso de *Desfolhada*, e poderíamos apontar outras. Ao acaso ou não, há de fato muita ‘portugalidade’ em *Desfolhada* e a sua ascensão ao *status* de símbolo nacional; são coisas que o tempo pôde determinar. Mas, colmata seu compositor Nuno Nazareth Fernandes que: “O resto é que o Zé Carlos [Ary dos Santos] era um grande poeta (e um grande poeta para escrever para música) e as pessoas não estavam habituadas a essa qualidade.” (FERNANDES apud SANTOS; CARVALHO, *op. cit.*, p. 188). E segundo Sofia Viera Lopes:

“O uso de metáforas, sátira, ironia e as vezes uma linguagem cotidiana agressiva e imagética, deu às letras de Ary dos Santos um importante papel de intervenção social, o qual contribuiu para a renovação do conteúdo lírico-musical. Através de uma mensagem ideológica implícita, suas letras tem um papel de destaque na literatura portuguesa.” (LOPES, 2015b, 467, tradução nossa).

Reconhecemos que é neste ano que canções de cariz mais folclórico começam a surgir nos festivais. Além de *Desfolhada*, neste mesmo Festival RTP de 1969, também foi apresentada *Vento do Norte* (António Braga dos Santos/ Francisco Nicholson), interpretada pela fadista Maria da Fé, uma canção que pouco ou nada se relacionava com o fado, mas que, como ela mesmo definia: “É uma canção tipicamente portuguesa, com características melódicas do folclore da Beira Baixa e muito diferente de tudo o que tenho ouvido.” (*O Século Ilustrado, op. cit.*, p. 10, HM).

Na mitologia grega, os “ventos do Norte”, que podem significar “ventos da montanha” (tal como os existentes no Norte de Portugal), são representados pelo deus Bóreas e caracterizados como “vento rápido e furioso” (HACQUARD, 1996, p.303). A canção de Maria da Fé tinha estas mesmas características. *Vento do Norte* é uma canção que exalta o norte de Portugal, lugar de onde se propaga toda a cultura portuguesa, incluindo sua língua, sua origem enquanto povo, enquanto nação, e suas conquistas territoriais, a partir das guerras de Reconquista. A canção, em tom forte e imponente, com uma composição calcada na música tradicional, leva-nos a pensar em alguém que possui seu “norte”, que caminha para um “norte”, mas também nos remete à esta ideia de um país que avança levado pelos “ventos do Norte”: “Há sempre uma esperança virada p’ró Norte/ O Norte é a vida, p’ra trás é a morte/ Há sempre uma estrela num pouco de azul/ E o norte dos fortes é Norte ou é Sul/ [...] Não chores, não chores/ A sorte é o Norte/ A sorte é saber/ Que o Norte é lutar”. *Vento do Norte* foi, sem dúvidas, a grande rival de *Desfolhada* neste festival de 1969 e, embora tenha perdido na votação oficial, *Vento do Norte* esteve na preferência do público ultramarino, o que levou Maria da Fé inclusive a uma digressão às colônias para apresentar a canção, como ela mesma relata em entrevista concedida ao autor (FÉ, 29 ago. 2019).

3.3. *Tourada.*

Sabemos que as canções portuguesas mantêm suas remotas origens nas cantigas trovadorescas, à exemplo das modinhas: “Os temas amorosos e sentimentais que a modinha assumiu têm origem na lírica trovadoresca, notadamente aquela surgida no sul da França,

entre os *troubadours provençaux* do século XII, embrião de todo o lirismo europeu posterior. Em Portugal não seria diferente, sendo os temas e os cantos amorosos os mais comuns.” (MONTEIRO, 2019, p. 106). Entretanto, alerta o musicólogo João de Freitas Branco: “A influência francesa (nomeadamente provençal) é insofismável nesse belo período da nossa cultura, mas seria errado vê-lo como simples importação de além-Pirenéus.” (BRANCO, 1959, p. 16).

De todo modo, apesar de o primeiro disco de José Mário Branco ser inspirado nas “cantigas de amigo”, inclusive chamado *Seis Cantigas de Amigo* (1967), as de “escárnio” são as que mais se aproximam do lirismo contido no “canto de intervenção”, como assegura Lurdes Maria Lopes da Costa (COSTA, 2010, p. 42). Sem embargo, a sátira empregada nas canções representou também uma novidade no contexto dos festivais: “Durante dez anos, nunca se ouvira no espectáculo de maior público no País uma canção satírica, do género criada pela crítica social bem disposta de José Carlos Ary dos Santos e Fernando Tordo.” (*O Século Ilustrado*, 03 mar. 1973, p. 02, HM). Natália Correia, ao avaliar a poética de Ary dos Santos, fundindo-a com a poesia moderna, define-a como: “*a osmose lírico-satírica dos dois veios provenientes da génese trobadórica, berrante em Gomes Leal e Sá-Carneiro, porém quebrada pela mitofagia da religião pessoana.*” (CORREIA apud SANTOS; CARVALHO, *op. cit.*, p. 07, grifos do autor).

José Carlos Ary dos Santos demonstra a sua extremada habilidade linguística em *Tourada* (Fernando Tordo/ José Carlos Ary dos Santos), também um “canto de intervenção”, que se sagrou vencedor em 1973, com interpretação e arranjos de Fernando Tordo, ganhando o direito de representar Portugal no Eurovisão de Luxemburgo daquele ano, numa edição marcada pela entrada de Israel no evento e, conseqüentemente, atemorizada pela possibilidade de uma ação terrorista.

Um fato curioso é que, mesmo sendo um homem erudito e estando entre os grandes poetas de sua geração e de seu país, Ary dos Santos não sabia nada sobre as touradas, até escrever a canção. É o próprio Fernando Tordo quem nos conta o caso:

“A *Tourada* era uma música que eu já tinha feito. Não tinha título, mas eu, por qualquer motivo, pelo ritmo, por qualquer coisa, sempre achei que aquilo tinha que ver com touradas. Sugerí o tema ao Zé Carlos que concordou, mas havia uma dificuldade: ele não sabia nada de touradas, não conhecia a terminologia... Assim, fui eu que lhe dei palavras e mais palavras relacionadas com touros – e ele fez o poema!” (TORDO apud SANTOS; CARVALHO, *op. cit.*, p. 177).

Deste modo, Ary fez a construção de um poema no qual relacionava o ambiente das touradas com a política do Estado Novo. É visível, em *Tourada*, o sabor atribuído à poesia, o rebuscamento das palavras, os enleios linguísticos e as metáforas, às quais se viam obrigados os autores para driblar a censura e que viriam a ser uma das principais características dos “cantos de intervenção”, além de promover o aprimoramento das letras. Todos os artificios, no entanto, não foram suficientes para impedir o veto que a canção de Ary e Tordo recebeu do Exame Prévio. Não se poderia, em acréscimo, esperar uma ação diferente, sendo a RTP, ela mesma, propagadora dos valores estadonovistas e patrocinadora de corridas de touros (através da Casa do Pessoal da RTP, órgão responsável pela associação dos funcionários da emissora): “a popular ‘Corrida TV’ (realizada ainda hoje), que passaria a ser um acontecimento de relevo no calendário tauromáquico nacional, [e] teria a sua 1ª edição [...], no Verão de 1963” (TEVES, *op. cit.*, n.p.⁵).

Em 1973, foi até mesmo: “[...] colocada a hipótese de não permitir que *Tourada* fosse à Eurovisão, mas os receios das repercussões negativas que esta atitude teria internacionalmente falou mais alto e assim o poder político deixou Fernando Tordo levar esta nossa *Tourada* ao ESC.” (*Festivas da Canção [site]*⁶). Mas, embora depois o veto fosse retirado, o caso ainda rendeu uma breve passagem pela prisão para Ary dos Santos (GAMBACCINI, 1998, p. 60). Mas, mesmo ameaçada de ser interdita pelo governo, a canção, que agora seria representante portuguesa no Eurovisão, teve que cumprir seu papel de *marketing*; para tanto, o *preview* para o Eurofestival foi carregado com imagens de todo o país, mostrando localidades e símbolos nacionais encontrados no Porto, em Coimbra e Lisboa, além, é claro, de muitas imagens de Fernando Tordo “toureando” algumas “feras”.

Devemos destacar que a letra de Ary dos Santos e a apresentação de Fernando Tordo incomodaram muito mais do que apenas o regime marcelista, desagradando também aos admiradores da cultura taurina. O Sindicato dos Toureiros recebeu inúmeras reclamações e mobilizou esforços contra a representação portuguesa no Eurovisão de Luxemburgo, naquele ano, cogitando a hipótese até mesmo de uma ação judicial contra seus autores: “Tudo ficou por aí mas, ainda assim, o cantor terá sido convidado a atenuar os gestos durante a atuação eurovisiva, aspecto detetado e lamentado na imprensa (Diário de Notícias).” (*Hemeroteca*

⁵ Disponível em: <<https://museu.rtp.pt/livro/50Anos/Livro/DecadaDe60/NoReinoDo/Pag21/default.htm>> Acesso em: 10 jun. 2019.

⁶ Disponível em: <<http://festivais.wixsite.com/1973/about>> Acesso em: 30 abr. 2017.

*Digital [online]*⁷). O professor Jorge Mangorrinha também comenta o inconformismo dos aficionados da tauromaquia:

“Os tais ‘inteligentes’, de que fala a canção, exigiam vingança, associados que eram do Sindicato dos Toureiros e do grupo Sector 1 (Pró-Toiros de Morte) e vendo touros e toureiros, forcados e peões de brega de rastos. Tentaram um comunicado radiofónico, que foi recusado, uma acção judicial contra o autor do poema, não consequente, e um protesto verbal junto de dois membros do Governo, o ministro das Corporações e o secretário de Estado da Informação e Turismo. Pretendia-se impedir a entrada na faena eurovisiva e a sua retirada das ondas radiofónicas. Do lado dos autores, a ‘faena’ contestatária da classe tauromáquica não foi levada a sério, até agradecendo a promoção, porque a canção não se apresentava mais que uma sátira de costumes, ou como disse Alexandre O’Neill, ‘a sátira ataca o que há de postiço e de cartaz na Festa e no resto.’” (MANGORRINHA, *op.cit.*, pp. 406-407; MANGORRINHA, *op.cit.*, p. 76).

As touradas estão entre as mais antigas festas nacionais e entre as mais tradicionais festas portuguesas. Presente desde o Antigo Regime, as touradas sempre estiveram entre as principais festividades e eram direcionadas às camadas superiores, cujos cavaleiros participavam ativamente (GOMES, 1985, pp. 39-44). Essas festividades, ao que se consta, encontram origens ainda mais antigas, em uma forma de celebração ainda mais cruel, o ritual do *aigizein*, pertencente ao culto a Dionísio, no qual: “[...] os iniciados pegavam um touro e despedaçavam-no, comendo suas entranhas, sua carne crua. Era a omofagia. No grego, ‘omos’ é cru e ‘fagein’ é comer. Anteriormente era mais cruel, uma forma canibalesca onde, em honra de Baco Omádio, ofereciam-se sacrifícios humanos diante de seu altar. (ARAÚJO, 1964b, p. 290). Maynard de Araújo também destaca os espanhóis como exímios nas corridas de touros, embora afirme que “não há concordância entre historiadores acerca da introdução da tourada na Península Ibérica” (ARAÚJO, *op. cit.*, p. 290). Da Península Ibérica, e depois de devidamente assimilada também pelos portugueses, expande-se para as colônias da África e para a América, chegando também ao Brasil.

Nos dias atuais, quem tem recebido críticas são os próprios cultuadores das touradas, não pela secular “tradição” das arenas, mas pela consciência moderna em relação aos maus tratos com os animais (que caminha ao lado das questões ecológicas e ambientais). Em uma crônica para o *site* da revista *Público*, intitulada *Touradas: violência como espectáculo*, Ana Chaves define bem esta visão contemporânea:

“Até que ponto, em nome da ‘cultura’ de um país, devemos aceitar, de braços em riste e com um sorriso escancarado, a tortura e a morte de um animal indefeso? [...] Crendices seculares, tradição, herança cultural ou simples desfile cruel e venal, a tourada representa uma das facetas mais sombrias da natureza humana.

⁷ Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/FESTIVAL/FestivaldaCancao_1973.htm> Acesso em: 08 fev. 2014.

O que muitos não sabem (ou fingem não saber) – e atenção que isto pode conter ‘spoilers’! – é o que se passa antes da cena que move os aficionados à praça. Cerca de 24 horas (muitas vezes mais) antes da tourada, o touro é colocado num recinto minúsculo, fechado, sendo privado de água e comida, ao mesmo tempo em que lhe são colocados pesos hiperbólicos nas costas e administrados laxantes que originam a rápida desidratação.

Como se isso não bastasse, e não raras vezes, as pontas dos cornos são serradas, ficando o animal sensível ao mais leve toque, agudizando a sua dor. Para além disto, os olhos são molhados com um líquido que lhe dificulta a visão. É assim que o touro, debilitado, é levado para a praça. É assim que o touro é, ainda, perfurado por bandarilhas que lhe dilaceram as entranhas para gaúdio e regozijo de muitos.

E antes que as críticas a esta crónica se iniciem, parece-me pouco justo dizer que a tourada é similar à exploração de gado para consumo, ao negócio das peles, ou outros que tais. Há ainda quem diga que se não fossem os toureiros já não existiam touros, dada a extinção da raça taurina brava. Esta afirmação está na mesma linha de raciocínio de que quem defendia as vítimas de tortura era o torcionário.

Mas se queremos manter as tradições, voltemos à Inquisição e à morte na fogueira, voltemos ao Circo Romano onde os cristãos cantavam, sem temor, enquanto aguardavam a morte.” (*Público* [online], 03 mai. 2012⁸).

A verdade é que as corridas de touros perderam cerca de 40% de seu público nos últimos anos e os portugueses têm cada vez mais rejeitado este tipo de apresentação, ainda que associado a causas sociais. Em 2016, por exemplo, depois do anúncio da organização de uma tourada que reverteria suas receitas a favor do Núcleo Regional dos Açores da Liga Portuguesa Contra o Cancro, a entidade declarou ser “*absolutamente contra a realização de touradas e de espetáculos semelhantes.*” (*Basta* [site], 05 mai. 2016⁹, grifos do autor). E o crítico de televisão Mário Castrim, em 1972, já ironizava o *glamour* atribuído às touradas, bem como um suposto empenho social destes eventos, em uma crônica iconicamente intitulada *Quando a glória vai de maca*:

“A tourada é de gala. É a favor da Liga Contra o Cancro. Os cavalos brincam e correm e provocam. Cavalos pacíficos, os toiros são mansos. Não se importam muito, em geral. Quando chegam os forcados toda a mansidão se extingue. A força acumulada explode. O pobre moço leva uma cornada, dá uma volta no ar, aparecemos como um Cristo crucificado ao contrário.

A tourada é de gala. É a favor da Liga Contra o Cancro. O moço de forcados, muito jovem, quase ‘que era jovem...’, rola na arena, o toiro sacode-o com os chifres serrados, acaba por se levantar a arrastar a perna.

A tourada é de gala. É a favor da Liga Contra o Cancro. Outro moço de forcados apanha pela medida grande. Os companheiros, piedosamente, levam-no para o refúgio. Inanimado. Será conduzido à enfermaria, donde seguirá para o Hospital de Santa Maria. [...] A lista de feridos aumenta. As cornadas fervilham. E as correrias. E as perseguições. Homens valentes. Viris. De não virar a cara. Frente a frente com o bicho medonho. Barrete, sinal de perigo e de glória. De súbito nada disso. De súbito, são aqueles seres indefesos e pálidos, o corpo destroçado, vencido, horizontal na maca. Já não suscitam admiração: suscitam piedade.

⁸ Disponível em: <<http://p3.publico.pt/actualidade/sociedade/2938/touradas-violencia-como-espectaculo>> Acesso em: 26 abr. 2018.

⁹ Disponível em: <<http://basta.pt/liga-portuguesa-cancro-nao-apoia-touradas/>> Acesso em: 27 jan. 2019.

Na sessão de gala. A favor da Liga Contra o Cancro.” (CASTRIM, 1996, pp. 80-81, grifos do autor¹⁰).

Uma outra polémica sobre as touradas decorreu durante os debates sobre a proposta de Orçamento do Estado Português para 2019, quando a Ministra da Cultura, Graça Fonseca, declarou que não reduziria o IVA (Imposto sobre o Valor Agregado), de 13% para 6%, da tauromaquia, como pretendia fazer com outras áreas culturais, alegando que não faria tal redução “não por uma questão de gosto, mas de civilização”, vindo ainda a reiterar sua posição dias depois afirmando que “Todas as políticas públicas têm na sua base valores civilizacionais. E as civilizações evoluem”. (*Expresso*, 06 nov. 2018¹¹). A ministra ainda se justificou dizendo que “não chamou ‘incivilizado’ aos adeptos da tauromaquia”, esclarecendo ainda que: “Quando eu afirmo que há valores civilizacionais que diferenciam políticas, é verdade – posso dar como exemplo o debate do uso dos animais em circo. Não é uma questão de gosto, isto não é individual”. (*Expresso*, *op. cit.*¹²).

Entretanto, as medidas enfureceram os aficionados da cultura taurina, a ponto de a Federação Portuguesa de Tauromaquia (Prótoiro) e a Associação de Tertúlias Tauromáquicas de Portugal (ATTP) reclamarem a demissão da ministra, passando a recolher assinaturas para uma petição pública, sob a alegação de que Graça Fonseca “‘insultou’ os milhões de portugueses aficionados” (*Público*, 02 nov. 2018¹³). Em artigo sobre esta mesma polémica, o professor Jorge Mangorrinha parece definir bem a questão:

“Este é um tema que não deve ter cor política. Sou amigo de quem defende touradas e de quem as considera uma barbárie. E tenho opinião, pois acho que quem impõe crenças, gostos e costumes é quem defende as touradas como ‘cultura’ e ‘tradição ibérica’, mesmo se sabendo que um animal, o homem, tortura e mata outro animal, num combate desigual. Apenas as pegas são justas, mas tudo o resto é bárbaro. Não venham os defensores com a ‘sábria’ justificação de que os touros existem para tal. Alguém perguntou a estes se querem ser toureados? [...] As palavras que escrevi sobre o ano da ‘Tourada’, nos escritos anteriores, suscitam-me agora estas outras, a propósito da recente polémica acerca das declarações da Ministra da Cultura.

Antes, os tais ‘inteligentes’, de que fala a canção, exigiam vingança, associados que eram do Sindicato dos Toureiros e do grupo Sector 1 (Pró-Toiros de Morte),

¹⁰ Os grifos deste livro, *Televisão e Censura* (1996), de Mário Castrim, correspondem a trechos censurados nas publicações originais dos muitos artigos ali compilados.

¹¹ Disponível em: <<https://expresso.sapo.pt/politica/2018-11-06-Ministra-da-Cultura-sobre-touradas-Todas-as-politicas-tem-na-sua-base-valores-civilizacionais-e-as-civilizacoes-evoluem#gs.npHLaec>> Acesso em: 11 nov. 2018.

¹² Disponível em: <<https://expresso.sapo.pt/politica/2018-11-06-Ministra-da-Cultura-sobre-touradas-Todas-as-politicas-tem-na-sua-base-valores-civilizacionais-e-as-civilizacoes-evoluem#gs.npHLaec>> Acesso em: 11 nov. 2018.

¹³ Disponível em: <<https://www.publico.pt/2018/11/02/politica/noticia/organizacoes-aurinas-querem-demissao-ministra-cultura-1849700>> Acesso em: 11 nov. 2018.

antecessores dos actuais associados da Federação Portuguesa de Tauromaquia e da Prótoiro. [...] Agora, os novos inquietos pedem a demissão da Ministra da Cultura.

Volta Ary! Não para o Festival, pois a RTP não convida quem por lá passou, mas para trazeres ‘bandarilhas de esperança’ para os aficionados... das cantigas.” (*Festivais da Canção [site]*¹⁴).

3.4. *Minha Senhora das Dores; Apenas o meu Povo.*

Não queremos aqui configurar um suposto “festival Ary dos Santos”, apontando apenas canções de sua autoria, embora sempre estejam entre as mais destacadas e de fato são de primorosa lavra. Mas, no Festival da RTP de 1973, Ary dos Santos teve seis canções a concurso, sendo quatro com Fernando Tordo. Mas, se a dupla conseguiu a vitória com *Tourada*, também ocupou a última colocação com *Minha Senhora das Dores* (Fernando Tordo/ José Carlos Ary dos Santos), interpretada por Luís Duarte.

Minha Senhora das Dores é uma canção que faz referência à Nossa Senhora das Dores, a *Mater Piedade*, epíteto de Maria, Nossa Senhora, mãe de Jesus. A letra de Ary dos Santos traz uma série de referências à Nossa Senhora, através da anáfora dos versos: “Senhora por vós eu pertenço [...] / Senhora por vós eu ofendo [...] / Senhora por vós eu defendo [...] / Senhora por vós eu invento [...] / Senhora por vós eu intento”; que se contextualiza com o cântico litúrgico *Senhora, nós Vos Louvamos*: (Senhora, nós Vos louvamos/ Em dor e amor, noite e dia/ Senhora, nós Vos louvamos/ Hosana, Hosana/ Rainha de Portugal/ Hosana, Hosana/ Virgem Maria”). Este cântico representa tanto a Virgem Maria quanto a rainha Isabel, de Portugal, que teve grande aproximação com a ordem das clarissas, determinando a construção do mosteiro de Santa-Clara-a-Velha, em Coimbra, e a quem foram atribuídos milagres que a levaram a ser canonizada e chamada de Santa Isabel, ou Rainha Santa. Também no poema de Ary dos Santos, os versos “Senhora tão cheia de pranto/ Senhora tão cheia de graça” mostram mais uma intertextualidade com *Ave Maria*, a conhecida oração para a Virgem Maria, tendo inúmeras versões e adaptações, sendo mais reproduzida a que se segue: “Ave Maria, cheia de graça/ O Senhor é convosco/ Bendita sois Vós entre as mulheres/

Bendito é o fruto do vosso ventre, Jesus/ Santa Maria, Mãe de Deus/ Rogai por nós pecadores/
Agora e na hora da nossa morte/ Amém”.

Outros versos da letra de Ary dos Santos também se contextualizam, mas, para entendermos o significado das estrofes: “Senhora que me pariste/ Como se eu fosse ninguém/
Nunca mais tão triste viste/ Homem nenhum por alguém/ A não ser o que resiste/ À força de
não ter mãe/ [...] / Senhora tão cheia de graça/ Que até já nem sei/ Se a força do canto/ Me
leva à paixão ou à farsa”, devemos nos voltar à vida pessoal do autor, que perdeu sua mãe aos
14 anos e, não mantendo boa relação com o pai, a partir dos 20 anos passou a viver sozinho.
Os versos de Ary, portanto, homenageiam todas as mães, a começar pela Virgem Maria, e são
uma homenagem à sua própria mãe também, uma mãe que não esteve presente, com uma
morte prematura, que influenciou em muito a lírica de Ary, ou seja, uma figura com a qual
teve pouca convivência, só tendo escrito os versos, e a profusão de sentimentos neles inclusos,
em favor da canção, faz com que o autor não saiba se este impulso, que é “a força do canto” e
que o motivou à escrita, o leva “à paixão” (ao “amor materno”, às “lembranças de sua mãe”),
ou “à farsa”, sendo obrigado pelo poema a contar uma realidade que pouco ou não viveu¹⁵.

Em 1973, os autores também classificaram, em oitavo lugar, *Apenas o meu Povo*
(Fernando Tordo/ José Carlos Ary dos Santos), interpretada por Simone de Oliveira. *Apenas o
meu Povo* traz um sentimento de esperança, de um povo que se encontra em “terror”, numa
“madrugada”, em uma “noite perdida”, em “tristeza” e até “desespero”, como dizem as
palavras do poema, numa possível comparação com os tempos sombrios do Estado Novo, em
que o povo padecia e ao qual a canção tentava levar alento, finalizando com o refrão: “Apenas
a esperança que resiste/ Apenas o meu sangue, apenas o meu povo”. Mas, na verdade, a
canção foi feita por Ary dos Santos em condolência com Simone de Oliveira, que havia
perdido sua mãe, como declara a cantora: “Aquele texto é para mim. ‘Quem disse que morreu
a madrugada, quem disse que esta noite foi perdida, quem pôs na minha alma magoada as
palavras mais tristes que há na vida.’ E cantei. Estava com a voz sem segurança. E ganhei o
prémio de interpretação do Festival da Canção. Pela minha mãe.” (*Notícias Magazine*
[site]¹⁶). Mais do que isso, a canção marca o retorno de Simone de Oliveira, não somente aos

¹⁵ Ary dos Santos também escreveu outro poema semelhante no fado *Balada para uma Velhinha*, no qual o
tocador de viola Martinho d’Assunção homenageia sua mãe, “[...] tema incluído no álbum ‘Um Homem na
Cidade’ de Carlos do Carmo no qual [Martinho d’Assunção] fez a direcção musical e arranjos.” (LOPES, 2014,
p. 89, grifos nossos).

¹⁶ Disponível em: <<https://www.noticiasmagazine.pt/2017/sinto-que-estou-sempre-no-palco/>> Acesso: 03 jan.
2019.

festivais, mas também aos palcos, e reflete um drama pessoal vivido, que se evidencia no verso: “Apenas quem me viu calada e triste”. Drama que se deve ao incidente durante uma *tournée*, dois anos antes, que levou Simone a perder totalmente a voz. Isso, pois, mesmo a intérprete sendo alertada pelos médicos sobre alguns problemas, decidiu manter sua intensa agenda de compromissos profissionais, até que as cordas vocais não mais suportaram, deixando-a dois anos sem cantar, voltando depois já sem o tom agudo característico.

3.5. *Carta de Longe; É por isso que Eu Vivo.*

Tordo, em 1973, também subiu ao palco com *Carta de Longe* (Fernando Tordo/ José Carlos Ary dos Santos), que, embora seja musicalmente uma simples canção romântica, mostrava também um empenho político em sua letra, aludindo ao exílio, ou seja, a alguém que se corresponde “de longe”, um alguém, no entanto, que não cederá à censura nem à tortura, o que se declara expressamente nos versos: “A morte não temo, não tremo de medo/ Que venha o silêncio, que venha o degredo/ Não serei cativo, não direi segredo”. Mas, apesar dos versos diretos, os autores não enfrentaram qualquer problema com esta canção, que passou despercebida pela censura, possivelmente por motivos de ordem social, no que concerne à figura de Ary dos Santos, assunto ao qual voltaremos.

Ary dos Santos também apresentou, em 1973, *É por isso que Eu Vivo* (Paco Bandeira/ José Carlos Ary dos Santos), interpretada por Paco Bandeira, coautor da canção. Mais uma poesia cheia de metáforas, em que se personificava Portugal, enumerando uma série de atributos e símbolos nacionais de cariz rural, notadamente: “trigo”, “vinho”, “terra”, “celeiro”, “tear”, “ceifeiro” etc. A letra, forte, exaltava o país, suas riquezas naturais e seu povo, negando-se ao silêncio e afrontando até mesmo a morte: “Eu sou a palavra lavrada e aberta/ Eu sou a raiz/ Eu sou a garganta de um homem que fala/ E sabe o que diz/ Eu sou o silêncio das trevas que penso/ Das coisas que digo/ Sou filho do tempo sou fúria do vento/ Sou força do trigo/ Ai eu sou terra sou mágoa/ Sou vento sou água/ Sou princípio e fim”. A canção finaliza em tom folclórico, como que em uma grande celebração camponesa.

Nestes aspectos, a canção se aproxima do “canto de intervenção” e dá mostras de um Portugal ainda mais rural do que industrializado, cenário do qual o Estado Novo, na verdade, orgulhava-se, e de onde Paco Bandeira se originava, tendo nascido em Elvas, no Alentejo. Como residente na região fronteiriça, entre Portugal e Espanha, tal como muitos habitantes

destas localidades, Paco Bandeira transitava entre os dois países, e mesmo sendo português, se passava tranquilamente por espanhol, tendo até mesmo concorrido em um festival de flamenco no país vizinho (*O Século Ilustrado*, 19 fev. 1972, p. 78, HM). Paco cantou suas origens em *A Minha Cidade* (Paco Bandeira), mais conhecida como *Ó, Elvas!, ó Elvas!*, seu primeiro sucesso: “Eu nasci no Alentejo/ À beira do Guadiana/ Sinto orgulho quando vejo/ A paisagem Alentejana!/ [...] / Ó Elvas!, ó Elvas!/ Badajoz à vista/ Sou contrabandista/ De amor e saudade/ Transporte no peito/ A minha cidade”. Mas, a sempre satírica *Mundo da Canção*¹⁷ ironizava o ímpeto ufanista do autor, em revisão de seu disco, feita por Arnaldo Silva, alegando ser ele “perfeitamente desatualizado de qualquer padrão de música ligeira que se possa apelidar de admissível”, e prossegue: “*A minha cidade*, é uma das canções do disco, talvez a mais conhecida, e possivelmente patrocinada por alguma empresa de turismo.” (SILVA apud *Mundo da Canção*, 20 abr. 1971, p. 10, BNP, grifos do autor); concluindo irônica e sugestivamente: “*Oh homem, [...] mas diga lá, se agora cá no burgo desatassem todos os cantores a elogiar as suas províncias, Já viu a confusão que não seria? Certamente que acabaria em Festival da Canção Provincial????*” (SILVA apud *Mundo da Canção*, op. cit., p. 10, BNP, grifos do autor)

Contrastadamente, em entrevista que se segue à atuação de Paco Bandeira em defesa de seu poema, Ary dos Santos também lembra esta origem de Paco, traçando um paralelo com o público que consome as canções e os discos (denotando um pensamento típico do militante de esquerda):

“[...] há uma grande confusão em Portugal entre dois conceitos, quanto a mim, são diametralmente opostos: um, o povo; outro, a pequena-burguesia. O público que compra discos, em Portugal, que tem ‘pickup’, que faz clubes de fãs do Gaby Cardoso, não é ‘povo’ – é ‘pequena burguesia’. São as enfermeiras, as parteiras, as porteiras, etc. O povo é outra coisa. O povo é gente do campo, é gente das fábricas. É dessa gente que o Paco faz parte. Quando ele diz Alentejo, diz planície; quando ele diz planície, diz secura; quando ele diz secura, diz, às vezes, fome.” (SANTOS apud *Diário Popular*, 18 fev, 1973 apud MANGORRINHA, op.cit., p. 55; MANGORRINHA, op.cit., p. 70).

¹⁷ O periódico *Mundo da Canção* foi lançado em 1969 e publicado até 1983 (ainda que de forma intermitente após 1972). O *Mundo da Canção*, portanto, foi editado justamente na transição entre o regime do Estado Novo e a democracia instalada com o 25 de Abril de 1974. Apresentando uma linguagem direcionada para os jovens, no que teve pioneirismo, a revista era especializada em música popular e dava voz a gêneros e artistas quase ou totalmente silenciados pelos outros veículos de informação, a exemplo dos “cantores de intervenção”. Consonantemente, é correto afirmarmos que o periódico mantinha uma tendência de esquerda, pois apresentava uma linguagem extremamente crítica, ainda mais no que tivesse representação do regime do Estado Novo, mas não totalmente alinhada à esquerda mais conservadora, pois também trazia informações sobre a música moderna, notadamente o *pop* e o *rock* de origem anglo-saxã, além da música brasileira, francesa, entre outras.

De mesmo matiz, no entanto, Ary dos Santos compôs *Semente* (Fernando Guerra/ José Carlos Ary dos Santos), interpretada neste mesmo festival por Paulo de Carvalho, canção romântica, permeada por termos campestres como: “vento”, “amanheço”, “anoiteço”, “pão de centeio” e “semente”, uma canção festiva, que convida a cantar junto o refrão, mas que rendeu a Paulo de Carvalho apenas o quarto lugar, classificação que não se repetiria no ano seguinte.

3.6. *E Depois do Adeus; Grândola, Vila Morena.*

Em 1974, Paulo de Carvalho venceu o Festival da RTP com *E Depois do Adeus* (José Calvário/ José Niza). No *preview* para o Eurovisão, como não poderia deixar de ser, valorizavam-se diversos símbolos nacionais portugueses, fazendo uma visita, através de um passeio de automóvel, a diversos monumentos portugueses: Torre de Belém, Mosteiro dos Jerónimos, Padrão dos Descobrimentos, Cristo Rei, em Almada, e a Ponte 25 de Abril (ainda chamada Ponte Salazar). *Preview*, aliás, muito semelhante ao que Carlos Mendes apresentou em 1972.

A canção defendida por Paulo de Carvalho era, na verdade, uma grande canção romântica, que descreve o fim de um relacionamento amoroso, mas não tendo, portanto, qualquer conotação política. No entanto, apenas 18 dias depois de terminar em último lugar no Festival Eurovisão de 1974, realizado em Brighton, Reino Unido, *ex aequo* Noruega, Alemanha e Suíça, *E Depois do Adeus* foi utilizada como uma das senhas para o arranque da Revolução de 25 de Abril. Foi transmitida às 22h55min nos estúdios da Rádio Alfabeta dos Emissores Associados de Lisboa, pelo locutor João Paulo Diniz, que recebera de seu amigo Otelo Saraiva de Carvalho (militar e estrategista), a difícil missão de emitir a senha de alerta para o avanço das tropas do Movimento das Forças Armadas (MFA), que iniciou a tomada de poder promovida pela Revolução de Abril. Pouco depois, à 0h20min, no programa *Limite* da Rádio Renascença, foi transmitida a segunda senha para o avanço das tropas, *Grândola, Vila Morena* (José Afonso), de José Afonso, precedida pela leitura de sua primeira quadra, com locução de Leite de Vasconcelos, que o fez a mando de Manuel Tomaz, sem imaginar a proporção que tomaria o seu ato. Carlos Albino, sabendo dos planos de Otelo Saraiva de Carvalho, a caminho da Igreja de Alvalade, passa essa informação a Manuel Tomaz, que pede

a Leite de Vasconcelos para fazer a gravação. Na hora da transmissão, Manuel Tomaz está presente na cabine técnica durante o programa *Limite*, no qual o locutor era Paulo Coelho.

Mesmo com um agente da censura ali presente, o sinal foi emitido e o avanço das tropas agora era irreversível. “Segundos depois de a canção ir para o ar, põem-se em marcha os motores dos veículos militares em várias localidades portuguesas. A revolução tinha começado.” (GEPB, [2003], p. 404). Logo, as rádios, a emissora televisiva e o aeroporto de Lisboa já haviam sido ocupados, e, às 4h26min, é lido por Joaquim Furtado, na Rádio Clube Português, tomada pelos militares cerca de uma hora antes e transformada em posto de comando, o primeiro comunicado das Forças Armadas, em maior parte, pretendendo acalmar a população: “Aqui Posto de Comando do Movimento das Forças Armadas. As Forças Armadas Portuguesas apelam para todos os habitantes da cidade de Lisboa no sentido de recolherem a suas casas, nas quais se devem conservar com a máxima calma.” (*RTP Arquivos [site]*¹⁸).

Aos poucos, sem entender completamente o que ocorria: “o povo lusitano começa a sair para a rua, primeiro timidamente, depois de forma avassaladora, e a confraternizar com os soldados pacíficos e sorridentes, conscientes de estar a fazer algo que os civis agradecem. No fim, os lisboetas presenciam as operações militares das suas varandas ou na própria rua.” (GEPB, *op. cit.*, 404). Chegava ao fim o regime do Estado Novo, regime fascista de caráter autoritário mais duradouro do século XX, que “depois do adeus”, não mais voltaria.

O episódio, com a canção eurovisiva, é lembrado por Ivan Raykoff:

“Portugal ficou em último lugar com a música ‘E depois do adeus’. Generais militares que estavam conspirando para derrubar a ditadura autoritária do país decidiram que a transmissão de estreia da música na rádio nacional seria o sinal para o início do golpe, que levou a famosa Revolução dos Cravos. Enquanto não havia conexão literal entre a revolta e a música em si, a letra parecia refletir a situação social e política em termos poéticos. A canção começa ‘Quis saber quem sou, o que faço aqui, quem me abandonou, de quem me esqueci.’ E continua como uma típica canção sentimental de amor e uma lição enigmática: ‘Partir é morrer, como amar é ganhar e perder.’” (RAYKOFF, 2007, p. 05, tradução nossa).

John Kennedy O’Connor, por sua vez, também lembra a canção:

“A história mais intrigante da noite veio com a entrada portuguesa. Paulo de Carvalho cantou a suave ‘E Depois do Adeus’ sozinho no palco. Ele compartilhou a última colocação, mas a música assegurou um lugar na história em casa. Foi usada como gatilho para uma revolta em Portugal que visava derrubar o governo. O sinal para mobilizar as tropas foi a transmissão de estreia da música na rádio nacional.

¹⁸ Disponível em: <<https://arquivos.rtp.pt/colecoes/25-de-abril-de-1974/>> Acesso em: 20 jun. 2019.

Esta continua a ser a única entrada do Eurovisão que realmente iniciou uma revolução.” (O’CONNOR, 2010, p. 59, tradução nossa).

O’Connor confirma que *E Depois do Adeus* (deveríamos incluir *Grândola, Vila Morena*) “iniciou uma revolução”, nomeadamente, a Revolução de 25 de Abril, e José Barata Moura debatia esta questão, em 1976, ao avaliar os aforismos empregados ao contexto da “canção crítica”, entre eles: “com canções não se fazem revoluções”. Depois de argumentar contra esta máxima, Barata Moura formula outras contrárias, designadamente, “são as ideias que fazem as revoluções” e “são as canções que causam as revoluções”, e, sobre esta última, defende: “Esta consideração fundamental impõe-se, não tanto porque, sob esta forma imediata, ela faça a sua aparição frequente, mas porque ainda para bastante gente os supostos em que assentaria se apresentam como ‘legítimos’, eficazes, ‘evidentes’ ou ‘correctos’.” (MOURA, 1977, p. 115). Alega ainda que, intencionando-se “desmontar um raciocínio” de que “são as canções que causam ou determinam as revoluções”, pode-se estar omitindo interesses ideológicos opostos, ainda que não aparentemente (MOURA, *op. cit.*, p. 115). E Moura chega a apontar uma terceira máxima: “não é com canções que se fazem revoluções”; mas alertando que esta se deve abandonar prontamente (MOURA, *op. cit.*, p. 127).

Algo semelhante a isso vemos em uma reportagem de *O Século Ilustrado*, sobre os *spirituals* negros integrados às manifestações pelos direitos civis dos norte-americanos, com o título “*Quando o Canto se Transforma em Arma*”, onde se lê: “As revoluções, é verdade, não se fazem com cantos nem com hinos, mas muitas das vezes, os cantos e os hinos quando nascem no seio de uma posição bem definida são manifestações de real autenticidade, muito mais válidas que outros tantos discursos e comícios.” (*O Século Ilustrado*, 05 fev. 1966, p. 23, HM).

De todo modo, a segunda senha utilizada para o arranque das tropas no 25 de Abril, *Grândola, Vila Morena*, foi uma canção composta por José Afonso durante sua passagem pela região de Grândola, no Alentejo, inspirando-se nos colhedores de trigo da região, “amoreinados” pela intensa irradiação solar que recebem. Em sua biografia sobre Zeca Afonso, Irene Flunser Pimentel conta que:

“A Sociedade Musical Fraternidade Operária Grandolense (SMFOG) convidou-o para actuar, juntamente com Carlos Paredes, em 17 de Maio de 1964, curiosamente, um mês e cinco dias após o presidente da República, Américo Tomás, ali ter passado e ter sido recebido ‘efusivamente’. [...] José Afonso contou mais tarde ter ficado ‘brutalmente satisfeito com o convite’ da SMFOG [...] Quatro dias depois do espectáculo, José da Conceição recebeu de José Afonso uma missiva com um poema dedicado à SMFOG, lido publicamente na sala desta colectividade em 31 de Maio, por ocasião da estreia do grupo de teatro da sociedade musical: tratava-se de

‘Grândola, vila morena’. [...] Quando, em Outubro de 1971, José Afonso gravou em Paris o disco *Cantigas de Maio*, onde incluiu ‘Grândola, vila morena’, José Mário Branco sugeriu-lhe que repetisse cada quadra por ordem inversa dos versos, como faziam os coros masculinos alentejanos, e foi assim que a canção ficou gravada, com seis quadras, que, na realidade, eram três.” (PIMENTEL, 2009, pp. 71-73).

Em acréscimo, como dá nota a *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, José Mário Branco, que iniciou sua carreira tendo José Afonso e Adriano Correia de Oliveira como inspiração, teve uma colaboração ainda maior em *Grândola, Vila Morena*, pois sendo diretor musical e arranjador do LP *Cantigas de Maio* (1971), teve sua “criatividade e imaginação” como fatores preponderantes na obra, e também como distinção: “O trabalho de J. M. Branco foi determinante para a identidade sonora do álbum que se tornou num marco da carreira de J. Afonso.” (TILLY; ROXO apud CASTELO-BRANCO, 2010, p. 170). Foi de José Mário Branco, por exemplo, a ideia de incluir os “passos dos camponeses alentejanos cantando em grupo pela estrada”, que mais parecem os passos de um exército em marcha, aspecto no qual a canção também se aproxima do gênero musical “marcha”, ao menos no que concerne à definição encontrada no *Dicionário de Música* de Tomás Borba e Fernando Lopes-Graça: “Música destinada a marcar ou acentuar o ritmo de grupos humanos em movimento. No decorrer dos tempos a marcha teve funções muito diversas, sobressaindo, porém, a de conduzir as tropas nas suas manobras militares.” (BORBA; LOPES-GRAÇA, 1999a, p. 172).

A composição de José Afonso não apenas ganhou imensa aceitação, especialmente no pós-Revolução de Abril, servindo de mote para discos em vários idiomas, cartazes e até para desenhos em quadrinhos (PIMENTEL, *op. cit.*, pp. 130-131), como também corroborou com o desenvolvimento da produção musical portuguesa (NEVES, 1999, p. 14). Quanto à escolha da canção de José Afonso como senha para o 25 de Abril, é apontado o I Encontro da Canção Portuguesa, realizado no Coliseu dos Recreios, em Lisboa, no dia 29 de março de 1974, como o momento da escolha da canção. Em *Canção Política em Portugal* ([1978] 1999), José Jorge Letria fala deste evento histórico:

“Do Porto, de Coimbra, de Faro e de Setúbal vieram centenas de pessoas, na maioria jovens, para assistir ao Encontro. Vieram de comboio, de camioneta ou à boleia. Não podiam perder o primeiro grande espectáculo do Canto de Intervenção. A incapacidade do fascismo para o proibir, era indício de que a agonia se agravava, de que o fim estava próximo.” (LETRIA, 1999, p. 74).

O Século Ilustrado destaca o I Encontro da Canção Portuguesa como um evento estrondoso, no qual, dois dias antes, “não restava um só dos quatro mil e tantos bilhetes à venda” e, já no dia da apresentação, a multidão presente entoava “em uníssono, algumas toadas no nosso cancionero mais genuíno”: “Relevo especial para a ‘Grândola, Vila Morena’,

que viria a ser, horas mais tarde, o ‘clou’, quase um hino da noite.” (*O Século Ilustrado*, 06 abr. 1974, p. 54, HM). *Grândola, Vila Morena*, caracteriza-se, portanto, como uma “canção política de intervenção directa” (MOURA, *op. cit.*, p. 102), que assegurou o seu lugar na História, dividido com a festivaleira *E Depois do Adeus*.

3.7. O PREC; *Madrugada*.

No pós-25 de Abril, de uma forma geral, acentuam-se as críticas às instituições musicais, à música ligeira, ao “nacional-cançonetismo” e até mesmo ao “folclore” e ao “fado” que, embora pretendessem representar a essência do povo português, haviam tido apropriações em favor do regime estadonovista. O nacionalismo propagado pela Revolução também rejeitou as músicas estrangeiras, notadamente anglo-saxônicas, especialmente no que consiste à radiodifusão, que enfrentou uma estagnação devido à maior exigência quanto a um discurso político-social.

Todas as mudanças, ocorridas no âmbito do PREC (Processo Revolucionário em Curso), repercutiram também nos festivais. As pessoas apresentavam-se de forma mais descontraída e informal, restringiram-se os supérfluos, os ambientes ficaram mais vazios, minimalistas, como uma espécie de negação ao fausto da elite da ditadura e ao *glamour* que se via no Festival Eurovisão, e até mesmo o nome do festival foi registrado de forma diferente, sendo chamado “Canção RTP para o Concurso da Eurovisão” (PP nº 560/75, ACCG-RTP). Mas, apesar de o festival da canção ser visto pelos militantes da Revolução como um evento de música ligeira, comercial e durante muito tempo a serviço do Estado Novo, a sua “tradição” foi mantida no pós-25 de Abril (tal como a maioria das atividades da emissora televisiva), principalmente por representar uma forma de se comunicar com a população e um meio de se relacionar com outros países europeus e até mesmo alhures. Deste modo, a canção de Duarte Mendes, que venceu o Festival RTP da Canção de 1975, o primeiro depois da Revolução de Abril, seguiu para o Eurofestival.

A madrugada do 25 de Abril foi lembrada e rendeu a vitória, no Festival RTP, a Duarte Mendes, cantor e militar de carreira, que foi um dos capitães da Revolução, e interpretou *Madrugada* (José Luís Tinoco) numa clara contextualização com o movimento que tomou o poder em 1974. Uma canção apresentada sem metáforas nem censura (“Dos que morreram sem saber porquê”), narrando os momentos que antecedem a caída do regime (“Dos

que teimaram em silêncio e frio/ Da força nascida no medo/ E a raiva à solta manhã cedo”), sem deixar de exaltar o passado pátrio (“Das cicatrizes do meu chão antigo/ E da memória do meu sangue em fogo”), mas anunciando um renascimento do país, um novo Portugal nascido com a derrubada do Estado Novo (“Da escuridão a abrir em cor/ Do braço dado e a arma flor/ Fazem-se as margens do meu povo”). Duarte Mendes apresentou-se no Eurovisão com um cravo vermelho na lapela, a “arma-flor”, à qual os versos da canção também referenciam.

O cravo vermelho surge como símbolo nacional em meio às tensões do 25 de Abril. Celeste Caeiro, empregada de um restaurante que comemorava exato um ano de sua inauguração, estava encarregada de distribuir flores para as senhoras clientes, cravos vermelhos e brancos. Devido à movimentação dos militares pelas ruas, o restaurante não abriu e Celeste foi aconselhada a voltar para casa e lá permanecer. Celeste, que morava no Chiado, pegou o metropolitano e rumou para o Rossio; lá chegando, deparou-se com soldados e perguntou o que estava acontecendo, quando lhe foi respondido que se tratava de uma revolução e estariam seguindo para depor Marcello Caetano. Celeste entregou um cravo vermelho ao soldado, que logo o colocou no cano da espingarda, os outros soldados seguiram o exemplo e as flores de Celeste acabaram; depois vieram outros floristas e distribuíram mais cravos para os soldados, até que todos tivessem cravos vermelhos em suas armas. Daí o 25 de Abril ser conhecido também como Revolução dos Cravos. A partir deste instante, o cravo vermelho se torna um símbolo nacional, nascendo durante a revolução, já como uma “tradição”, recente ou inventada, como nos ensinam Hobsbawm e Ranger (1977), mas extremamente incrustada na alma e na “tradição” portuguesa.

Em *Madrugada*, no entanto, não podemos esquecer de outras “tradições” evidentes na letra de José Luís Tinoco. Primeiramente, a “marítima”: “E assim se aprendem as marés/[...]/ Cantem marés por essas praias de sargaços/ [...]/ Corram descalços rente ao cais”. O sargaço, mencionado no verso, é “um composto de várias espécies de algas marinhas”, como esclarece o livro *Evocação do Mar*, publicado pelo INATEL, em 1998. Neste livro também fala-se dos “sargaceiros”, na verdade agricultores, mas responsáveis pela recolha dos sargaços que são depositados pelo mar na areia da praia quando é tempo de “mareada”. Este mesmo homem, que não é do mar, mas que também nele habita, forma seus “ranchos folclóricos”, como o Grupo dos Sargaceiros da Casa do Povo de Apúlia, fundado em 1934 por António Fernandes Torres. E ainda segundo o mesmo texto:

“Em tempos idos, enquanto esperavam que o sargaço desse à praia, o ‘assejo’, a gente nova cantava e dançava, com a alegria tão característica das gentes da beira-mar.

*‘Se o mar tivesse varandas
como tem embarcações
ia-te ver ao Brasil
em certas ocasiões’.*” (INATEL, 1998, p. 68, grifos do autor).

A outra “tradição”, lembrada na letra de *Madrugada*, é igualmente, ou ainda mais folclórica e festiva, como identificamos no verso: “Acordem vozes arraiais”; sendo “arraiais” também uma festa popular, uma celebração coletiva, “o não habitual na actividade quotidiana de trabalho ou de rotina”, um momento de lazer (PINTO-CORREIA, 2006, p. 157).

Cabe aqui destacar que os “ranchos folclóricos”, hoje enraizados na “tradição” portuguesa e presentes em toda a extensão do território português, seguem o mesmo ideal que motivara a criação do concurso da Aldeia Mais Portuguesa de Portugal (AMPP), realizado pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), em 1938, cujo princípio era transmitir a ideia de que Portugal refletia a metáfora de uma eterna aldeia rural. Neste concurso, que teve direito a anotações, por parte de Armando Leça, das “modas populares” pertencentes às diversas localidades visitadas (LEÇA, S.I., s/d, BNP), a aldeia que melhor representou a concepção esperada, e vencedora do concurso, foi a aldeia de Monsanto, da Beira Baixa. “Situada no alto dum complexo rochoso, e construída em granito, a aldeia histórica de Monsanto, no concelho de Idanha-a-Nova, ganhou em 1938 o Galo de Prata e a designação da ‘aldeia mais portuguesa de Portugal’.” (RTP [site]¹⁹). “Desta única edição do certame resultaria a implantação de um modelo para fabricar folclore, encarado como produção simbólica do regime.” (CASTELO-BRANCO; BRANCO, 2003, p. 14). Segundo Vera Marques Alves: “Monsanto, a aldeia que ganhou o primeiro prémio, foi constantemente revisitada pelo discurso e iniciativas do Secretariado, tornando-se também ela um emblema da suposta actividade de descoberta das raízes da cultura popular. (ALVES, 1997, p. 246).

3.8. Toda canção é política.

Os “ranchos folclóricos”, portanto, surgiram *pari passu* ao concurso da Aldeia Mais Portuguesa de Portugal (1938) e – de acordo com o segundo volume do *Dicionário Enciclopédico do Folclore Português*, que cataloga os ranchos e grupos portugueses das

¹⁹ Disponível em: <<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/monsanto-uma-aldeia-portuguesa/#sthash.ARCQaNt0.dpbs>>
Acesso em: 17 abr. 2017.

várias regiões do país – a intenção era demonstrar “a alegria popular e a ‘alegria no trabalho’”, “numa forma identitária e ideológica ainda do antigo regime.” (CORREIA, 2006, introdução). O mesmo *Dicionário*, no entanto, salienta que:

“Esta forma, diga-se, não é apenas ‘mantida’, mas também, construída, depurada e estilizada, sempre em jogo, com outros saberes e com outros poderes. O conteúdo ainda é o de afirmação regional, com o propósito de dignificar a sua região (em trabalho e festa) em festivais e outros eventos, como exercício de uma memória viva (construção e expressão), ameaçada, claro está, mas resistente.” (CORREIA, *op. cit.*, introdução).

Vale ainda dizer que, segundo Soeiro de Carvalho: “O conjunto de grupos semelhantes ao Rancho Folclórico de Monsanto, entretanto institucionalizados por todo o país, constituiu o mais importante domínio de intervenção do Estado junto das práticas musicais tradicionais.” (CARVALHO, *op. cit.*, n.p.²⁰). É por iniciativa do Estado Novo que se formam os “grupos e ranchos folclóricos” em Portugal, no intuito de transparecer um país alegre, servil e ruralizado, características das quais se orgulhava o regime salazarista, inclusive vendendo esta imagem como produto turístico; mostras disso são os dançarinos dos “ranchos folclóricos”, trajados com “roupas típicas”, que aparecem em cartazes elaborados e disseminados pelo Comissariado do Turismo. O Estado Novo não apenas formou e incentivou os “agrupamentos folclóricos”, como também foi responsável pelo amplo custeio dos diversos grupos, ranchos e coletividades musicais (SNI, cx. 1080, TT).

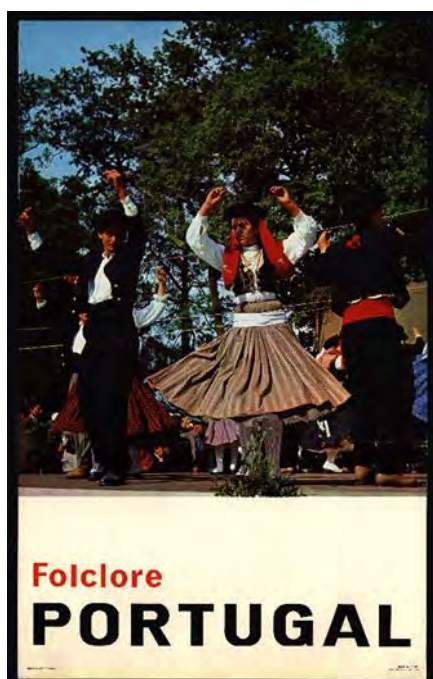


Figura 12: Portugal – folclore, Comissariado do Turismo, SNI, 1968.

Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal, cota: CT. 2454 A.

²⁰ Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/287/a-nacao-folclorica-projeccao-nacional-politica-cultural-e-etnicidade-em-portugal>> Acesso em: 23 mar. 2018.

Esse quadro ainda hoje se repete, mesmo que as apresentações folclóricas sejam sempre menos evidenciadas, em detrimento de fadistas e cançonetistas (CASTELO-BRANCO; BRANCO, *op. cit.*, p. 03/ p. 18). “São, aliás, as representações da música folclórica portuguesa além-fronteiras que mais preocupam o secretariado [Nacional de Informação – SNI], o que mais uma vez sublinha a função identitária desta política.” (ALVES apud CASTELO-BRANCO; BRANCO, *op. cit.*, p. 197).

Em todo o caso, debater as origens e as modificações ao longo do tempo dos diferentes agrupamentos folclóricos é pôr em causa a sua autenticidade e a sua preservação, em detrimento da representação que já assumiram. É sempre importante conhecer os fatores que motivaram o surgimento dos vários grupos, sua simbologia e significados, para também justificar sua criação e permanência, mas em tempos de aceleradas mudanças e perda de identidades, o próprio folclore passa a ser pilar importante e, igualmente, a sua manutenção. Ademais, a política e a ideologia sempre estão presentes e são, de forma inata, inerentes às manifestações diversas, mas não da mesma maneira, e uma mesma manifestação pode ainda assumir uma posição política outra, caso dos ranchos aqui descritos, que mesmo surgidos durante a prevalência do salazarismo, não se associam mais à esta ideologia, ao menos não intencionalmente, servindo na atualidade mais como uma representação dos costumes do povo.

Essa mesma ambiguidade é atribuível também às canções, que podem assumir um diferente posicionamento político em decorrência do gênero musical ao qual se integra, como é o caso do “canto de intervenção” e do “nacional-cançonetismo”. De acordo com Jorge Mangorrinha: “A chamada ‘canção política’ [“canto de intervenção”], cujos temas eram a revolução, a exploração, a burguesia, o capitalismo e o povo, manifestava-se com maior fulgor. As outras eram vistas como divertimento, para passar o tempo, para entreter, para sonhar, para esquecer, onde o amor e a natureza, o calor e a praia, o Inverno e o frio eram termos recorrentes, que não abalavam a ‘sensibilidade’ da Censura.” (MANGORRINHA, *op.cit.*, p. 73; MANGORRINHA, *op.cit.*, p. 89).

Apesar deste contraponto, José Barata Moura, em *Estética da Canção Política* (1976), no qual teoriza sobre o posicionamento político da canção e da cultura, assegura que “toda canção é política” e propõe dois pontos principais nesta incorrência: “toda canção faz parte do domínio da produção ideológica” e “este campo se encontra estruturalmente atravessado por opções políticas fundamentais” (MOURA, *op. cit.*, p. 85). Esta, para Moura, é um questão

estrutural, aquém de uma “mera opinião ou apreciação ocasionais”, além também de “qualquer opção partidária”, tão somente “[...] a canção encontra o seu lugar efectivo num horizonte necessariamente carregado de conotações políticas.” (MOURA, *op. cit.*, p. 86). E, reafirmando que “toda canção é política”, acrescenta: “[...] veículo nem sempre consciente de ideologia, elemento da organização prática do viver, espelho, promotor e propagador de ideias que irão contribuir para a formação, reforço ou acerto de padrões reais ou racionalizados de conduta.” (MOURA, *op. cit.*, p. 87).

Esse é o caso dos gêneros musicais aqui contrapostos, o “canto de intervenção”, notadamente aproximado a uma ideologia de esquerda, e o “nacional-cançonetismo”, ainda que não reconhecidamente, consciente ou inconscientemente, servindo aos propósitos e posicionando-se favoravelmente ao regime do Estado Novo. Nesta mesma direção, Barata Moura aponta que “nem todas as canções são políticas da mesma maneira”: “Quer pela própria opção ideológica que envolvem [...], quer pelos elementos materiais e formais de que se revestem, quer ainda pelo próprio enquadramento histórico-social em que, cada novo momento, se determinam praticamente como fenómeno ideológico.” (MOURA, *op. cit.*, p. 87). Moura ressalta páginas a frente, entretanto, que “há canções que propriamente podem receber a designação de ‘políticas!’”, “canções políticas em sentido estrito”, denominadamente o “canto de intervenção”, pressupomos que não o seria, neste caso, o “nacional-cançonetismo”, sobre o qual Moura tece críticas tenazes, novamente contrastando com a canção política propriamente dita:

“A imagem que o ‘nacional-cançonetismo’ de santa memória – e esperança de ressurreição na mente de certos iluminados ideológicos da reacção – dava da realidade rural era a das ‘casas caiadinhas’ e da ‘pobreza tão feliz e abençoada’. Escusado será dissertar longamente sobre os objectivos de tamanho atentado à inteligência, à dura faina das populações dos campos e às péssimas condições de vida em que eram mantidas pela exploração desavergonhada e feroz de agrários, usurários, caciques e intermediários de vária espécie. Escusado também será dizer que é perfeitamente concebível uma canção desmistificadora de tal situação, quer daquela em que, na realidade, os operários agrícolas e os pequenos agricultores se encontram, quer na cobertura ideológica que os exploradores procuram promover para camuflar e reforçar a sua exploração.” (MOURA, *op. cit.*, p. 94).

Há uma contextualização histórica e social para a criação de uma canção política, como também afirma José Barata Moura, ela não se faz de súbito, mas se apresenta como uma resposta a um quadro social, identificando-se com uma determinada ideologia, geralmente em defesa dos “sectores mais ou menos desprevenidos da população” em relação a uma “ideologia dominante”: “É dentro deste campo da ideologia, do campo das produções da consciência dos homens, que a canção política encontra o seu meio de origem e de

intervenção. É nesse horizonte que a prática do cantor ou do compositor de canções políticas se materializa. Esse é o terreno da sua batalha.” (MOURA, *op. cit.*, p. 13). Ainda de acordo com Barata Moura:

“A canção política é apenas um ingrediente da luta de classes ao nível da ideologia. A sua razão de ser, bem como a sua fonte primeira de inspiração e as condições materiais que a possibilitam, não se encontram numa deliberação de algum genial inventor, bem ou mal tratado pela fortuna. Elas residem num movimento social mais amplo ao serviço do qual a canção política se encontra como uma das formas da sua expressão ideológica. [e prossegue] O cantor político depende de toda uma movimentação social histórica em que, de alguma maneira, se integra, embora segundo formas, níveis e graus necessariamente diferenciáveis. A consciência da sua inserção, quer ideológica, quer histórica material – o seu lugar na organização social da produção em geral –, vem a permitir-lhe orientar de um modo eventualmente mais correcto a sua própria actividade.” (MOURA, *op. cit.*, p. 14).

A “canção crítica” é, portanto, uma adesão política também, que se materializa na forma de canção, assumindo um posicionamento ante um quadro social específico e, neste, procurando formas de intervir, por isso também o nome “canto de intervenção”²¹.

Em livro também escrito no rescaldo da Revolução de 25 de Abril, narrado a partir “da memória de quem tem vivido por dentro este fenómeno”, José Jorge Letria define o quadro geral com o qual se defrontava o “canto de intervenção” português, que também chama de “canção progressista”:

“Desde o fim dos anos 50, que a canção de intervenção tem vindo a alargar a influência, contribuindo, simultaneamente, para mobilizar e esclarecer e para combater a alienação resultante da circulação de produtos sub-culturais, como o cançonetismo comercial e correlativos.

Nos últimos anos da década de 60 existe já em Portugal um verdadeiro movimento. Apesar da repressão, da apreensão de discos e da proibição de espetáculos, os cantores cumprem a sua função, apelando para a unidade de todas as forças democráticas e anunciando, por meio de sátiras violentas, a agonia do fascismo.” (LETRIA, *op. cit.*, p. 27).

Mais a frente, Letria ainda complementa:

“O aparecimento da canção de intervenção corresponde a exigências concretas da resistência à ditadura. Não surge por acaso. É o resultado de uma prática que, na acessibilidade do texto e da melodia articulados com a forma de cantiga, vai encontrar uma forma de se tornar ainda mais interveniente e eficaz.” (LETRIA, *op. cit.*, p. 41).

Lurdes Maria Lopes da Costa (*op. cit.*, p. 15) destaca que a atividade intelectual, amplamente dominada pela esquerda, sofreu muita perseguição, justamente por ser

²¹ Em outra obra, José Barata Moura reflete filosoficamente sobre as formas de como a “representação”, a “consciência”, a “intencionalidade” etc., podem levar à “prática” (*práxis*). Ver: MOURA, José Barata. Da Representação à “Práxis”. Lisboa: Editorial Caminho, 1986.

oposicionista ao governo e/ou, mais ainda, por manter ligação com o Partido Comunista Português (PCP).

3.9. Festival da Canção de 1975; democracia; produção independente.

Como consequência à Revolução de 25 de Abril de 1974, o “canto de intervenção” aparece nos festivais de forma ainda mais flamejante, correspondendo à totalidade das canções apresentadas na edição de 1975. “Foi o que cada um entendeu da Revolução.” (MANGORRINHA, *op.cit.*, p. 90). Desta vez, as canções se valiam do espírito de liberdade e democracia recém-conquistado, de nacionalismo, com letras mais diretas, sem os cortes da censura, algumas “de estarrecer”, anunciava *O Século Ilustrado* (15 fev. 1975, p. 58, HM). Não obstante: “É o primeiro sem lápis azul a controlar o que se diz e canta.” (CALLIXTO; ISIDRO, *op. cit.*, p. 26). “Neste ano, o festival não saiu à rua, o que reforçou a originalidade do ‘comício’ em que se tornou esta edição, ainda por mais musicado, o que prova que este tipo de realizações acaba por seguir as modas do tempo. Mais parecia um concurso de protesto e de intervenções, e não uma escolha para a Eurovisão.” (MANGORRINHA, *op.cit.*, pp. 426-427).

A madrugada do 25 de Abril foi lembrada e rendeu a vitória no Festival da RTP a um dos capitães da Revolução, Duarte Mendes, que interpretou *Madrugada* (José Luís Tinoco), como vimos. Paulo de Carvalho, vencedor de 1974, apresentou, neste ano, duas canções. Uma delas foi *Com uma Arma, Com uma Flor* (José Niza), de letra aberta e direta, narra de forma autobiográfica uma luta individual (“Nasci num país de silêncio e luta/ E cresci rasteiro/ Meu pão era curto/ Não vendi a esperança/ Nem pedi meu preço/ De tudo o que vi/ Nunca mais me esqueço”); mas uma luta que se coletiviza (“De suor e fome/ Vi levar amigos/ Do meu mesmo nome”); também lembrando as guerras coloniais (“Nas balas da sorte/ Tive a minha escola/ Aprendi a vida na morte/ Em Angola); as angústias, as canções e os prejuízos com as guerras (“Sofri um país/ Calei a razão/ Vendi minha pele em França/ Por pão/ [...] / Da raiva e na dor/ Do suor sem terra/ [...] / Deste dó maior/ Do lucro e da guerra”); mas celebrando o 25 de Abril (“Em abril, abril/ Em abril sem medo/ Vesti minha farda/ Fardado em segredo”) e também o “cravo vermelho” e a renovação decorrida no pós-Revolução. Já a canção *Memória* (Fernando Guerra) também celebrava a Revolução, solidarizando-se com as mudanças ocorridas no país, mas ressaltando que a reconstrução ainda era necessária: “Hoje é preciso começar/ O cruzar

dos braços só vai atrasar/ As crianças são as mesmas sem rir sem comer/ A lembrar que há tanto por fazer”; e denunciando um país ainda com grande número de desempregados e analfabetos: “Hoje vamos todos acordar/ O ontem na memória já deve chegar/ Tanta mão parada, gente que não sabe ler/ Mostram que está tudo por fazer”.

No mesmo Festival RTP de 1975, interpretada por Carlos Cavalheiro, *A Boca do Lobo* (Sérgio Godinho) destacava que o Estado Novo ainda não estava totalmente liquidado (“Andam por aí os restos do passado/ Andam por aí os restos/ Dos restos mortais dos tachos/ De comida amarga”), havendo ainda as pompas daqueles que representaram o regime, que “vivem à larga”, existindo também muitas desigualdades (“Anda o grande capital e os latifundiários”) e exploração (“Anda o camponês a puxar a carroça/ Anda o operário a mourejar”) e ainda não se havia feito o “funeral dos parasitas”, daqueles que tinham a “boca do lobo”, “a morder a nuca do povo”, mas anuncia que esse processo era coletivo e já estava em curso: “A gente já começou/ A gente vai acabar/ Aquilo que começou”. Outra canção a ter por alvo as elites foi a que ficou com o último lugar, *Leilão de Lata* (Pedro Jordão), apresentada por Fernando Gaspar, que atacava diretamente os mais abastados, cujo esbanjamento atingia as camadas mais baixas: “Negócio que engorda homem que é bicho/ Verme parasita e quanto mais come/ Tanto mais vomita e semeia a fome”. E temos ainda *Pecado (do) Capital* (Pedro Osório/ Jorge Palma), interpretada por Fernando Girão e Jorge Palma, destacando os malefícios do capitalismo ou, mais propriamente, do capital, defendendo o fim do medo do comunismo, além do fim do analfabetismo, e lembrando países que ainda se encontravam sob ditaduras vigentes: “Quem será que vai ser fuzilado no Chile?!/ Quem será que vai ser torturado no Brasil”. No entanto, se o Festival RTP de 1975 comemorava a liberdade conquistada, a canção *Viagem* (Nuno Nazareth Fernandes/ Gisela Branco), interpretada por Jorge Palma, o fazia muito bem. Aparentemente uma canção romântica, *Viagem*, era, na verdade, uma ode à liberdade, enfatizando a passagem demarcada pela Revolução e a sua consequente conquista: “Saltaste o muro e vais continuar/ Do outro lado da vida/ Rompeste as grades do teu jardim-prisão/ Agora estás de pé/ Agora és mulher/ E o teu nome é liberdade!”. A referência a um muro na canção também nos remete ao então existente “Muro de Berlim”, que simbolizava a divisão da Alemanha entre Oriental, comunista, e Ocidental, capitalista.

Na edição publicada pouco depois da comemoração do primeiro ano da Revolução, a revista *Mundo da Canção*, deixando clara e aparente a sua preferência pela canção *Alerta!*, de

José Mário Branco e GAC, que também estampava a capa da edição, destaca que ainda havia ameaças rondando e nada estava assegurado, era preciso estar “alerta”:

“Um ano se passou desde a chamada ‘revolução das flores’. Um ano em que ficou provado que as boas intenções têm que ser acompanhadas de um ALERTA permanente, de uma decisão bem firme de avançar, de uma actuação diária de acordo com as palavras mais ou menos fraternais. Um ano que nos fez aprender que nada está tão seguro que nos permita adormecer sobre vitórias aparentes. Porque os inimigos existem. Não são apenas fantasmas de amedrontar meninos. São armas assassinas à espreita. São passos na escuridão à espera que as sentinelas se distraiam.” (*Mundo da Canção*, jul. 1975, p. 03, BNP).

O contundente artigo-manifesto, num tom acentuadamente de esquerda, que marcou essa nova fase da revista, também denunciava o oportunismo ocasionado pela euforia pós-revolucionária:

“Muitas canções nasceram durante este período pós-25 de Abril. Mas poucas são as que dizem com clareza a realidade deste povo. Nem todos souberam fazer a canção **oportuna**, fazendo muitas vezes a canção **oportunista**. De uma lista de versos rimados, onde se misturaram as palavras do momento, inventaram-se alguns êxitos comerciais, maiores ou menores.” (*Mundo da Canção, op. cit.*, p. 03, BNP, grifos do autor).

E prognosticava:

“Recusemos as cantiguinhas cheias de truque, com letras que nada dizem, ou repetem os esquemas aprendidos à pressa para bem vender os discos. Porque nada pode ser desprezado. E a canção tem que ser um fogo ardente. Tem que ferir, alertar, sorrir, gritar de punho cerrado contra tudo o que nos queira impedir o avanço desejável.

Que ninguém desista.
Que ninguém se deixe vencer pelo cansaço ou por triunfalismos.
Vigilantes, mesmo quando se trate de uma simples cantiga.
Hoje, amanhã, em cada dia que vier, não deixemos de estar ALERTA.” (*Mundo da Canção, op. cit.*, p. 03, BNP).

José Mário Branco e o Colectivo GAC (Grupo de Acção Colectiva) foram celebrados pela esquerda por apresentarem a mais panfletária das canções concorrentes neste ano. Na letra de *Alerta* (José Mario Branco/ GAC)²², José Mário Branco e o GAC, também militantes ativos da esquerda e do “canto de intervenção”, marcadamente orientados por um discurso marxista, declaram lutar “pelo pão e pela paz”, “pela terra”, “pela Independência”, “para arrebatar o poder da burguesia”, “pelo fim da exploração dos operários” e “camponeses”, “pela reforma agrária”, “pelo fim da exploração capitalista”, “pelo fim do imperialismo”, “por um mundo novo”, “pela liberdade” e “pela democracia”, discurso pontuado pela interjeição:

²² Foi vista a gravação de estúdio de GAC. Ver: GAC. *Alerta/ Em Vermelho, Em Multidão. Vozes na Luta*, 1975.

“Pois claro!”. Mas Cândido de Azevedo nos deixa visível que só mesmo com o advento da Revolução de Abril para que uma letra deste teor fosse apresentada no festival:

“Porque a censura chegava ao ponto de cortar não só a simples referência a algumas ideias, através de pequenas frases, como, por exemplo: *direitos do homem; transformação social; exploração capitalista; sistema opressivo*; mas, até, simples palavras, como: *proletário, patronato, capitalista, república, paz, revolução, colonial* (interdito formalmente depois do início da guerra colonial em Angola; o Diário de Lisboa foi multado em 1967 por citar Marcelo Caetano como ‘professor de Direito Colonial’ que era).” (AZEVEDO, 1999, p. 30).

Quanto à democracia, esta se exacerba no festival de 1975, de uma forma geral: “[...] numa edição em que os próprios concorrentes votaram para eleger a canção vencedora.” (CÉSAR; TILLY; CIDRA apud CASTELO-BRANCO, *op. cit.*, p. 503). Nos itens 12, 13 e 14 de um memorando que foi entregue aos intervenientes neste ano de 1975, a organização explicava como seria o sistema de votação:

“12 – Sistema de Votação;

- a) – Será conduzida pelo apresentador
- b) – cada compositor e autor, não poderá votar na canção da sua autoria.
 - cada compositor e autor, terão um total de 4 pontos que atribuirão a uma ou no máximo duas canções, conforme entenderem.
 - a votação será individual, pela ordem do compositor e autor das canções exibidas.
 - cada compositor e autor dirá individualmente, o número da canção e título, sendo o número da canção e o número de pontos atribuídos, ao mesmo tempo mostrado em cartão pelo próprio votante.
- c) – em caso de empate, realizar-se-á nova votação mas atribuindo-se a totalidade de 4 pontos, a uma das canções empatadas.
- d) – se persistir o empate, depois de três tentativas, o Presidente do Júri desempatará com 1 ponto.
 - os votos serão entregues por escrito ao Presidente do Júri, logo após a exibição do programa e antes da votação em directo, não podendo haver qualquer alteração.

13 – O compositor, autor, artistas, orquestrador e maestro da canção vencedora, serão proclamados e apresentados ao público telespectador.

14 – A canção vencedora será repetida [...]” (PP 560/75, ACCG-RTP, grifos do autor).

Não obstante: “Maria Teresa Horta afirmaria que os júris eram ‘ignorantes, desonestos e vendidos’; por isso, no primeiro ano de festival no novo regime político, as canções expressam a transformação social no país e são os próprios autores a votarem entre si.” (MANGORRINHA, *op.cit.*, p. 74). Apesar do que se pense, este modelo de votação não foi exclusividade do festival português, pois, como noticiava *O Século Ilustrado*: “Esta constituição do júri reveste-se de aspectos inéditos e será igualmente a que vigorará nos países que enviam os seus concorrentes à Eurovisão.” (*O Século Ilustrado, op. cit.*, p. 58, HM)²³.

²³ O atual sistema de votação do Festival Eurovisão também foi implementado neste ano.

Outra mudança inusitada neste festival, aliás, decorreu quanto à emissão do programa, como igualmente publicava a revista:

“As canções (10) foram previamente registadas em banda magnética e serão apresentadas pela ordem de sorteio, duas vezes no dia 14-2 (pelas 13 horas no primeiro programa e pelas 21 horas no segundo) e uma no dia 15-2 no primeiro programa a partir das 21 horas, precedendo a votação que estará a cargo dos próprios compositores e autores das letras.” (*O Século Ilustrado, op. cit.*, p. 58, HM).

A democracia também estava intrinsecamente incorporada ao espírito emanado pelo GAC, sendo ele mesmo um coletivo e tendo composto a canção também coletivamente, ato este que ia de encontro aos precedentes do festival e da emissora. Na verdade, a possibilidade de o grupo assinar coletivamente a composição era a segunda condição do comunicado do GAC à RTP (MANGORRINHA, *op.cit.*, p. 79; MANGORRINHA, *op.cit.*, p. 94). A primeira condição imposta pelo coletivo era: “Total liberdade de criação dos compositores convidados e dos letristas por eles escolhidos – o que implica a não existência de qualquer forma de censura prévia ou pressão.” (MANGORRINHA, *op.cit.*, p. 79; MANGORRINHA, *op.cit.*, p. 94). Outra exceção concedida ao grupo foi a falta de ineditismo da canção (exigido nas canções a concurso na RTP), que “[...] já tinha sido apresentada várias vezes, em espectáculos para trabalhadores e de intervenção política, os ‘cantos da luta’.” (MANGORRINHA, *op.cit.*, p. 93). Mas a canção, apesar de apresentada, não fora editada, de modo que seguiu para a edição do festival de 1975, onde, segundo José Mário Branco, o que importava era “o conteúdo da canção, o significado dela e o significado do acto político de a apresentar naquele sítio e naquele momento”. (BRANCO apud *Flama*, 28 fev. 1975 apud MANGORRINHA, *op.cit.*, p. 75).

Alerta!, durante um tempo, também foi hino da UDP (União Democrática Popular), partido político surgiu ainda em 1974 e com o qual o GAC teve estreita aproximação, além do PCP (Partido Comunista Português). Entretanto, para além de uma vinculação ideológica, segundo mostra José Hugo Pires Castro, o GAC propunha-se de fato a uma militância ativa: “A actividade do GAC passa a basear-se segundo ‘uma prática comum’, com objectivos de ‘defender os interesses dos trabalhadores através das canções’. Passam a intervir em diferentes contextos de produção musical, como greves, manifestações e ocupações de casas, empresas e terrenos.” (CASTRO, 2012, p. 105).

A participação do GAC no Festival RTP, segundo o grupo, se deve à exposição ao grande público e ao alcance de um maior número de pessoas, as quais eles queriam cooptar para a luta que travavam a favor dos trabalhadores.

Mário Correia recorda a célebre “declaração de voto” proferida por José Mário Branco, que deixava claro as mudanças ocorridas nos festivais, mas, também, que a luta ainda não havia findado:

“(…) Os festivais do tempo do fascismo davam-nos gato por lebre; agora dão-nos gato por lebre com cravos de liberdade. Dizem-nos que tudo vai bem em Portugal, mas a luta contra o capitalismo não terminou com a queda do fascismo. Ela continua. É por isso que estes versos e estas músicas, mesmo quando não parece, defendem posições políticas.” (BRANCO apud CORREIA, *op. cit.*, p. 74).

Mário Correia ainda destaca que: “De forma, absolutamente distinta, a música tradicional portuguesa está presente em POIS CANTÉ, um dos trabalhos mais significativos de 1976, editado pelo GRUPO DE ACÇÃO CULTURAL – VOZES NA LUTA (GAC), sob a batuta de José Mário Branco.” (CORREIA, *op. cit.*, p. 81). E na mesma entrevista à revista *Flama*, mencionada acima, José Mário Branco sintetiza a fusão entre “tradição” e “modernidade”, incluída na proposta do GAC, ao afirmar que o grupo tem a “ideia de vir a trabalhar nos métodos audiovisuais ligados aos problemas do espectáculo”, produzir “edições de discos, completamente autónomas” e procurar “a música popular portuguesa, com raízes folclóricas”. Com isto, José Mário Branco também torna-se precursor da produção independente em Portugal, prática iniciada ainda em seu exílio na França.

3.10. *Uma Casa Portuguesa.*

Devemos considerar que é o processo revolucionário, impulsionado e intimamente interligado à música, que vem a modificá-la, alterando o tema e o tom do discurso das canções, extremamente politizados no período que se segue ao 25 de Abril, mas que continuam sofrendo modificações, na medida em que este mesmo processo revolucionário se esvai, culminando no cenário *pop* que se formou nos festivais, especialmente partir da década de 1980 (CARDÃO, 2014, p. 28).

No Festival da RTP de 1975, o primeiro pós-25 de Abril, dominou o “canto de intervenção”; mas, na primeira edição, de 1964, ocorria o oposto, quem predominava era o “nacional-cançonetismo”, vertente também nacionalista, mas em favor do Estado Novo, em concordância com a ideologia salazarista e processada de acordo com as exigências da música ligeira e propagada pelos meios de comunicação, estes também sob o total domínio do regime de Salazar.

O Estado Novo orgulhava-se de que Portugal fosse visto como um país ruralizado e suportava as fustigadas europeias por relutar em aceitar a modernização, sendo um país essencialmente agrário, austero e de transições lentas, valorizando suas conquistas, suas glórias do passado, seus monumentos, a vida no campo, as aldeias, o interior do país; os bairros e lugares mais antigos, como mercearias, casas de fado; os costumes, como os trajes negros, o folclore, o fado etc., ou seja, tudo aquilo que caracterizava a “tradição” portuguesa e, como não podia deixar de ser, também a “tradição” e os valores cristãos.

Em seu discurso de cerimônia do primeiro decênio do Estado Novo, Salazar reafirma estes valores: “Não discutimos Deus e a virtude; não discutimos a Pátria e a sua história; não discutimos a autoridade e o seu prestígio; não discutimos a família e a sua moral; não discutimos a glória do trabalho e o seu dever.” (SALAZAR apud NERY, 2012, p. 219). Deste modo, segundo Cândido de Azevedo, de forma alguma poderia haver no Estado Novo, dentre uma série de outras restrições: “[...] considerações que evidenciassem ‘irreverência em matéria religiosa ou de fé’, ou ‘acção desorientadora dos espíritos católicos’;” (AZEVEDO, *op. cit.*, p. 28).

No âmbito musical, esta valorização da religiosidade cristã, bem como do nacionalismo português, também era vista como uma inclinação ao salazarismo, e isso incluía o fado. O fado, representante da alma portuguesa por excelência, nem sempre foi visto como favorável ao Estado Novo, e Ruy Vieira Nery nos esclarece que já existiam fados de contestação político-social ao menos desde o final do século XIX, quando surgem os “fados operários”, também chamados “fados socialistas”, que demarcavam as lutas dos operários portugueses, um movimento antimonarquista e também o anticlericalismo: “[...] quer este se traduza apenas na censura dos abusos da instituição eclesiástica quer assuma mesmo a recusa absoluta da doutrina e da prática religiosas.” (NERY, *op. cit.*, p. 134).

O fado, no entanto, não era apreciado por Salazar, que julgava o gênero desprezível, mas era conveniente ao Estado Novo, ainda mais se reforçasse os valores tradicionais portugueses e a sua religiosidade, como é o caso da famosa canção *Uma Casa Portuguesa* (Artur Fonseca/ Reinaldo Ferreira/ Vasco Matos Sequeira), mundialmente difundida por Amália Rodrigues:

“Editada em 1953, a canção, que descreve um modelo de lar português, faz o elogio da ‘alegria da pobreza’ (‘No conforto pobrezinho do meu lar/Há fartura de carinho/(...)/Basta pouco, pouquinho p’ra alegrar/Uma existência singela’) e não esquece a referência ao catolicismo (‘Um São José de azulejo/Mais o sol da Primavera’) enquanto elemento incontornável de qualquer família nacional que se prezasse.” (SOUSA, 2016, p. 17).

Para Salazar: “[...] a pobreza era naturalmente uma virtude: Salazar. ‘Devo à providência a graça de ser pobre.’ A falta de ambição, um exemplo a seguir. Salazar: ‘Não tenho ambições. Não desejo subir mais alto.’” (SALAZAR apud AZEVEDO, *op. cit.*, p. 48). Na continuação imperial de Salazar, “não por colônias”, mas “por autênticos ‘pedaços de Portugal disseminados pelo mundo’”, “nesse ‘doce país’ de sol, fados e toiros”, “[...] havia sempre uma casa portuguesa à sua espera, uma casa: ‘quatro paredes caiadas / um cheirinho alecrim / um cacho de uvas doiradas / duas rosas num jardim / um S. José de azulejo...’” (AZEVEDO, *op. cit.*, p. 47).

José Barata Moura, levando em conta que “toda canção é política”, quer pela racionalização, quer pelo contexto histórico-social no qual se insere, também procura desmistificar esta questão:

“Não se trata simplesmente de pintar de negro e de miséria o que dantes era louvado pela sua alvura caiada; trata-se, sim, de apresentar aspectos e problemas que, efectivamente, correspondem a situações reais. A ‘casa caiadinha’ e a ‘pobreza bem-aventurada’ não correspondem a situações reais; são, sim, a forma de traduzir, em termos que interessam à ideologia dominante, modalidades de racionalização que importa desenvolver nas massas para que ‘espontaneamente’ as reproduzam.” (MOURA, *op. cit.*, p. 94).

Equivalente ao fado quanto à difusão dos valores portugueses e estadonovistas estava justamente o “nacional-cançonetismo”, que, de acordo com António João César, na sua entrada na *Enciclopédia da Música Portuguesa no Século XX*, são canções: “[...] invariavelmente “superficiais, fúteis e propagandísticas, recorrendo frequentemente a temáticas patrióticas, como elogios à pobreza, à devoção religiosa e à humildade” (CÉSAR apud CASTELO-BRANCO, 2010, p. 901; SOUZA, *op. cit.*, p. 18). Este tipo de canção era predominante nos discos, nas rádios e também na televisão, enchendo os primeiros Festivais da RTP e também os festivais de Figueira da Foz, Guarda e outros, além de o “vedetismo” levar estas cançonetas para o cinema e teatro de revista.

3.11. Oração.

Um mês depois do I Festival RTP da Canção, em março de 1964, a revista *Alvorada* anuncia:

“Pela primeira vez, Portugal vai estar presente num grande certame da Eurovisão: o Festival da canção, ao lado da França (a grande colecionadora de prémios), da Inglaterra e da Itália, países com grandes possibilidades e tradições, e a par das representações de todos os outros ligados a Eurovisão, a canção portuguesa vai

tentar a sua sorte. [e clareava] Para a escolha da representação nacional, a RTP, como sabem, organizou um concurso, segundo o regulamento internacional. O júri já decidiu. Foi para ‘Oração’ o primeiro lugar e a responsabilidade de nos representar.” (*Alvorada*, mar. 1964, HM).

Oração (Francisco Nicholson/ Rogério Bracinha/ João Nobre) era uma legítima representante do “nacional-cançonetismo”, uma “canção romântica e quase litúrgica” (*TV Guia*, 10 mar. 1990 apud Festival RTP da Canção, NMDE-RTP), falando do fim de uma relação amorosa que resulta em uma prece, e terminando a apresentação com seu intérprete, António Calvário, fazendo o gesto das “mãos unidas”²⁴: “Gestos de fé, um olhar dorido e uma interpretação dedicada do cantor colavam-se à mensagem da canção composta por Francisco Nicholson e Rogério Bracinha (letra) João Nobre (música).” (MANGORRINHA, *op.cit.*, p. 306). Não obstante, de acordo com a análise de *Oração* feita por Andrea Musio:

“As duas primeiras partes (A, A1 e B) configuram uma autêntica oração a Deus em rima livre e um carácter sofrido e penitente. [e acrescenta] O uso de várias palavras sobre o tópico da religião, sublinhando em particular a culpa e o pecado (*Senhor, maltratei, perdão, promessas, oração*, e.o.), indica como a temática amorosa é apresentada através de discurso e temáticas religiosas penitentes, para representar a culpa que o homem sente por ter perdido o próprio amor.” (MUSIO, *op. cit.*, pp. 88-89, grifos do autor).

A *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (2010) nos traz ao entendimento que o termo “oração”, mais do que “uma prece a Deus, à Virgem ou aos santos”, designa também um “género poético e musical”: “Na maioria dos casos as orações são rezadas, mas existem exemplos registados (sobretudo nas regiões do Norte e, em especial, no Minho) de orações cantadas, maioritariamente em dedicação à Virgem, como a Salve-Rainha e a Ave-Maria.” (SARDO apud CASTELO-BRANCO, 2010, p. 939).

Entretanto, já não bastasse o título da canção vencedora do primeiro Festival RTP e a sua forte carga religiosa, o nome de António Calvário também nos leva rapidamente à uma associação com a religiosidade cristã, sendo “António” o onomástico de um dos mais conhecidos santos católicos e “Calvário” o nome do lugar próximo a Jerusalém em que Jesus foi crucificado. Por isso, o nome do intérprete de *Oração* também serve de mote para trocadilhos que ironizavam o “nacional-cançonetismo”, julgando ser este também um grande padecimento para a música portuguesa. É o que vemos em uma crítica, transcrita por Mário Correia, sobre o programa *Som no Palco*, da RTP: “Música e canções populares para a RTP geralmente rimam com imbecilidade gratuita e festivaleira, com incompetência poética e

²⁴ O mesmo gesto, em acréscimo, já havia sido utilizado, meses antes, para promoção de Alberto Cortez, cantor argentino que se radicou na Espanha, e na altura tinha muito êxito na Europa, como atesta a revista *Alvorada* de novembro de 1963 (*Alvorada*, nov. 1963, HM).

musical de bradar aos céus. São geralmente Cids, ou Simones e outros Calvários.” (CORREIA, *op. cit.*, p. 150). E o nome do cançonetista também serviu para se referir ao grande jejum de vitórias no Eurofestival (só quebrado em 2017 com a primeira vitória portuguesa), que iniciou justamente com a apresentação de *Oração*, em 1964, quando, para os portugueses: “Começara o nosso *calvário* na Eurovisão!” (MANGORRINHA, *op.cit.*, p. 18; CALLIXTO; MANGORRINHA, *op.cit.*, p. 23, grifos do autor).

3.12. O fim do calvário.

Até 2017, Portugal nunca havia vencido o Festival Eurovisão da Canção, mesmo sendo o país com mais participações no certame. Essa ausência era sentida e ressentida pelos portugueses que, em grande parte, foram abandonando a audiência do evento, tanto o português quanto o europeu, passando do programa mais assistido na televisão portuguesa ao menos assistido até a década de 1980 e, depois, representando apenas uma saudosa lembrança aos mais velhos ou uma vaga referência aos mais jovens.

Em 2011, Mauro Neves publica um artigo intitulado *O Fracasso Português*, no qual tentava explicar os motivos para os insucessos no festival europeu e as estratégias necessárias para alcançar uma vitória. No mesmo ano, António Pinho Vargas publica o livro, resultante de sua tese de Doutorado, defendida em 2010 na Universidade de Coimbra, intitulado *Música e Poder: Para uma Sociologia da Ausência da Música Portuguesa no Contexto Europeu*, no qual assinala, primeiramente, a condição desprivilegiada de Portugal, se comparado aos outros países europeus.

Entretanto, em 2017, Portugal conseguiu vencer pela primeira vez o Festival Eurovisão da Canção, com *Amar pelos Dois* (Luísa Sobral), canção interpretada por Salvador Sobral, concedendo à cidade de Lisboa o privilégio de ser a anfitriã do Eurofestival no ano seguinte. Essa vitória foi tão comemorada quanto inesperada, pois não havia qualquer certeza de uma vitória portuguesa até a final do ESC, como narra a produtora e chefe da delegação portuguesa no Eurovisão, Carla Bugalho, em entrevista concedida ao autor:

“Foi uma emoção grande, até porque não estávamos à espera, ou seja, nunca acreditamos verdadeiramente, achamos que era possível a medida que os dias iam passando, achamos que era possível termos um melhor resultado, talvez de sempre, na história da participação portuguesa na Eurovisão, mas, acho que só mesmo no último dia é que começamos a perceber, no dia da final, que podia ali acontecer qualquer coisa especial. E quando estamos sentados na *green room*, já depois de o

Salvador atuar, já quando começam as votações dos júris e o primeiro júri a votar é a Suécia e nós recebemos os primeiros 12 pontos da Suécia, aí nós pensamos: – Calma, a Suécia, os reis do Eurovisão a darem 12 pontos a Portugal, há aqui qualquer coisa! E pronto, a partir daí os 12 pontos foram se sucedendo, nós não acreditávamos, quase, era impossível, era Portugal, nunca tinha acontecido, apesar de termos aquela canção especial e aquele cantor e aquela compositora tão especiais, achamos que: – Ah, isso não vai acontecer nunca! Não é! Mas aconteceu e foi um turbilhão de emoções, uma grande alegria, depois foi um bocado, um pânico, como nós vamos fazer isso: – É pá, mas fizemos! E segundo a EBU tivemos a melhor organização de sempre da Eurovisão, portanto, acho que conseguimos superar a prova.” (BUGALHO, 25 mai. 2019, grifos nossos).

João Carlos Callixto também confirma a surpresa com a vitória da canção portuguesa e com a alta pontuação, além de destacar algumas peculiaridades que conquistaram o público:

“[...] no momento em que começa o Festival da Eurovisão eu estava convencido de que nós iríamos ficar no top 3, nós vamos ficar no top 3, pela primeira vez na vida vamos conseguir ficar na primeira metade. [...] e pronto, estava mesmo convencido de que iríamos ficar no top 3 e ficamos no top 1. Pronto, ganhamos o Festival da Eurovisão, com uma pontuação que eu acho que vai ser difícil ser destronada, foi uma unanimidade, houve muitos países, muitos países, a darem 12 pontos, 12 pontos, 12 pontos...isso não voltou a acontecer no ano passado [2018], não voltou a acontecer este ano [2019] [...] Claro que não transformou a estética do Festival da Eurovisão. Houve canções que de alguma maneira tentaram ir atrás dessa ‘fórmula’, mas a comunidade musical e o público, *grosso modo*, percebeu que estava ali um produto, no melhor, na exceção da palavra, diferente, e isso traduziu-se na pontuação massiva [...] *Amar pelos Dois*, acho que é essa uma das grandes fórmulas do sucesso, uma canção que podia ser de qualquer época.” (CALLIXTO, 29 mai. 2019, grifos nossos).

Atualmente, também devido a todos estes acontecimentos, o Festival da RTP se revigorou, como nos informa ainda Carla Bugalho: “É uma marca que eu acho que renasceu, nos últimos anos é uma marca que renasceu, gera muito interesse por parte do público, tem audiências muito boas, especialmente na final, as semifinais também, mas, especialmente, a final tem sempre audiências muito boas.” (BUGALHO, *op. cit.*).

3.13. O Grande Prémio TV.

O I Grande Prémio TV da Canção Portuguesa, entretanto, ocorreu em 1964, tendo como vencedora *Oração*, interpretada por António Calvário. A este tempo, os programas de música ligeira sequer estavam entre os de maior transmissão na grelha da emissora estatal, representando não mais que 5% do total da programação, apesar de possuírem grande aceitação entre o público. Neste ano de 1964, espalhadas entre as 233 transmissões de programas musicais ligeiros, ou a eles relacionadas, contaram-se mais de 127h de emissões, pouco menos que as cerca de 174h, em 1961, as 182h, em 1962, e um pouco mais que as 111h, em 1963 (*Anuário RTP*, 1964, B-RTP). Havia um enorme amadorismo inicial, o que,

no entanto, não passava despercebido, como ressalta Vasco Hogan Teves. Havia até mesmo punições para os assistentes que não permanecessem em absoluto silêncio durante as gravações, ou que passassem em frente às câmeras durante as emissões, podendo receber multas de até três dias de seus vencimentos. “Tal severidade [no entanto,] não chegava às moscas nem aos mosquitos, que podiam passear-se livremente, ficando-se, quando muito, por pertinente anotação no ‘relatório de deficiências verificadas na emissão’.” (TEVES, 1998, p. 83). De todo modo, a inexperiência na produção técnica dos programas era notada em muitos aspectos: “O Zip-Zip era gravado num mesmo rolo, assim os registros anteriores eram apagados pelos seguintes, denotando a incipiência técnica na TV portuguesa de então.” (FIUZA, 2006, p. 60). Entretanto, além de proporcionar entretenimento, estes programas “[...] também foram valioso contributo à expansão da música portuguesa, incentivando a produção de novas composições com vista ao Grande Prémio TV da Canção Portuguesa, levando ainda essa música para além-fronteiras, com a nossa participação no Grande Prémio Eurovisão da Canção Europeia.” (*Anuário RTP*, 1964, p. 75, B-RTP).

Já em 1967, todavia, o Grande Prémio TV dava mostras de que só tendia a crescer. A revista *TV*, atempadamente, anunciava: “Este ano, o concurso foi concebido em moldes diferentes, permitindo um número ilimitado de compositores e poetas e oferecendo ao público maior interesse na apreciação das concorrentes.” (*TV*, 01 dez. 1966, p. 06, P-NMDE-RTP). Consequentemente, houve um maior número de inscritos e também um maior número de autores, de intérpretes, uma maior cobertura por parte da imprensa e uma maior participação do público. A RTP resolveu mudar o formato, como anunciou a revista da emissora: “As canções serão divididas em 2 grupos, A e B. No primeiro integram-se os compositores e poetas finalistas nos Grandes Prémios anteriores; no segundo, os compositores e autores que não estejam nessas condições ou queiram concorrer de colaboração com quem não tenha sido, já, finalista.” (*TV, op. cit.*, p. 06, P-NMDE-RTP, sem grifos).

A organização foi elogiada por muitos veículos de informação e o certame, planejado e registrado passo a passo desde o início, valeu-se de grande profissionalismo, impedindo até mesmo que se afinassem instrumentos enquanto os intérpretes estivessem no estúdio (*TV*, 09 fev. 1967, p. 07, P-NMDE-RTP). Isso também quanto ao áudio, sendo feito “tudo para que a captação de som seja tanto quanto possível impecável.” (*TV, op. cit.*, p. 07, P-NMDE-RTP). E a estrutura, minuciosamente cuidada, contou também com posto de enfermagem, camarins, refeições, gabinete para os órgãos de informação e uma equipe com cerca de 80 pessoas.

Segundo as palavras do realizador Luís Andrade: “Gostaria que o público compreendesse que, para além da imagem e do som, há toda uma complexa máquina a funcionar que significa um apreciável contributo de esforço humano para que o programa seja – se possível – um sucesso.” (ANDRADE In *TV, op. cit.*, p. 07, P-NMDE-RTP).

De acordo com Jorge Mangorrinha: “A RTP era promovida como entidade que dava um impulso ao *music-hall* português, permitindo o pagamento de *cachets*.” (MANGORRINHA, *op.cit.*, p. 15, grifos do autor). No primeiro festival, em 1964: “Os encargos com ‘cachets’, prémios, cenários, etc., atingem a cifra de 200 contos, nos quais se não incluem as despesas com o pessoal da RTP.” (*TV*, 06 fev. 1964 apud MANGORRINHA, *op.cit.*, pp. 305-306). Apenas os intérpretes poderiam levar 2.500\$00 (dois contos e quinhentos escudos) cada, esse valor se elevava a 4 contos para o maestro, que também era encarregado pelo pagamento dos músicos da orquestra, recebendo 1.250\$00 (um conto e duzentos e cinquenta escudos) cada, respeitados os contratos individuais que eram feitos por cada intervenção em programas. O mesmo valia para os intérpretes que faziam contratos diretamente com a RTP, a par das editoras. Os componentes do júri de seleção recebiam, cada, 1.000\$00 (um conto), e as telefonistas (neste caso, duas funcionárias da CTT) recebiam menos, 500\$00 (quinhentos escudos), mesmo valor que a apresentadora (Maria Fialho Gouveia) (PP nº 155/64, ACCG-RTP).

À medida que os festivais avançavam, esses valores também aumentavam substancialmente. Mas, sem dúvidas, a maior conquista foi o reconhecimento do Festival RTP da Canção enquanto um acontecimento nacional, reunindo cada vez mais personalidades e *glamour* ao espetáculo e fazendo o deleite das conversas de todos os portugueses, um *fait divers* que enchia os *media* e dividia a atenção dos portugueses apenas com o futebol e as touradas.

3.14. “Boicote Franco e Salazar”.

Depois de vencer o Grande Prémio TV, António Calvário rumou para Copenhaga, para defender a participação portuguesa no IX Festival Eurovisão. Mas, neste que foi o primeiro Eurofestival no qual se ouvia uma canção em língua portuguesa, *Oração* não viria a galgar bons resultados, obtendo indesejados *nul points*, sendo até mesmo canção e cantor

recebidos sob assobios, friamente, não por eles próprios, mas pela política ditatorial do país, malvista no contexto europeu.

Em relação à opinião pública internacional, a participação no Festival Eurovisão da Canção estava entre motivos para maior preocupação, pois ali encontravam-se diversos países europeus e as imagens chegavam a partes ainda mais distantes do globo. Notadamente, muitos europeus mostravam descontentamento com a política salazarista, o que se evidenciou já no primeiro certame em que Portugal esteve presente, quando chegou a ocorrer um incidente envolvendo os governos português e espanhol, naquele Eurovisão, caso sobre o qual nos fala John Kennedy O'Connor: “Após a entrada que a Suíça havia realizado, um homem que estava escondido nos bastidores, disfarçado de ajudante de palco, andou dramaticamente levando uma bandeira que carregava a legenda ‘Boicote Franco e Salazar’, referindo-se às ditaduras dos governos de Espanha e Portugal na época.” (O’CONNOR, *op. cit.*, p. 24, tradução nossa)²⁵.

Também por isso: “Calvário esteve sempre acompanhado por um elemento do consulado português que o prevenia constantemente para ter controlo nas declarações.” (MANGORRINHA, *op.cit.*, p. 187). A recomendação era para que não comentasse sobre política nas entrevistas e que se “abstraísse de respostas graves”; a estratégia de Calvário foi simples, quando questionado sobre o tema, respondia: “Falem comigo de música, se quiserem, que disso eu entendo, de política não entendo nada!” (CALVÁRIO apud *Programa Voz do Cidadão*, 13 abr. 2019).

Em 1965, ano em que Simone de Oliveira venceu o Festival RTP com *Sol de Inverno* (Carlos Nóbrega e Sousa/ Jerónimo Bragança), as recomendações dos organizadores aos intérpretes eram semelhantes; desde o início se pedia que não fizessem propagandas e não se falasse em política (PP nº 55/65, ACCG-RTP). Ainda assim, no Festival Eurovisão, em Nápoles, ocorreu um incidente na conferência de imprensa, quando um jornalista questionou se o verso “Bandeira vencida, rasgada no chão” se referia “à batalha perdida contra Salazar”, que ainda permanecia como chefe de Estado em Portugal, momento no qual a cantora

²⁵ Coincidentemente, em 2018, quando pela primeira vez o Festival Eurovisão foi realizado em Portugal, devido à vitória portuguesa no Eurofestival, em 2017, novamente houve uma invasão no palco. O homem, um albanês radicado na Inglaterra, que era reincidente em invasões de palco, burlou a sistemática segurança do Eurovisão e, durante a apresentação de *Storm*, interpretada por SuRie, representante do Reino Unido, tomou-lhe o microfone da mão e exclamou em tom de protesto: “– Nazis dos media do Reino Unido, queremos liberdade”; ao que parece, na intenção divulgar um livro que escreveu sobre uma suposta “máfia dos *broadcastings* britânicos”, mas que alguns acreditam ser também em referência ao “Brexit”, ou seja, a saída do Reino Unido da União Europeia.

dissimulou e, lembrando da situação semelhante vivida por António Calvário no ano anterior, respondeu: “*Isto é um festival de canções. A conferência de imprensa deve ser na mesma rua mas dois números abaixo.*” (OLIVEIRA apud PAULA, 2010, p. 52, grifos do autor). “À chegada a Lisboa, teria quatro agentes da PIDE à sua espera.” (MANGORRINHA, *op.cit.*, p. 191).

O regime estadonovista mostrava, de fato, grande preocupação com a imagem exportada para a Europa, que já se revelava receosa com a política salazarista. Esse tipo de preocupação era constante e, em 1967, foi solicitado ao Sr. Jorge Veloso, chefe da delegação portuguesa, que entrasse em contato com a Embaixada de Portugal na Áustria, para receber aconselhamento “sobre a melhor forma de responder às eventuais perguntas dos jornalistas”, isso “com vista a acautelar a posição da nossa delegação no Grande Prémio TV da Canção em Viena” (PP 3188/66, ACCG-RTP).

3.15. O vedetismo.

Tanto Calvário quanto Simone, quando ingressaram no festival da canção, eram já grandes nomes do “nacional-cançonetismo”, que foi o gênero prevalecente neste primeiro festival de 1964, que inclusive contou com “o patrocínio do SNI-Secretariado Nacional da Informação (o que não mais sucedeu)” (TEVES, *op. cit.*, p. 143, notas). No entanto, apesar de ter existido uma acurada política cultural, dirigida por António Ferro e posta em prática pelo Secretariado da Propaganda Nacional (SPN, depois SNI) – a chamada “política do espírito” –, não havia, no caso da música, uma linha determinada para apoiar o regime, valendo-se, em linhas gerais, do “nacional-cançonetismo”, com a maioria de seus representantes provenientes do Centro de Preparação de Artistas da Emissora Nacional, criado por António Ferro, em 1947, com iniciativa de Mário Mota Pereira, no qual artistas foram treinados para atuar no rádio e na televisão, muitos deles, depois, integrados ao festival da canção.

Havia, na verdade, um grande aparato de produção para esta vertente: o Centro de Preparação de Artistas da Emissora Nacional; concursos para cançonetistas; os festivais televisivos da canção (que serviam de plataforma e montra para os cançonetistas); bolsas fornecidas pela Fundação Calouste Gulbenkian para formar artistas no exterior; e o investimento que faltasse era completado pelos empresários privados ou pelas empresas estrangeiras do ramo fonográfico, que atuavam na comercialização da produção radiofônica,

transformando os artistas em imagem das empresas, e incentivando desta forma o “vedetismo”, cujo ápice eram os concursos de reis e rainhas do rádio e da televisão, título que António Calvário deteve hegemonicamente na década de 1960.

António Calvário era bastante popular em Portugal desde 1960, mas, com sua participação no festival, ficou difícil até mesmo fazer um simples passeio, tamanho o assédio da multidão de fãs que o seguia (*Programa Praça da Alegria*²⁶). A revista *Rádio e Televisão* narra um peculiar episódio sobre a popularidade de António Calvário, no qual: “Vindo do Porto, para fazer a gravação de um disco para a etiqueta ‘A Voz do Dono’, encontrou uma impetuosa multidão de admiradores, que obrigou a cerrada intervenção dos agentes da ordem.” (*Rádio e Televisão*, 08 fev. 1964, p. 03, NMDE-RTP). Também na sua volta de Copenhaga, quando representou Portugal no Eurovisão, mesmo com a má pontuação, o aeroporto de Lisboa se encheu de pessoas que foram prestigiar o cançonetista (*TV*, 02 abr. 1964, n.p., P-NMDE-RTP).

Com outras vedetas do rádio e da televisão ocorriam casos semelhantes, o que deixava Artur Garcia, embora ainda sem a mesma consagração de Calvário, vulnerável a “ASSALTOS DE CAÇADORAS DE AUTÓGRAFOS” (*Rádio e Televisão*, 04 jul. 1964, p. 08, NMDE-RTP) ou, ainda, Simone de Oliveira e Madalena Iglésias na mira do público, devido à sua atraente beleza, e não apenas entre as senhoras portuguesas, mas também entre os espectadores eurovisivos. E depois da vitória no festival, a popularidade só tendia a aumentar, segundo a revista *TV*, após a vitória de Madalena Iglésias, em 1966: “Para os artistas a popularidade é termómetro do êxito. Madalena é popular. Uma sessão de autógrafos quase faz parar o trânsito, no Chiado.” (*TV*, 03 fev. 1966, p. 15, P-NMDE-RTP). E o mesmo ocorreu com Eduardo Nascimento, que, em sua volta de Viena: “[...] FOI RECEBIDO POR CENTENAS DE ADMIRADORES, SENDO NECESSÁRIO UMA LEGIÃO DE GUARDAS PARA DETEREM OS SEUS ÍMPETOS.” (*O Século Ilustrado*, op. cit., p. 60, HM).

Isso era o “vedetismo” ou, mais propriamente, uma supervalorização da figura da “vedeta”, fenômeno que tem seu aparecimento atrelado à valorização dos intérpretes durante o desenvolvimento dos sistemas de gravação sonora, ainda na fase embrionária da indústria fonográfica. E se antes a amplitude vocal era valorizada para suprir a tecnologia insuficiente, em detrimento da imagem ou popularidade de um intérprete, no decorrer do século XX a

²⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-5K2e5x9kjY>> Acesso em: 10 nov. 2017.

situação se inverte e o intérprete passa a ter mais importância, até mesmo que o repertório: “[...] tornando-se o eixo central das dinâmicas de comercialização e consumo da música gravada.” (LOSA, 2013, p. 119). Ainda segundo Leonor Losa: “Este processo de valorização do intérprete age de modo decisivo na reconfiguração dos mercados da música (em paralelo com o cinema, por exemplo), que progressivamente se organizam em torno da ‘vedeta’, descrita pela expressão ‘*star system*’.” (LOSA, *op. cit.*, p. 119, grifos do autor).

Ressaltemos que, nos festivais da canção, era pressuposto que o intérprete assumisse uma posição inferior à da canção, sendo reconhecidamente um festival de autores, não de canções, com direito à mudança dos intérpretes, para a apresentação no Festival Eurovisão, se assim conviesse aos organizadores, como versava o regulamento, o que, no entanto, nunca se verificou. Isso, como dissemos, é um pressuposto, pois, na verdade, como bem lembra Vasco Hogan Teves, o Festival RTP da Canção revelou, e tem revelado, “dezenas de intérpretes, enquanto outros, não poucos, lhe devem a consagração junto do público.”; mas é claro que os festivais também se fazem importantes para os autores, que “têm encontrado no certame anual da RTP um dos raros motivos que existem entre nós para produzirem e apresentarem publicamente os seus trabalhos.” (TEVES, *op. cit.*, n.p.²⁷). Certamente, como já mencionamos, a apuração de uma representante para o Eurofestival sempre esteve longe de ser o único resultado obtido com este evento, que movimentou, e ainda movimenta, o cenário da música portuguesa de uma forma geral, incentivando o aparecimento de autores, músicos, técnicos e catapultando intérpretes até mesmo para uma carreira internacional (embora sempre seja discutido sobre até que ponto o festival português contribuiu para a internacionalização de seus representantes no Eurovisão).

3.16. Nacional-cançonetismo.

Nos Festivais RTP, inclusivamente, a diversidade de gêneros musicais é imensa; primeiro, seguindo as tendências dominantes na Europa; depois, assimilando as ondas irradiadas pela cultura anglo-saxã, além da “tradição” nacional, do folclore ou da fusão entre estes componentes e, é claro, do “canto de intervenção”, que tem na questão política um fator crucial para distinção em relação ao “nacional-cançonetismo”.

²⁷ Disponível em:

<<https://museu.rtp.pt/livro/50Anos/Livro/DecadaDe60/Do2ProgramaALuaEAo/Pag16/default.htm>> Acesso em: 19 jan. 2014.

O termo “nacional-cançonetismo” foi concebido em tom pejorativo, tendo sido cunhado pelo jornalista João Paulo Guerra: “[...] num artigo publicado a 19 Jul. 1969 no suplemento semanal ‘A mosca’ do *Diário de Lisboa*, referindo depreciativamente o estilo musical e os conteúdos poéticos veiculados por intérpretes e compositores [...] associados à produção musical da Emissora Nacional.” (CÉSAR apud CASTELO-BRANCO, *op. cit.*, p. 901). No referido artigo, o “nacional-cançonetismo” é mencionado como uma música defendida pelo seu carácter nacionalista, mas que não prima pela qualidade, vista como lastimosa, em detrimento da euforia proporcionada pela música dos Beatles, por exemplo. Segundo o artigo: “‘Defender a música e os artistas da nossa terra’ é argumento mais utilizado por estes apologistas da lágrima ao canto da voz, da rima em ão, do amor/rancor e do ciúme/lume.” (*Diário de Lisboa*, 19 jul. 1969 apud *Guedelhudos [blog]*²⁸).

Na *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, António João César também lembra que: “Segundo os apologistas da renovação musical, as letras utilizadas nas canções conotadas com o “nacional-cançonetismo” eram superficiais, fúteis e propagandísticas, recorrendo frequentemente a temáticas patrióticas, bem como a elogios à pobreza, à devoção religiosa e à humildade.” (CÉSAR apud CASTELO-BRANCO, *op.cit.*, p. 901). O crítico de televisão Mário Castrim é enfático ao definir o “nacional-cançonetismo”: “O chamado nacional-cançonetismo caracteriza-se pela inferioridade musical e poética e pelo total abandono da realidade quotidiana. É um agente poderoso de estupidificação em massa, de lavagem ao cérebro colectivo, de degradação do sentido estético.” (CASTRIM, *op. cit.*, p. 203).

Outro grande crítico do “nacional-cançonetismo” foi o periódico *Mundo da Canção* (MC), revista mais afeita às canções modernas (entenda-se “pop”, “rock”) e/ou politicamente empenhadas, tecendo um duro discurso contra a vertente julgada estadonovista. Na verdade, a *Mundo da Canção* nunca poupou críticas também aos festivais, nem mesmo depois do 25 de Abril, apesar de sensivelmente tê-las atenuado, isso não exatamente pelos festivais em si, mas porque as canções haviam mudado, estavam mais politizadas e de modo muito mais aberto. Entretanto, mesmo durante o Processo Revolucionário em Curso (PREC), e apesar de a Revolução ter aflorado a politização das canções e aberto a porta para os gritos até então sufocados, o “nacional-cançonetismo” não desapareceu por completo. Na verdade, segundo Mário Correia:

²⁸ Disponível em: <<http://guedelhudos.blogspot.com.br/2012/07/o-nacional-canconetismo-faz-hoje-43-anos.html>> Acesso em: 22 abr. 2018.

“A preservação e divulgação da música tradicional; dignificação de formas musicais altamente alienadas, como o fado; a simbiose de influências, desde as origens às correntes mais expressivas da música urbana dos nossos dias. Em suma, prosseguiu a construção da nova música popular, em todas as frentes de expressão musical.” (CORREIA, *op. cit.*, p. 245).

Aos continuadores do “nacional-cançonetismo” no período pós-revolucionário, Mário Correia chama de “neo nacional-cançonetistas” (CORREIA, *op. cit.*, p. 315).

Há quem defenda, no entanto, que o “nacional-cançonetismo” não guardava somente aspectos negativos (MUSIO, *op. cit.*), pois também representava o seu tempo, era sinônimo de “modernidade” e de novidade para a população portuguesa. Outros alegam que era um meio utilizado para manipulação das massas e defendido pelo Estado Novo, justamente por sua inofensividade, simplismo, frivolidade e até infantilidade, além da alienação, pela fácil assimilação por parte de uma população ainda em grande parte ruralizada e analfabeta, motivos pelos quais “[...] dominava as rádios e gozava de bastante popularidade na sociedade portuguesa das décadas de 1960 e início de 1970, sobretudo entre as camadas menos instruídas.” (SOUSA, *op. cit.*, p. 18). Andrea Musio coaduna com esta ideia, percebendo que:

“[...] a identificação da música ligeira teve o papel de ser a música para o povo, para as massas pouco instruídas e analfabetas, propagandeada através das indústrias da rádio, fonográfica, dos espectáculos, cafés, casinos, termas, e pelo teatro de revista, constituindo sempre um argumento de oposição utilizado no enredo retórico de distinção com a música culta destinada ao escol e elites da nação. [e ainda segundo Musio] A música ligeira é uma canção que consegue juntar globalmente as pessoas, porque fala sobre emoções superficiais e por isso comunitárias, canta e toca músicas que não são demasiado difíceis ou articuladas e que se aprendem facilmente. Consegue acordar nas pessoas os desejos de fama, estrelato e notoriedade, e, finalmente, é apoiada por todos os meios de comunicação principais que falam diariamente dela.” (MUSIO, *op. cit.*, pp. 30-43)

3.17. A *chanson*; *Sol de Inverno*.

Realmente, este tipo de canção, tilintante nas rádios e patrocinada por empresas e gravadoras, despertava o interesse de muitos cantores, também pelos ganhos que poderia proporcionar. Todavia, o “nacional-cançonetismo” não era um fenómeno isolado de Portugal, mas seguia as tendências europeias deste período, a exemplo das canções sanremenses, aquelas apresentadas no Festival de Sanremo, Itália. E, na verdade, o “nacional-cançonetismo” assimilava diversos ritmos e estilos diferentes, e uma outra tendência europeia

seguida pelas canções portuguesas era a da “*chanson*” (ou “*chansonette*”) francesa²⁹, que tinha como ícone maior a cantora Edith Piaf.

O primeiro festival da canção realizado pela RTP, em 1964, foi predominantemente tomado pela “*chanson*”, tendo, talvez, como únicas exceções: *Minha Luz Brilhou* (João Andrade Santos/ Manuela de Moura Sá Teles Santos), canção apresentada por Gina Maria, em ritmo de “samba-canção”; *Finalmente* (Jorge Machado/ António José), uma canção “aboleirada”, com interpretação de Artur Garcia; e *Lindo Par* (António Galvão Lucas), interpretada por Guilherme Kjölnner, uma “marcha espanhola” com certo ar folclórico. Guilherme Kjölnner era de longe o mais velho a concurso (contando já com 53 anos) e o único que não era exatamente cançonetista, sendo um cantor lírico com incursões pela música ligeira (prática comum na altura), tenor que se manteve em atividade por mais tempo em Portugal (de 1936 a 1975) (RIBEIRO apud CASTELO-BRANCO, 2010, p. 674), sem nunca deixar de lado a música ligeira. João Carlos Callixto ainda acrescenta que: “Formado em Milão, com uma bolsa do Instituto de Alta Cultura, Guilherme Kjölnner foi intérprete de reportório português e estrangeiro, clássico e contemporâneo.” (CALLIXTO, 2018, p. 319).

Todas as outras canções, entretanto, apresentadas no I Grande Prémio TV da Canção Portuguesa seguiram uma linha de aproximação com a “*chanson* francesa”, especialmente a canção que venceu o festival, *Oração* (Francisco Nicholson/ Rogério Bracinha/ João Nobre), interpretada por António Calvário, canção que, no entanto, na pontuação anterior, atribuída pelo júri de seleção, responsável pela escolha das canções concorrentes no festival, havia ficado entre as últimas classificadas, acima apenas de *Lindo Par* e *Balada das Palavras Perdidas*, obtendo cerca de metade da média de pontos de *Olhos nos Olhos*, a melhor pontuada (Livro de Actas 1964, NMDE-RTP). Mas, na final, júri e público foram levados pelo seu intérprete, António Calvário, que conseguiu a vitória com *Oração*, seguido, justamente por *Lindo Par*, interpretada por Guilherme Kjölnner, e *Olhos nos Olhos*, apresentada por Simone de Oliveira, que ficou com o terceiro lugar.

No II Grande Prémio TV da Canção Portuguesa, promovido pela RTP, em 1965: “De novo no estúdio ‘grande’ do Lumiar desfilaram oito canções, interpretadas pelos quatro

²⁹ Na verdade, historicamente, Portugal sempre recebeu diversas influências no âmbito musical. Fernando Lopes-Graça esclarece melhor a questão ao dizer que: “Encerrada no seu pequeno casulo, a música portuguesa foi sempre mediocrementemente sensível aos grandes movimentos exteriores que a poderiam fecundar e vitalizar. Certamente recebeu influências: a flamenga e espanhola nos organistas e polifonistas, a italiana nos cravistas e nos compositores de ópera, a alemã e a francesa nos compositores modernos, outras porventura;” (LOPES-GRAÇA, 1973, p. 32).

cantores mais populares do momento, António Calvário, Artur Garcia, Madalena Iglésias e Simone de Oliveira.” (CALLIXTO; ISIDRO, *op. cit.*, p. 10). “António Calvário (3 canções), Simone de Oliveira e Artur Garcia (2 canções cada um) e Madalena Iglésias (1 canção) foram surgindo nos pequenos ‘écrans’ que, espalhados de norte a sul, levaram a todos os pontos do país a prova do seu indiscutível talento.” (*TV*, 11 fev. 1965, p. 19, P-NMDE-RTP); anunciava a matéria da revista *TV* (de propriedade da RTP), ilustrada com imagens generosas dos quatro cançonetistas.

A vencedora foi Simone de Oliveira, com *Sol de Inverno* (Nóbrega e Sousa/ Jerónimo Bragança), mais uma “*chanson*” que se tornaria um dos grandes êxitos da música portuguesa. A letra de *Sol de Inverno*, dotada de certo melancolismo, como o título revela, fala de uma desilusão amorosa, de alguém que foi de uma “primavera em flor” ao “sol de inverno”, um sol frio, sem calor, sem vida, alguém que se pergunta “de que serve ter coração e não ter o amor de ninguém?!”, finalmente assumindo a derrota (“bandeira vencida, rasgada no chão”) e as saudades (“Vivo de saudades, amor/ A vida perdeu fulgor/ Como o sol de inverno/ Não tenho calor”). A canção defendeu Portugal em Nápoles, no Festival Eurovisão daquele ano, mas teve sua primeira estrofe suprimida, com o intuito de obter uma introdução mais sonante (PAULA, 2010, p. 21, rodapé).

3.18. Canções Românticas X Ritmos Modernos.

Simone de Oliveira conquistou apenas um ponto em Nápoles; por isso, falou-se que a canção representante portuguesa no Eurovisão deveria ser mais moderna. Mas Simone deixava claro não ser adepta do “iê-iê”, o que condenava por julgar um modismo (*TV*, 18 mar. 1965, p. 08, P-NMDE-RTP), ao contrário da jovem France Gall, que venceu para Luxemburgo com o “iê-iê” *Poupée de Cire, Poupée de Son* (Serge Gainsbourg). Sobre este resultado final do Eurovisão de 1965, anunciava-se n’*O Século Ilustrado*: “A ALEGRIA DO ‘YEAH, YEAH!’ VENCEU AS MELODIAS DECADENTES DO AMOR SEM ESPERANÇA, MAS AS CANÇÕES INGLESA, AUSTRIACA, FRANCESA E PORTUGUESA ERAM ‘MAIS MÚSICA’.” (*O Século Ilustrado*, 03 abr. 1965, HM). Muito próximo ao que publicou a revista *TV*: “A Europa da canção, com um auditório de mais de cento e cinquenta milhões de telespectadores, votou decididamente na modernidade da canção

nova vaga e disse um não avisador ao romantismo ultrapassado.” (TV, 25 mar. 1965, n.p., P-NMDE-RTP).

Em meio a estes debates, a opinião pública se viu obrigada a indagar sobre as possíveis motivações para o ocorrido e isso culminou em um amplo debate entre autores, maestros e cançonetistas, além de um confronto entre Jerónimo Bragança e Simone de Oliveira, decorrente de algumas declarações da cantora sobre uma possível estagnação dos autores portugueses, celeuma que repercutiu por meses na imprensa (*O Século Ilustrado*, 26 jan. 1966, HM; *O Século Ilustrado*, op. cit., HM; *O Século Ilustrado*, 12 fev. 1966, HM; *O Século Ilustrado*, 19 fev. 1966, HM; *O Século Ilustrado*, 02 abr. 1966, HM).

A questão foi tão alarmante que, tão logo acabou o Eurovisão de 1965, o Chefe das Relações Exteriores da RTP, Dr. António Bivar, formulou um dossiê, na forma de *memorandum*, no qual debatia questões referentes ao Eurofestival, em diversos aspectos, e, a partir daí, poderia se tirar como “necessários ensinamentos para o futuro”. De acordo com este documento:

“1 – É um facto que os ritmos modernos em voga, destronaram por completo numa boa parte da Europa o gosto pelas melodias românticas e portanto qualquer canção para ganhar o Festival, na sua orgânica actual, tem que se incluir no 1º grupo [Canções em ritmos modernos]. Basta verificar como se distribuíram as votações, por géneros:

Canções em ritmos modernos – 107

Canções românticas – 44

Também as tentativas por parte de alguns países de apresentarem canções tipicamente nacionais aproveitando elementos musicais de índole folclórica não obtiveram êxito, tendo na totalidade dos 3 casos, conseguido 11 votos apenas e temos que considerar que numa destas votações incluiu decisivamente o voto de um país vizinho e portanto receptivo àquele género de canção.” (PP nº 55/65, ACCG-RTP).

Esse impressionante dossiê tratava de questões como: os “votos de vizinhança”, como vemos; do “idioma”, alertando para “a língua em que determinada canção é cantada e consequentemente a maior ou menor semelhança desse idioma com o dos países vizinhos”, e sugerindo até mesmo propor “que seja vedado a qualquer país apresentar canções em idioma que não seja o seu ou os seus.”; da “divulgação das canções no estrangeiro”; “mais tempo de preparação do concurso com maior antecedência”, tornando a competição “extensiva a todo o país, (incluindo Ilhas e Ultramar)” (PP nº 55/65, ACCG-RTP), entre outras questões. Algumas destas proposições sabemos que vigoraram em festivais ulteriores, outras contradisseram estas análises, a exemplo de canções de índole folclórica que se destacaram

muitas vezes, mas o importante é percebermos como a modernização, ou melhor, os debates sobre os ritmos modernos entraram na ordem do dia.

As opiniões divergiam, mas, mesmo sem saber exatamente os resultados e a repercussão que estes estudos tiveram, coincidentemente ou não, no ano seguinte Madalena Iglésias venceria o Festival RTP com o “iê-iê” *Ele e Ela* (Carlos Canelhas). Madalena, já como vencedora do festival de 1966 e eleita representante portuguesa no Eurovisão, também entra no debate e vem a declarar:

“Não existe ‘music-hall’ português na verdadeira acepção do termo³⁰. [...] durante muito tempo fizemos espectáculos à antiga o que foi só prejudicial. Agora andamos às cegas, numa tentativa para se encontrar o melhor caminho. Valores novos e positivos existem mas vai custar muito até podermos andar satisfeitos com o nosso panorama musical.” (*O Século Ilustrado, op. cit.*, p. 05, HM).

Todavia, o maestro Tavares Belo vem a fazer considerações, mostrando-se contrário à ideia de uma suposta baixa qualidade da música portuguesa, isentando os cançonetistas de quaisquer maiores obrigações na difusão da música do país no estrangeiro e acerca de uma maior participação das editoras, uma vez que a divulgação em outros países “é feita mais por meios mecânicos do que por audição directa.” (*O Século Ilustrado, op. cit.*, p. 05, HM).

Apesar, no entanto, de um melhor resultado da representante portuguesa no Eurovisão (Madalena conseguiu seis pontos), isso também não trouxe mudanças bruscas. Aliás, a vencedora do Eurofestival, em 1966, foi justamente uma balada, lenta e romântica, *Merci, Chérie* (Udo Jürgens/ Thomas Hörbiger), interpretada por Udo Jürgens. Neste ínterim, originaram-se ainda debates sobre a adesão aos modismos e também sobre se o “ser moderno” era unicamente recorrer ao que era “estrangeiro”.

3.19. Simone, uma reminiscência rembrandtiana; as mulheres e o Estado Novo.

Em 1964, entretanto, Simone de Oliveira já estampava a capa da revista *Rádio e Televisão*, que prenunciava: “No primeiro plano da canção portuguesa, Simone de Oliveira é legenda actual. Intérprete singular, a quem tarda merecida consagração, Simone é êxito definitivo. As plateias internacionais serão, naturalmente, a próxima etapa.” (*Rádio e Televisão*, 01 fev. 1964, p. 02, NMDE-RTP). Inevitavelmente, a consagração definitiva veio

³⁰ A expressão *music-hall*, apesar de originalmente atrelada ao gênero teatral proveniente da Grã-Bretanha, toma também uma acepção relacionada à música ligeira, notadamente designando os cançonetistas iconicamente representados neste meio, semelhante ao significado de *star system* para o cinema.

em 1965, quando Simone venceu o Festival da RTP com *Sol de Inverno*. Sobre a canção, Simone de Oliveira diria: “[...] *é uma coisa deslumbrante, e continua hoje a ser das melodias mais extraordinárias da música ligeira portuguesa, sempre disse isso ao longo destes anos todos.*” (OLIVEIRA apud PAULA, *op. cit.*, p. 48, grifos do autor). E sobre Simone, a revista *TV* não pouparia elogios, mesmo antes do evento, àquela que seria a representante portuguesa em Nápoles:

“A sua face é uma reminiscência rembrandtiana. Os contornos suaves do seu rosto são convite à paleta de um pintor romântico. Quando canta transmite-nos a intensidade cálida das canções apaixonadas. Percorreu a estrada do êxito. Hoje é a grande Simone, a Simone de Oliveira escolhida para ser nossa embaixatriz no Grande Prémio Eurovisão da Canção Europeia – 1965.” (*TV, op. cit.*, p. 08, P-NMDE-RTP, grifos do autor).

Simone de Oliveira, de fato, foi muito elogiada por sua beleza, apresentando uma filmagem cheia de *close-ups* e sendo rendida com muitos elogios quanto a sua fotogenia. Já na Itália, Simone de Oliveira também foi muito elogiada pela sua elegância, sendo considerada a intérprete mais bem vestida do Eurovisão. E justamente pela sua exuberância e beleza, também passou a fazer propaganda para grifes de roupas e cabeleireiros, como a casa Soraia: “A casa que pela sua distinção, foi escolhida para a confecção do ‘toilette’ que Simone de Oliveira levou à Nápoles.” (*TV, op. cit.*, p. 23/ p. 30, P-NMDE-RTP). Coisas do vedetismo...

Simone de Oliveira representava uma figura feminina forte, casou-se, mas em pouco tempo se divorciou, voltou a viver na casa dos pais e teve que encontrar em seu trabalho os meios para manter-se e manter seus filhos. Isso representava um escândalo para a sociedade portuguesa em tempos de Estado Novo, e ainda mais na década anterior, nos anos 1950, os “anos dourados”, apogeu do salazarismo, quando o regime abraçava o discurso católico “assente na família procriadora e na subalternização da mulher”, apresentando “uma fábula sobre a perfeita família portuguesa”, que “enaltecia a fada do lar”. No entanto, “muitas mulheres já eram obrigadas a trabalhar para suprir os rendimentos familiares.” (ABREU apud FREIRE, 2010, p. 10).

O Estado Novo, segundo Cândido de Azevedo, mantinha constante vigilância no que dizia respeito aos valores morais, “a nível da religião, das relações sociais, das relações homem-mulher, da família, da linguagem, etc.” (AZEVEDO, *op. cit.*, p. 556; AZEVEDO, 1997, p. 104). Entretanto, o caso feminino parecia ser ainda mais grave, em termos de restrições e tabus: “O comportamento sexual dos indivíduos, em geral, e da mulher, em

particular, era severamente controlado, tal como tudo o que se relacionava com a atividade sexual porquanto era considerado vergonhoso. As pessoas, mormente as mulheres, reprimiam a sua sexualidade, ignorando mesmo aspectos do seu próprio corpo” (COSTA, *op. cit.*, p. 29).

Neste aspecto, a instituição responsável pela educação feminina, segundo os preceitos do regime, era a Mocidade Portuguesa Feminina (MPF). Criada em 1937, a MPF tinha como principal intuito educar as mulheres para o lar e para a vida doméstica, ou como se estabelecia no primeiro *Boletim da MPF*, revelando a figura ideal feminina: “‘disciplinadas, fortes, viris, sem ser masculinas, com espírito profundamente cristão e nacional’, orientadas para a ‘actuação no Lar, na família e na sociedade’” (PIMENTEL, *op. cit.*, p. 51; COSTA, *op. cit.*, p. 29, grifos do autor).

A jornalista Isabel Freire, que escreveu *Amor e Sexo nos Tempos de Salazar*, mostra que, nas praias, até mesmo os homens estavam: “Sujeitos a limites apertados de exposição do corpo, os senhores não podiam mostrar a barriga e o peito. E as mulheres? (FREIRE, *op. cit.*, p. 76). Segundo Freire: “Se olharmos para as revistas femininas mais liberais, encontramos nos editoriais de moda figurinos de veraneio decotados, com cortes mais ousados.” (FREIRE, *op. cit.*, p. 77). “A fúria salvadora do poder feminino encontra-se sobretudo nas revistas conservadoras e católicas. Aqui, as advertências contra os perigos da sensualidade extravasante e pecaminosa dos corpos, repetem-se anualmente, em especial quando o período balnear se aproxima.” (FREIRE, *op. cit.*, p. 77).

Isabel Freire também mostra que estas mesmas revistas femininas da década de 1950: “[...] estavam cheias de publicidade a produtos para adelgaçar o corpo, aumentar, diminuir ou reafirmar os seios, rejuvenescer a pele da cara, aclarar a dentadura natural, dar brilhos aos lábios com batons, pintar as rosetas do rosto com pó de arroz e embelezar a silhueta das pernas com meias de seda.” (FREIRE, *op. cit.*, p. 88). Esse embelezamento, clara e evidentemente, relacionava-se à ideia de beleza, juventude e também longevidade, fatores dos quais a sociedade desse tempo se beneficiava, em relação a períodos anteriores, como enuncia uma propaganda de tinturas para cabelo da L’Oréal, na revista *Mundo Gráfico*, em 1947, também mostrada por Isabel Freire: “Uma senhora de trinta e cinco anos, que outrora seria considerada velha, está agora na plenitude da sua beleza. Pode restituir à sua cabeleira grisalha a sua cor primitiva.” (*Mundo Gráfico*, 1947 apud FREIRE, *op. cit.*, p. 88).

3.20. Juventude, modernidade, moda e propaganda.

Duas décadas depois, agora com a “modernidade” em alta, a mesma ideia ainda permanecia e saltava aos olhos, nas propagandas de maquiagem, a palavra “jovem”, acompanhada de “moderno”, a exemplo da propaganda da maquiagem Tokalon, utilizando-se do *slogan*: “Como todas as mulheres modernas... use A MAQUILHAGEM DE TRATAMENTO ou CREME-PÓ DERMOFLUID Tokalon. [...] permitem uma maquiagem muito jovem, natural e suave.” (TV, 14 mar. 1968, p. 05, P-NMDE-RTP). Junto a isso, somava-se a ideia de progresso, encontrada na propaganda da máquina de barbear da Philips, anunciando: “Philishave.3, comanda o progresso.” (TV, *op. cit.*, p. 05, P-NMDE-RTP). Na sociedade cinquentista de Salazar, entretanto, “[...] aos olhos dos mais conservadores, esta tendência de modernidade é muito problemática. [...] Roubaria ao ‘belo sexo’ – o feminino – toda a sua natural e imaculada pureza.” (FREIRE, *op. cit.*, p. 263).

Igualmente associado à ideia de “modernidade” e juventude, estavam as propagandas de laquês, ou lacas, como identificamos na publicidade da laca *Miss spray net*, que utilizava o *slogan*: “DÁ AOS SEUS CABELOS UM BRILHO DE JUVENTUDE.” (*O Século Ilustrado*, 19 out. 1968, p. 05, HM). A laca era utilizada para a confecção do penteado “permanente”, característico das mulheres dos anos 1960. Sua origem, todavia, era ainda mais antiga, pois: “[...] remonta as perucas vitorianas dos séculos 17 e 18, que eram usadas pelos aristocratas, sobretudo os homens, como símbolo de riqueza e poder. Quanto maior era, mais poder tinha a pessoa.” (*Mdig [site]*, 24 abr. 2018). Esses penteados eram mantidos altos e volumosos graças à ripagem (movimento de pentear o cabelo para cima) e à aplicação de fixadores, que inicialmente poderiam ser enchimentos feitos com esponjas de aço ou uma mistura de cerveja com água e açúcar, depois substituídos, mais eficazmente, pelos laquês, derivados da parafina e com alto poder de fixação (*Bele Visage [blog]*, 30 nov. 2015³¹). Os penteados poderiam receber diferentes nomes, os mais altos e volumosos eram chamados “bolo de festa”, mas havia ainda o “colméia”, o “capacete” e o “gatinho”, como o que Madalena Iglésias usava e com o qual se apresentou no Festival RTP de 1966.

A produção do penteado de Madalena ficou por conta do cabeleireiro Couto, ‘de categoria internacional’ (Rádio & Televisão).” (*Hemeroteca Digital [site]*³²). Tendo seu

³¹ Disponível em: <<https://belevisage.wordpress.com/2015/11/30/a-historia-do-penteado-da-antiguidade-aos-dias-atuais/>> Acesso em: 16 jul. 2019.

³² Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/FESTIVAL/FestivaldaCancao_1967.htm> Acesso em: 08 fev. 2014.

penteados idealizado pela Casa Couto, Madalena também serviu de modelo para propaganda da marca (*O Século Ilustrado, op. cit.*, p. 08, HM) e este foi o mesmo cabeleireiro que ficou responsável pelos penteados das vedetas no festival de 1968 (*O Século Ilustrado*, 09 mar. 1968, p. 40, HM).

Madalena Iglésias, no entanto, não se produziu apenas quanto aos cabelos; a cançonetista também não poupou nos vestidos (levou três, um para cada canção que interpretou) e, em apenas um dos que usou naquela noite, gastou 5 contos (*TV*, 10 jan. 1966, p. 12, P-NMDE-RTP). O que de fato resultou, pois além de vencer o festival, menos de uma hora depois da vitória recebia um telefonema de Barcelona: “O director de uma importante fábrica de discos dava-lhe os parabéns e oferecia-lhe um vantajoso contrato!” (*TV*, 20 jan. 1966, p. 12, P-NMDE-RTP). E Madalena também reconhecia o valor de sua conquista e da representação portuguesa no Festival Eurovisão: “Profissionalmente, esta actuação no Luxemburgo interessa-me bastante [disse ela]. Pode-me proporcionar futuros contratos para a Europa. [e adiantava] Vou levar um vestido solto, simples, brilhante, de tom escuro e em reflexos. Um vestido discretamente ‘yé-yé’.” (BRAGANÇA In *TV, op. cit.*, p. 14, P-NMDE-RTP). Dias depois, a revista *TV* dava pormenores do vestido de Madalena – com o desenho de um primeiro esboço – assim o descrevendo:

“É oferecido pela revista ‘TV’ e confeccionado por Maria Isabel de Sousa, habitual colaboradora dos nossos programas femininos. É de tule verde, inteiramente bordado à mão, com pequenas rosetas de lantejoulas e cristais. Barra também de lantejoulas e missangas no decote, nas mangas e na saia. Forro de cetim natural, no mesmo tom, deixando ver os ombros e os braços.” (*TV*, 17 fev. 1966, p. 19, P-NMDE-RTP).



Figura 13: Esboço do vestido de Madalena Iglésias para o Eurovisão 1966.
Fonte: *TV*, 17 fev. 1966, p. 19, P-NMDE-RTP.

Por conseguinte, a cançonetista foi distinguida no ESC, não apenas por sua beleza, mas também pela “coleção de toilettes, simples, elegantes e modernas’ (Flama) (*Hemeroteca Digital [site]*³³). Madalena, portanto, trazia todas as representações de uma “modernidade” pretendida pelos organizadores, tanto para acompanhar a moda europeia quanto para sobrepor a imagem da canção concorrente do ano anterior, que foi vista como antiga e desgastada. Todos os elementos apresentados eram, destarte, “modernismos”, que enchiam as páginas das revistas, os ecrãs televisivos e a imaginação de quem assistia a isso tudo. Mas, como esclarece Isabel Freire:

“A sociedade portuguesa diabolizava ‘o feminismo, o modernismo, a nova vaga, os cigarros, os modelos femininos transmitidos pelo ‘mau cinema’ que influenciam as raparigas, levando-as a aderir aos cabelos longos, despenteados à B.B. [Brigite Bardot], ou deixando ver só ‘metade da cara’, e a permanente, que, ainda por cima, subverte as diferenças sociais: ‘a menina do liceu, a criada, a mulher da horta, a varina, tudo usa permanente (...) parecem angolanas’. Igualmente satanizados o *rock*, o *yé-yé*, os *blousons noir* e *teddy boys*.’ Quanto mais?” (FREIRE, *op. cit.*, p. 273, grifos do autor).

3.21. A música moderna.

Portugal assimilou, e bem, a chamada “música moderna”, de modo que, na passagem de ano de 1965 para 1966, os cafés e espaços públicos contrastavam “A SISUDEZ DOS MAIS VELHOS (...) COM A EXUBERÂNCIA DOS MAIS NOVOS”, e estes últimos vibravam “AOS COMPASSOS DAS DANÇAS MODERNAS.” (*O Século Ilustrado*, 08 jan. 1966, HM).

De todo modo, aos poucos, este cenário é transposto também para o palco dos festivais. Em 1966, Madalena Iglésias vence o Festival RTP com o “iê-iê” *Ele e Ela* (Carlos Canelhas) e, segundo João Carlos Callixto, esta foi a primeira canção, “marcada pelos ritmos da música pop dos anos 60”, a vencer o “Grande Prémio TV da Canção”: “‘Ele e Ela’, a que Madalena Iglésias deu uma interpretação tão divertida e, ao mesmo tempo, tão elegante, como era seu apanágio, mantém-se até hoje como uma das canções mais conhecidas no nosso Festival.” (CALLIXTO, *op. cit.*, p. 288).

O ritmo não era exatamente novo para Madalena Iglésias, que se rendeu à “invasão britânica” e participou do Festival de Ritmos Modernos, realizado em 1964 no Teatro

³³ Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/FESTIVAL/FestivaldaCancao_1967.htm> Acesso em: 08 fev. 2014.

Monumental, onde reuniram-se muitos grupos do emergente “iê-iê” português e alguns cançonetistas (RAPOSO, 2008, p. 12). Desde os finais da década de 1950, na verdade, Madalena já incluía canções “iê-iê” em seu repertório (CALLIXTO, 29 mai. 2019). No Festival RTP da Canção, a assimilação de um “iê-iê” denota mudanças na música portuguesa, o que não passou despercebido, gerando embates em relação aos nacionalismos e estrangeirismos, mas, também foi reconhecida como uma forma de inovação, o que, por sua vez, rendeu muitos elogios à Madalena Iglésias.

A intérprete também foi elogiada por sua desenvoltura e descontração, e, pela primeira vez, dançava-se ao som da música em frente ao ecrã do festival português. Todavia, a “inocência” presente na canção, que fala de um amor juvenil e despreocupado, ainda que passasse pela assimilação do estrangeiro, é vista como fator de aprovação pelo Estado Novo. Este apoiava justamente canções não contestatórias ao seu regime, da mesma maneira que Madalena Iglésias que, na verdade, era contrária às canções políticas, sobre o que voltaremos a falar no capítulo seguinte.

Não obstante, Madalena conquistou o direito de representar Portugal em Villa Louvigny, Luxemburgo, no Eurovisão daquele ano, no qual interpretou uma canção “moderna”, em consonância com o que se vinha sendo apresentado no ESC. Madalena mostrou-se jovial e alegre, foi considerada a intérprete mais bonita do evento e ficou com o 13º lugar pelos 6 pontos que recebeu. Dentre esses votos, 5 vieram da Espanha e 1 da Dinamarca. Já Portugal distribuiu seus votos entre Áustria (1 ponto), Bélgica (1 ponto) e Espanha (5 pontos). Com isso, comprova-se que houve o chamado “voto de vizinhança”, e não apenas entre Portugal e Espanha, mas também entre Irlanda e Inglaterra, entre os países nórdicos. Este aspecto foi percebido pela crítica e pelo público, e foi o que a revista *O Século Ilustrado* alcunhou de “Festival (Toma Lá da Cá) da Eurovisão” (*O Século Ilustrado*, 12 mar. 1966, pp. 04-08).

No Festival RTP de 1966, o “iê-iê” entra mesmo em voga e até o grande nome do “nacional-cançonetismo”, António Calvário, rende-se ao novo ritmo e apresenta *Encontro para Amanhã* (Nóbrega e Sousa/ Jerónimo Bragança). Esta canção fica com o 5º lugar e mostra semelhanças com o “*rhythm ‘n’ blues*” – ritmo de proveniência norte-americana, que está, na verdade, nas origens do “iê-iê” e do “*rock*”. Caso semelhante ao da canção de Calvário, temos em *Nada e Ninguém* (Manuel Viegas/ António José), interpretada por Tony de Matos (que esteve radicado no Brasil), ficando com o 8º lugar. Notamos que a influência

norte-americana já se acentuava por esses tempos, e ainda mais nos anos seguintes, rivalizando cada vez mais com o “nacional-cançonetismo”, ainda predominante no país, e com o crescente “canto de intervenção”. E isso não apenas em Portugal, a onda promovida pela música anglo-saxã chega também em suas colônias: “Na realidade, ela chegou a todo o seu ‘império’ de ilhas, colônias e ex-colônias.” (RAPOSO, *op. cit.*, p. 16).

3.22. *O Vento Mudou*, Duo Ouro Negro, Angola Votou!; uma morna no Eurovisão.

É de Angola que vem o vencedor do Grande Prémio TV da Canção Portuguesa de 1967, Eduardo Nascimento, que apresentou o “iê-iê” *O Vento Mudou* (Nuno Nazareth Fernandes/ João Magalhães Pereira)³⁴. Ao que parece, as apresentações do ano anterior agradaram tanto que, em 1967, houve uma enxurrada de “iê-iê’s”, a começar pela vencedora. Eduardo Nascimento já conhecia bem o ritmo, pois integrava e era vocalista do grupo angolano Os Rocks, que ficou com o segundo lugar no Concurso Ié-Ié, realizado em 1965, no Teatro Monumental, em Lisboa.

Sobre este evento, em específico, que agregava os incontáveis grupos de “música moderna” que apareciam em Portugal e além-mar, foi “[...] organizado pelo Movimento Nacional Feminino a favor das Forças Armadas no Ultramar [...]” (*Guedelhudos [blog]*, 06 out. 2007³⁵). O Movimento Nacional Feminino, que organizava espetáculos para angariar fundos para os soldados que lutavam nas guerras coloniais, contou o apoio da RTP, da Emissora Nacional, da Rádio Clube Português e do jornal *O Século* para realizar estes eventos. Dentre eles: “O Concurso de Yé-Yé do Teatro Monumental foi o que atingiu maiores proporções, recebendo bandas de todo o Portugal, incluindo ilhas, Moçambique e Angola.” (RAPOSO, *op. cit.*, p. 22).

Além disso, o Concurso de Yé-Yé foi uma forma de o regime salazarista criar ligações com a nova linguagem dos jovens, promovendo-o com o pretexto de fazer “um concurso de

³⁴ Após o festival, *O Vento Mudou* foi gravada pelo grupo Os Rocks e depois ganhou muitas outras versões, uma delas gravada pelos Delfins, em 1984, cujo vocalista, Miguel Ângelo, foi responsável por mais uma versão em 2015, desta vez com a participação de Eduardo Nascimento, tendo gravado até mesmo um videoclipe no Museu da RTP. Eduardo Nascimento deixou Os Rocks em 1969 e voltou para Angola, abandonando a carreira artística. Fez uma última participação no Festival RTP da Canção em 2019, ano em que veio a falecer.

³⁵ Disponível em: <<http://guedelhudos.blogspot.com.br/2007/10/1o-eliminatria-do-concurso-i-i-1965.html>> Acesso em: 01 abr. 2018.

gente nova para o público de todas as idades” (*Guedelhudos [blog]*, 06 out. 2007³⁶); mas, na verdade: “[...] o Estado Novo movia uma ‘perseguição persistente’ às ‘vias alternativas’ constituídas nos meios culturais e que, portanto, escapavam ao seu controlo.” (SOUSA, *op. cit.*, p. 13). Não obstante, o Concurso Ié-Ié também se enquadrava em uma política de integração com o ultramar:

“O empresário de teatro Vasco Morgado promoveu em territórios coloniais o Concurso Yé-Yé, que se realizou no cinema a que a sua actividade empresarial estava ligada, o Monumental (Lisboa), com a participação de agrupamentos de Angola, Cabo Verde e Moçambique (1965-1966) que disputaram em cada um desses territórios competições prévias para apurar representantes na metrópole.” (CIDRA apud CASTELO-BRANCO, *op. cit.*, p. 780).

Nesta mesma direção, o regime do Estado Novo português, divergindo em relação ao nazismo hitleriano, procurava manter, ao menos aparentemente, uma contínua ligação com o ultramar associada à uma política de integração racial. Em discurso de 1960, Salazar evidenciava este posicionamento:

“A ideia de superioridade racial não é nossa; a da fraternidade humana, sim, bem como a da igualdade perante a lei, partindo da igualdade de méritos, como é próprio de sociedades progressivas.

Em todos esses territórios a mistura das populações auxiliaria o processo de formação de uma sociedade plurirracial; mas o mais importante, o verdadeiramente essencial estava no espírito de convivência familiar com os elementos locais; [e anunciava uma tarefa final] a independência e a igualdade dos povos integrados com seus territórios numa unidade nacional.” (SALAZAR, 1960 apud AOS/CO/PC-15, TT).

Neste aspecto, Salazar apontava o Brasil como melhor exemplo de uma sociedade de consolidada integração racial:

“Mais de 300 anos trabalhamos no Brasil, inspirados pelo mesmo ideal, e o que ali passou a observar-se é verdadeiramente extraordinário: O Brasil tem as portas abertas a gente de quase todo o mundo, caldeia-a na variedade dos seus elementos demográficos, absorve-a, assimila-a e não diminui em lusitanidade. Entre os países para cuja formação contribuíram raças diferentes, nenhum como ele apresenta tão completa ausência de traços racistas na legislação, na organização política, na conduta social. Ele é a maior experiência moderna de uma sociedade plurirracial, ao mesmo tempo que exemplo magnífico da transposição da civilização ocidental nos trópicos e no Continente americano.” (SALAZAR, 1960 apud AOS/CO/PC-15, TT).

Neste mesmo discurso, concluía Salazar: “A sociedade plurirracial é portanto possível e tanto de cepa luso-americana como de base luso-asiática, segundo se vê em Goa, ou luso-africana, em Angola e Moçambique. Nada há, nada tem havido que nos leve à conclusão contrária.” (SALAZAR, 1960 apud AOS/CO/PC-15, TT).

³⁶ Disponível em: <<http://guedelhudos.blogspot.com.br/2007/10/1o-eliminatria-do-concurso-i-i-1965.html>>
Acesso em: 01 abr. 2018.

Marcello Caetano manteve o mesmo discurso de Salazar, que intencionava a “integração racial com as províncias do ultramar”, e falava em uma única e vasta sociedade “plurirracial”, “multirracial”. “Entretanto, o sucessor de Salazar diferia em relação ao prosseguimento com as guerras coloniais, que julgava prejudiciais tanto para os negros africanos, quanto para os brancos da metrópole.” (MONTEIRO, 2020, p. 09). Tão logo subiu à posição de Presidente do Conselho, Marcello Caetano deixou claro seu pensamento em relação ao “Problema do Ultramar Português”. Em documento elaborado por ele, o estadista procurava demonstrar que tratava-se de uma “conjuntura mundial” e o principal erro estaria em “procurar a solução do fenômeno simplesmente numa acção militar”. Caetano mostrava os muitos fatores sobre a questão:

“A circunstância de se ter procurado, até hoje, encontrar a solução do problema nacional EXCLUSIVAMENTE NUMA ACÇÃO MILITAR; a INEXISTÊNCIA DE UMA CONSCIÊNCIA NACIONAL, a conduzir a um desinteresse geral pelo problema; a FALTA DE ESTRUTURAS ADEQUADAS E DE QUADROS CAPAZES; O ABANDONO A QUE ESTÃO VOTADAS AS POPULAÇÕES DE COR, quanto a sua conquista para a causa de Portugal, e a DESCRENÇA QUE COMEÇA A APODERAR-SE DAS POPULAÇÕES BRANCAS, a que se juntam as ATITUDES DESTAS PARA COM AQUELAS; são factores que, ao integrarem as linhas-de-força da nossa resposta, estão na base daquela gravidade.” (CAETANO apud AMC, CX. 12, nº 2).

No ano seguinte, Caetano visita Moçambique, Angola e Guiné, o primeiro Chefe de Estado português a visitar as colônias africanas em 50 anos, noticiava *O Século Ilustrado* (26 abr. 1969, HM). Marcello Caetano passa a anunciar até mesmo uma evolução no sentido de tornar as colônias independentes, assumindo a inevitabilidade e evidenciando seu pessimismo em relação à guerra.

Ao angolano Eduardo Nascimento, não obstante, que venceu o Festival da RTP com *O Vento Mudou*, foi conferido o direito de representar Portugal em Viena, Áustria (coincidentemente, país de origem do *führer*), tornando-se o primeiro cantor negro a se apresentar no Eurovisão. Isso mostrou uma intenção nítida do regime salazarista em aparentar integração com as colônias na África. Nuno Nazareth Fernandes, compositor da canção, discorda desta afirmação, dizendo que o convite foi feito apenas por serem conhecidos e por Eduardo Nascimento ser um bom cantor (FERNANDES apud Conferência “O Ano de 1969”, 28 mai. 2019). Mas, de fato, o Estado Novo mostrava muitas preocupações: primeiramente, com a opinião pública europeia e com a imprensa, como já vimos, especialmente em relação ao agravamento das guerras coloniais, e também havia uma grande inquietação por parte do governo português com a manutenção das suas colônias. Paul Gambaccini, na obra *The*

Eurovision Song Contest Companion, também comenta a participação de Eduardo Nascimento no Eurovisão:

“Portugal foi um dos primeiros exemplos de emprego do politicamente correto para vencer. A sua entrada, ‘O Vento Mudou’ foi cantada por Eduardo Nascimento de Angola, para provar que a política colonial de Portugal estava funcionando bem. Os ventos da mudança foram realmente soprando através de África, mas não o suficiente para permitir a Eduardo se tornar o primeiro africano a vencer o Eurovisão.” (GAMBACCINI, *op. cit.*, p. 42, tradução nossa).

Ainda no festival de 1967, o também angolano Duo Ouro Negro ficou em segundo lugar com *Livro Sem Fim* (António Andrade/ Maria Vargas). O duo, inicialmente, apresentava músicas ligadas ao folclore angolano e, de acordo com a *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*:

[...] o Duo Ouro Negro fez arranjos de canções do repertório tradicional de diferentes grupos étnicos de Angola, baseados em arranjos para as duas vozes com acompanhamento de violas que, em palco, ocasionalmente, era complementado pela interpretação de instrumentos tradicionais (*kissange, txhatakata, dikanza* e vários membranofones). Os poemas eram geralmente cantados em línguas raramente ouvidas nos principais centros urbanos de Angola, como *tchokwe, conhama, umbundo, bangala, massongo*, além de *kimbundo*.” (CIDRA apud CASTELO-BRANCO, 2010, p. 387, grifos do autor).

No entanto, marcando presença desde 1962, em Portugal e diversos países europeus, o duo também aderiu ao “iê-iê” (por vezes cantado em línguas “nacionais”³⁷ angolanas) e fazia versões de músicas dos Beatles. Isso explica a apresentação de outro “iê-iê” naquele ano, *Quando Amanhecer* (Manuel Viegas/ António José), que rendeu ao duo o quarto lugar no festival. “O repertório desta fase [do Duo Ouro Negro] oscilava já entre as canções tradicionais angolanas, os originais do grupo e as versões de sucessos da música internacional da época.” (CALLIXTO, *op. cit.*, p. 377). O duo fazia questão de ter em seu repertório canções mais dançantes e animadas, ou, com “balanço”, como declararam à revista *TV*: “Devido ao nosso estilo, à nossa maneira de actuar, precisamos que as nossas canções tenham não só um belo poema, uma bela melodia e ritmo, como também balanço. E esta [*Quando Amanhecer*] tem balanço.” (*TV*, 23 fev. 1967, p. 12, P-NMDE-RTP).

Mais do que uma mostra da difusão que o “iê-iê” encontrava a nível global, chegando a Portugal e às suas colónias no ultramar, a vitória de Eduardo Nascimento, seguido pelo Duo

³⁷ Com vista nos debates sobre a formação e práticas dos povos africanos, preferiu-se aqui o termo “nacionais”, relacionando-se a “nação” (ou “nações”, das quais esses povos também são constituintes) em detrimento de “tribo”, “raça” ou mesmo “etnia”. Para uma melhor compreensão deste debate, ver: FIGUEIREDO, Fábio Baqueiro. Entre raças, tribos e nações: Os intelectuais do Centro de Estudos Angolanos, 1960-1980. Salvador: UFBA, 2012, 439 pp.. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, Universidade Federal da Bahia, 2012.

Ouro Negro, demonstra a aceitação de artistas africanos por parte do público português. Apesar disso, é necessário termos em conta a inserção destes processos migratórios na política estadonovista, pois:

“No início da década de 60, com o aumento da pressão internacional sobre o Estado português relacionada com a manutenção de territórios coloniais e o início dos conflitos armados que geraram a Guerra Colonial, a música e a dança, bem como artefactos e manifestações culturais de todos os territórios coloniais, foram integrados de modo mais explícito numa estratégia política de defesa da soberania portuguesa nesses territórios. As digressões de agrupamentos musicais à metrópole, divulgados enquanto representantes do ‘folclore do Ultramar’ ou das ‘províncias ultramarinas’, inseriram-se nesta linha de actuação política, procurando representar de modo vincado as ideias do luso-tropicalismo unificador da diversidade do império. Algumas das actuações eram, contudo, vigiadas e moldadas por convenções de representação estabelecidas por agentes da política colonial, nomeadamente através da selecção de repertórios e da constituição dos próprios grupos.” (CIDRA apud CASTELO-BRANCO, *op. cit.*, p. 779).

Afora os embates, a presença angolana foi mesmo notável neste festival, além de Eduardo Nascimento e o Duo Ouro Negro fazerem um *podium* duplo, “ANGOLA VOTOU!”. A votação chegou às províncias do ultramar e, apesar de constituírem um júri apenas simbólico, foi uma surpresa para todos. Certamente, esta participação decorre do fato de haver três angolanos concorrendo na final (Eduardo Nascimento e o Duo Ouro Negro) deste modo:

“Extra-concurso, Angola decidiu votar. A ideia partiu de ‘Luanda-67’, um dos programas mais válidos da Rádio angolana, e a esta votação, a nível provincial, aderiram a Rádio Comercial de Angola, Rádio Clube do Huambo, Rádio Clube do Lobito e Rádio Ecclesia (Emissora Católica de Angola). A votação foi facultada ao público, estando o apuramento a cargo de um júri constituído por representantes da Rádio Ecclesia e dos jornais ‘O Comércio’, ‘A Província de Angola’, ‘ABC’ e ‘Notícia’. As canções foram difundidas pela Rádio, o público elegeu e o júri classificou:

- 1.º – ‘Livro sem fim’;
- 2.º – (ex-aequo) ‘Quando amanhecer’ e ‘O vento mudou’;
- 3.º – ‘Sou tão feliz’.” (TV, 07 mar. 1967, p. 11, P-NMDE-RTP, grifos do autor).

Essa apuração não pode ser considerada para o resultado final, mas, como a própria revista *TV* conclui, atestava o interesse das diferentes regiões no festival da canção, o que também poderia trazer contribuições futuras (TV, *op. cit.*, p. 11, P-NMDE-RTP).

A música estrangeira, notadamente do ultramar (e outras), era de fato apreciada pelos portugueses, não apenas a moderna, mas também a tradicional. Isso foi demonstrado por meio de uma carta recebida pela RTP de um espectador de Coimbra, dizendo que como português gostaria de ver o país “em bom plano internacional, na música ligeira”; contudo, criticava a edição de 1969 com palavras duras: “[há] um tremendo contraste entre a riqueza da música

que nos vem do estrangeiro e a pobreza do que acabávamos de ouvir no festival maior da nossa canção, e donde saiu a que nos vai representar, porquanto nem a que venceu merecia classificação.” (PP nº 3786/68, ACCG-RTP). Na mesma carta, prosseguindo, o autor enunciava apreciar “o panorama da música portuguesa, considerando também as Províncias do Ultramar, pois a sua música tem de considerar-se também portuguesa”; parecia-lhe “que a música de maior sedução, maior riqueza e melhor interpretação, é a de Cabo Verde” e acrescentava: “Pois, é tal e qual, só uma ‘morna’ nos pode oferecer classificação honrosa e deixar-nos de consciência tranquila por termos levado a música de maior valor no nosso Portugal.” (PP nº 3786/68, ACCG-RTP). Por fim, o autor já indignado sugeria: “Creio que até mesmo este ano, ainda valia a pena, se possível, anular o Festival e procurar arranjar uma ‘morna’ para nos representar. É que, com a canção escolhida (e não havia melhor), mais valia não comparecer!” (PP nº 3786/68, ACCG-RTP). Assim, o espectador finalizava sua carta dando ainda mais mostras de sua preferência pela música e pelos artistas do ultramar: “E aqui termina a minha crítica, desejando que para o ano tenhamos mais sorte, no valor de composição e interpretação (este ano só o Duo Ouro Negro se salvou), para que possa ser escolhida uma boa melodia e evidentemente uma boa interpretação.” (PP nº 3786/68, ACCG-RTP).

3.23. *Porta Secreta; Dona e Senhora da Boina.*

No IV Grande Prémio TV da Canção Portuguesa, de 1967, Artur Garcia apresentou também um “iê-iê”, *Porta Secreta* (Carlos Canelhas/ António José), e ele estava mesmo às voltas com o novo ritmo, tendo gravado anteriormente a canção *Rapaz Ié-Ié*, que ilustrou a capa da revista de sua editora, Alvorada, em agosto do ano anterior (*Alvorada*, ago. 1966, HM). O professor Jorge Mangorrinha chama a atenção para o fato de que Artur Garcia estava entre os quatro cantores portugueses mais populares de inícios dos anos 1960, na companhia de António Calvário (vencedor do Festival RTP de 1964), Simone de Oliveira (que venceu em 1965) e Madalena Iglésias (vencedora de 1966), o que, em 1967, levava ao questionamento: “Será que esta edição se destinaria a Artur Garcia (*Porta Secreta*)?” (MANGORRINHA, *op.cit.*, p. 33, grifos nossos). Sabemos que isso não ocorreu, pois a vitória ficou com Eduardo Nascimento. No entanto, Artur Garcia, neste mesmo ano, foi coroado “rei do rádio” e venceu o Festival Luso-Hispânico de Aranda del Duero. E o cantor e ator Artur Garcia era de fato afeito aos festivais, tendo concorrido em muitos, no país e no

estrangeiro, como nos dá nota a *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*: “Festival RTP da Canção (participando em sete edições até 1974), Festival da Figueira da Foz (vencendo três edições), Festival de Espinho, Festival do Atlântico, Festival do Mediterrâneo e Festival de Aranda de Duero (vencendo-o em 1967).” (SILVA apud CASTELO-BRANCO, 2010, p. 560).

Nos festivais da RTP, Artur Garcia teve, como melhor colocação, o segundo lugar em 1965, interpretando *Amor* (António Resende Dias/ Luís Simão), mas retornou, em 1974, já mais maduro e com uma nova imagem, apresentando *Dona e Senhora da Boina* (Fernando Potier/ Caetano Teixeira de Aragão), uma canção repleta de “africanismos”, que contou com uma dikanza, tocado por Álvaro Trigueiros, e quatro tumbadoras, tocadas por Filipe Zan e Manuel Neves, fazendo toques bem africanos. A letra falava de uma senhora de “boina vermelha”, de “cabelo de oiro puro”, “claro rosto” e “nórdico azul dos olhos”, “inegavelmente bela”, numa “fusão de belo e bom gosto” e que, admirada pela “multidão”, era escravizada em sua beleza, mas “que a dar-se-lhe por mercê sua carta de alforria, de certo ali a rasgava”.

3.24. *Verão*; o *rock* chega a Portugal.

Em 1968, foi a vez do “*rock*” adentrar os festivais. O ritmo se fortalecia em Portugal e termina por ecoar no Festival da RTP. Deste modo, Carlos Mendes, dissidente do grupo Os Sheiks, apresenta o tema *Verão* (Pedro Correia Vaz Osório/ José Alberto Magro Diogo), que vence o festival e ganha o direito de representar Portugal no Eurovisão daquele ano, a ser realizado em Londres, Reino Unido. Falamos “*rock*”, entretanto, cabe aqui uma melhor exemplificação. Na década de 1960, o que conhecemos por “iê-iê” também era indiscriminadamente chamado “música *pop*” (ou “*pop music*”) ³⁸, nomeadamente designando a música de origem anglo-americana, representada por nomes como The Beatles, The Hollies, The Kinks, Rolling Stones, Bob Dylan, entre outros. No entanto, os fãs do “iê-iê”, que, de maneira contrastante e mostrando-se admiradores da bossa nova, por exemplo, já não apreciavam mais aquele estilo de *rock’n’roll* dos anos 1950, julgando-o, até mesmo, “fundamentalmente lixo”, como declararam os produtores do programa *Em Órbita*, da Rádio Renascença, ao magazine *O Século Ilustrado* (14 jan. 1967, HM).

³⁸ Na década de 1980, o termo ganha uma acepção diferente, corriqueiramente nomeando a música produzida por ícones como Michael Jackson, Madonna, etc., difundidas pelos meios de comunicação de massa e com altos índices de venda a nível mundial.

Ao fim do ano de 1967, entretanto, os Beatles inovam mais uma vez e apresentam o disco *The Sgt. Pepper Lonely Hearts Club Band*, influenciador de grupos no mundo todo, trazendo novas sonoridades, fusões de ritmos e instrumentos, ou seja, uma nova estética, mais setentista, à qual designamos *rock*, até mesmo para uma melhor diferenciação com o “iê-iê”, “pura e simplesmente”. Em linhas gerais, aqui designamos “iê-iê” as canções mais relacionadas à primeira fase dos Beatles e “*rock*” as mais semelhantes à sua segunda fase. Para uma distinção ainda maior entre as vertentes, chamaremos “*rock and roll*” ao estilo norte-americano surgido nos anos 1950.

Carlos Mendes se integra a este contexto, primeiramente, como vocalista d’Os Sheiks, grupo de “iê-iê” mais destacado de Portugal – inclusive com excursões pelo estrangeiro –, e, depois, pela apresentação de *Verão* no Festival da RTP – canção muito mais próxima da referida segunda fase dos Beatles. A letra de *Verão* utilizava uma metalinguagem, referindo-se ao “*rock*” já nos primeiros versos da canção (“Como tudo o que acaba/ Como pedra rolando duma fraga”), sendo “pedra rolando” uma tradução aproximada para “*rock and roll*”.

De todo modo, Carlos Mendes mostrava uma grande inovação ao apresentar um “*rock*” e um tipo de performance ainda não vista nos festivais. Carlos Mendes movia-se de acordo com o ritmo da canção, de forma ainda mais descontraída que Madalena Iglésias dois anos antes, sinal de novos tempos na música portuguesa e, em especial, nos festivais. Na verdade, *Verão* inovou até mesmo na concepção do Eurofestival daquele ano, estando muito mais em sintonia com a música *pop* internacional, sobre o qual nos fala Vasco Hogan Teves:

“Em Londres, a canção-RTP obteve 5 pontos do júri internacional (2 dados pela Noruega, 3 pela Espanha) [...]. Carlos Mendes competiu com dois grandes nomes da canção europeia, Cliff Richard e Sergio Endrigo, mas quem venceu foi uma quase desconhecida, Massiel, da Espanha. Que, por sinal, só lá esteve, naquele palco, porque Joan Serrat foi retirado à última hora por se obstinar a cantar no idioma que era o seu, o da Catalunha³⁹.” (TEVES, *op. cit.*, n.p.⁴⁰).

Tonicha, intérprete de *Fui Ter com a Madrugada* (Pedro Jordão/ Rui Malhoa), que ficou com o segundo lugar, depois de uma renhida disputa com Carlos Mendes⁴¹, também

³⁹ O idioma defendido pelo catalão serve, neste contexto, como uma afirmativa de origem, de pertencimento a um grupo, a uma etnia, de identidade, e a questão idiomática sempre foi muito conturbada e uma preocupação constante no Eurovisão.

⁴⁰ Disponível em: <<https://museu.rtp.pt/livro/50Anos/Livro/DecadaDe60/Do2ProgramaALuaEAo/Pag6/default.htm>> Acesso em: 19 jan. 2014.

⁴¹ Em 07 de março de 1968, sobre a emissão do festival, a revista *TV* noticiaria: “FOI REALMENTE A VOTAÇÃO DE VISEU QUE DEU A VITÓRIA A ‘VERÃO’. A CANÇÃO DE TONICHA, ‘FUI TER COM A MADRUGADA’, TINHA NESSA ALTURA A VANTAGEM. MUITA GENTE, JÁ TODA A GENTE A

declararia: “Quanto a canção vencedora [*Verão*], está numa linha verdadeiramente de acordo com os festivais europeus dos últimos anos.” (TONICHA apud *Rádio & Televisão*, 09 mar. 1968 apud MANGORRINHA, *op.cit.*, p. 42, grifos nossos). Essas declarações encontram total fundamento, ainda mais se tivermos em conta que se trata de um momento de expansionismo do “*rock*” anglo-saxão e dos valores liberacionistas, que também chegavam a Portugal – valores que contrastavam com os preceitos morais então existentes. Segundo d’Espiney:

“[...] começam a chegar da Europa e dos Estados Unidos sinais da grande inquietação que percorre, de várias formas, a juventude: a impertinência (suicida) de um James Dean... a irreverência de um Elvis... o fascínio da acção, da aventura, dos ‘gangs’... o desafio aos ‘tabus’ sexuais. Na música, como no cinema, nos folhetins como na publicidade, nos próprios assuntos que são notícia, torna-se patente a liberalização dos padrões morais dominantes; os apelos à ternura, ao amor (à naturalidade do amor...), etc., sobrepõem-se paulatinamente aos preconceitos – veja-se o ‘Three coins in de Fountain’, ‘O amor é uma coisa maravilhosa’, o conteúdo da música dos festivais de canção que então se inauguram, etc.” (D’ESPINEY, 1990, p. 118).

Apesar disso, o *rock and roll*, irradiado pela juventude rebelde norte-americana, chega a Portugal (e ao mundo todo), inicialmente, no cinema – através de filmes como *Sementes da Violência (Blackboard Jungle)* (1955), *Rock, Rock, Rock* (1956), *Rock Around the Clock* (1956) e outros. Os filmes apresentam o novo estilo e com ele também “[...] os grandes ídolos para uma nova geração de jovens de blusões negros, motorizadas potentes, pesadas cadeias e medalhões ao pescoço: Elvis Presley, Chuck Berry, Vince Taylor.” (*Mundo da Canção*, set. 1970, p. 11, BNP, grifos do autor). Isso inquieta os jovens portugueses, visto que pertencem a um país ainda semi-ruralizado e sob um salazarismo vigente; contudo, se maravilham com o que lhe mostra o ecrã, a princípio de modo ficcional, mas depois:

“[...] quando os barcos americanos desembarcavam nos portos portugueses, com os jovens marinheiros que traziam novos hábitos, tudo se tornava real. Eram eles que, ao lado de jukeboxes, em bares e cabarés, cantavam, dançavam e tocavam ritmos nas suas guitarras que nada tinham a ver com o fado português. ‘Música de pretos’, ‘música do diabo’ (Entrevista do autor a Joaquim Costa em Outubro de 2007), como foi descrita imediatamente, mas que ainda assim, ou talvez por isso, não deixou de seduzir os jovens portugueses católicos e racistas por educação; lentamente, começaram a surgir os primeiros rockers, rockabilies e teddy boys em Portugal.” (RAPOSO, *op. cit.*, p. 04)

CONSIDERAVA VENCEDORA. MAS VEIO A VOTAÇÃO DE VISEU: 7 PONTOS PARA ‘VERÃO’. ERA A VITÓRIA ESPECTACULAR. ERA, EFECTIVAMENTE, O VISTO PARA LONDRES. A CAPITAL DA BEIRA ALTA DECIDIU A VIAGEM DE CARLOS MENDES.” (*TV*, 07 mar. 1968, p. C, P-NMDE-RTP). Já *O Século Ilustrado* indicava o compositor Pedro Jordão como o “O Grande Vencido”: “Em dez canções seleccionadas para a final de segunda-feira, o nome do compositor Pedro Jordão apareceu seis vezes! Pode gabar-se desse recorde. Foi uma rara proeza. [...] Nada mal, mas o grande prémio escapou-lhe! Por duas unhas negras, isto é, por dois votos...” (*O Século Ilustrado*, 09 mar. 1968, p. 43, HM).

Logo também se propaga, em Portugal, a onda mundial liderada pelas bandas The Beatles, The Shadows, The Hollies, entre outras. Estes grupos, britânicos, demonstram o enraizamento do *rock and roll*, originalmente americano, no continente europeu, promovendo, no entanto, uma diferenciação circunstancial que dá origem ao “iê-iê”. Bem antes da popularização dos festivais: “Nomes como os Shadows, Cliff Richard ou Adam Faith eram já estrelas pop capazes de disputar os lugares cimeiros das tabelas de vendas de discos [...]” (GALOPIM, *op. cit.*, pp. 90-91). Isso ocorreu não apenas mobilizando a então declinante indústria fonográfica de modo ainda não visto, mas vindo até mesmo a “ganhar a América”, o berço do *rock and roll*, como aconteceu com os Beatles e a “beatlemania”. Estes grupos motivaram concursos em Portugal e logo deram origem a conjuntos como Ekos, Quinteto Académico, Espaciais, etc., além de arrebataram um vasto público entre os jovens portugueses. Segundo Ricardo Miguel Bernardes Andrade:

“A música pop anglo-americana da década de 60 encontrou adeptos entre os estudantes das principais cidades do país, sobretudo Lisboa, Porto e Coimbra. O acesso a estes repertórios era conseguido predominantemente através da importação de discos editados no estrangeiro – sobretudo em Inglaterra e em França –, venda local em algumas discotecas (também de prensagens por editoras locais), e da audição de programas e estações de rádio dedicadas à emissão deste repertório. Vários intervenientes consultados mencionam a importância que estações de rádio estrangeiras não licenciadas (rádios ‘piratas’) como a Radio Caroline e a Radio Luxembourg possuíram na disseminação internacional de uma ‘música moderna’, ou ‘música iê-iê’, constituída por ‘ritmos modernos’, designações estas usualmente associadas a grupos instrumentais de violas eléctricas como o grupo The Shadows.” (ANDRADE, 2012, p. 20).

Junto à chegada e propagação do *rock* em Portugal, também atribui-se uma maior vigilância, por parte dos agentes do governo, ao comportamento dos jovens e da música ligeira, de uma forma geral. Encontra-se uma indicação disso na ata do Conselho de Exame e Classificação de Programas da Radiotelevisão Portuguesa, de 26 de novembro de 1967, na qual o Sr. António Caetano de Carvalho, chefe do gabinete, recomendava: “[...] a melhor atenção para os programas (sobretudo da música ligeira) em que aparecem rapazes com cabelos a cair nos ombros, com trajes efeminados, colares ao pescoço, etc., que devem ser evitados na R.T.P., pelo mau exemplo que constituem para a nossa juventude.” (Livro de Actas CECP, 1967-1969, NMDE-RTP). Esta recomendação foi repetida em 9 de janeiro de 1968 e, depois, semelhantemente, em 16 de fevereiro do mesmo ano, quando foi visionada uma apresentação do conjunto Os Duques, “com camisas às flores e, um deles, com cordão no pescoço”, concluindo-se que: “As imagens traduziam um claro arremedo da forma de vestir dos chamados ‘hippes’ [sic] e não deviam ter sido permitidas.” (Livro de Actas CECP, 1967-1969, NMDE-RTP). Ainda houve a seguinte notificação e advertência:

“Salientou que dois funcionários dos Serviços de Programas haviam sido punidos por não terem reservado, neste caso, as instruções que lhe haviam sido postumamente transmitidas.

Chamem, por isso, mais uma vez a atenção de todos para a necessidade de impedir a apresentação de cabeludos ou ‘hippies’ na R.T.P.” (Livro de Actas CECP, 1967-1969, NMDE-RTP).

As atas do Conselho de Exame e Classificação de Programas da RTP de 8 de março de 1968, quatro dias depois da final do festival da canção, alertavam para o fato de “[...] não terem sido submetidas (com excepção de uma única) como era necessário, à apreciação do gabinete as letras das canções concorrentes ‘finalistas do Festival.’” (Livro de Actas CECP, 1967-1969, NMDE-RTP, grifos do autor). Ainda assim, a final decorreu e sagrou campeã a canção *Verão*, da qual Carlos Mendes viria a gravar algumas versões, inclusive em inglês – neste caso, intitulado-a *Summer*. Na verdade, José Alberto Diogo compôs primeiro *Summer*, diretamente em inglês, e, a partir desta, fez a versão em português, *Verão*, que ganhou o festival (*O Século Ilustrado*, 06 abr. 1968, p. 59). A canção já tinha sido tocada em apresentações do Quinteto Académico, grupo que Pedro Osório integrava e que estava entre os primeiros formados em Portugal, surgido ainda em 1960 (*TV*, 30 mar. 1967, p. 17, P-NMDE-RTP). Isso levou alguns a pedirem a anulação da vitória de *Verão* no festival (MANGORRINHA, *op.cit.*, p. 26). “Pedro Osório confirmaria que a canção (‘Verão’ ou ‘Summer’) já tinha sido tocada, não tendo sido feita qualquer gravação ou sido radiodifundida.” (MANGORRINHA, *op.cit.*, p. 335). Portanto, como não haveria gravação, o problema se resolveu. Também o nome do primeiro disco dos Sheiks (grupo do qual Carlos Mendes era dissidente), intitulado *Summertime*, lançado em 1964, mostrava que o representante português no Eurofestival já estava familiarizado com o tema “há alguns verões”.

A canção de Carlos Mendes marcava uma inclusão do “rock” no contexto dos festivais, o que, embora tenha representado uma grande inovação, foi também alvo de muitas críticas. Vale destacar:

“[...] o apelo jovem do pop/rock e seu carácter ‘importado’ do estrangeiro tornavam-no pouco atraente tanto para o regime de Salazar, mais afeito à organicidade essencialista manifesta na tradição rural, quanto para seus opositores [notadamente do PCP], que viam no pop/rock mais um sinal de subserviência portuguesa a tudo aquilo que vinha ‘de fora’.” (MONTEIRO, 2012, p. 04).

3.25. *Balada para D. Inês; Em Órbita; Nacionalismo X Estrangeirismo.*

Em 3º lugar, no mesmo festival de 1968, ficou outro “rock”: *Balada para D. Inês* (José Cid), apresentado por José Cid e Quarteto 1111. Na *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, vemos que o termo “balada” nos leva à “tradição”, e não apenas a portuguesa, mas também europeia. Na definição de António Tilly, “balada” é: “Termo utilizado em várias línguas europeias desde a Idade Média com diversas acepções: canção para ser dançada, composição simples com melodia cantável para uma só voz, canção narrativa, e.o. Em Portugal e no âmbito da música popular urbana, o termo designa uma canção de acentuado carácter melódico e de andamento lento.” (TILLY apud CASTELO-BRANCO, 2010, p. 101). Também em Portugal, através da obra de José Afonso, o termo “balada” passou a designar a música de carácter político difundida a partir de Coimbra, onde ficou igualmente conhecida como “canto de intervenção”.

Entretanto, a “balada” à qual aqui nos referimos, apresentada por José Cid e o Quarteto 1111 no Festival RTP de 1968, relacionava-se diretamente ao “rock”, também de “carácter melódico e de andamento lento”, porém com mais peso em sua instrumentação, moderna, fazendo uso de “guitarra elétrica”, “bateria”, acentuadas linhas de “baixo” e com maior densidade em sua letra, narrando a desventura da D. Inês de Castro, como fala a letra da canção: “Chegou das terras de Espanha/ Nobre dama de Castela/ Na corte de Portugal/ Diziam ser a mais bela/ Seu nome ficou na história/ Como símbolo do amor/ Não mais tiveram perdão/ Aqueles que a mataram/ Ah, ah, ah, ah, ah/ Dona Inês”. Era um tema novo para a música portuguesa, falar da “tradição” nobiliárquica em uma música “rock”; era algo ainda inédito e no contexto dos festivais representava uma novidade ainda maior.

Estando entre os precursores do “rock” em Portugal, o Quarteto 1111, fundado em 1967 e formado por José Cid, Miguel Artur da Silveira (Michel), António Moniz Pereira e Jorge Moniz Pereira, tem este nome em referência “ao número de telefone da casa de Michel onde o grupo ensaiava.” (TILLY; CALLIXTO apud CASTELO-BRANCO, 2010, p. 1074). António Pires, que escreveu a biografia do grupo intitulada *A Lendas do Quarteto 1111*, lembra que o grupo: “[...] partia do rock anglo-saxónico sem nele se conter, integrando no seu som elementos da música medieval, da música tradicional, de músicas de outros lugares (como a música árabe).” (PIRES, 2007, p. 09). António Tilly e João Carlos Callixto, no verbete para o quarteto encontrado na *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, também destacam:

“Este conjunto, com uma configuração de guitarras eléctricas e bateria (inspirada no conjunto instrumental inglês The Shadows), tinha constituído um repertório de versões instrumentais de êxitos do *pop-rock* e de melodias populares portuguesas, adaptadas aos novos estilos do *rock* em voga na primeira metade da década de 60. Com a entrada de J. Cid e durante o ano de 1966, os músicos dedicaram-se à composição de canções com textos em português, instituindo um processo de composição que integrou dispositivos de gravação instalados na sala de ensaio (mesa de mistura e dois gravadores de fita).” (TILLY; CALLIXTO apud CASTELO-BRANCO, *op. cit.*, pp. 1074-1075, grifos do autor).

O Quarteto 1111 se destaca entre os diversos grupos de *rock* que surgiam, por ser o primeiro a criar composições originais em português: “Nos anos 60, em Portugal, havia grupos a cantar em português mas poucos eram os que o faziam.” (PIRES, *op. cit.*, p. 23). Mais que isso, o grupo realizava experimentações sonoras: “com manipulação de fitas magnéticas, transformação do som da guitarra e das teclas, gravações de ambientes sonoros e a sua inclusão em canções” (PIRES, *op. cit.*, p. 23). O grupo também começou a gravar suas composições, primeiramente de forma caseira e depois em disco, lançado pela Valentim de Carvalho, em 1967, em EP, *A Lenda de El-Rei D. Sebastião*, incluindo quatro faixas: *Os Faunos*, *Fantasma Pop*, *Gente* e a canção homônima ao disco. Depois foi lançado um LP homônimo ao grupo, em 1970, todo de originais, sem, talvez, o mesmo impacto do primeiro EP, de 1967.

Toda a concepção, tanto da música quanto do disco, foi feita na garagem do baterista Michel, aos poucos transformada em estúdio, que foi aberto à imprensa depois do lançamento pela rádio, causando grande estrondo: “Nós não tínhamos a consciência da importância que o disco viria a ter para a música portuguesa [diz Michel], mas gostámos tanto daquilo que a ideia desta apresentação foi: ‘Tomem lá, gostamos tanto disso, vejam lá como isto está bom’.” (SILVEIRA apud PIRES, *op. cit.*, pp. 24-25). Além disso, lembra Michel: “O primeiro *videoclip* feito em Portugal foi para *A Lenda de El-Rei D. Sebastião*, que foi feito pelo José Fonseca e Costa, com o Carlos Cruz a sugerir as imagens do filme *Camões*, realizado pelo Jorge Brum do Canto. E o teledisco passou na televisão e passava nos cinemas.” (SILVEIRA apud PIRES, *op. cit.*, p. 27).

Cândido Mota, apresentador do programa *Em Órbita*, especializado em música estrangeira, transmitiu *A Lenda de El-Rei D. Sebastião*, vindo a ser a primeira canção de um grupo português apresentada neste programa e o primeiro “*rock*” português a fazer sucesso no país. O apresentador elogiou muito a composição do Quarteto, que qualificava como “singela”, “simples” e “inovadora”, considerando-a, sobretudo, “original” e não uma simples cópia do estrangeiro (MOTA apud PIRES, *op. cit.*, pp. 28-30; ALMEIDA; ALMEIDA, 1998,

148; MANGORRINHA, *op.cit.*, pp. 38-39). O radialista Cândido Mota, entretanto, não disse o mesmo de *Verão*, interpretada por Carlos Mendes, pelo contrário, teceu duras críticas ao que julgou ser uma “macaqueação do estrangeiro”, que “não dignifica; antes diminui e enxovalha os que por ela são forçadamente representados”.

David Mourão-Ferreira, que foi professor de José Alberto Diogo na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, apesar de considerar o ex-aluno “inteligente, com imaginação e vivacidade”, criticava justamente a construção linguística de *Verão*, julgando a letra “sofrível”. No entanto, isentava o autor e encorajava: “Tenho a certeza de que será capaz de fazer melhor. Apenas não o fará – nem ele nem os outros (incluo-me no número) – enquanto continuar a verificar-se uma falta de colaboração constante entre melodistas e letristas, compositores e poetas.” (MOURÃO-FERREIRA apud *Flama*, 15 mar. 1968 apud MANGORRINHA, *op.cit.*, pp. 336-337; MANGORRINHA, *op.cit.*, p. 40). E Mourão-Ferreira, agora criticando os estrangeirismos musicais que se tornavam moda no país e resvalam na construção poética, ainda arremata:

“[...] os melodistas e os compositores portugueses, sobretudo os mais justos, naturalmente seduzidos por certas formas musicais estrangeiras, não se dão geralmente ao trabalho de indagar se tais formas estão de acordo com a índole da língua portuguesa. [...] O letrista deste modo vê-se cingido a um vocabulário restrito, estereotipado, sempre na órbita das mesmas banalidades monossilábicas ou dissilábicas (preferentemente oxítonas estas últimas: o *eu*, o *tu*, o *nós*; o *mar*, o *céu*, o *sol*; o *azul*, o *amor*, o *verão*, o *luar*; o *assim*, o *enfim*, o *então*; as formas verbais em *ar*, em *êr*, em *ir*, em *ôr* – pois, quando se foge a isto, até o *ouçam*, como aconteceu no ano passado, logo se transforma em *oução*⁴².” (MOURÃO-FERREIRA apud *Flama*, 15 mar. 1968 apud MANGORRINHA, *op.cit.*, p. 337; MANGORRINHA, *op.cit.*, p. 40, grifos do autor).

De mesma opinião era Fernando Lopes-Graça, reconhecido nacionalista e defensor do folclore, que condenava a “[...] desafeição comum nos nossos tempos entre os seguidores das correntes musicais ditas de vanguarda pelo folclore, o seu repúdio sistemático de todo e qualquer ‘nacionalismo’ musical...” (LOPES-GRAÇA, *op. cit.*, p. 43). E o folclorista vai ainda mais além:

“Nos tempos que vão correndo, em face da importação crescente de banalidades a que sofregamente se atiram as vedetas da rádio e que os seus fornecedores nacionais gostosa e desafortadamente imitam, essas canções e musiquetas deliquescentes e estúpidas que invadem os nossos lares e as nossas escolas, que a nossa mocidade trauteia com cómicas inflexões de voz que tanto se assemelham a ânsias do estômago, em face dessa aluvião de produtos incaracterísticos de uma indústria musical organizada com todas as artimanhas da publicidade e todos os recursos da

⁴² David Mourão-Ferreira se refere a Eduardo Nascimento, que venceu o festival de 1967, mas foi muito criticado por sua pronúncia na introdução de *O Vento Mudou*, na qual se ouvia “oição” e não “oiçam”, como seria o correto.

divulgação em larga escala, em face desta invasão de mau gosto que ameaça subverter-nos e transformar-nos em macacos cantantes – o recurso, o refúgio na nossa canção popular, podia ser a salvação.” (LOPES-GRAÇA, *op. cit.*, pp. 43-44).

3.26. *Onde Vais Rio que Eu Canto.*

O “*rock*”, todavia, logo foi visto também como um ótimo recurso contra o “nacional-cançonetismo”, então predominante na Emissora Nacional e nos festivais televisivos da RTP, haja vista que eram territórios proibidos para o “canto de intervenção”, à exceção de alguns programas e embora contasse com considerável aceitação no contexto extra midiático. Essa suplantação à principal vertente difusora dos ideais estadonovistas vinha já aumentando desde a proliferação do “iê-iê”. E todas estas vertentes entrecruzavam-se, na medida em que: Simone de Oliveira pertencia ao “nacional-cançonetismo” e introduz o “canto de intervenção” nos festivais; António Calvário, ícone maior do “nacional-cançonetismo”, de igual modo, adere ao “iê-iê”; os integrantes do grupo de “iê-iê” Os Sheiks (Carlos Mendes, Fernando Tordo e Paulo de Carvalho) se bandeiam para o “canto de intervenção” e Sérgio Borges, do grupo de “iê-iê” Conjunto Académico João Paulo, venceu o Festival RTP de 1970 com uma canção que foi vista como continuadora do quase já ausente “nacional-cançonetismo”.

No ano de 1970, há uma significativa mudança nos intérpretes que concorriam no Grande Prémio TV, passando dos conhecidos nomes do “nacional-cançonetismo” (António Calvário, Artur Garcia, Madalena Iglésias e Simone de Oliveira) para uma nova lavra de intérpretes – alguns deles também com grande destaque em festivais posteriores (Fernando Tordo, Paulo de Carvalho, Duarte Mendes, Sérgio Borges, Duo Orpheu). Saiu campeã a canção *Onde Vais Rio que Eu Canto* (Carlos Nobrega e Sousa/ Joaquim Pedro Gonçalves), com interpretação do mais jovem, mas com alguma experiência, Sérgio Borges, que já havia conseguido o segundo lugar em 1966, interpretando *Eu Nunca Direi Adeus* (Joaquim Luís Gomes/ António de Sousa Freitas), ao lado do Conjunto João Paulo.

De acordo com João Carlos Callixto e Júlio Isidro: “Em 1970, o Conjunto Académico de João Paulo ensaiava o regresso à ribalta, depois de um período ‘sabático’, devido à mobilização conjunta de todos os seus membros para a Guerra de África.” (CALLIXTO; ISIDRO, *op. cit.*, p. 19). Estes jovens artistas, no entanto, seguiam o mesmo fluxo de todos os jovens portugueses depois de iniciados os conflitos no ultramar. As guerras coloniais tiveram início em 1961 e, a partir daí, começa a mobilização de jovens portugueses para o combate

em África: “O aumento dos confrontos obrigou a mobilizar cada vez mais jovens para as frentes de combate; com números da ordem de 150.000 por ano; 2/3 deles eram da capital. O restante 1/3 vinha do resto do país, com a família a acompanhar, que assim via a Lisboa e o mar pela primeira vez.” (RAPOSO, *op. cit.*, p. 26). Deste modo, tal como o Restello chorava pelos navegantes que partiam para os Descobrimientos, durante as guerras coloniais: “A Rocha de Conde de Óbidos transformou-se no ‘grande palco emocional dos portugueses’.” (RAPOSO, *op. cit.*, p. 26).

Esse aumento de contingente bélico não interferiu apenas na pirâmide social portuguesa, como também na organização das forças armadas que, antes burocratizada e em escala reduzida, teve que passar por modificações. Após 1961, o número de militares aumentou de 50 mil para 250 mil; o serviço militar obrigatório passou de um ano para quatro; o número de oficiais também cresceu – muitos deles igualmente jovens –, em parte devido à agilização do acesso ao exército e à marinha. Em resumo, precisava-se de gente para se levar aos confrontos no ultramar, mas essas mudanças convulsionam sua estrutura e hierarquia.

Já tendo seus integrantes regressado dos conflitos, enquanto o Conjunto João Paulo preparava seu retorno, Sérgio Borges tem sua segunda participação no Festival da RTP, desta vez conseguindo a vitória com a “marcha” *Onde Vais Rio que Eu Canto*. Essa “marcha”, de clima bélico, se notarmos bem, trazia um tom de intervenção, especialmente se contextualizarmos os versos da canção com a recente volta de Sérgio Borges das guerras no ultramar. Por esta via, entendemos a sua emotividade na interpretação e o significado da letra de Joaquim Pedro Gonçalves: “Onde vais rio que eu canto”, para onde estava caminhando o país naquele momento?; “Quero ver teu novo Norte”, o país deveria seguir em outra direção; “Lá no cais p'ra onde vais/ Mãos de vida não de morte”, no embarque dos combatentes no Cais da Rocha de Conde de Óbidos não se deveria levar morte, como na guerra, mas, sim, vida, talvez como os pescadores que partem do cais em busca de seu alimento; “Vai no mar barco à vela/ Vai de paz se abastecer/ Mais além barco veleiro/ Flor da vida vai colher”, novamente o mar como fonte de vida e paz, como serve para os pescadores; “Onde vais rio que eu canto”, para onde estão caminhando?; “Nova luz já te alumia”, outro pensamento havia chegado ao país; “Lá no cais p'ra onde vais/ Nasce amor dia após dia”, a discordância com a política e o governo era crescente, nas regiões de conflito e na metrópole e a população já estava insatisfeita; “Voa, voa ó gavião/ Sobre o mar do teu senhor/ Que no cais p'ra onde

vais/ Não há raiva mas amor”, através da metáfora do voo de um gavião, o mar e o cais aparecem agora como representando o amor, em oposição à raiva despertada pela guerra.

A letra foi escrita por Joaquim Pedro Gonçalves no intervalo das aulas de Filologia Romântica da Universidade de Lisboa, “[...] provocada pelo ambiente agitado de um bar e de uma reunião de estudantes.” (PAULA, *op. cit.*, p. 69). Segundo conta: “*Tem suas partes completamente distintas. A primeira caracterizada por um ritmo lento, até nas palavras, e em que procurei alienar-me no ruído, na agitação que me rodeava para dar uma imagem do ambiente.*” (GONÇALVES apud PAULA, *op. cit.*, p. 70, grifos do autor). A propósito dessas circunstâncias e da frequência e formação de Joaquim Pedro Gonçalves, a *Mundo da Canção* não perdeu a oportunidade de instar o autor quanto ao equívoco gramatical na canção: “Pra já, o autor da letra, finalista de Letras/Românicas, deveria saber, se não foi um lamentável lapso gramatical, que é ‘Aonde vais, rio que eu canto’ e não ‘Onde vais...’” (*Mundo da Canção*, mai. 1970, p. 06, BNP). Ademais, alcunhou ainda o jovem Joaquim Pedro Gonçalves como: “o que se esqueceu de pôr o **a** no título da canção vencedora” (*Mundo da Canção*, *op. cit.*, p. 05, BNP, grifos do autor).

3.27. Tradicional X Moderno; Jovens X Velhos.

Onde Vais Rio que Eu Canto era uma canção “de estilo moderno, mas com um pouco de força”, nas palavras do seu autor musical, ou com “roupagens de corte moderno” para uma melodia “tradicional”, segundo os repórteres. Em síntese, a canção unia a “modernidade” do novato Joaquim Pedro Gonçalves com a “tradição” do veterano Nóbrega e Sousa, ou se quisermos observar melhor, a canção contava com um arranjo moderno do experiente Nóbrega e Sousa e uma poética mais austera do jovem Joaquim Pedro Gonçalves.

Já dissemos que, entre 1965 e 1966, muito se debateu sobre a invasão dos ritmos modernos e sobre a música portuguesa estar ou não atrasada de um modo geral. Quando da ida de Earl Jordan a Portugal, em 1968, o norte-americano não deixou de declarar suas impressões sobre a música portuguesa (e, mais propriamente, sobre a música *pop*) ser ou não moderna:

“Fernando Penalva: – Tem já alguma visão sobre a nossa música moderna?”

Earl Jordan: – Bom...! Propriamente sobre a vossa música não tenho qualquer opinião. Somente penso que os vossos conjuntos não saem de Portugal; logo, não se

actualizam, a não ser por discos. Isso não chega. Os conjuntos portugueses que ouvi deram-me a impressão de um certo retrocesso, o que, de modo algum, se coaduna com o seu valor colectivo.” (TV, 29 fev. 1968, p. 16, P-NMDE-RTP).

Notadamente, Earl também contribuiria para certa modernização da música portuguesa, vindo a integrar o Quinteto Académico, no período em que o grupo contava com 7 elementos, passando a se chamar Quinteto Académico + 2.

Não obstante, o maestro Fernando de Carvalho combatia a ideia de que música moderna é exclusivamente a música estrangeira, ao dizer: **“TODA MÚSICA ORIGINAL É MODERNA. NÃO É NECESSÁRIO IR BUSCAR-SE MÚSICA LÁ FORA PARA SE CHAMAR MÚSICA MODERNA. A NOSSA PRÓPRIA É TAMBÉM MODERNA, QUANDO ORIGINAL.”** (TV, 03 mar. 1966, p. 10, P-NMDE-RTP, grifos do autor). E ainda afirmava o maestro: “Nada. Absolutamente nada. Só nos inferiorizamos quando imitamos os estrangeiros.” (TV, 03 mar. 1966, p. 10, P-NMDE-RTP).

O Festival da RTP de 1970, ano no qual, aliás, Portugal se ausentara do Eurovisão, estava, como assinalamos, situado numa fase de transição entre antigos e novos valores, e o confronto entre as gerações foi inevitável. A respeito disso, ponderou Nóbrega e Sousa:

“Sabe, acho desprestigiante esta rivalidade entre novos e velhos. Cria um certo mal-estar para a música em geral. Ambos os lados estão convencidos de serem possuidores da verdade. É verdade que alguns dos chamados velhos reagiram duma certa maneira a esta correnteza de gente nova. Como sempre, há culpas de ambas as partes, mas a juventude é imprescindível como fonte de renovação. Existem novos muito bons e novos muitos maus. Aplaudos os primeiros e, numa primeira aceção, procuro ir trabalhando paralelamente. Quanto aos outros enfim – disse com um encolher de ombros –, são mesmo maus.” (SOUSA apud PAULA, *op. cit.*, p. 72).

Sobre o que julgava mal, Nóbrega e Sousa era enfático, como em 1972, a propósito do Festival RTP da Canção daquele ano, quando declarou:

“Desculpe-me mas isto é um desabafo em defesa da música portuguesa. Não sou contra a juventude. Admiro-a muito sobre certos aspectos, mas, pelo amor de Deus, não venham falar numa coisa que não existe: os novos rumos da música portuguesa. Rumos, sim, da mediocridade e do absoluto amadorismo. Mas, coitada dela, cada vez está mais maltratada. Custe o que custar, doa a quem doer, e quer queiram quer não, nós, os velhos autores, depois de assistirmos na miséria de ontem [Festival da Canção, no Teatro São Luiz], estamos de parabéns. Faço votos para que a juventude encontre o tal rumo da música ligeira portuguesa – o tal rumo que os entendidos dizem que já abafou tudo e todos.” (SOUSA apud PAULA, *op. cit.*, p. 77, grifos do autor).

Tendo em vista a colaboração com um veterano, em 1970, o jovem Joaquim Pedro Gonçalves, mesmo levando em consideração as divergências de idade, se mostrava satisfeito e declarava ao *Mundo da Canção*: **“Estou contentíssimo, por ter colaborado com Nóbrega e**

Sousa, porque dizem que Nóbrega e Sousa é da velha guarda e que já não está ‘ok’ para fazer canções e acho que tem nível actualidade e perenidade [...]” (GONÇALVES apud *Mundo da Canção*, *op. cit.*, p. 05, BNP, grifos do autor). Na mesma matéria, o pressuposto rival, Hugo Maia de Loureiro, também comentava sobre o quadro que se formava: “– O Festival foi de facto de juventude, de música nova.” (LOUREIRO apud *Mundo da Canção*, *op. cit.*, p. 04, BNP, grifos do autor). “Música nova” e “homens novos”, como fala *Escrevo às Cidades* (Fernando Tordo/ Jaime Queimado/ Vítor Manuel de Oliveira Jorge), canção também concorrente neste festival e a qual denota estes contrastes entre o antigo e o novo em sua letra: “Escrevo às cidades/ De torres herdadas/ E de homens novos/ Com suas verdades”.

Victor Manuel Leitão, do Duo Orpheu, que concorreu com *Adeus Velha Amada* (Pedro Osório/ José Alberto Diogo), deixa claro o estado da arte deste debate, em entrevista concedida a Maria Teresa Horta para o *Mundo da Canção*, e da reivindicação artística dos novos nomes, apesar do reconhecimento dos antigos valores:

MTH: – Acreditas nos jovens que hoje estão a fazer canções, entre nós?

VML: – *Sem dúvida nenhuma. É preciso acreditar neles. Dar-lhes aquilo que se dá aos ‘velhos’ já nem peço mais...[...] Sim, porque não se deixa os novos fazerem o que eles querem e pedem? O futuro é deles... no futuro seremos nós que vamos cantar, não eles... temos pois o direito de escolher, de fazer esse futuro que por direito nos pertence e não a eles. O futuro é realmente nosso, doa a quem doer.*

MTH: – Queres acabar assim com a entrevista?

VML: – *Não, antes queria salientar, [...] que gostaríamos que, no entanto, os ‘velhos’ soubessem que não estamos contra eles, pelo contrário, até precisamos deles, não para fazermos a sua música mas para fazermos a nossa.*

É assim o ‘Duo Orpheu’ que encontrei: dois jovens realmente jovens.” (*Mundo da Canção*, *op. cit.*, p. 07, BNP, grifos do autor).

É justamente na década de 1960 que emerge o conceito de “geração”. Este é um momento no qual os jovens se veem como agentes sociais, imbuídos de anseios e procuram reconhecimento ante a sociedade, observando criticamente os fatos e buscando participação. Não que os jovens não tenham existido antes: “Sempre tinham existido, claro, mas na segunda metade do século XX o ter vinte anos deixou de ser um preâmbulo da maturidade para converter-se num estilo de comportamento social” (GEPB, 1995, p. 362).

3.28. *Onde Vais Rio que Eu Canto*, um canto de intervenção?

Nóbrega e Sousa, ao caracterizar *Onde Vais Rio que Eu Canto*, apresentada no festival de 1970, assinala: “*Quanto à canção [especificamente], parece-me que se pode situar nos quadros clássicos da nossa música – sorriu a emendar –, clássicos quanto ao modo de feitura, à motivação e tendo uma nítida influência popular. Foi tratada num arranjo instrumental que lhe realçou uma certa faceta espectacular necessária neste caso.*” (SOUSA apud PAULA, *op. cit.*, p. 72, grifos do autor). Nesta mesma direção, alguns julgam que *Onde Vais Rio que Eu Canto* rememorava tempos melhores do “nacional-cançonetismo”, mas podemos também atribuir este pensamento ao tipo de mentalidade que se formou no pós-25 de Abril, quando sobrepõe-se uma radicalização na qual: “tudo anterior à revolução sem nítida mensagem política ou de consciencialização social era nacional-cançonetismo.” (PAULA, *op. cit.*, p. 75). Sem embargo, Nóbrega e Sousa declara que sua composição trazia uma aproximação com as baladas, como também eram designados os cantos políticos, até mesmo como uma forma de atualização de suas criações, segundo revela:

“É uma orquestração que fala um bocadinho da minha maneira tradicional de compor. Primeiro, um pouco para a corrente moderna, que está agora mais em voga – a balada. Não é uma balada pura, mas uma balada com um bocadinho de força, de intercepção. Ou seja, um género moderno, actualizado. [e continuava] A primeira balada que fiz foi... talvez há trinta anos. Nessa altura ninguém falava de baladas... [...] a balada não é de ontem nem de hoje, pois até antes de mim se faziam baladas, unicamente ninguém lhes ligava. Eu também não quero parecer ‘bota-de-elástico’ (até porque não sou) e acho que realmente devemos procurar caminhos actualizados. A orquestração não digo que seja uma obra-prima, mas é coisa digna e actualizada.” (SOUSA apud PAULA, *op. cit.*, p. 69).

Há quem discorde de qualquer sinal de intervenção na música de Nóbrega e Sousa, especialmente os militantes da canção política, e até julgue-a “lamentável” e “condenável”, como qualifica Tito Lívio em matéria para a *Mundo da Canção*, feita às vésperas do festival de 1971.

3.29. Festival, Festival: Iremos bem, iremos mal?

Exaltando a presença de novos valores no festival, nomeadamente Fernando Tordo, Jaime Queimado, Hugo Maia de Loureiro, Nuno Nazareth Fernandes, entre outros representantes da “nova canção portuguesa”, Tito Lívio julga os critérios de votação de 1970 “dos mais deploráveis”, “premiando uma das piores canções”, destacando aspectos regionais em relação à votação: “*De notar também que o grosso da votação atribuída a ‘Onde vais rio*

que eu canto' *partiu dos júris das cidades menos desenvolvidas, onde se faz menos sentir uma renovação cultural e musical, Júris ainda arreigados a formas musicais e poéticas ultrapassadas e caducas.*" (LÍVIO apud *Mundo da Canção*, 15 dez. 1970, BNP, grifos do autor).

Como solução, Tito Lívio sugere um novo sistema de votação, no qual: "*Factor importante a considerar é ainda o da designação dos componentes dos vários júris regionais: sua actualidade musical, idades, etc.*" (LÍVIO apud *Mundo da Canção*, *op. cit.*, BNP, grifos do autor). Esta sugestão assemelhava-se ao modelo a ser empregado pelo Festival Eurovisão, no qual cada país nomearia dois componentes do júri, um com mais e outro com menos de 25 anos, estes com idade mínima de 18 anos e máxima de 60. E até o título da matéria ironizava o certame: "*Festival Festival – iremos bem, iremos mal?*" (LÍVIO apud *Mundo da Canção*, *op. cit.*, BNP, grifos do autor).

No mês seguinte, a *Mundo da Canção*, que desde o seu primeiro número não deixava dúvidas de que era endereçada para os jovens, trazendo uma linguagem "jovem", com temas relacionados à juventude, novamente tratava do tema dos festivais (com direito a um suplemento extra). Agora, sob o título *Festival: Juventude + Esperança* (já no editorial), defendia a realização dos festivais – num momento em que se notava a substituição das "parelhas de 'consagrados e veteranos' autores" para uma juventude –, um "ar novo" "no bafiento ambiente da canção portuguesa". E na listagem de diferente ítems, o artigo continuava:

"Seja qual for o prisma por que se veja esse Festival, o certo é que se lhe não pode negar importância. A TV leva-o a milhões de pessoas. Se durante os anos anteriores, as canções concorrentes tiveram uma muito efêmera vida isso deve-se ao facto de serem canções caquéticas, sem finalidade alguma. O ano passado, venceu a tal do gavião que voa e do rio que corre para o mar. Mas, no entanto..." (*Mundo da Canção*, 20 jan. 1971, BNP, grifos do autor).

Apesar da esperança despertada, na edição posterior ao festival, a revista confessava um total "*desapontamento*" com um festival que "*pouco ou quase nada evoluiu*" (*Mundo da Canção*, *op. cit.*, BNP, grifos do autor).

3.30. Canção de Madrugar.

Sem embargo, *Onde Vais Rio que Eu Canto* era mesmo a canção preferida do público, embora isto seja discutível segundo João Carlos Callixto e Júlio Isidro: "Nestes anos todos de

Festival da Canção nunca a vencedora teve unanimidade do público, sendo que cada um de nós é jurado numa competição onde se joga com valores tão subjetivos como o gosto.” (CALLIXTO; ISIDRO, 2018c, p. 06). Todavia, que pese a sua qualidade, *Onde Vais Rio que Eu Canto* não era vista como uma grande canção, bonita, mas convencional, talvez por isso tenham se formado rumores em torno do segundo lugar.

Canção de Madrugar contava com uma maior vivacidade, mesmo que não ao acaso, como veremos, mas seu intérprete pareceu ser sobreposto pela canção. Desse modo, enquanto na opinião de alguns *Canção de Madrugar* deveria ter ganho o certame, outros criticam a interpretação de Loureiro, dizendo que a canção merecia melhor representação. O fato é que *Canção de Madrugar* esteve mais ao gosto de uns do que outros, e até mesmo seu autor Ary dos Santos tinha, declaradamente, uma preferência por *Canção de Madrugar*, que ficou em segundo, em detrimento de *Menina do Alto da Serra*, que venceu no ano seguinte (*O Século Ilustrado*, 24 fev. 1973, p. 05, HM). Nuno Nazareth Fernandes também comenta e esclarece um pouco o caso:

“Há quem diga que a interpretação do Hugo não valorizou a canção, mas não estou nada de acordo com isso. Houve vários problemas com a captação do som, mas o fundamental foi que o regulamento impunha que as canções tivessem 3 minutos e, numa interpretação a preceito, a *Canção de Madrugar* tinha quase 5. O Thilo [Krassman], que fez a orquestração, teve assim que arranjar uma série de truques, acelerar o ritmo, etc., e nada disso beneficiou a canção.” (FERNANDES apud SANTOS; CARVALHO, *op. cit.*, p. 181, grifos do autor).

A questão é que se criou uma acirrada disputa entre as duas canções e, na votação, os distritos davam pontuação máxima ora para uma canção ora para a outra. Ao fim, Sérgio Borges saiu vencedor com *Onde vais Rio que Eu Canto*, com muitos dizendo que se tivesse interpretado *Canção de Madrugar* teria vencido com larga vantagem, não apenas por esta última ser uma canção de mais qualidade, mas também por acreditarem na má interpretação de Hugo Maia de Loureiro. Este, de fato, teve o brilho de sua carreira ofuscado depois do evento, restando, entretanto, os elogios recebidos da *Mundo da Canção* logo depois deste festival: “Há qualquer coisa de ‘antigo’, ao mesmo tempo que ‘terrivelmente’ moderno, na figura de Maia de Loureiro...” (*Mundo da Canção*, jun. 1970, p. 04, BNP).

Houve também um pequeno senão com a censura em relação à *Canção de Madrugar*. Seu compositor, Nuno Nazareth Fernandes, falou a respeito das circunstâncias de criação e repercussão da canção:

“Inicialmente, a *Canção de Madrugar* era apenas uma canção de amor, embora arrebatada, quase violenta. Fiz a música em condições muito especiais da minha vida pessoal, no dia em que decidi casar-me com a minha primeira mulher. Mostrei-a ao Zé Carlos que lhe fez uma letra onde se mantinha o cunho de canção de amor, mas a transformava claramente num hino à liberdade – que a censura não percebeu! [...] Há ainda a história de que, na apresentação no Festival, houve que mudar, por causa da censura, a última palavra: o poema acabava com *nem guerras* e, por causa da guerra colonial, houve que substituir por *nem males*. Mas, na capa do disco, onde vem a letra impressa, pusemos o *nem guerras*, pelo que toda a gente percebeu...” (FERNANDES apud SANTOS; CARVALHO, *op. cit.*, pp. 180-181, grifos do autor; MANGORRINHA, *op. cit.*, p. 34).

Talvez por estratégia de seus autores, ou por modificações posteriores, na folha datilografada com a letra submetida ao júri de seleção, na última parte, as palavras aparecem em ordem trocada e sem nenhuma dessas ocorrências, “guerras” ou “males” (PP nº 476/70, ACCG-RTP). Ao fim, a palavra pronunciada na apresentação do festival sequer foi “males” e sim “mal”. Havia, no entanto, ainda mais mensagens implícitas na canção, como denota o verso: “uma fogueira de sol e de fúria, que nos verá nascer”, sugerindo, quem sabe, um levante ou alguma revolução (que, na verdade, não tardaria). Da mesma forma, evidencia a aglutinação da estrofe final, na qual se entrecruzam termos reivindicativos: “choros”, “medos”, “gritos”, “pedras”, “facas”, “fomes”, “secas”, “farsas”, “forcas”, “farpas”, “feras”, “ferros”, “cardos”, “dardos”, “trevas”.

3.31. Festivais, bucolismo, pastoralismo.

Também em 1970, a revista *Mundo da Canção* fez questão de categorizar cada uma das concorrentes do Festival da RTP, um evento que mostrava fortes traços de “pastoralismo” e “bucolismo” que acentuaram-se ainda mais na edição seguinte do certame, como veremos. Identificamos estes traços, por exemplo, em *Velho Sonho* (Alberto Andrade e Silva), interpretada por Artur Rodrigues, que em sua letra almejava: “Quero ter a minha casa/ No alto do monte/ Quero ver da minha casa/ Para além do horizonte/ Dentro dela terei paz”. Esta lírica, em que o poema evidencia a procura pelo campo e um afastamento da cidade, do meio urbano (*fugere urbem*), mantém aproximação com o Arcadismo dos séculos XVII e XVIII. Este movimento literário, por sua vez, inspira-se na cultura greco-romana, mas pode ser visto também como um anseio de se afastar do ambiente político, dominado e sobrecarregado com os excessos do regime vigente.

Mesmo assim, a implacável *Mundo da Canção* acusa essa temática de fazer parte de “Um sonho pequeno-burguês onde não se vislumbra um desculpável simbolismo. [E satiriza:]

Se ‘A voz do chão’ é agro-pecuária esta é de construção civil.” (*Mundo da Canção, op. cit.*, p. 06, BNP). Com estas palavras, o periódico ataca a canção de Rute, *A Voz do Chão* (Vitor Campos/ Jaime Filipe/ Francisco Nicholson), sugerindo, em seu título, que se ouça a “voz da terra”, mais uma indicação para a abstração da realidade urbana, e até política, em favor de uma aproximação com as “coisas da terra”, *in aliis*. Trata-se de uma canção “pastoril”, confirmando uma marca deste festival, mas que não agradou a MC, para a qual tanto a poesia quanto a interpretação não eram satisfatórias, pois alegava-se que a melodia não era para a voz da cantora. Para a MC: “A canção, agro-pecuária, devia ser cantada por um patriarca de barbas seculares não por Ruth [sic].” (*Mundo da Canção, op. cit.*, p. 07, BNP).

Folhas Verdes (Carlos Canelhas/ António Sousa Freitas), apresentada por Maria da Glória, foi outra canção “pastoril” atacada pela *Mundo da Canção*: “[os “uêês” e os “uáá”] muito contribuíram para que o Outono viesse mais cedo e atirasse ao chão, com toda a caducidade, esta cançoneta patointelectualizada.” (*Mundo da Canção, op. cit.*, p. 07, BNP). Todavia, numa análise mais favorável da poesia, poderíamos dizer que os versos de *Folhas Verdes* traziam esperança, para uma vida que aguarda pelo futuro, regida pela natureza, que não se esvai enquanto não se alcança o que se espera: “As folhas verdes não caem/ [...] / A vida espera da morte/ Os sonhos não concluídos/ [...] / Alerta estão os sentidos/ Para os gestos e destinos/ Que se escondem nos meninos/ Em nós há muito escondidos/ [...] / As folhas verdes não caem/ Se o amor não regressa/ [...] / Porque a esperança permanece”.

As mesmas críticas feitas às canções anteriores pela *Mundo da Canção* não seriam, entretanto, dirigidas à *Verdes Trigais* (Fernando Poitier/ Fernando Vieira), apresentada pelo grupo Intróito, uma das únicas poupadas dos ataques do periódico neste festival, sobre a qual se diria: “Queriam uma canção portuguesa no sentido formal do termo? Aqui está. Melodicamente popular, regional. [...] O quarto que a interpretou está com todos os cordelinhos afinados e já deixou de prometer – afirma. Com ênfase. O autor da música faz brilhar esta canção.” (*Mundo da Canção, op. cit.*, p. 06, BNP). *Verdes Trigais* era uma canção muito vivaz, de cariz bucólico, que em seu poema faz menção a símbolos, lugares e personagens tipicamente nacionais e de cariz rural, como o pinheiro, a caruma, o trigo, a ceifeira, o rancho, o rio, etc.

O grupo Intróito foi formado para interpretar “*spirituals*” (cantos de trabalho entoados pelos negros escravos norte-americanos, notadamente de caráter vocal e polifônico), mas depois fez uma incursão pela música ligeira. A palavra “intróito” na liturgia católica

corresponde às primeiras palavras da missa, porém, devido ao caráter de intervenção do quarteto, o nome foi sugerido pelos criadores do programa de televisão *Zip-Zip* (Carlos Cruz, Raul Solnado e Fialho Gouveia) como uma forma de expressar o início de uma ação interventiva no mundo, o que, é certo, assume uma conotação política. Em março de 1974, o Intróito esteve presente no que seria o primeiro festival do “canto de intervenção”, o I Encontro da Canção Portuguesa, sobre o qual já comentamos. O nome do grupo também mostra aproximação com o bucolismo e o telurismo, sendo “Intróito” uma designação para a chegada da primavera, quando se celebram os festejos sazonais, como a colheita. Na musicologia, “intróito”, equivalente à “entrada”, “exórdio”, emprega-se na música religiosa e corresponde à primeira parte da missa, na qual há um recital logo que se sobe ao altar: “Musicável é somente o intróito das missas de *Requiem*, que tem inspirado a muitos compositores de todos os tempos os mais belos trechos de música religiosa. O intróito das missas solenes é executado sempre em gregoriano.” (BORBA; LOPES-GRAÇA, *op. cit.*, p. 19).

A capa do EP de *Verdes Trigais* traz uma interessante representação de felicidade e liberdade, com o grupo correndo entre os “trigais” (representados por imagens gráficas), expressão máxima do bucolismo e pastoralismo.



Figura 14: Capa do EP *Verdes Trigais*, do grupo Intróito, 1970.
Fonte: *Festivais da Canção* [site]⁴³.

Na mesma canção apresentada pelo Intróito no festival, entretanto, os versos: “Sou do povo não me iludo/ Sou de pequena semente/ Olha que o trigo miúdo/ Mata a fome à muita gente” mostram a politização inerente ao grupo, vista na preocupação com o “povo” e suas condições de subsistência. O grupo mantinha mesmo uma aproximação com os cantores

⁴³ Disponível em: <<https://festivais.wixsite.com/1970/more>> Acesso em: 12 mar. 2020.

politizados, como vimos, o que também acarretou proibições: “Tentando depois gravar um LP, o grupo veria várias das suas composições serem recusadas pela Comissão de Censura, o que inviabilizaria o projecto.” (CALLIXTO, 2014, p. 120). Isso, no entanto, não impediu o grupo de permanecer com as abordagens políticas: “O último trabalho discográfico do Intróito antes do 25 de Abril, o *single* ‘Meninos da Rua’, reafirmava a sua postura de contestação, que continuaria nos trabalhos editados depois de 1974.” (CALLIXTO, *op. cit.*, p. 120, grifos do autor).

3.32. Personagens femininas.

Em 1973, próximo à proposta do grupo Intróito descrita acima, o Mini-Pop retratou uma “menina de rua”, em *Menina de Luto* (Carlos Canelhas/ António de Sousa Freitas). A personagem da canção é uma “menina triste” que, apesar de ser uma “menina bonita”, vive “sem rosas na boca”, é “de vida tão pouca”, “deixada na vida”, “em mágoas e sonhos perdida”. Apesar de destacar suas mazelas, a canção, umas das únicas três premiadas naquele ano, finaliza com uma incentivadora mensagem no refrão: “Canta, canta/ Menina tristeza/ Chama-te a liberdade/ Menina bonita/ Sem canto e cuidado/ Mas não sejas nunca saudade/ Canta, canta/ Menina tristeza/ Chama-te a liberdade/ Menina bonita/ Sem cântico e ave/ Mas não sejas nunca saudade”. *Menina de Luto* era uma canção influenciada pelo “*soul*”, pelo “*rock*” e pelo “*funk*”, uma musicalidade nova para o conceito dos festivais, com uma instrumentação também inovadora, incluindo “instrumentos elétricos” (guitarra elétrica, contrabaixo elétrico, teclado, além de bateria e sopros, piano, viola acústica e tumbadora). Devido a essa configuração, que conflitava com a “tradição” orquestral do certame, o Mini-Pop teve dúvidas sobre a sua participação até a véspera do evento: “[...] pois houve incertezas quanto à possibilidade de se ter instrumentos no palco, dada a concepção técnica do espetáculo” (MANGORRINHA, *op.cit.*, p. 404; MANGORRINHA, *op.cit.*, p. 74).

O Mini-Pop era um grupo infantil, um dos primeiros deste gênero em Portugal, com integrantes entre os 7 e 11 anos, mas que, apesar de serem tão jovens, já contavam com uma carreira considerável, tendo estreado em disco em 1971, com o EP *Certos Senhores Crescidos*: “No mesmo ano de 1971, tocam no histórico Festival de Vilar de Mouros, ao lado de outros grupos portugueses e ainda de Elton John e dos Manfred Mann’s Earth Band.” (CALLIXTO, *op. cit.*, p. 324). Mais tarde, os músicos-mirins dariam origem ao Jafumega,

grupo que teve muito sucesso no início dos anos 1980, tendo como um de seus grandes êxitos *Latin'América* (Eugénio Barreiros/ Carlos Tê), canção politizada que se hermanava com os países do novo mundo ainda padecendo com regimes ditatoriais: “Todas as manhãs o sol espelha/ Bate nas lentes escuras/ O sangue jorra de esguelha/ Na pala das ditaduras/ [...]/ Do Paraguai a Porto Rico/ Salvador às Honduras/ Da Bolívia à Guatemala/ Argentina ao Chile/ Latin'América”.

Muitas outras, aliás, foram as personagens femininas retratadas nos festivais. Duarte Mendes, em 1971, apresentou uma personagem mais crescida em *Adolescente* (Yvette Centeno/ José Luis Tinoco), descrita na letra como: “Corpo canavial de rio/ Olhos canto de verão/ Raiz de sonhos selvagens/ Riso jovem de ilusão”. A esta altura, Yvette Centeno, poetisa e autora da canção, já tinha livros publicados e “colaborou na R.T.P. como produtora e apresentadora de programas juvenis e literários.” (*O Século Ilustrado, op. cit.*, p. 44, HM). O periódico *Mundo da Canção* considerou *Adolescente* como a melhor canção daquele festival e a interpretação de Duarte Mendes uma das melhores daquele ano: “[...] constituindo mesmo a grande revelação pela forma como viveu a melodia de recorte mais difícil e pela comunicabilidade demonstrada.” (*Mundo da Canção*, 20 mar. 1971, p. 40, BNP).

Em 1970, o Duo Orpheu (formado por Manuel José Soares e Vítor Leitão), que fez incursões também pela música *folk*, em tom de despedida, lembra outra imagem feminina, a da “mulher amada”, em *Adeus Velha Amada* (Pedro Osório/ José Alberto Diogo). A canção saiu em EP no mesmo ano (CALLIXTO, *op. cit.*, p. 89), junto com *Ser ou Não Ser* (Pedro Osório), *Corre Nina* (Carlos Portugal/ Pedro Osório) e *Balada à Minha Senhora* (Manuel José Soares), canções que também lembram figuras femininas.

Em 1966, é apresentada *Ai, Gracinha* (Luís Miguel de Oliveira), defendida por João Maria Tudela. Contudo, devido à baixa pontuação, o tema ficou com o penúltimo lugar. Não há muitas informações sobre esta canção, mas sabe-se que não foi editada em disco (CALLIXTO, *op. cit.*, p. 224). O crítico Mário Castrim, em matéria publicada no *Diário de Lisboa*, do dia 22 janeiro de 1966 (*Diário de Lisboa* apud MANGORRINHA, *op.cit.*, p. 21), refere-se à ela como um “traloró a-e-i-o-u” com uma “total falta de inspiração”, comentário seguido pela indagação: “Que entenderão eles por ‘música moderna’?” (PP nº 2904/65, ACCG-RTP). Este protesto foi direcionado aos organizadores e autores do festival. Isso evidencia que trata-se de uma música moderna, um “*pop-rock*”, podemos supor, um “iê-iê”, acompanhando a tendência daquele festival e também a europeia naquele momento. Todavia,

ainda que não consigamos definir exatamente, temos, ao menos, a possibilidade de apreciar a letra da canção por meio da cópia que foi submetida ao Gabinete de Exame e Classificação de Programas e que ficou registrada na documentação dos festivais:

“Ai, Gracinha que graça que tinha falarmos os dois
Ai, Gracinha que graça que tinha dançarmos depois
Ai, Gracinha que graça que tinha casarmos os dois e depois
Ai, Gracinha, que graça que tinha vivermos os dois.

Verás que a vida é mais bela e que o mundo sorri pra ti
Não haverá mais tristeza nem prantos sem fim para mim
Vamos viver para bem longe sozinhos os dois e depois
Ai, Gracinha que graça que tinha vivermos os dois.” (PP nº 2905/65, ACCG-RTP).

De igual modo, pouco se sabe de outra canção que João Maria Tudela interpretou naquele mesmo festival, intitulada *Outono* (António Ruiz de Almeida Garrett/ José Monteiro Correia Alves). Entretanto, novamente recorrendo aos registros dos organizadores, vemos que a canção foi inscrita sob o pseudônimo “Cavaleiro Triste” e apresentava uma letra, que, de fato, justificava o pseudônimo: “Céu azul que o outono levou/ E deixou/ A mágoa e tristeza, em mim,/ De um bem que passou...” (PP nº 2905/65, ACCG-RTP).

3.33. O bucolismo e pastoralismo dominam o festival.

Em 1971, a temática bucólica, campestre e pastoril, sobre a qual já falamos, volta ao festival de forma ainda mais predominante, o que notamos já nos títulos das canções: *Menina do Alto da Serra*, *Verde Pino*, *Rosa*, *Roseira*, *Flor sem Tempo*, *Anda ver o Sol* e *Cavalo à Solta*. Isso se aplica a outras canções inscritas, mas não selecionadas, nesse festival, que apresentaram títulos como: *Lagoa Ancorada*; *Flor da Vida*; *A Chuva que Vai Dentro de Mim*; *Margarida*; *A Voz da Montanha*; *Grito ao Sol*; *Baladas da Serra*; *Asa dos Ventos*; *Amanhecer*; *Flor Caída*; *Flor de Mel*; *Terra-Mãe*; *O Sol não Me Acordou*; *Aveleiras*; *Moinhos*; *Primavera*; entre muitas outras.

Nesse festival de 1971, em último lugar, temos *Anda ver o Sol* (Fernando Poitier/ Fernando Vieira), interpretada por Lenita Gentil, uma canção de inspiração campestre, num poema que faz uma ode ao sol. Todavia, a música não define bem um ritmo, valendo-se de uma série de crescendos, composição condenada por Tito Lívio na *Mundo da Canção*: “Aqui a melodia é muito simples, repetitiva mesmo no início, para assumir lentamente um outro ritmo num crescendo intensivo pela repetição do tema musical seguinte. O final é desastroso

com a intervenção dos metais [...] final menor, festivaleiro e circense que trai a atmosfera necessária e intrínseca da canção.” (LÍVIO apud *Mundo da Canção*, *op. cit.*, p. 12, BNP).

Em alguns casos, naquele festival, as canções apresentadas destacavam símbolos nacionais, como o pino, lembrado em *Verde Pino* (Nuno Rodrigues), apresentada por Daphne. Essa canção também se refere ao modo de vida dos camponeses: “Em verde pino/ Ao rufar dos tambores/ Banhei-me nas fontes/ D’água de agosto/ Bailei nos montes/ Até sol posto”. Segundo Nuno Galopim, Daphne: “[...] juntava uma emergente cena *folk* ao espaço de um concurso que assim continuava a renovar-se, traduzindo os ecos do que eram então os principais acontecimentos na música que se fazia em Portugal.” (GALOPIM, *op. cit.*, p. 55). De fato, o “*folk*” era insurgente em Portugal, especialmente na forma experimentalista, trabalhada por grupos de tendência “*pop*”, como o Musica Novarum, o qual Daphne, que na verdade se chamava Clara Stock Aguiar, integrou na companhia de seu marido e autor de *Verde Pino*, Nuno Rodrigues, tendo vencido o Festival da Costa do Sol em 1969. O Musica Novarum chegou a ter certo reconhecimento internacional: “uma das mais prestigiosas casas editoras de Londres estava na disposição de publicar um LP do Musica Novarum, por entender que havia na sua música uma evocação dos madrigais medievais ingleses.” (*O Século Ilustrado*, *op. cit.*, p. 41, HM). Depois do festival da RTP de 1971, Daphne e Nuno Rodrigues formaram outro grupo, o Family Fair, e, dois anos depois, Nuno teve a iniciativa de formar a Banda do Casaco, que representou “[...] uma corrente experimentalista de inspiração no *pop-rock* e no movimento *folk* internacional.” (TILLY; CALLIXTO apud CASTELOBRANCO, *op. cit.*, p. 106). Era, na verdade: “Um dos grupos portugueses com maior projecção internacional no que concerne ao folk rock e ao rock progressivo é a **Banda do Casaco**.” (CALLIXTO apud RAPOSO, *op. cit.*, p. 41, grifos do autor). Pouco tempo depois do festival, Daphne se mudaria para a Inglaterra, onde passaria a viver e onde “alcançaria algum sucesso radiofónico” (CALLIXTO, *op. cit.*, p. 82).

Com o terceiro lugar, no mesmo festival de 1971, ficou *Cavalo à Solta* (Fernando Tordo/ José Carlos Ary dos Santos), uma canção romântica e igualmente de inspiração bucólica, como identificamos já no título, que, no entanto, surgiu um pouco ao acaso. Em *As Palavras das Cantigas*, compilação feita por Rubem de Carvalho em homenagem a Ary dos Santos, Fernando Tordo, que fazia sua primeira participação no Festival da RTP e também a primeira de muitas parcerias com Ary, conta como foi o processo de criação da canção:

“O *Cavalo à Solta* foi feita ainda na Rua do Alecrim, em Outubro de 70 para o Festival. Há até uma testemunha disto, um homem de quem eu gosto muito, que é o João Maria Tudela e que também lá estava em casa. Eu apareci com a melodia, aquilo, até arrancar, até aparecer o ‘minha laranja amarga e doce, meu poema’ demorou umas três ou quatro horas. Depois, foram 25 minutos! Acabou a ser mais complicado encontrar o título, demorámos mais tempo do que para fazer a letra toda... Acabou por aparecer a hipótese do *Cavalo à Solta* que está num dos versos, o Tudela também concordou que era um bom título e ficou.” (TORDO apud SANTOS; CARVALHO, *op. cit.*, pp. 176-177, grifos do autor).

Cavalo à Solta, no entanto, além de ser vista como uma grande canção, também revelava sentimentos profundos de seu autor, Ary dos Santos. De acordo Lurdes Maria Lopes da Costa (*op. cit.*, p. 107), no poema “o desvendamento do enigma ousa transparecer”, há a exacerbação da autocensura, “minha pena pesada e leve/ secreta e pura” e apesar de o outro ser a “laranja amarga e doce”, o eu lírico refuta, tendo apenas “coragem de correr contra ternura”, mas na simbiose “amêndoa, travo, corpo, alma, amante, amigo” – “a palavra ‘amigo’ desvenda-nos a que sexo pertence: é do sexo masculino este ser causador de tanta perturbação, amargura e, antagonicamente, de felicidade, ainda que momentânea.” (COSTA, *op. cit.*, p. 107). Finda relevando o desejo, ou um dos “gumes” de sua “espada”, de seu “poema”, reconhecendo ser uma “ousadia”, uma “aventura”.

Ainda em 1971, vemos *Rosa, Roseira* (Fernando Poitier/ Fernando Vieira), apresentada pelo grupo Efe 5, canção de música em tom heroico e letra ruralizada. Nela, há novamente uma metáfora entre a “flor” e o “povo”, declarando que este não deve se afastar de seu passado, de suas “tradições”, de suas “raízes”: “Foste arrancar da roseira/ A rosa mais encarnada/ Flor da raiz arrancada/ Já não é flor verdadeira/ É qualquer coisa infeliz/ Já sem frescura e sem cor/ A flor só quer dizer flor/ Se está bem presa à raiz/ [...] Povo serás sempre novo/ À seiva que não descansa/ Rosa, roseira da esperança/ Povo és raiz do meu povo”. Essa metáfora pode ser entendida também como direcionada ao regime estadonovista, que, da mesma forma, se apropriava da “cultura popular” e das “tradições do povo”, mas para sua auto-propaganda.

O Efe 5 ilustra a capa da revista *Mundo da Canção* no mês que antecede o festival, e, no mesmo periódico, Tito Lívio apresenta uma favorável crítica ao grupo, em referência ao inovador LP que havia sido editado, com arranjos de Thilo Krassman (o que lhe rendeu o Prêmio da Imprensa de melhor arranjador). Ele aponta o LP como “um dos melhores discos do ano”, “arrojado e arejado”, “inventivo, autêntico e altamente positivo”, com “uma ótima conjugação de vozes”, que “também valem individualmente” (LÍVIO apud *Mundo da Canção*, *op. cit.*, BNP).

Inicialmente formado por influência da música *folk* norte-americana, o Efe 5 se apresenta no programa Zip-Zip, da RTP, “como se fossem mesmo americanos e se chamassem... Efe Five!”, segundo notifica João Carlos Callixto. Além disso, informa: “Logo no ano seguinte, dá-se uma inflexão no repertório apresentado e o primeiro disco em nome próprio do Efe 5 traz quatro canções tradicionais portuguesas, ‘Cartaxinho’, ‘Homem da Barca’, ‘A Tourada’ e ‘Ribeira Vai Cheia’, contando com supervisão de Thilo Krasmann.” (CALLIXTO, *op. cit.*, p. 389, grifos nossos). A esse respeito, também declara: “Depois de uma fase em que se debruçam sobre o património tradicional português, há então uma nova inflexão no seu repertório, que passaria a incluir canções associadas ao movimento dos baladeiros.” (CALLIXTO, *op. cit.*, p. 91).

Outra “flor”, neste festival, temos na canção defendida por Paulo de Carvalho, *Flor sem Tempo* (José Calvário/ José A. Sottomayor), que, por sua vez, era uma canção “*pop*” que mostrava influência da música “*soul*”. Uma canção, poderíamos dizer, atemporal, pois ainda hoje se houve com agrado e, em regravação recente (com Paulo de Carvalho e Diogo Piçarra), percebe-se que a canção ainda corresponde aos gostos atuais. A exigente *Mundo da Canção*, rasga-se em elogios à canção: “[...] Flor Sem Tempo, *tem uma batida actualíssima, perfeitamente dentro de todos os padrões da música actual. Um poema fácil sem ser de mau gosto, somente que não é um poema, mas letra para uma canção Pop, [...] ‘Flor sem Tempo’, é das composições mais pujantes feitas entre nós.*” (SILVA apud *Mundo da Canção*, *op. cit.*, p. 26, BNP, grifos do autor). E o periódico destaca, especialmente, a interpretação: “[...] PAULO de Carvalho, é neste caso, de tal forma [bom] intérprete, que nos faz esquecer (muito injustamente): JOSÉ CALVÁRIO (músico), JOSÉ SOTTOMAYOR (letrista), PEDRO OSÓRIO (orquestrador). Em suma [um] bom intérprete que nos faz esquecer [o] sucesso comercial.” (SILVA apud *Mundo da Canção*, *op. cit.*, p. 26, BNP, grifos do autor). Na poesia, entretanto, a “flor” de que se fala é uma personificação da mulher amada, uma “flor sem tempo”, aludindo a uma figura feminina que segue o ritmo da vida moderna, em que há pressa e “falta de tempo”, ao passo que a canção também faz um convite a um momento de reflexão, ou seja, “olhar o mar na tarde calma” e “ouvir o que ele diz”.

3.34. *Menina do Alto da Serra.*

A vencedora do Festival RTP de 1971 foi *Menina do Alto da Serra* (Nuno Nazareth Fernandes/ José Carlos Ary dos Santos), uma canção de ares folclóricos e pastoris, interpretada por Tonicha, nascida em Beja, no Alentejo, que inicia sua carreira cantando justamente temas folclóricos. Não por acaso serviu ela mesma de inspiração para este poema que retrata uma jovem pura do interior.

Em 1968, no entanto, Tonicha já havia conseguido o segundo lugar no Festival da RTP com *Fui Ter com a Madrugada* (Pedro Jordão/ Rui Malhoa). A este tempo, a cançonetista revelada no Centro de Preparação de Artistas da Emissora Nacional, e já tendo conquistado alguns títulos nos anos anteriores, ainda fazia representação do “nacional-cançonetismo”. *Fui Ter com a Madrugada*, no entanto, mostra um andamento um pouco mais rápido, uma rítmica mais acelerada, diferente da forma lastimosa e tão comum da *chanson* nacional-cançonetista. De igual modo, a letra da canção mostrava-se mais alegre, celebrando o sol e o nascer de um novo dia: “Fui ter com a madrugada/ Ainda deitada/ Vi-a abraçar o sol/ Aves poisam no silvado/ Num canto trinado/ Chegou-me o eco do sol”; como que ensejando o raiar também de uma nova consciência e pregando a união e a paz entre os homens: “Ai se os homens todos soubessem/ Ir como eu ver nascer a luz/ Não fariam noites mais negras/ Negras de noite breu”.

Menina do Alto da Serra também celebrava a natureza, através de um acentuado bucolismo, falando de uma camponesa, uma “menina” que também era “pastora”, seguindo a “tradição” trovadoresca cujas cantigas de amor, quando em referência a uma pastora, ganhavam o nome de “pastorelas” (SCHMALTZ, 1980, p. 15). A canção de Ary dos Santos e Nuno Nazareth Fernandes também é conhecida apenas como *Menina*, e Tonicha, sua intérprete, mais parecia uma personificação da musa-tema da canção, tamanha semelhança entre os traços da cantora e as palavras do poema. E, de fato, ela viria a revelar que: “O Ary e o Nuno fizeram a canção pra mim e eu... apaixonei-me por ela.” (TONICHA apud *Plateia*, 02 fev. 1971 apud MANGORRINHA, *op.cit.*, p. 56). Em outra entrevista concedida por Tonicha, ela fala da composição:

“Em casa, falávamos de uma aposta forte para ganhar o Festival da Canção e ir à Eurovisão e ele [João Viegas] telefonou ao Nuno Nazareth Fernandes para me fazer a música de uma canção para concorrer. Ele fez, mas ficamos pendurados. Quem é que ia fazer a letra? Aí, o Nuno disse que nos podia apresentar ao José Carlos Ary dos Santos. E aí fomos nós os três a casa dele, na Rua do Alecrim. [...] No final, o Nuno tocou a música que tinha feito e o Ary pegou numa esferográfica e começou a

escrever.” (TONICHA apud *Correio da Manhã*, 16 dez. 2006 apud MANGORRINHA, *op.cit.*, p. 378; MANGORRINHA, *op.cit.*, p. 56).

O professor Jorge Mangorrinha menciona uma enquete feita junto a escritores e estudiosos estrangeiros, dois anos antes do festival, para se descobrir qual a palavra portuguesa preferida por eles: “A mais votada foi, precisamente, ‘Menina’.” (MANGORRINHA, *op.cit.*, p. 55). José Carlos Ary dos Santos tomou a lexia para a sua composição, porém, a canção não pôde de fato se intitular “Menina”: “[...] por já haver registada, na Sociedade Portuguesa de Autores, uma canção com designação igual. Passou para ‘*Menina do Alto da Serra*’.” (MANGORRINHA, *op.cit.*, p. 55, rodapé, grifos nossos). “Menina” é uma expressão corriqueira em Portugal, como vocativo acarinhador, ou para designar as juvenzinhas ainda casadoiras, utilizada de norte a sul do país. E a poética de Ary dos Santos tinha mesmo uma inclinação para cantar a vastidão de Portugal, em seus diferentes matizes, como afirma Natália Correia no prefácio de *As Palavras das Cantigas*, ainda que a partir de uma perspectiva lisboeta:

“O poeta dedilha então em harpejos fadistas os matizes portugueses dos Açores do mar sem fim; das estrelicias que dão mote na Madeira; dos passes, faenas e fandangos ribatejos; das alturas serranas da Estrela aos ombros dos pastores; das amendoeiras nevando lendariamente ao sol que dói mais ao sul; do Portugal minhoto florido em rosmaninho e balho com pés de linho; da terra alentejana abrasada de desejo, encharcada em raiva e suor; da ria aveirense varejada pelos lavradores do mar; dos homens que, entre as alturas trasmontanas, nascem feitos de pedra com fontes de lágrimas secas nos olhos; do Porto folião de alho-porro sanjoanino e gravemente comercial à beira-rio de águas de barro que tingem de amarelo e ocre o Barredo. Nesta sucessão de fados é a Lisboa ora varina, ora vadia que entoa as diversas cores de um Portugal folcloricamente visitado com um olhar romântico.” (CORREIA apud SANTOS; CARVALHO, *op. cit.*, p. 10, grifos do autor).

3.35. Menina X Desfolhada.

Menina apresentava muitas semelhanças com *Desfolhada*, duas canções dos mesmos autores e que possuem o mesmo cariz rural. O poema de *Desfolhada*, no entanto, trazia mensagens nas entrelinhas, que iam muito além de uma simples celebração do festejo sazonal tão apreciado pelo interior do país. Ary dos Santos, ao referenciar o “milho-rei”, o “milho-vermelho”, objeto de desejo nas rodas das “desfolhadas”, aludia a um amor proibitivo, um amor carnal, que nem sequer poderia ser mencionado, segundo os valores morais vigentes, quanto mais por uma mulher jovem e em frente à uma câmara, transmitindo a sua imagem em uma rede nacional de televisão, como o fez Simone de Oliveira. “Só uma mulher com a sua

frontalidade e coragem diria, naquela época, em direto para todo o país: *quem faz um filho, fá-lo por gosto.*” (*Festivais da Canção [site]*)⁴⁴, grifos dos autor).

Simone de Oliveira, como já vimos, não foi a primeira intérprete escolhida pelos autores. Pensou-se em Amália Rodrigues, decidiu-se por Elisa Lisboa, que desistiu na semana do festival. Também foi feito o convite a Madalena Iglésias, que não aceitou, justamente por não querer cantar a frase “quem faz um filho, fá-lo por gosto”, vista como imoral em tempos de Estado Novo⁴⁵. Note-se que a frase “quem faz um filho, fá-lo por gosto”, de forma subliminar, refere-se ao amor carnal, tal como “milho-rei” e “milho-vermelho”, porém, de modo ainda sutil, aludindo à concepção de um filho, ao ato reprodutor, à fecundação, e mesmo esta comparação tornava desafiador, nos tempos de Estado Novo, pronunciar a frase em rede nacional e depois para o público europeu no Eurovisão. A partir desta frase, gerou-se muita polémica e confusão, por atingir em cheio os valores morais destes tempos de Estado Novo, levando Simone de Oliveira a ser até mesmo insultada em público, como revelou (OLIVEIRA apud Conferência “O Ano de 1969”, 28 mai. 2019)⁴⁶. Entretanto, mais do que a menção ao ato reprodutor, Ary dos Santos, nesta canção, traz uma série de referências aos atributos femininos e seu *ethos*: “Corpo de linho, lábios de mosto/ Meu corpo lindo, meu fogo posto/ Eira de milho, luar de Agosto/ Quem faz um filho, fá-lo por gosto/ [...] É milho-rei, milho vermelho/ Cravo de carne, bago de amor/ Filho de um rei, que sendo velho/ Volta a nascer quando há calor/ [...] Amor, amor, amor, amor, amor presente/ Em cada espiga desfolhada”.

Semelhante a isso, em *Menina do Alto da Serra*, temos a imagem de uma “camponesa”, envolta em uma aura bucólica, pura e até virginal (“Pão que não foi amassado”). No entanto, versos como: “No seio duro e pequeno/ Num coletinho de lã [...] Menina da saia aos folhos/ Quem te vê fica lavado/ Água da sede dos olhos/[...] Menina de corpo inteiro/ Com tranças de madrugada”; que revestem todo o poema, também confrontam os valores morais daquele tempo e evidenciam uma outra face do autor⁴⁷, marcada pelo

⁴⁴ Disponível em: <<http://festivais.wixsite.com/1969/about>> Acesso em: 30 abr. 2017.

⁴⁵ Disponível em: <<https://www.noticiasmagazine.pt/2017/sinto-que-estou-sempre-no-palco/>> Acesso em: 02 jan. 2018.

⁴⁶ Disponível também em: <<https://www.noticiasmagazine.pt/2017/sinto-que-estou-sempre-no-palco/>> Acesso em: 02 jan. 2018.

⁴⁷ Talvez não só do autor, a identificação da imagem e beleza de Tonicha, lhe rendeu um comentário até mesmo indiscreto de um jornal brasileiro, quando de sua participação no Festival Internacional da Canção do Rio de Janeiro, em 1971, que, ao lado de uma foto perfilada, escreveu: “Tonicha, uma loura muito bonita e muito sexy.” (apud *Tonicha – Clube de Fãs [acervo]*); seguidamente esclarecendo. “É bom que se saiba, de antemão, que ela é tudo isso, mas é também muito bem casada.” (apud *Tonicha – Clube de Fãs [acervo]*).

erotismo, a qual também contesta os moldes sociais existentes, regidos pelo recato e pelo autoritarismo estadonovista.

Lurdes Maria Lopes da Costa esclarece que Ary dos Santos tinha plena consciência do ato transgressório que representava seus poemas e era neste aspecto que suas canções também eram de combate. A literatura serviu de arma para a militância política, na tentativa de “destruir conceitos religiosos, opiniões estabelecidas, tradições, tabus” e, comparando a obra de Ary à de Bocage (comparação feita também por José Jorge Letria), nas quais “a sátira une-se em pacto à obscenidade”, conclui que:

“Ora, em tempo de silêncio e de mordaza, o discurso erótico erigia-se como uma provocação ofensiva das normas vigentes e em José Carlos Ary dos Santos (1937-1984) esse discurso erótico emana justamente da raiva, da revolta e do desespero causados pela opressão política e social, bem como da firme vontade de chocar e de abalar os poderes e os valores instituídos.” (COSTA, *op. cit.*, p. 75).

Notamos que a letra de *Menina* apresenta estas características, vindo inclusive a cortejar com a religiosidade (“Menina de fato novo/ Ave-Maria da terra”), demonstrando ao mesmo tempo um desejo e uma santificação da musa, notadamente, uma jovem do povo (“Rosa brava, rosa povo”), uma camponesa, ou uma pastora (“Brisa do alto da serra”).

Entretanto, *Menina* e *Desfolhada* apresentavam ainda um outro ponto em comum: ambas foram impulsionadas pela presença de suas intérpretes – Simone mostrando mais força e garra e Tonicha demonstrando mais graça e jovialidade. E se Simone de Oliveira foi capaz de expressar o amor carnal e o desejo materno em frente ao público, como ainda não havia se visto no cancionário português, Tonicha apresentou sua beleza e feminilidade, no palco e no *preview* do Eurovisão (que naquele ano passou a ser obrigatório), de um modo que ainda não se conhecia na música portuguesa, mesmo em tempos de severas restrições morais, como era Portugal durante o Estado Novo.

Nos festivais, ações semelhantes à de Tonicha só vieram anos depois: em 1979, com Gabriela Schaaf, que interpretou a bossa *Eu só Quero* (Nuno Rodrigues/ António Pinho), e Concha, que no mesmo ano interpretou *Qualquer Dia, Quem Diria* (Nuno Rodrigues/ António Pinho). Duas canções nas quais notamos “novos papéis sociais femininos na sociedade Portuguesa” e “[...] onde, pela primeira vez, a mulher se assumia como o sujeito desejante na relação sexual, e já não um mero objecto do desejo masculino.” (TRINDADE, 2014, p. 01). Além destas, em 1982, o *girls group* As Doce venceu o Festival RTP com a canção *Bem Bom* (António Pinho/ Pedro Brito/ Tozé Brito) em uma apresentação alegre,

descontraída, feminina e até mesmo sensual. Mas eram outros tempos no país, que já havia passado por toda uma reviravolta democrática pós-Revolução de Abril. “A alegria das Doce era assim a marca desse novo Portugal *moderno e descomplexado* [...]”. (TRINDADE, *op. cit.*, p. 02, grifos do autor).

Além disso, semelhante ao caso de *Desfolhada, Menina*, apesar de também se aproximar do “canto de intervenção”, igualmente mostrava características de música festiva, sendo bastante competitiva e feita com pensamento de revanche em relação à *Canção de Madrugar*, que ficou com a segunda colocação no ano anterior (FERNANDES apud SANTOS; CARVALHO, *op. cit.*, p. 194).

3.36. *Menina*; publicidade; exposição midiática; canção étnica.

Menina do Alto da Serra foi uma canção toda pensada para vencer o festival, desde antes da sua criação. A começar, José Carlos Ary dos Santos era publicitário e, mesmo que não reconheçamos isso como uma interferência direta em sua produção poética, ele próprio assumia “sofrer forçosamente a influência de uma sociedade de consumo” em sua “atividade de publicitário” (*O Século Ilustrado*, 24 fev. 1973, p. 04, HM), de modo que se obrigava a conhecer o mercado e as estratégias de comércio.

Não apenas isso evidencia o comercialismo associado à canção. Neste ano de 1971, as editoras também se mobilizaram grandemente na promoção das canções, incorrendo até mesmo em acusações de manipulação por parte das marcas discográficas. Não obstante: “[...] é na edição deste ano do Grande Prémio da Canção Portuguesa que, pela primeira vez, se verifica o esforço das entidades discográficas, no sentido de promoverem os seus artistas, factor que começa a ser importantíssimo.” (MANGORRINHA, *op. cit.*, p. 200). *O Século Ilustrado* também debatia a questão e argumentava: “Se é certo que o Grande Prémio TV da Canção abre novos rumos à música portuguesa, estimulando uma produção habitualmente deficitária, retrógrada e de qualidade suspeita, não é menos certo que, ano após ano, ele é, acima de tudo, um campo de batalha das etiquetas musicais existentes no País.” (*O Século Ilustrado*, 06 fev. 1971, p. 36, HM).

Foi, de fato, uma guerra entre as marcas e etiquetas, nomeadamente, Zip, Valentim de Carvalho, Philips e Movieplay. “O trabalho das editoras incidia na imprensa, na rádio, na

televisão e até no cinema, para atingir o grande público.” (MANGORRINHA, *op. cit.*, p. 374). E não só isso, os compositores também decidiram investir minuciosamente nas suas concorrentes e foi esse fator que levou Tonicha e *Menina do Alto da Serra* à vitória naquele ano, como reconheceu Nuno Nazareth Fernandes:

“A *Menina* ganhou, mas é preciso dizer que, a meu ver, isso se ficou a dever muito mais a uma grande operação de *marketing* do que a qualquer outra coisa. A verdade é que todos nós, eu, o Zé Carlos, a gente do Zip, resolvemos fazer com a *Menina* exactamente o contrário do que se tinha feito com a *Canção de Madrugar*. Tínhamos pela frente concorrentes com muita força, apoiados por editoras fortes e aí fizemos uma campanha, uma promoção enorme. [...] foram os cartazes, o cuidado todo com o visual da Tonicha e tudo o mais.” (FERNANDES apud SANTOS; CARVALHO, *op. cit.*, pp. 194-195, grifos do autor).

Como observa, panoramicamente, o periódico *Mundo da Canção*: “Para o êxito de Tonicha ‘*Menina*’ contribuíram decisivamente, juntos dos júris regionais, as interpretações do folclore gravadas e divulgadas em quantidades industriais.” (LÍVIO apud *Mundo da Canção*, *op. cit.*, p. 30, BNP, grifos do autor). Ainda segundo o mesmo periódico, que sempre se mostrou pouco simpático ao certame, o “jogo publicitário”, que caracterizou aquele festival, na verdade, era reconhecido e percebido por todos, e procura deixar isso claro na edição que se seguiu ao evento:

“*Que nos deu o Festival (?): a certeza que F Tordo, Paulo de Carvalho e Duarte Mendes são bons intérpretes; que a publicidade, esse lamentável e ridículo joguinho, fez valer os seus direitos e que muito há a rever. [...] Ganhou ‘Menina’. Uma canção feita de encomenda para o público. Um poema com marca de Ary dos Santos sob partitura ‘costurada’ por Nazareth Fernandes e com orquestração mirabolante de Algueró. [...] Criticou-se o Eurofestival e disse-se aos quatro ventos que era um jogo comercial. Que foi o nosso? Que gravitou à sua volta? Teria realmente vencido a melhor?”* (*Mundo da Canção*, 20 fev. 1971, BNP, grifos do autor).

Nos festivais, como já dissemos, o “canto de intervenção” surge com *Desfolhada*, música de Nuno Nazareth Fernandes e poema de José Carlos Ary dos Santos. Entretanto, Ary dos Santos, apesar de se aproximar da esquerda, sendo inclusive membro do PCP, destoava dos outros representantes do “canto de intervenção”, sendo muito criticado justamente por procurar a visibilidade proporcionada pelos festivais, vivendo um grande antagonismo:

“Se, por um lado, se tornou alvo de inveja pelo estrelato conquistado, criou, por outro, anticorpos na sua ligação com amigos, nomeadamente Natália Correia e Ruben de Carvalho, que criticaram duramente a sua opção mediática em detrimento, na sua opinião, da poesia pura. Este atrito era igualmente partilhado pelos cantores de intervenção e pelos opositores ao regime que não o ‘reconheciam como um deles’ (Letria, 2009: 125). ‘*não escreveu para eles*’ (Carvalho: 2009: 139), não havia nele uma tradição de luta clandestina, de intervenção permanente na vida política portuguesa, enfim, não arriscava nem dava a cara. Porém, a sua aparência física, a sua voz e o seu gesto deram-lhe, de imediato, um lugar cimeiro no palco da revolta contra a ditadura.” (COSTA, *op. cit.*, p. 19, grifos do autor).

Ruben de Carvalho, em entrevista à Lurdes Maria da Costa, relata: “*Nessa altura andávamos todos com os Zecas Afonsos, com os Adrianos e a aparecer o Zé Carlos a fazer letras para a televisão do regime, era uma verdadeira escandaleira.*” (CARVALHO, apud COSTA, *op. cit.*, pp. 137-138 grifos do autor). Todavia, Ary dos Santos soube contornar as críticas, reconhecendo a importância de sua participação nos festivais, que contribuiu para a renovação da música portuguesa e para a propagação de ideias de cunho político-social. Depois da Revolução dos Cravos, veio a assumir o epíteto de “poeta da revolução”, publicando o poema *As Portas que Abril Abriu* em 1975. “Com efeito, como o próprio poeta bem denotou, foi a música que lhe trouxe alguma notoriedade e foi através dos seus poemas musicados que outros dos seus poemas foram lidos e celebrizados no contexto político-social português dos anos que antecederam o 25 de Abril de 1974.” (COSTA, *op. cit.*, p. 254). Realmente, a habilidade de Ary dos Santos para escrever canções era notável e sobre as críticas recebidas por sua participação nos festivais, um evento demasiado midiático para os militantes da esquerda, Ary rebateu:

“Ao contrário do que pensavam certos puritanos da pena e do papel, eu já nessa altura entendia que a popularidade, utilizada de uma maneira correcta, podia conduzir, nas condições que então existiam, a uma intervenção poética e política mais eficaz. Se a *Desfolhada* não tivesse ido para o ar, muito menos gente teria lido então poemas de combate como ‘S.A.R.L.’, ‘A Pesca’ e ‘O Turismo’. Não me arrependo do meu passado, porque creio que a minha entrada nos festivais da RTP foi, ao tempo, uma pedrada no charco.” (SANTOS apud NEVES, 2005, p. 07).

De fato, Ary reiterou esta opinião em entrevista concedida à poetisa Maria Teresa Horta, em colaboração com a revista *Mundo da Canção*, a propósito da vitória de *Menina do Alto da Serra* no Festival RTP de 1971, quando declara:

“[...] creio que, como poeta, no sentido literário da palavra, o Festival é para a minha obra pouco ou nada importante. No entanto, na medida em que ele me permite estabelecer com a massa dos telespectadores um contacto que muitas vezes não se fica só pelas cantigas, parece-me que pode ajudar à projecção e à eficiência dessa mesma obra. E nisto reside, quanto a mim a sua importância.” (SANTOS apud *Mundo da Canção*, *op. cit.*, p. 38, BNP, grifos do autor).

Mário Correia (1984), que chamou os festivais de “pântano festivaleiro-televisivo” (p. 45), e reproduziu as palavras de Adelino Gomes, que considera “a habitual agitação festivaleira da RTP” uma “sensaboria do costume” (CORREIA, *op. cit.*, p. 50), também transcreve o relato de Sérgio Godinho. Este fez uma definição do “canto de intervenção” levando em conta a importância dos meios de comunicação, em especial o rádio, influenciando especificamente na repetição, que auxilia na fixação dos conteúdos por parte dos ouvintes:

“‘O canto de intervenção’, disse Sérgio Godinho, ‘procura trazer à tona uma série de problemas que nós achamos importantes. Uma canção é um concentrado e pretende dizer em pouco tempo uma série de coisas. A própria repetição da canção, por vezes, torna-se eficaz. Eu acho que o canto de intervenção não tem ou não consegue um impacto de uma só vez; ao serem repetidas, seja na rádio ou por outros meios, elas adquirem uma outra dimensão já que a assimilação completa se vai fazendo a pouco e pouco, já que as pessoas numa compreensão adquirida a identificam com a situação real que poderia ter passado despercebida anteriormente à sua audição.” (GODINHO apud CORREIA, *op. cit.*, p. 87).

Páginas a frente, Sérgio Godinho reafirma sua opinião quanto ao auxílio dos meios de comunicação e produção na difusão da canção, mas reconhece limitações:

“É evidente que a canção é um meio de propaganda de ideias. No entanto, não devemos nem subestimar nem sobrestimar a sua importância [...]. A canção tem, realmente, a virtude de – não apenas por intermédio de actuação directa mas também da rádio (aqui entra a censura, tanto oficial como a encoberta) – poder funcionar como estímulo na imaginação das pessoas, na sua capacidade de, pouco a pouco, assimilarem determinadas realidades. [...] É evidente que a canção jamais conseguirá, por exemplo, modificar as relações de produção. O cantor, o artista, não dispõe de instrumentos capazes. Assim, a canção poderá dar um apoio a qualquer transformação social, mas não ultrapassará os limites da roupagem.” (GODINHO apud CORREIA, *op. cit.*, p. 95).

Na passagem para a década de 1980, mais do que uma aceitação, há uma reivindicação do espaço midiático, por parte dos representantes da esquerda, em detrimento das notícias de artistas estrangeiros e das canções festivaleiras:

“[...] a rádio e a TV que temos, bem secundadas por alguns jornais, transmitem ou falam de Olivia Newton-John, ressuscitam a música anglo-americana dos anos 1960, embanderam em arco o ‘Sobe sobe, balão sobe’ de Lisboa ou com o ‘Aleluia’ de Israel. [...] Como disse o António Macedo, ‘a qualidade está à esquerda’ e nos meios de comunicação social sopram ventos de ‘mudança’ para o lado contrário.” (CORREIA, *op. cit.*, p. 163).

Não obstante, em 1971, Ary dos Santos novamente galgou a vitória no festival da canção com *Menina do Alto da Serra*, como já dissemos, uma canção bucólica e pastoril, em muito relacionada com a “tradição” portuguesa. Todavia, não é apenas o pastoralismo lusitano que podemos identificar na canção, como revela seu compositor Nuno Nazareth Fernandes: “Sob o ponto de vista musical eu estava nesta altura muito influenciado pela música andina, ia muito a Paris e trazia discos e mais discos do Peru, do Chile, da Colômbia, e acho que isso se reflecte claramente na *Menina*.” (FERNANDES apud SANTOS; CARVALHO, *op. cit.*, p. 194, grifos do autor). E ainda segundo Nazareth Fernandes: “A maquete que enviámos para a RTP, gravada na Nacional Filmes, até tinha uma flauta de bisel para se procurar aquela sonoridade das flautas dos Andes.” (FERNANDES apud SANTOS; CARVALHO, *op. cit.*, p. 194).

Além de Tonicha, *Menina do Alto da Serra* levava ao palco duas coristas (Irene Fernandes e Sara Malta) e mais um corista (Nuno Gomes dos Santos, do grupo Intróito) portando uma guitarra clássica (que no Eurovisão esteve por conta de Nuno Nazareth Fernandes). Contudo, nos arranjos, chama mesmo a atenção um outro instrumento, a guitarra elétrica, utilizando-se de um mais que aparente efeito de distorção, fazendo uma ritmação tal e qual a do galope de um cavalo, atribuindo um caráter ainda mais campestre à canção, e a bateria, arriscando alguns fraseios e contratempos que os trechos de “soul” e “rock” permitiam – e exigiam. *Menina*, portanto, não era só “tradição”, mas também “modernidade”, seus arranjos e instrumentação lhe conferiam uma estética inovadora e isso era reconhecido por todos, como percebemos na declaração de Tonicha, logo após a vitória, a *O Século Ilustrado*: “ – Felizmente, finalmente, o júri optou por uma música mais moderna, mais longe daqueles padrões ultrapassados que insistia em eleger.” (TONICHA apud *O Século Ilustrado*, 13 fev. 1971, p. 06, HM). No Festival Eurovisão daquele ano, realizado em Dublin, Irlanda, *Menina do Alto da Serra* alcançou o 9º lugar – a melhor colocação portuguesa até aquele momento. Em sua volta, Tonicha foi recebida: “[...] com um entusiasmo geralmente só reservado à chegada da seleção nacional de futebol, depois de alguma importante conquista no exterior.” (apud *Tonicha – Clube de Fãs* [acervo]).

3.37. A Festa da Vida.

Apesar das dificuldades em atingir as primeiras posições no Eurovisão, interessava à RTP manter sua participação no Eurofestival, sendo uma forma de divulgar a música portuguesa no contexto europeu. Tendo isto em vista, Carlos Cruz elaborou um extenso texto, logo depois do Festival Eurovisão de 1972, tendo como ideia base o fato de que: “o Grande Prémio TV da Canção deve destinar-se, fundamentalmente, a selecionar uma canção que nos represente condignamente no Festival da Eurovisão numa tentativa cada vez mais firme de chegar a um dos lugares cimeiros.” (PP nº 4857/71, ACCG-RTP). Neste texto-dossiê, “resultado de um ponto de vista pessoal”, dizia ele estar provado que isso seria possível “através duma estreita colaboração entre a RTP e uma casa editora”:

“Colaboração aberta, planificada, sóbria e digna. A partir desta premissa, há que chegar à matéria-prima – a canção e o intérprete. Para isso deve servir o Festival. E nesta há os seguintes pontos a considerar, actualmente:

- 1 – Inscrição
- 2 – Seleção

- 3 – Apresentação
- 4 – Votação
- 5 – Introdução ao regulamento
- 6 – Número de intérpretes
- 7 – Promoção Internacional” (PP nº 4857/71, ACCG-RTP).

O então Chefe da Divisão de Programas, Oliveira Martins, emitiu uma carta-resposta em referência ao texto de Carlos Cruz, perfilhando em grande parte com o que ali se encontrava exposto. Todavia, de sua parte, considerava:

“Não se vá supor que com a aprovação das sugestões apresentadas conseguiremos uma canção de características internacionais para nos classificar nos primeiros lugares do Festival da Eurovisão.

Contudo, não nos podem censurar que não façamos todas as diligências para uma melhoria quanto à qualidade e à modernidade das canções a apresentar naquele certame internacional.” (PP nº 4857/71, ACCG-RTP).

Se o intuito era contribuir com a exposição internacional, o *preview* com a canção vencedora do festival português era uma ótima contribuição para esta propaganda. Exigido para as concorrentes do Eurovisão desde 1971, não há dúvidas de que a tendência para a elaboração destes vídeos promocionais foi apenas melhor. Em 1972, Carlos Mendes protagonizou um *clip* digno de Hollywood: “O vídeoclip promocional da nossa canção foi rodado no Rio Tejo junto à zona de Belém, num barco onde o cantor interagiu com a sua então namorada, Ana Maria Lucas, com quem veio a casar.” (*Festivais da Canção* [site⁴⁸]).

No entanto, não se sabe bem por quais motivos: “Carlos Cruz seria acusado de estar a fazer uma promoção demasiado boa para a participação portuguesa.” (MANGORRINHA, *op.cit.*, p. 204). Tempos depois, Carlos Mendes confessaria que “houve um estranho pedido da RTP às restantes comitativas”: “Pedi que não passássemos do terceiro lugar, pois não queria que nos tornássemos demasiado evidentes. Era o país que tínhamos na altura.” (MANGORRINHA, *op.cit.*, p. 204). A situação torna-se compreensível se levarmos em conta a politização contida na canção de Carlos Mendes e a agressão que isso representava para o regime marcelista.

A canção apresentada por Carlos Mendes foi *A Festa da Vida* (José Calvário/ José Niza). De acordo com a revista *Mundo da Canção*: “De longe a melhor canção do festival na sua unidade e correspondência poema-música. Uma letra irónica que pretende dissecar, por um processo de inversão de valores e símbolos, uma festa burguesa, construída de uma falsa alegria: [...] Optimismo que irá ser contrariado pela atmosfera dramática criada pela música.”

⁴⁸ Disponível em: <<http://festivais.wixsite.com/1972/portugal-na-eurovisao>> Acesso em: 30 abr. 2017.

(LÍVIO apud *Mundo da Canção*, 20 fev. 1972, p. IV, BNP). Há, contudo, uma aparente contradição na vencedora deste ano, uma canção festivaleira, forte e, embora dramática, empolgante, mas com uma das letras mais politizadas, ao que José Niza esclareceu: “[...] aqui a minha intervenção foi em termos de palavras e não de notas musicais.” (NIZA apud SILVA apud *Mundo da Canção, op. cit.*, p. 06, BNP). A canção cria uma metáfora entre um ambiente “festivo” e o “governo estadonovista”, com uma série de críticas contra o marcelismo, denunciando os faustos do governo (“Que tragam prendas de alegria/ [...] / Que não se privem nas despesas/ Afastem todas as tristezas/ Pão, vinho e rosas sobre as mesas”), repudiando seja o antigo regime salazarista ou o novo regime marcelista (“Venham os novos e os velhos/ Mas que nenhum me dê conselhos”) e até expressando uma vontade voraz (“Que tragam cobertores ou mantas/ O vinho escorra pelas gargantas/ E a festa dure até às tantas”).

Ironicamente, mesmo que a dramaticidade da canção exigisse a seriedade e a sisudez no semblante de seu intérprete, houve quem visse nisso motivos para críticas e razões desfavoráveis para uma canção que representaria o país no Eurofestival. Em um bilhete manuscrito recebido pela RTP, um senhor de setenta anos pedia à emissora para aconselhar ao já vencedor Carlos Mendes (a quem o bilhete chamava “Carlos Gomes”) “a sorrir, em Londres, quando cantar a sua canção”, argumentando: “Por Deus! Ele que não se apresente com aquele semblante triste, que sorria sempre, valoriza muito a música.”. Além disso, exclamava: “Um rosto alegre irradia simpatia!” (PP nº 2014/67, ACCG-RTP).

A RTP divulgou este concurso de 1972 através de *trailers* em sua programação. Os interessados poderiam entregar seus originais até as 18h30 do dia 10 de dezembro de 1971 na Secretaria de Programas da RTP, que se disponibilizava a entregar o regulamento ou enviar pelo correio para os possíveis concorrentes. As oito canções selecionadas foram para o concurso no dia 22 de fevereiro, três dias depois da aprovação do censor responsável pelo Gabinete de Exame de Classificação de Programas (PP nº 4857/71, ACCG-RTP).

3.38. A censura na RTP.

O Gabinete de Exame de Classificação de Programas era, portanto, o órgão responsável pela censura dentro da Radiotelevisão Portuguesa. O aparelho censório da emissora estatal portuguesa foi, inicialmente, exercido pelos Serviços de Produção, assistido pelo Conselho Literário, cabendo-lhe a apreciação de textos e filmes incluídos na

programação, com pareceres entregues ao chefe de serviço. As emissões diárias ainda estavam sujeitas à Fiscalização de Programas: “[...] serviço esse que estava directamente dependente da Administração e ao qual competia registar, entre outras falhas e deficiências, os textos inadequados ou a publicidade involuntária e clandestina.” (REIS, 2008, p. 19). Segundo Cândido de Azevedo: “A Censura na RTP processava-se em conformidade com o Decreto-Lei n.º 41 051, de 1 de Abril de 1957”. Esta tarefa passou a ser exercida pelo Gabinete de Exame de Classificação de Programas, “uma estrutura própria da empresa”, subordinada ao Presidente e ao Conselho de Administração da RTP que, por sua vez, tinha a nomeação de seus membros assegurada pelo próprio Presidente do Conselho: “A este Gabinete juntava-se o Conselho de Programas da empresa, que, embora objectivamente não tivesse essa missão, acabava igualmente por funcionar como órgão de censura.” (AZEVEDO, *op. cit.*, p. 243).

Um caso curioso foi o Gabinete aprovar, no mesmo dia da avaliação das canções do festival, o poema *Amar*, de Florbela Espanca, que estava direccionado ao festival da canção de 1972, mas não integrou o espetáculo de fato, nem como alguma récita no evento e tampouco como uma canção concorrente no concurso (PP n.º 4857/71, ACCG-RTP). Em todo o caso, Fábio Mário, especialista na obra da autora, em mensagem ao autor (MÁRIO, 3 out. 2019), esclarece que esse poema, já em inícios da década de 1930, quando foi escrito, foi visto como transgressor, por abordar a temática do amor de forma ampla e plural, tratando directamente de uma sexualidade pouco convencional, inaceitável, ainda mais se escrito por uma mulher, ferindo os valores morais do Estado Novo e da Igreja, que condenaram a poesia, o que torna ainda menos evidente a aprovação pelo Gabinete em 1972.

3.39. E o festival só cresce; a orquestra.

Antes da ida de Carlos Mendes, foi apresentado no festival português, entre uma publicidade e outra, um vídeo sobre a cidade de Edimburgo, sede do Eurofestival naquele ano. Os recursos de imagens, naquele tempo, só tendiam mesmo a se desenvolver, não apenas tecnicamente, mas também em quantidade. No festival da canção de 1972, havia ao menos 8 câmeras e nada menos que 23 monitores, distribuídos por toda as instalações do Teatro São Luiz, para o público, para o júri, para o maestro, para o estúdio, na entrada dos artistas, na

caracterização e para os concorrentes assistirem a votação, reunidos em uma sala – numa espécie, do que se chamaria hoje, de *green room* (Festival da Canção 1972, NMDE-RTP).

Sem embargo, Carlos Mendes seguiu para Edimburgo, onde a delegação portuguesa foi a mais numerosa, contando 43 pessoas, em um Eurofestival que foi transmitido: “[...] do Norte de África ao Japão, do Próximo Oriente ao Brasil, de Hong Kong às Filipinas e ainda por grande número de países da Intervisão (associação das nações socialistas da Europa).” (*O Século Ilustrado*, 25 mar. 1972, p. 08, HM). Para o Eurovisão, as coristas foram trocadas por três cantoras inglesas (Laura Lee, Gill Grey e Sylvia King), mas Carlos Mendes também foi acompanhado pelo maestro Richard Hill, à frente da orquestra da BBC, o mesmo que o acompanhou no festival português (PP n° 4857/71, ACCG-RTP).

Segundo matéria do periódico *O Século Ilustrado*, sobre a edição de 1969: “A orquestração é um dos pontos-chave do êxito das canções concorrentes. É tarefa só para profissionais e que, num certame como este, de índole competitiva, se reveste de enorme responsabilidade.” (*O Século Ilustrado*, *op. cit.*, p. 15, HM). Como já dissemos, na apresentação deste trabalho, as canções dos festivais inserem-se no conceito de “música ligeira” que, por sua vez, aproximava-se da “*light music*” (ou “*light orchestral music*”), associada a obras sinfônicas mais difundidas, especialmente nos meios de comunicação. Esse aspecto, em parte, esclarece e justifica a relevância dos maestros, regentes e músicos eruditos (ou semieruditos) que se apresentavam nos festivais e, conseqüentemente, às instrumentalizações e aos instrumentos também “eruditos”, em detrimento dos “populares”.

Inicialmente, temos a regência de apenas um maestro em cada festival: Tavares Belo (1964), Fernando de Carvalho (1965), Jorge Costa Pinto (1966), Tavares Belo (1967) e Joaquim Luís Gomes (1968). Desde o princípio, o regulamento já facultava a escolha de outro maestro, desde que às custas dos concorrentes. E, em 1966, foi auscultado entre os participantes sobre a preferência de algum outro regente, mas, por fim, todos aceitaram o nome que a RTP sugeriu em reunião: Jorge Costa Pinto (*TV*, 13 jan. 1966, p. 12, P-NMDE-RTP). Neste ano de 1966, entretanto, haja vista que alguns dos maestros, que já haviam regido a orquestra, também se apresentaram como compositores, de modo que o evento dava mostras de que se inclinava para uma maior variedade de regentes.

Em 1969, essa variedade se concretiza e à frente da orquestra estiveram Ferrer Trindade, Manuel Viegas e José Pereira Mesquita. Também começa a haver contribuições de

orquestradores estrangeiros, como a do catalão Adolfo Ventas, que esteve presente naquele mesmo ano. Em 1971, há a contribuição do espanhol Augusto Algueró, do canadiano Dennis Farnon e, poderíamos incluir Thilo Krassmann, que é de origem alemã, mas se radicou em Portugal. A partir do ano seguinte, vão surgindo outros nomes, como o espanhol José Torregrosa, os ingleses Len Bradle e Richard Hill, entre outros, que contribuem não apenas como orquestradores, mas também como dirigentes da orquestra. Aos poucos, de fato, e também à medida que vai aumentando a grandiosidade do evento, vão sendo incluídos diversos maestros em um mesmo festival. Via de regra, selecionadas as canções finalistas e escolhido o maestro, este, junto com os compositores, escolhiam os intérpretes, promoviam as orquestrações e iniciavam-se os ensaios.

Da mesma forma, em 1969, discutia-se sobre a participação ou não dos compositores nas orquestrações das canções concorrentes e os maestros divergiam quanto às suas opiniões. Por um lado, havia alguns que acreditavam que o *know-how* estava em posse dos maestros. Estes eram, nas palavras de Tavares Belo, os “verdadeiros compositores”, “tecnicamente apetrechado para trabalhar toda a matéria sonora, em toda a sua complexidade”. Assim, melodia, instrumentação, orquestração e regência não deveriam ser confiadas às mãos de pessoas com meras habilidades “inatas”, de “um indivíduo leigo mas com uma boa ideia musical”, que precisa buscar socorro “de um compositor para dar forma inteligível à sua ideia” – esses sequer deveriam ser considerados compositores. Por outro lado, havia aqueles que, como Jorge Machado, criam que, “se a ideia serve”, o orquestrador, como “técnico”, poderia “dar-lhe a forma mais apropriada”: “Afim o que interessa é fazer-se uma boa canção...” (*O Século Ilustrado*, *op. cit.*, pp. 15-17, HM). Jorge Machado foi o orquestrador de *Desfolhada*, vencedora do concurso, sobre o que depois se comentou: “Venceu a melhor composição e, uma vez mais se confirma, quantas vezes a juventude, o bom gosto, a ‘entrega’ sincera e arrebatada a qualquer coisa se sobrepõe (de que maneira...) ao acumular de conhecimentos estudados, à experiência certinha e bem arrumada de profissionais que se estagnaram...” (*O Século Ilustrado*, 01 mar. 1969, p. 04, HM).

Contrariamente ao que se pensa, o aspecto glorioso do evento contrastava com a ausência de uma orquestra própria. Para seus eventos, a RTP contava com os agrupamentos musicais da GNR (Guarda Nacional Republicana), requisitando alguns músicos e até acomodando alguns instrumentos em suas instalações. Depois, com frequência, a RTP requeria a Orquestra Sinfónica e Ligeira da Emissora Nacional, da qual também solicitava

alguns instrumentos. Além disso, requisitava-se músicos das forças armadas, com menor frequência, e também se fazia aquisição de instrumentos, como em 1972, quando foram adquiridos bateria, órgão e amplificadores para guitarra e guitarra baixo eléctrico, por ser menos dispendioso que o aluguel (PP nº 4857/71, ACCG-RTP). Esse era um problema que se abatia sobre todo o país e para o qual o maestro Tavares Belo chamava a atenção:

“[...] temos poucas orquestras, temos cada vez menos executantes, e poucos são os que se atrevem a abraçar uma profissão que poucas garantias oferece. [...] ‘Presentemente, são as duas orquestras sinfónicas da Emissora Nacional – a de Lisboa e a do Porto – e a orquestra ligeira também da Emissora que servem de base a todos os fins. O Teatro de S. Carlos e as sociedades de concerto fazem as suas temporadas com as orquestras sinfónicas da Emissora. A F.N.A.T. realiza a maior parte do seu programa em colaboração igualmente com a Emissora, através dos seus artistas e da orquestra ligeira. No orçamento destas entidades não existe, praticamente, verba para a manutenção de orquestras. Se mantivessem as suas orquestras próprias, o panorama seria outro. A R.T.P. e as fábricas de discos contratam eventualmente e em regime de ‘cachet’, mas trata-se de orquestras formadas quase pelos mesmos músicos.” (*O Século Ilustrado*, 02 abr. 1966, p. 05, HM).

3.40. *Flor Bailarina; Corre Nina; Temos de Cantar.*

Mais uma figura feminina, não obstante, temos em *Flor Bailarina* (Maria Guiomar Garcia/ António Leitão), apresentada por Lilly Tchiumba em 1969. Em sua letra, sutilmente, fala de uma bailarina, ou melhor, uma “flor bailarina”, flor que baila, exaltando também os sentimentos simples, as coisas singelas e até infantis da vida, como colher uma “flor” que dança aos seus olhos: “Colhi uma flor no pátio da escola/ Beijei-lhe a corola tornou-se maior/ Depois dá-lhe a brisa nas pétalas mansas/ E a flor improvisa um ramo de danças/ [...] Só morre quem nega na vida o amor/ A mim já me alegra colher uma flor”. A “harpa” executada na canção reproduz perfeitamente os sons de uma caixinha de música, como aquelas que possuem “bailarinas” dançando no topo. E o nome artístico de Lilly Tchiumba, que na verdade se chama Maria Olívia Sanches Madeira Melo, também se refere a um instrumento, como ela mesma revela:

“– Lilly já sou de pequenina: é um tratamento familiar – Tchiumba é o nome de um instrumento musical gentílico, um violino usado pelos pastores do Hóqui, região ao norte de Angola.

Tchiumba quer dizer: violino dos pastores. Foi Nita Lupi, a conhecida poetisa, que, como minha madrinha, escolheu este nome.” (*TV*, 24 fev. 1966, p. 10, P-NMDE-RTP).

Ainda em relação ao universo infantil, temos *Corre Nina* (Pedro Osório/ José Carlos Moura Portugal Sobral), interpretada por Paulo de Carvalho em 1970. Nessa canção, a personagem, “Nina”, que também pode ser compreendida como abreviatura de “menina”, “só deseja favores”, “das flores de andorinha, do mar e mais amores, do chiar da carrinha”, e representava a inocência de uma “criança” dentre muitas e dentre as quais não se sabe “quem for pela vida, pelo reino do amor, quem for ser rainha”. O poema, então, declara uma negação quanto ao poder, julgando ser “coisa mesquinha, quem é rei e senhor”, numa visível contextualização com o poder vigente, mas, abstraindo-se, esta “criança-personagem” assume não pensar “nem dores, nem poemas”. Com um poema ingênuo e pueril, a canção fala de uma “menina prendada”, “mimada”, com “saia arrebitada” e “olhar de esperança”, lembrando algumas brincadeiras e brinquedos escolares e infantis, como o “carrinho de puxar” e a “apanhada” – também conhecida como “apanhagem” ou “pega-pega” (no Brasil). E poderíamos ainda especular filologicamente o título da canção. Tomás Borba e Fernando Lopes-Graça definem o léxico “nina” como “canção do berço” e pensam o termo “ninar” como: “Cantar embalos ou canções do berço para adormecer crianças.” (BORBA; LOPES-GRAÇA, *op. cit.*, p. 297).

Notamos que *Corre Nina* é uma concorrente do festival da canção, logo, supõe-se uma canção para os mais crescidos, mas que se assemelha em tudo a uma “cantiga infantil”. Esse tipo de resgate da cultura popular, da “tradição” e do folclórico é característico dos artistas de intervenção. Paulo de Carvalho exerceu este papel, Pedro Osório esteve atrelado a isso e Carlos Portugal igualmente. Nesta mesma direção, em 1980, José Jorge Letria publicou um livro com “cantigas infantis” de sua autoria, no qual declara: “Fazer cantigas infantis, que possam ser entendidas e cantadas pelos mais pequenos, está longe de ser um trabalho fácil.” (LETRIA, 1980, n.p.). No prefácio deste mesmo livro, José Barata Moura se questiona: “*Qual a função das canções infantis? O que pretendemos quando as pomos à disposição das crianças?*” (MOURA apud LETRIA, 1980, n.p., grifos do autor). Em seguida, responde: “*Trata-se de ‘dar uma prenda’, de ‘dar um brinquedo’, de ‘arranjar maneira das crianças estarem quietas ou entretidas’. Pensarão ainda alguns que, no fundo é também uma forma de ‘dar educação’, de ‘aumentar os conhecimentos da criança’, etc.*” (MOURA apud LETRIA, *op. cit.*, n.p., grifos do autor). E não apenas as cantigas, mas também os livros infantis, de contos e fábulas, exercem o mesmo papel de entretenimento e educação. A respeito disso, Barata Moura destaca: “*O livro ou a canção infantis têm, sem dúvida, uma função educativa,*

[ressaltando, no entanto, que] *para efectivamente a desempenharem necessitam de ser mediados.*” (MOURA apud LETRIA, *op. cit.*, n.p., grifos do autor).

Pertencente ainda ao universo infantil, Xico Jorge apresenta *Temos de Cantar* (Andrade e Silva) no X Festival da Canção em 1974, uma canção animada que fala da vida livre das cigarras: “Os medos que achamos enchemos de cor/ E juntos seguimos no centro da estrada/ Da sorte nos rimos as mãos da enxada/ Cheiramos a serra a lençóis de linho/ Roubamos a terra, o pão e o vinho/ Quebramos amarras respiramos ar/ Nós somos cigarras temos de cantar”. Primeiramente, notamos na canção um tom crítico, uma crítica ao governo vigente, os que estão no “centro da estrada”, que riem dos que trabalham com “as mãos na enxada”, exacerbam os seus faustos cheirando “a serra e lençóis de linho” e roubam “a terra o pão e o vinho”. De todo modo, na canção cria-se uma divertida paródia com a fábula infantil *A Cigarra e a Formiga*. Na fábula, todavia, a cigarra só se preocupa em cantar, em detrimento do trabalho, que fica a cargo da formiga, que se torna muito mais preparada para a chegada do inverno, com provimentos e insumos, acolhendo até mesmo a desprovida cigarra, quando esta se encontra em maiores dificuldades. Em algumas versões, a rainha das formigas se dirige diretamente à cigarra e exclama: No mundo das formigas todos trabalham, deve cumprir o seu dever: toque e cante para nós! – numa autêntica valorização da atividade artística.

3.41. Os poetas; *Bailia dos Trovadores; No Dia em que o Rei Fez Anos.*

Dentre todos os personagens, os “poetas”, além daqueles que de fato integraram os festivais como concorrentes, também são muito referenciados nas letras das canções. Isso não acontece por acaso. Portugal é conhecido por seus renomados poetas, em suas diversas vertentes e linguagens, que, mais do que cantar sobre o seu país, passam eles mesmos a serem símbolos nacionais e a constituir parte da “tradição” portuguesa. Isso é declarado nos versos de *Amor de Raiz* (Rita Olivaes), apresentada por João Braga em 1972, onde vemos: “De gente poeta inventei meu país/ Meu amor, meu amor de raiz/ Amor que eu tanto quis/ Amor do meu país, meu amor de raiz”.

Em *Amor de Raiz*, no entanto, temos um caso curioso. A composição é de uma cantora, Rita Olivaes, tida como de intervenção (movimento que contou com pouquíssimas mulheres), mas foi interpretada pelo fadista João Braga, que foi perseguido pelos revolucionários de 1974: “[...] ano em que foi emitido um mandato de captura em seu nome,

forçando-o a exilar-se em Madrid até meados de 1976.” (SILVA apud CASTELO-BRANCO, *op. cit.*, p. 155). Ou seja, o intérprete pertencia a um grupo divergente daquele ao qual a canção e a compositora representavam.

Em *Amor de Raiz*, na “associação entre a palavra amor e um sentimento de enraizamento – país”, temos “o segundo melhor poema” deste festival, de acordo com a *Mundo da Canção* (*Mundo da Canção, op. cit.*, p. V). A letra, além da “tradição” poética, já comentada, também deixa clara a exaltação a Portugal, através de um simbolismo de cariz rural, campestre e telúrico (“campo sem fim”, “terra lavrada”, “verdes pinhais”, “margens do tempo”, “sol a nascer”, “madrugadas”, “rios de ternura”, “amor de raiz”), notadamente caracterizando um país ainda essencialmente ruralizado e agrário. Pensada até mesmo para “a voz de Adriano Correia de Oliveira” (CALLIXTO, *op. cit.*, p. 232), a interpretação, com dissemos, ficou mesmo por conta de João Braga. O fadista, além de ter colaborado com a organização do I Festival Internacional de Jazz de Caiscais, em 1971, também foi colaborador do periódico *Musicalíssimo*, atividade que manteve até se exilar em 1974. João Braga também é apontado como um dos precursores da aproximação do fado com a música *pop* (LOPES, 2014, p. 38), o que apesar de ter entrado em voga, gera embates entre modernizadores e tradicionalistas.

No tema *A Rapariga e o Poeta* (José Calvário/ José Nisa), interpretada em 1973 por Tonicha, novamente aparece a figura do poeta, desta vez ao lado de uma jovem, a “rapariga”. A letra da canção, colocando a “jovem” como enunciativa, que comunga com o “poeta (“Poeta amigo/ Parto contigo/ Nosso degredo/ Fica em segredo/ Adeus ao mundo!”), fala de um turbilhão de sentimentos e emoções, que realmente envolvem o ofício dos poetas, especialmente aqueles que compõem canções (“Sofreste o livro/ De um povo ao vivo!/ Viveste à sorte/ Sorraste à morte!/ Brigaste vidas/ Calaste dores/ Mas nunca temeste Adamastores!/ História a contar/ Mundo a correr/ Mulheres a amar/ E a esquecer, a encontrar/ A perder, a inventar!/ Fúrias de mar/ Gestos de amor/ Beber, lutar/ Com quem for/ Naufragar, renascer e a cantar!”). Em alguns momentos da canção, é evidente a homenagem a Luís Vaz de Camões, como em “nosso degredo”, sendo que, apesar das muitas discordâncias, Camões teria sido degredado duas vezes para o Norte da África, onde perdeu o olho direito em combate contra os mouros, em Gibraltar, e depois para Macau. No verso: “Mas nunca temeste Adamastores!”, a referência parece direta, pois, Adamastor, o mítico gigante da mitologia greco-romana, em *Os Lusíadas*, de Camões, representava as adversidades encontradas pelas

esquadras portuguesas ao tentar ultrapassar o Cabo da Boa Esperança, ainda chamado Cabo das Tormentas.

Os poetas, no entanto, já haviam sido apresentados em *Canção para um Poeta* (Carlos Canelhas/ Maria Amália Ortiz da Fonseca), defendida por Madalena Iglésias em 1969, canção na qual alguém, também poeta, expressa a admiração pelos que têm o lirismo por ofício (“Poeta que tiveste/ Tal como eu/ Mundos de versos/ Que ninguém sonhou”). A canção também destaca a importância dos escritos poéticos, para o próprio poeta e para o que está ao seu redor: “do mundo se perdeu e algum dia em teus versos se encontrou”, “a fé transfigurada que do mundo se perdeu e algum dia em teus versos se encontrou”. Ademais, atribui ainda aos poetas o estatuto de “intérprete dos sonhos”, “pois cada sonho é chama sem ser brasa e o sonho cabe inteiro em tua mão”.

Em *Balada para D. Inês*, apresentada em 1968, como vimos, e inscrita sob o pseudônimo de “Trovador do Séc XX”, a referência é a um “poeta-trovador”, que teria cantado a morte de D. Inês de Castro, também numa possível alusão a Camões.

A antiga “tradição” dos trovadores, ademais, foi tema ainda de *Bailia dos Trovadores* (Rita Pinto Leite Olivais), concorrente no festival de 1974, apresentada pelo Duo Ouro Negro. Esses artistas medievais estavam sempre acompanhados por seus alaúdes, cistres e cítolas, entoavam suas cantigas e dentre estas estava a “bailia”. A bailia (ou bailada) é um tipo de cantiga lírica que, de acordo com Yêda Schmalz, recebe este nome “quando fazem referência à dança” (SCHWALTZ, *op. cit.*, p. 15). É justamente essa conotação que encontramos em *Bailia dos Trovadores*: “Com toda a gente bailei/ Bailei com a filha do nobre/ Bailei com a filha do rei/ Bailei com a filha do pobre/ De todas me enamorei/ Bailemos nós trovadores/ Romeiros, eremitas, pastores/ Bailemos com as nossas donzelas/ Moças, delgadas e belas”. A letra da canção do Duo Ouro Negro também transparece a vida destes músicos-peregrinos, que se apresentavam desde os palácios reais até as casas mais simples: “Sentei-me à mesa do nobre/ Sentei à mesa do rei/ Sentei-me à mesa do pobre/ Com toda a gente bailei”.

Entretanto, Mário Castrim acusa a canção “trovadoresca”, apresentada pelo duo no festival, de ser anacrônica, sobre o que é taxativo: “‘Bailia dos trovadores’ jogou com o mito da tradição, mas uma tradição completamente desprovida de sentido nos nossos tempos: [...] São meras palavras isoladas de toda a realidade. São fantasmas. De súbito, o inútil mistura-se com o ridículo: [...] Não há sentido nenhum. Não há apelo a nenhuma validade.” (CASTRIM,

op. cit., p. 203). Mas, na verdade, identificamos a grande crítica social que a canção representava através da narrativa de um personagem que transitava entre as diferentes camadas sociais e ao qual era indiferente a companhia tanto do “pobre” quanto do “nobre”, quanto do “rei”.

O “rei”, mencionado na canção do Duo Ouro Negro, também é lembrado em outras canções dos festivais, como em *Desfolhada*: “Filho de um rei/ Que sendo velho/ Volta a nascer/ Quando há calor”. Todavia, em nenhuma foi tão bem representado como em *No Dia em que o Rei Fez Anos* (José Cid), apresentada pelo Green Windows em 1974. A canção refere-se àquele nas mãos de quem o poder se concentra; entretanto, o autor retira o “rei” de sua posição de “soberano”, de detentor do poder, para confrontá-lo e colocá-lo em igualdade com o “povo”, por meio de uma metáfora com o então vigente regime do Estado Novo. Já tivemos a oportunidade de dizer: “Essas ideias se relacionam de alguma maneira com o conceito de “soberania popular” preconizado pelos filósofos iluministas, na qual o governante deve refletir a vontade do povo.” (MONTEIRO; BARROS; MANGORRINHA, 2019, p. 09). E, no mesmo artigo, conclui-se:

“Foram os ideais iluministas que influenciaram a Revolução Francesa, depositora do Absolutismo representado por Luís XVI. E a canção de José Cid também fala disso, de um povo que sai à rua (“e o povo saiu à rua, com a alegria que costumava ter”), de um monarca que precisa conhecer seu povo (“cantando se o rei faz anos, que venha à praça, para nos conhecer”), um rei distante deste povo (“mas nesse reino distante” – o que também ironiza o vigente e presente estanovismo), um rei que pode ser deposto, ou morto (“lá vai rei morto rei posto, levado em ombros p’la grei”), tal como ocorreu na Revolução Francesa e tal com ocorreu na Revolução dos Cravos, dias depois deste festival, a qual findou o Estado Novo, tendo como principal diferença, o mérito desta última não ter derrubado nenhum sangue, inaugurando “um novo modelo nos processos revolucionários modernos”: “O facto de pelos canos das armas saírem flores em vez de morte outorga ao povo português uma dignidade que o resto do mundo reconheceu admirado.” (GEPB, *op. cit.*, 405).” (MONTEIRO; BARROS; MANGORRINHA, *op. cit.*, p. 09).

De toda forma:

“A canção de José Cid falava dos que passaram de noite a fronteira que na época se diziam que iam/vinham à salto. Uma canção que referia que o povo saia à rua... o que na altura era proibidíssimo e convidava o rei (figura metafórica de quem detinha o poder) a conhecer o povo, ou seja, numa crítica que quem manda deve conhecer o povo e conseqüentemente as suas necessidades.” (*Festivais da Canção [site]*⁴⁹).

Sobre o “ir e vir à salto”, até este ano de 1974, quando se finda o Estado Novo, depois de quase meio século no comando do país, 130 mil homens e mulheres trabalhadores

⁴⁹ Disponível em: <<https://festivaiscancao.wordpress.com/2015/08/19/video-em-destaque-no-dia-em-que-o-rei-fez-anos/>>. Acesso em: 05 jan. 2019.

cruzaram a fronteira, fugindo da lastimável condição social portuguesa – grande parte destes de forma clandestina (“à salto”): “[...] em penosas condições de exploração tanto no trajecto como no ponto de destino laboral.” (GEPB, *op. cit.*, p. 402).

Malgrado, segundo João Carlos Callixto: “O sabor medieval da composição e da letra, que tinha nas entrelinhas uma clara mensagem política, fazia recordar os inícios do Quarteto 1111 [...]” (CALLIXTO, *op. cit.*, p. 337). O figurino do Green Windows tinha este mesmo cariz medieval; vestiram trajes de nobres, aparentando fidalguia. Os cortes, no entanto, eram diferentes, modernizados, até mesmo com um certo orientalismo nos vestidos das mulheres (um pouco ao gosto dos anos 1970), mas todos com ares e cores bem portugueses, especialmente pelo vermelho intenso, que junto aos bordados, também atribuíram um tom folclórico ao vestuário. As roupas masculinas tiveram ainda direito a insígnias no peito, à moda dos brasões das casas nobiliárquicas. Curiosamente, se o festival português lembrou um “rei”, o Festival Eurovisão do mesmo ano de 1974 aludiu a um “imperador”, no momento em que o maestro Sven-Olof Walldoff fez sua performance vestido de Napoleão, em consonância com canção que regeu, *Waterloo* (Stikkan Anderson/ Benny Andersson/ Björn Ulvaeus), apresentada pelo ABBA, que fala da Batalha de Waterloo, a última de Napoleão. Aliás, quanto à formação de um grupo numeroso e misto, como também era o Green Windows: “musicalmente e cenicamente era o que estava em voga no Festival da Eurovisão, precisamente no ano que a Suécia se tornou vencedora com Waterloo pelos Abba” (*Festivais da Canção [site]*⁵⁰).

3.42. Pseudônimos; correspondências.

José Cid, ao inscrever *No Dia em que o Rei Fez Anos* no Festival RTP, assinou sua composição com o pseudônimo de “O Rei” (Festival da Canção 1974, NMDE-RTP). Com isso, recordamos que, dentro dos festivais, existiram muitos personagens nas letras, nos vestuários, dentre os próprios autores, etc. No entanto, a obrigatoriedade de inscrever as canções sob pseudônimos nos festivais também deu asas ao aparecimento de inúmeros outros personagens, referenciados nas assinaturas com as quais os autores inscreviam suas canções.

⁵⁰ Disponível em: <<https://festivaiscancao.wordpress.com/2015/08/19/video-em-destaque-no-dia-em-que-o-rei-fez-anos/>> Acesso em: 05 jan. 2019.

Em 1973, por exemplo, não faltaram os nomes mais criativos, cômicos e excêntricos possíveis, dentre eles: Losango, Tartaruginha, Drácula Bom, Estrelas, Guerra, Atlas, Santy e Patry, Saturno, Anfitrião, Os Cavalos do Vento, Solstício, Ursa Maior e Cruz Quebrada, Colírios e Cartaginês, Muceque, Kroffy, Arlequim, Electrões, Afrodite e Orpheu, Harmónico e Melódico, O Romântico, Neo-Românticos, Pétala, Mosca, Pato, Alface, David & Golias, Joana d’Arc, Vivaldi, Condição + Condicionado, Homem do Futuro, entre outros. (Festival da Canção 1973, NMDE-RTP). Em relação as canções selecionadas que concorreram no festival, temos: *Menina de Luto*, assinada por “Qualquer Coisa”; *É Por Isso que Eu Vivo*, de autoria de “Fogo” e “Semente”; *Minha Senhora das Dores*, de “Vento” e “Sol”; *Carta de Longe*, que teve a assinatura de “Olhos” e “Boca”; *Semente*, uma composição de “Mente Sã” e “Corpo São”; *Apenas o Meu Povo*, tendo como autores “Cigarro” e “Charuto”; *A Tourada* [sic], submetida por “Olê” e “Olá”; *Cantiga*, composta por “Primata”; *A Rapariga e o Poeta*, inscrita por “Fantasma”, e *Gente*, composição de “Azul Marinho” (Festival da Canção 1973, NMDE-RTP).

Em 1974, a história se repete e, assinando as canções inscritas, aparecem (com predominância da “família Sadino”): Kinokas, Salo Sadino, Sadino Rui, Helier Sadino, Cego Sadino, Sadino I, Sadino II, J J Sadino, Jograis, Poeta, Pastores, Fauno e Bosque, Quizumba e Hiena, Angola, A Moçambicana, Nany, Complicadamente Nua, Galáxia, Urano e Plutão, Astro e Esperança, Os Cavalos do Vento, Peregrino e Viandante, Os Bombeiros, Os Vampiros, Os Patriótas, Karl, Keyl, Compasso, Luís Engenhocas, Ranheta e Facada, Maçarico e De Solda, Outono e Inverno, Sol e Neve, Cravo e Espinho, Vida e Forma, entre muitos outros. E as concorrentes daquele ano seguiram sob as seguintes assinaturas: *Temos de Cantar*, “Betinho”; *Dona e Senhora da Boina*, “Divertimento”; *Cantiga ao Vento*, “Mário Sol”; *Canção Solidão*, “Golfinho”; *Canção por Todos Vós*, “Trevas”; *Bailia dos Trovadores*, “Dulcineia”; *A Rosa que Te Dei*, “20 Anos”; *No Dia em que o Rei Fez Anos*, “O Rei”; *Imagens*, “Regressado”; e *E Depois do Adeus* (com o título de, apenas, *Adeus*), “Albarnóz” (Festival da Canção 1974, NMDE-RTP).

Em cartas endereçadas à RTP, todos os anos chegavam inscrições, pedidos de regulamento, solicitações de devolução das canções inscritas, sugestões, elogios, críticas aos festivais e correspondências de conteúdos dos mais curiosos. Em 1968, foi recebida a carta do Sr. Fernando Manuel de Carvalho Castanheira, de Arganil, que, tendo a “impossibilidade de o fazer pessoalmente”, nos “escritórios” da emissora, por meio de carta perguntava: “Qualquer

pessoa pode concorrer ao concurso anual da Eurovisão [sic], com uma canção da sua autoria?”. Em seguida, completava: “Mesmo que sejam amadores?”. (PP nº 2014/67, ACCG-RTP). Curioso também foi o caso de uma carta recebida no mesmo ano, de Macedo de Cavaleiros, na qual seu autor afirmava ter em seu poder um regulamento “salvo erro, de 1961 [sic]” e, por meio da sua carta, auscultava junto à emissora: “Ainda se mantém esse Concurso?” E continuava: “Em caso afirmativo, ainda se rege pelo mesmo Regulamento?”. Por fim, solicitava: “No caso de se manter o Concurso, mas com outro regulamento, muito agradeceria me fosse enviada uma cópia do novo Regulamento.” (PP nº 2014/67, ACCG-RTP). E neste mesmo ano, a RTP recebe ainda uma inscrição vinda de Cachil, na Guiné, de onde o Sr. João Domingues, um “combatente-compositor” que se encontrava em serviço militar no ultramar, requeria, primeiramente, o boletim de recepção da emissora e, depois, a devolução de suas composições, além de maiores informações sobre o próximo festival português. (PP nº 2014/67, ACCG-RTP).

3.43. *Vem o Caminheiro; As cidades; Buscando um Horizonte.*

A canção que ficou com o terceiro lugar, no festival de 1972, *Vem o Caminheiro* (Rui Serôdio/ Joaquim Pedro Gonçalves), era uma canção folclórica, imponente, que falava deste personagem que percorre grandes distâncias: “De longe, longe vem o caminheiro/ Um dia novo, um novo dia traz/ Traz no olhar a lonjura de céu/ Um novo tempo instante de paz”. Entretanto, segundo A. Teixeira, do *blog Herdeiro do Aécio*, a canção talvez não tenha tido a atenção merecida:

“O caminheiro que ali vinha parecia inspirar-se nas raízes da música popular portuguesa, o que se tornava notório (até mesmo para os leigos) com a importância que era dada pela orquestração (da autoria de Jorge Machado) a um instrumento tão castiço quanto o adufe. Dar destaque às raízes populares da música começava então a estar na moda, porém, como a dupla de autores não seria próxima dos equivalentes para a música ligeira daqueles [...] estabeleceram desde a estreia que *Belarmino* era uma obra marcante do novo cinema português, o *Caminheiro* passou despercebido. Ou seja, não foi marcante...” (*Herdeiro do Aécio* [blog]⁵¹).

Vem o Caminheiro enviesava pelo valorável caminho de tentar atribuir-se certo folclorismo, através da incorporação de elementos tradicionais. E foi justamente nesta direção a acusação feita pela revista *Mundo da Canção* ao tema de Manuel Vargas: “Uma tentativa de construir uma canção popular com raízes folclóricas, uma canção musicalmente enraizada. De

⁵¹ Disponível em: <<http://herdeirodeaecio.blogspot.com.br/2012/06/vem-o-caminheiro.html>> Acesso em: 25 abr. 2018.

antemão falhada devido ao recurso a um folclorismo barato e a uma mistura arbitrária de elementos originários de várias zonas geográficas.” (LÍVIO apud *Mundo da Canção*, *op. cit.*, p. IV, BNP). De fato, apesar da iniciativa louvável, a canção utilizava alguns recursos que pareciam forçosos, como uma estridente “gaita de fole” que parecia ressoar, mas, na verdade, o instrumento que ouvimos era mesmo uma “gaita de boca” (ou “harmônica bocal”).

Entretanto, a canção se destacou mais pela apresentação de um outro instrumento, um membranofone da família do pandeiro, porém de tonalidade ainda mais folclórica e tradicional: o adufe. O termo “adufe” provém de *ad-duff*, designando pandeiro, em referência à sua peculiar forma geométrica – tendo em conta que *ad-duffa* origina o vocábulo “adufa”, correspondendo a “lado, flanco” (MACHADO, 1991, p. 34). O “adufe”, portanto, é um instrumento de percussão, tem como a maior peculiaridade o seu formato quadrangular e, característico da Beira Baixa, é “[...] reservado às mulheres, que em ritmos obstinados apoiam seus cantos festivos.” (CÂMARA, 2001, p. 70)⁵². Ernesto Veiga de Oliveira, em *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, informa que o instrumento tem incidência em toda a zona oriental do país, desde Trás-os-Montes até o Baixo Alentejo (OLIVEIRA, 2000, p. 266).

Este instrumento acompanhou os trovadores e aparece em um de seus códices mais importantes, o *Cancioneiro da Ajuda* (BRITO; CYMBRON, *op. cit.*, p. 24). Teófilo Braga assinala o seguinte: “Os instrumentos a que aludem as canções provençalescas desta época, eram o *citom* ou *citola* e o *adufe*. [acrescentando ainda que] Já transparece aqui o elemento mauresco.” (BRAGA, 1995, p. 291, grifos do autor). E o “adufe” aparece também em *Relation du Voyage et de l’Ambassade de Jean Sarrazin en Espagne et en Portugal*, de Filipe de Caverel. Esta obra, apesar de se celebrar pela citação das “dez mil guitarras” que jazeram em Alcácer Quibir, também referencia o “cistre”, a “harpa”, o “alaúde”, a “espineta”, os “órgãos” e um “*tambourinet en losange*” (um pandeiro em losango), ou seja, o “adufe”.

Ainda em 1972, Duarte Mendes apresentou *Cidade Alheia* (José Luis Tinoco/ Pedro Tâmen), desenhando um lugar “indiferente”, que “não tem calor nem cor de paz” e que “na tarde cheia”, “dorida a vida escorre e se desfaz”. A canção fala de “uma cidade onde o tempo corre em busca da esperança e da paz que virá”, mas: “Obviamente que se trata de um tema marcadamente político que passou pela censura e fala da esperança do povo português na mudança e na alteração do sistema político e da crise ideológica em que Portugal na altura

⁵² Lia Marchi também fala destes “pandeiros quadrangulares com duas peles e soalhas internas”, ressaltando: “No Brasil, adufo ou adufe é nome do pandeiro circular de uma pele com soalhas, comumente tocado por homens. Este acompanha o fandango.” (MARCHI, 2006, p. 73).

vivia.” (*Festivais da Canção [site]*⁵³). A revista *Mundo da Canção* também rasgava elogios à canção, que avaliou como “uma das melhores canções presentes” e “um dos melhores poemas do festival”: “Uma cidade que não nos pertence que nos é alheia, mas que nos invade em cada minuto do nosso cotidiano e se nos impõe como realidade poderosa. Uma interpretação abaixo das possibilidades de Duarte Mendes. Um composição com o equilíbrio e experiência jazzística de José Luís Tinoco.” (LÍVIO apud *Mundo da Canção, op. cit.*, p. IV, BNP).

As “cidades” também foram tema de uma outra canção deste festival de 1972, *Esta Festa das Cidades* (Nuno Nazareth Fernandes/ José Jorge Letria/ Nuno Gomes dos Santos), que ficou em penúltimo lugar e foi interpretada pelo timorense João Henrique. Trata-se de uma canção também politizada, que mostra preocupação com os sentimentos e comportamentos de insatisfação ante o quadro que se encontrava, colocando o “país-cidade” como personagem, em estado transitório, que ainda não alcançou o esperado: “Trazes no corpo/ Sinais breves de amargura/ O frio de casas a habitar/ Trazes cidades praças ruas e a loucura/ [...] E a ternura do trigo por colher/ E tens no sangue o grito das manhãs/ E a violência das coisas por sofrer”. Ao menos no caso dessas canções de 1972, Jorge Mangorrinha nos alerta: “Ambas fazem lembrar ‘*A Cidade*’ (‘Contos Velhos Rumos Novos’, 1969), tema cantado por José Afonso, com texto de Ary dos Santos, onde também se cumpre uma visão poética das alegrias e tristezas do quotidiano.” (MANGORRINHA, *op.cit.*, p. 50; MANGORRINHA, *op.cit.*, p. 68, grifos nossos).

Um dos autores de *Esta Festa das Cidades*, José Jorge Letria, ativo politicamente através de suas canções, declarava, em 1971, que não pretendia participar deste tipo de competição e sequer empatizava com o ambiente dos festivais, chegando a exclamar: “A palavra festival assusta-me!” (LETRIA apud SILVA apud *Mundo da Canção*, 20 mai. 1971, p. 06, BNP, sem grifos). Letria, no entanto, reconsiderando sua opinião, concorreu em 1972, integrando o pequeno grupo daqueles que, mesmo privilegiando uma temática política e condenando a comercialização da chamada “canção festival”, enxergaram o fenômeno dos festivais como uma oportunidade para chegar aos ouvidos do público espectador.

Em 1970, no entanto, Fernando Tordo já havia interpretado *Escrevo às Cidades* (Fernando Tordo/ Jaime Queimado/ Vítor Manuel de Oliveira Jorge), uma canção festivaleira e competitiva, na qual Tordo mostra um certo ar do universo *pop*, do qual provinha (tendo

⁵³ Disponível em: <<https://festivaiscancao.wordpress.com/2015/09/12/homenagem-a-duarte-mendes-parte-4/>>
Acesso em: 25 abr. 2018.

substituído Carlos Mendes a frente do grupo Sheiks). O sempre crítico periódico *Mundo da Canção*, no entanto, assinalava Tordo como um cantor que “não há meio de deixar de ser promessa”, apesar de ironicamente afirmar: “promete outra coisa que não um cantor a sério” (*Mundo da Canção, op. cit.*, p. 06, BNP). Quanto à canção, a MC a avalia como uma “música alegre-de-amarrotar-papel”: “Insere, entre outros, os seguintes vocábulos: **casas, cidade, gente, ameias, torres (herdadas), espaço, sol, barcos, rotas palavras, jovens, viagens** – que poderiam servir para fazer poemas muito bonitos. Agora a canção é escrita em sete cartas e nenhuma delas diz nada de importante.” (*Mundo da Canção, op. cit.*, p. 06, BNP, grifos do autor).

Entrementes, se observarmos bem a letra do jovem estudante da Universidade de Lisboa, Vitor Manuel de Oliveira Jorge, especialista em património histórico, vemos que, apesar de ressaltar uma característica moderna – e pós-moderna –, na qual convivem nas cidades construções antigas e novas (“Escrevo às cidades/ De torres herdadas/ E de homens novos/ Com suas verdades”), também faz uma crítica ferrenha aos acelerados processos de modernização e urbanização: “Cada vez mais casas/ Cada vez mais gente/ Crescem as cidades/ Dentro de ameias/ Onde ainda o espaço/ Para sorver o sol/ [...]/ Sempre mais bandeiras/ Novas intenções/ Crescem as cidades/ Dentro de ambições/ Escasseia o tempo/ Para o mesmo sol”. *Escrevo às Cidades* apresenta, neste aspecto, uma conotação política, delatando o crescimento desordenado das cidades e questionando o tempo cada vez mais escasso dos habitantes dos centros urbanos, que sucumbiram ao ritmo de vida imposto pelo acúmulo de capital, inclusive, corrompendo o homem, identificado com lemas como “*time is money*” ou “*rush or perish*”.

Se as canções acima enfatizam as “cidades” e a realidade citadina, em 1969, a cantora Teresa Paula Brito anunciava estar *Buscando um Horizonte* (Victor Marques Dinis/ António Leitão). Teresa Paula Brito, aclamada pelos militantes da “nova música portuguesa”, iniciou sua carreira abarcando “[...] canções de géneros que não eram então muito comuns em Portugal, como o gospel ou os blues [...]” (CALLIXTO, *op. cit.*, p. 249). A cantora faz suas primeiras apresentações aos 16 anos no programa *Nova Onda* da Emissora Nacional – estação na qual logo se tornou colaboradora em todos os programas musicais. Em pouco tempo também já se apresentava na televisão e, depois de uma interrupção de dois anos, integra o duo The Strollers (com José Duarte). Em 1967, faz uma digressão à Cuba, onde participa do Festival Internacional de Música Moderna (Festival Internacional da Canção Popular), e, em

seu regresso, grava um disco com três músicas portuguesas e uma cubana (Festival da Canção 1969, NMDE-RTP).

Sobre Teresa Paula Brito, salta aos olhos a icônica apresentação da revista *Nova Antena*, em edição que precede o festival de 1969, na qual a cantora é apontada como mais experiente do que alguns outros concorrentes (Daniel e Valério Silva, nomeadamente), e, embora acredite-se que ainda possa “enfermar” de um pouco “à vontade” em palco, e frente às câmeras, é vista com possibilidade de pertencer à “primeira linha de intérpretes”. A cantora também é elogiada quanto à sua “voz agradável” e “boa formação cultural”, apesar de haver “o contra de não possuir um rosto que se preste à fotografias”. E, sobre a canção, a crítica continua: “Irá cantar a composição ‘*Buscando um horizonte*’, e a letra que interpretará, poderá muito bem ser o romance por ela vivido à margem deste festival: trampolim para um lugar seguro no primeiro plano nacional. Numa escala de possibilidades, pode ocupar um terceiro ou quarto lugar.” (*Nova Antena* apud Festival RTP da Canção, NMDE-RTP, grifos nossos).

3.44. A preocupação vocal; um festival de canções.

No Festival RTP de 1972 concorreram apenas intérpretes masculinos. As únicas vozes femininas, ainda assim sem concorrer, foram da fadista Teresa Silva Carvalho, em uma apresentação de aspecto diferente, ora com acompanhamento de *playback* de orquestra, ora com o mesmo *playback* e mais um conjunto no palco, finalizando com mais duas canções apenas com a fadista e o conjunto que a acompanhava, e a da brasileira Elizeth Cardoso, que estava com o Zimbo Trio (PP nº 4857/71, ACCG-RTP).

A preocupação vocal nos festivais, aliás, não se dava apenas com as “vozes” principais, mas também com os coristas. Em 1969, por exemplo, a canção *Cantiga* (José Firmino Magalhães Soares/ José H. Rodrigues Dias), interpretada por Fernando Tordo, seria originalmente acompanhada por três coristas masculinos, mas foram substituídos por duas coristas femininas (PP nº 3786/68, ACCG-RTP), o que de fato valorizou a interpretação, de ares medievaescos, especialmente pelo contraste com a “voz” de Tordo.

A tentativa de aprimoramento vocal nos festivais é uma constante e, entre tantas tentativas, também são comuns os deslizos. Neste aspecto, o festival de 1971, curiosamente marcado pelos maiores investimentos pessoais e empresariais, foi um dos que receberam mais

críticas quanto à performance vocal. Uma matéria da revista *Flama*, de 13 de fevereiro daquele ano, salientava: “as dificuldades vocais de Hugo Maia de Loureiro, do grupo Intróito e de Daphne, a prestação de Duarte Mendes como melhor intérprete da noite, o desfasamento da canção defendida por Lenita e, de uma forma geral, a deficiente prestação da orquestra na maior parte das canções.” (MANGORRINHA, *op.cit.*, p. 381).

A revista *Mundo da Canção* também criticava a apresentação de Hugo Maia de Loureiro e a de Lenita Gentil. Tito Lívio, em sua crítica para a *MC* sobre o disco de Hugo Maia de Loureiro contendo a concorrente do VII Grande Prémio TV, julga *Crónica de um Dia* como uma das melhores canções apresentadas em 1971. Ele destaca que a canção apresentava um ótimo “poema-letra”, “cheio de sensibilidade” e “ternura”, mas que, “de forma alguma” se adequava à “extensão e timbre de Hugo Maia de Loureiro”: “Que, ao interpretá-la, se vê obrigado a subir a voz – a puxar por ela para além das suas possibilidades donde resulta um estrangulamento, um morrer da voz na garganta, uma deficiente interpretação.” (LÍVIO apud *Mundo da Canção, op. cit.*, p. 12, BNP). Além disso, Lívio fala de “um problema de ajustamento forma-intérprete-personalidade a que raramente se atende”, momento no qual critica Lenita Gentil. Ainda em 1971, *Corre Nina* e algumas outras canções dos festivais, como *Canção de Madrugar* (Ary dos Santos/Nuno Nazareth Fernandes), *Escrevo às Cidades* (Fernando Tordo/J.A. Queimado/V.M.O. Jorge) e *Adeus Velha Amada* (José Alberto Marques Diogo/Pedro Osório), foram lançadas no LP *Festival Camaradagem*, disco que trouxe as “vozes” de Fernando Tordo, Paulo de Carvalho, Duo Orpheu e Ary dos Santos e que, ocasionalmente, se tornou ícone do “canto de intervenção”⁵⁴.

Valorizando os recursos de voz, surgem também os grupos vocais nos festivais. Isso ocorre não apenas pela possibilidade de diversificação de arranjos e melodias, mas também porque os novos regulamentos assim o permitiam⁵⁵ e, mais que isso, pela representatividade e aceitação que este tipo de formação passou a ter no cenário eurovisivo. É o caso do grupo Improviso, integrado por Carlos Alberto Moniz, Maria do Amparo (que formavam um casal, além de outro duo musical), Ana Teodósio e Manuel José Soares (ex-Duo Orpheu), que defendeu *Cantiga* (de João Rafael) em 1973. “Este foi um grupo formado de improviso e que

⁵⁴ Disponível em: <<http://guedelhudos.blogspot.com/2010/03/festival-camaradagem.html>> Acesso em: 28 jan. 2019.

⁵⁵ O regulamento do primeiro festival, em 1964, permitia “um, no máximo, dois cançonetistas”, “sendo estritamente proibido qualquer acompanhamento coral” (PP 155/64, ACCG-RTP). E, até 1969, o número de intérpretes era de, no máximo, 2 (dois). Em 1970, esse número aumenta para 7 (sete), caindo para 6 (seis) em 1972 e mantendo-se em 6 (seis) em 1973 (Festival da Canção 1969/1970/1972, NMDE-RTP; PP 3872/72, ACCG-RTP).

também por isso mesmo se chamou... Improviso.” (CALLIXTO, *op. cit.*, p. 262). “Nasceu quase por acaso, sem premeditação, apenas pela necessidade de haver alguém que interpretasse, no Maria Matos, uma das dez canções escolhidas pelo júri de selecção do festival.” (*O Século Ilustrado*, 24 fev. 1973, p. 06, HM). O autor de *Cantiga*, João Rafael, declarou conceber a canção para ser cantada por um coro; depois de ter sido selecionado pelo júri, convidou o Intróito, que declinou; por fim, pensou em um intérprete de “*crachat*”, mas nenhum o convenceu. “Foi nessa altura que o Carlos Alberto Moniz falou comigo e pensámos em formar um grupo.” (*O Século Ilustrado, op. cit.*, p. 06, HM). Ademais: “[Os integrantes do grupo] acreditavam que os grupos vocais eram os que se apresentavam com maior assiduidade no Festival da Eurovisão e ofereciam mais garantias harmónicas.” (MANGORRINHA, *op.cit.*, p. 404; MANGORRINHA, *op.cit.*, p. 74).

A prática de formação de grupo ou de composição musical visando previamente uma maior aceitação do público, ou de um público específico, como no caso do Eurofestival, é característica das canções comerciais (que mantêm intrínseca ligação com a chamada “música festivaleira”). Tratava-se, justamente, do tipo de canção ironizada por Carlos Alberto Moniz, agora ao lado de Pedro Osório e Samuel, formando o trio S.A.R.L. (Sociedade Artística e Recreativa Lusitana), que apresentou *Uma Canção Comercial* (de Pedro Osório) no Festival RTP de 1979:

“Eu tenho de fazer uma canção
De acordo com as normas internacionais
Eu tenho de fazer uma canção
Que possa competir nos circuitos comerciais
Eu tenho de arranjar do pé para a mão
Alguns acordes mais ou menos geniais
E resolvê-los na alegria de um refrão
Segundo os moldes convencionais.”

Quando falamos em canto, nos referimos à canção, ou seja, letra e música. Neste aspecto, o jornalista Mário Castrim criticava o júri de seleção dos festivais por priorizar a música em detrimento da letra (CASTRIM, *op. cit.*, pp. 205-206). E a revista *TV*, em edição sobre o festival de 1968, também avultava: “[...] se a música é importante, ela assenta sempre em numa letra que lhe dá um sentido, numa expressão comunicativa da beleza.” (*TV*, 1968 apud Festival RTP da Canção, NMDE-RTP). Sobre este debate, no entanto, a ata da primeira reunião de júri do festival de 1964 registrava que, na dúvida se a apreciação deveria ser da música ou da letra: “ficou resolvido apreciar-se só a música.” (Livro de Actas 1964, NMDE-RTP). Portanto, não deu-se relevo às letras, em um primeiro momento, tampouco aos autores,

que só teriam seus nomes revelados em uma fase final do programa (Livro de Actas 1964, NMDE-RTP).

No entanto, o Festival RTP da Canção, como o próprio nome sugere, notabilizou-se como sendo um festival de canções, ou seja, letra e música, ou como define Jerónimo Bragança: “Uma canção é exactamente o conjunto letra-música. Para que a canção seja perfeita, os dois elementos constituintes devem equivaler-se de tal modo que constituam um todo. Letra e música completam-se.” (*TV*, 10 mar. 1966, p. 22, P-NMDE-RTP). Mais que isso, o Regulamento do Festival da RTP de 1969 (e se repetiu em outros anos) garantia que o concurso era, na verdade, de canções e não de intérpretes. Devido a isso, “[...] a decisão final relativa à escolha do intérprete ou intérpretes ou eventuais instrumentistas da canção que representará Portugal no ‘Concurso Eurovisão da Canção’ será de exclusiva competência da RTP.” (Festival da Canção 1969, NMDE-RTP). Esta regra foi posta em causa na conturbada edição de 1975, quando sugestionava-se que o vencedor, Duarte Mendes, teria sido favorecido por ser um dos capitães de Abril, sendo que a sua canção sequer estava entre as favoritas para vencer o festival: “*The singer, not the song?*” (*O Século Ilustrado*, 22 fev. 1975, p. 62).

A ideia geral, todavia, era enunciada por Artur Agostinho, apresentador da edição de 1974 do festival, já na introdução do programa: “Outro não é e não tem sido, aliás, o propósito da Radiotevisão Portuguesa ao longo das edições do Festival: estimular a produção nacional de canções, de boas canções, incentivar o aparecimento de novos autores, de bons autores.” (Festival da Canção 1974, NMDE-RTP). E segundo Vasco Hogan Teves:

“[...] o ‘Festival RTP da Canção’ tem revelado dezenas de intérpretes, enquanto outros, não poucos, lhe devem a consagração junto do público. Mas os autores – sempre se diz, mas quase sempre se esquece, que o Festival não é de intérpretes mas sim de autores – esses, principalmente têm encontrado no certame anual da RTP um dos raros motivos que existem entre nós para produzirem e apresentarem publicamente os seus trabalhos.” (TEVES, *op. cit.*, n.p.⁵⁶).

Certamente, a apuração de uma representante para o Eurofestival não foi o único resultado obtido com este evento, que movimentou – e ainda movimenta – o cenário da música portuguesa de uma forma global, incentivando o aparecimento de autores, a produção de músicos e técnicos e catapultando intérpretes até mesmo para uma carreira internacional (embora sempre seja discutido sobre até que ponto o festival português contribuiu para a internacionalização de seus representantes).

⁵⁶ Disponível em:

<<https://museu.rtp.pt/livro/50Anos/Livro/DecadaDe60/Do2ProgramaALuaEAo/Pag16/default.htm>> Acesso em: 19 jan. 2014.

3.45. O fado.

Não podemos terminar o capítulo sem mencionar o fado, que apesar de ser o mais autêntico representante da “alma portuguesa”, nunca teve grande espaço nos festivais. No Festival RTP de 1969, a primeira fadista a se apresentar foi Maria da Fé. No mesmo ano, ela ganhou o Prémio de Imprensa como revelação fadista, o que levou a um certo suspense antes do festival em relação a se a canção que interpretaria, *Vento do Norte* (António Braga dos Santos/ Francisco Nicholson), seria um fado-canção (*Nova Antena* apud Festival RTP da Canção, NMDE-RTP). Até mesmo na folha de *cachets* da RTP, relativa aos pagamentos do festival daquele ano, Maria da Fé era registrada como fadista, enquanto todos os outros eram assinalados como cançonetistas (PP nº 3786/67, ACCG-RTP). A “fadista de alma e coração”, como a nominou *O Século Ilustrado*, foi indagada pela revista sobre uma possível inclusão do fado nos festivais, sobre o que respondeu:

“– Acho que sim, que poderia até ter muitas possibilidades. Quanto mais não fosse, o fado-canção, que tem corrido o Mundo. O fado é folclore e, no campo musical, teremos muito mais para dar ao público estrangeiro? Mas o que é facto é que ele nunca surgiu nestes certames. Porque? Não sei bem, talvez por falta de coragem, ou por desclassificação prévia. Não sei.” (FÉ apud *O Século Ilustrado*, *op. cit.*, p. 09, HM).

O fechamento desse mesmo festival de 1969 coube à fadista Maria Teresa de Noronha, que cantou dez fados, acompanhada por Raul Nery, Joaquim do Vale e Joel Pina, que formavam o Conjunto de Guitarras de Raul Nery (Festival da Canção 1969, NMDE-RTP). E outra fadista teve participação neste festival de 1969: a rainha do fado, Amália Rodrigues, que integrou o júri de selecção.

No ano seguinte, cogitou-se uma nova participação de Amália Rodrigues como jurada do festival. E, de fato, Amália esteve presente no evento, mas não como jurada. Acompanhada pelo Conjunto de Guitarras de Raul Nery, a fadista fez o encerramento do *show* internacional, reconhecido “pela categoria do espectáculo”, que preencheu a segunda parte e contou com grandes nomes como David J.J. e Eddie Taylor Group, Klio Denardou, The Hearts of Soul, Júlio Iglésias, Dana, Nicoletta e Jorge Ben e Trio Mocotó (Festival da Canção 1970, NMDE-RTP).

Em 1971, a representação fadista coube a Carlos do Carmo, acompanhado pelo Conjunto de Guitarras de Raul Nery, integrando o *show* internacional ao fim do espectáculo. Em 1972, a apresentação de fados foi logo no início do espectáculo, com a presença da fadista Teresa Silva Carvalho, que foi sucedida pelo samba-canção da brasileira Elizeth Cardoso

(Festival da Canção 1972, NMDE-RTP). E dentre os concorrentes deste ano, como já falamos, estava também o fadista João Braga, que interpretou *Amor de Raiz* (Rita Olivaes).

Em 1973, o fado abre o espetáculo novamente: desta vez, com Teresa Tarouca, também acompanhada pelo Conjunto de Guitarras de Raul Nery, apresentando *Cai Chuva no Céu Cinzento* (Fernando Pessoa), *Canção Verde* (Pedro Homem de Melo), *Confirmação* (Pedro Homem de Mello) e *Povo* (Pedro Homem de Melo). Depois disso, o fado teria maior evidência apenas em 1976, quando o fadista Carlos do Carmo foi o intérprete de todas as canções a concurso.

Em 2014, o professor Jorge Mangorrinha, no intuito de compreender o motivo de Portugal ainda não ter alcançado uma vitória no Eurofestival (até aquele momento), indagava: “Serão o fado e as nossas raízes musicais uma fonte de inspiração e mobilização de votos à escala internacional?” (MANGORRINHA, *op. cit.*, p. 35). Não saberíamos responder com exatidão, mas o editorial da revista *TV*, a propósito do Festival Eurovisão da Canção de 1968, parecia ter uma resposta:

“São 17 canções em competição. São 17 novos ensaios de um estilo novo, de alguma novidade na música ligeira cantada na Europa. A esta hora, ainda em Portugal muito boa gente não percebeu que é esse o objectivo essencial deste concurso. Revelar criações inovadoras no mundo da canção. E não proporcionar o encontro de canções características dos países da Europa. Eis por que não pode ir a Londres, nem o fado, nem o vira, nem o corridinho, nem a chula. Não se perderia nada – talvez... – que eles fossem os inspiradores. Mas isso é outras conversa...” (*TV*, 04 abr. 1968, p. 04, P-NMDE-RTP, grifos do autor).

Sobre a ambientação dos festivais, em 1969, Henrique Mendes, durante sua apresentação no evento, sugestionava o conflituoso quadro em que os concursos se caracterizam: “Terminou o desfile das dez canções candidatas. Cada uma se apresentou sonhando o triunfo, ânsia dos seus autores e intérpretes. A batalha terminou. Uma batalha musical, cujas armas foram melodias, poemas e vozes. Falta agora a decisão final.” (Festival da Canção 1969, NMDE-RTP). E, já no desfecho do programa, Lourdes Norberto complementava: “Glória à vencedora, honra às vencidas, parabéns a todas.” (Festival da Canção 1969, NMDE-RTP). Em 1971, 1972 e 1973, após os desfiles das canções, o discurso se repetiu. Tendo isto em vista, deve-se lembrar que muitos acreditam que se deve levar um fado ao Festival Eurovisão, mas a aura na qual está envolta este que é mais do que um simples estilo musical, porventura, se macule com um possível insucesso numa competição, lhe cabendo, talvez, mais um lugar no altar do que propriamente no gládio dos festivais.

4. FESTIVAIS RTP X FESTIVAIS DA MPB

Os Festivais da MPB e os Festivais RTP mantêm entre si inúmeras semelhanças e diferenças. Notamos, de início, que ambos são festivais televisivos e se originam em um contexto que acompanhava as tendências europeias de criação de festivais competitivos de música – iniciados com o Festival de Sanremo em 1951. Também notamos que há um nacionalismo exacerbado nos dois certames. Isso fica visível entre os portugueses, obviamente, por integrarem o Festival Eurovisão, onde concorrem diversos países, o que torna evidente a necessidade de se reforçar uma identidade nacional dos concorrentes. Já o nacionalismo dos festivais brasileiros se dá em resposta à internacionalização da bossa nova e em consonância com o idealismo de caráter nacional-popular, que procurava combater a invasão cultural estrangeira, o que, em parte, não pôde ser evitado, mas serviu para voltar olhares e para a valorização de uma “tradição” autenticamente brasileira. Os festivais também tiveram em comum o fato de terem estado entre os acontecimentos mais importantes de seus países. Os festivais de Portugal chegaram a ser vistos por décadas como o maior evento português e os do Brasil se tornaram a “notícia do dia”, sendo discutidos no cotidiano de todos, confrontando fraternalmente com outra preferência nacional, o futebol.

4.1. Estado Novo X Regime Militar.

Outro ponto comum entre os dois países aqui estudados, especialmente no que concerne o nosso recorte cronológico, situado entre 1964 e 1975, é o fato de ambos estarem sob o governo de regimes autoritários vigentes. Em 1932, a ditadura implementada com o golpe de 1926, em Portugal, é substituída pelo Estado Novo, que inicia com a ascensão de António de Oliveira Salazar ao poder. António Ferro foi o responsável pelo plano cultural do regime de Salazar. Ele deu andamento à chamada “política do espírito”, incluiu em suas ações o 1º Congresso Luso-Brasileiro de Folclore (1947), acompanhou o acentuado crescimento dos estudos folclóricos em ambos os países e, no Brasil, corroborou com o desenvolvimento do Movimento Folclórico Brasileiro. Em 1964, Oliveira Salazar já passava das três décadas como Presidente do Conselho em Portugal e o Estado Novo

começava a enfrentar seus primeiros abalos com o início das guerras coloniais, com os levantes dos trabalhadores rurais e com as manifestações estudantis.

No Brasil, caía o governo de João Goulart – visto como um político de tendências comunistas –, para dar lugar à ditadura que duraria até 1985. A tomada do poder pelos militares no Brasil foi saudada pelo salazarismo com todas as honras, sendo noticiada pela imprensa como uma verdadeira conquista bélica, um triunfante “movimento militar anticomunista no Brasil.” (CÁDIMA, 1996, p. 130). E sendo ambos regimes autoritários, é cabível encontrarmos paralelismos entre as ditaduras de Brasil e Portugal. Se a ditadura militar no Brasil criava seus *slogans*: “Brasil: Ame-o ou deixe-o”, “Ninguém segura este país”, etc, o Estado Novo de Salazar também criava os seus: “Deus, Pátria, Família” ou “Nada contra a Nação, tudo pela Nação”; se à Primavera Marcelista é atribuído um relativo crescimento econômico em Portugal, no Brasil, o chamado “milagre econômico”, sob o governo de Emílio Médici, teve efeito bastante semelhante; e se em Portugal o SNI (Secretariado Nacional de Informação) foi o aparelho do Estado Novo responsável pelo controle de comunicações e informação, o Brasil teve também o SNI (Serviço Nacional de Informação), com atribuições equivalentes; *et aliis*. Uma visível diferença entre estes regimes, no entanto, está na figura única do chefe de Estado. Enquanto no Brasil ocorreu uma sucessão de presidências, em Portugal, mesmo que houvesse um Presidente da República, o poder era exercido pelo Presidente do Conselho de Ministros, o que recaía sobre António de Oliveira Salazar, figura central do país por quase quarenta anos, substituído, apenas em 1968, por Marcello Caetano.

Entre os dias 8 e 12 de julho de 1969, Marcello Caetano fez uma viagem ao Brasil, visitando Belém, Brasília, Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro, indo ao encontro do presidente Costa e Silva, conhecendo também outras autoridades, museus, monumentos, embaixadas portuguesas, imigrantes portugueses, universidades, e participando de algumas solenidades. Essa viagem foi amplamente coberta e transmitida pela Radiotelevisão Portuguesa (SNI, Censura, cx. 459, TT). Em 1974, depois do advento do 25 de Abril, Marcello Caetano voltou ao Brasil, já na condição de exilado, desenvolvendo, no entanto, ampla atividade acadêmica no campo do Direito como professor, palestrante e através de publicações (AMC, CX. 6, TT).

4.2. *Canção de Embalar.*

É escusado dizer que as ligações entre portugueses e brasileiros são anteriores a isso. Fernando Lopes-Graça (1973, p. 21) bem lembra que estes dois povos se irmanam por um “comum passado cultural” e se aproximam pela “identidade da língua”, tanto quanto pelas “afinidades temperamentais”. Mário de Andrade também denota o “acarinamento” comum a ambos (ANDRADE, 1964, p. 08), o que se evidencia, por exemplo, pelo uso de diminutivos. De fato, o primeiro fator de aproximação entre estes países e a identificação mais visível e latente entre eles é a língua, a língua portuguesa, embora se pondere muitas diferenças. Mas, é possível reconhecer cruzamentos também na organização social, na arquitetura, na culinária e nos costumes, mais especificamente, em festejos, folclore, danças, instrumentos (viola, violão, acordeão, pandeiro, e.o.) e músicas, dentre as quais, as modas, cantigas e “acalantos”, este últimos também chamados “canções de embalar”.

Com este mesmo nome, *Canção de Embalar*, José Afonso intitulou uma de suas composições em 1968. Antes dele, contudo, uma outra de mesmo nome foi apresentada pela cançonetista Maria de Lourdes Resende no II Festival da Canção Portuguesa¹, realizado no Porto em 31 de maio de 1960. Uma *Canção de Embalar* que tinha música de Fernando de Carvalho e versos de Aníbal de Nazaré, editada pela Voz do Dono (selo da Valentim de Carvalho) em disco com participação do grupo vocal Trio Odemira, cedido pela Columbia, e do brasileiro Sivuca, que levou o Seu Conjunto para acompanhar Maria de Lourdes Resende e também António Calvário², em *Regresso* (Resende Dias/ Maria Almira), “toada” que impulsionou a carreira de Calvário e depois ainda foi incluída em *Uma Hora de Amor*, de 1964, filme no qual António Calvário apresentou também *Oração* (Francisco Nicholson/ Rogério Bracinha/ João Nobre), com a qual venceu o I Festival RTP da Canção, em 1964, uma das mais autênticas representantes do “nacional cançonetismo”.

No Brasil, não encontramos uma equivalência exata para o “nacional cançonetismo”, mas é possível estabelecermos um paralelo aproximado com a música ufanista promovida pelo Estado Novo de Getúlio Vargas, nomeadamente o “samba-

¹ A primeira edição do Festival da Canção Portuguesa foi realizada a 21 de janeiro de 1958 no Cinema Império, em Lisboa, e contou com a presença dos Embaixadores do Brasil, que estiveram na companhia dos Presidentes da Câmara Municipal de Lisboa, do Secretário Nacional de Informação e do Diretor da Emissora Nacional (PAULA, 2010, p. 39).

² Ver: “Maria de Lourdes Resende – Canção de Embalar”– vídeo com descrição de Miguel Catarino, publicado em 5 ago. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jtY_3pyqXvo> Acesso em: 17 mar. 2019.

exaltação”, do qual se celebrizaram *Aquarela do Brasil* (Ary Barroso) e *Brasil Pandeiro* (Assis Valente), entre outras. Não é possível fazer o mesmo dentro do recorte cronológico aqui em questão, inserido no período em que o regime militar era vigente, por não haver um equivalente no campo musical. Essa é uma das diferenças entre o Estado Novo de Vargas e o regime militar começado em 1964, apesar de reconhecidamente serem regimes autoritários. Aliás: “Ambos mantiveram entre si diferenças por demais evidentes para serem desprezadas, principalmente no que diz respeito às artes em geral e à música popular em particular.” (SILVA, 2008, p. 77).

A popularidade de António Calvário vinha ao menos de 1960, e, em 1963, participou do tradicional *show* de variedades de fim de ano da emissora portuguesa (“Grande Gala do Ano Novo”) através de videotape, uma vez que se encontrava também atuando no teatro na mesma hora. A emissão, em 1º de janeiro de 1964, contou com Madalena Iglésias (antecipando sua volta do Brasil, onde se encontrava há nove meses), a espanhola Marisol, a americana Paula Watson, o *Modern Jazz Quartet*, o Ballet Bill Bergman, as Hermanas Benítez de Cuba e o brasileiro Juca Chaves, que se apresentou sentado ao violão e descalço, assegurando sua participação mesmo tendo demonstrado problemas de saúde (TV, 16 jan. 1964, p. 08, P-NMDE-RTP). Segundo João Carlos Callixto, António Calvário gravou *Oração* em um EP, pela Valentim de Carvalho, contando com o acompanhamento do maestro Joaquim Luiz Gomes, apesar de ter sido Tavares Belo a reger a orquestra no festival. “Outra das faixas desse EP de Calvário, a brasileira ‘Alma de Boémio’. Contou ainda com a voz da atriz Henriqueta Maya como convidada.” (CALLIXTO, 2018, p. 359). E Callixto também destaca a vasta disseminação do repertório brasileiro em Portugal por estes tempos (CALLIXTO, *op. cit.*, p. 433).

4.3. Arrastão X Desfolhada.

No Brasil, a despeito do regime militar recém-instalado, em 1965, inicia-se a “Era dos Festivais”, inaugurada pelo I Festival Nacional de Música Popular Brasileira da TV Excelsior, organizado pelo jovem produtor Solano Ribeiro. Nele, sairia vencedora *Arrastão*, uma canção *sui generis*, com música de Edu Lobo, letra de Vinícius de Moraes e interpretação de Elis Regina. Vinícius de Moraes foi figura ímpar na música brasileira, embaixador por profissão e poeta por ofício. Ele foi, igualmente, fundamental no

movimento da bossa nova e participou dos festivais, vencendo o I Festival da TV Excelsior com *Arrastão* – canção exemplo da chamada “música de festival” – e, com ela, torna-se o responsável pela criação do modelo seguido pela Moderna Música Popular Brasileira.

Já comentamos, em artigo (MONTEIRO; BARROS; MANGORRINHA, 2019b), que Vinícius de Moraes guarda muitas semelhanças, no âmbito português, com José Carlos Ary dos Santos, ambos poetas e letristas. Para Ary dos Santos, a relação entre poesia e canção é simples: a segunda serve, em maior grau, para difusão da primeira; como veio a declarar à poetisa Maria Teresa Horta, enquanto correspondente da *Mundo da Canção*:

“– Pois, para ser sincero, creio que, como poeta, no sentido literário da palavra, o Festival é para a minha obra pouco ou nada importante. No entanto, na medida em que ele permite estabelecer com a massa dos telespectadores um contacto que muitas vezes não se faça só pelas cantigas, parece-me que pode ajudar à projecção e à eficiência dessa mesma obra. E nisto reside, quanto a mim, a sua importância.” (SANTOS apud HORTA apud *Mundo da Canção*, 20 fev. 1971, p. 38, BNP).

Para Vinícius de Moraes, essa relação, segundo ele, se dá da seguinte forma:

“É que eu componho canções desde ‘minino’ compreende? Houve um período da minha vida em que a poesia me ‘saía’ muito ‘aristocrática’. Era a primeira fase. Adoptei então uma atitude que foi mais imposta do que aceita naturalmente. Depois, quando comecei a descobrir as coisas, a vida, os homens, tudo se foi gradualmente modificando. Como sou, por norma, um indivíduo bastante complexo, a tendência era simplificar-me, tentar arranjar um processo de comunicação mais directa com as pessoas. Fi-lo por intermédio da canção, porque me pareceu que ela seria um veículo mais amplo e dominador. Isso coincidiu precisamente com um período em que, no Brasil, se esboçava já um importante surto no campo da música popular.” (MORAES apud PLANTIER apud *O Século Ilustrado*, 23 nov. 1968, pp. 06-07, HM).

Mais do que isso, de acordo com Ana Maria Bahiana, Vinícius de Moraes é responsável pela inauguração da figura de letrista na música brasileira. O “poeta e diplomata”, segundo a jornalista, “a princípio trabalha com música e letra”: “Mas já nos primeiros anos da década de 50, assume seu posto de letrista, de onde jamais sairia, fazendo dobradinhas com Antônio Carlos Jobim, Roberto Menescal, Carlos Lyra, Baden Powell, Toquinho, Garoto, e até Bach.” (BAHIANA, 1980, p. 184).

Da mesma forma que encontramos semelhanças entre esses autores, encontramos semelhanças também entre duas de suas canções mais emblemáticas: *Arrastão* e *Desfolhada*:

“[...] ambas aludem ao povo, aos homens simples e à cultura popular; as letras são de dois grandes autores, que apesar de serem prioritariamente poetas, se destacaram mesmo como letristas, compondo canções; as duas canções foram

beneficiadas pela incontestável atuação de suas intérpretes; mantêm aproximação com uma temática político-social; e têm uma musicalidade ligada à tradição, mas ressignificando-a, modernizando-a e, neste ponto, apresentando inovações em seus respectivos cancioneiros, representando, de forma cimeira, momentos de convergência na música de seus países: *Arrastão* inaugurando a ‘Moderna Música Popular Brasileira’ (‘MMPB’, depois MPB), e *Desfolhada* levando para o âmbito dos festivais a chamada ‘nova música portuguesa’.” (MONTEIRO; BARROS; MANGORRINHA, *op. cit.*, p. 07).

Notamos que, nas canções citadas, há equivalência não apenas entre os letristas Vinícius de Moraes e Ary dos Santos, mas também entre os compositores Edu Lobo e Nuno Nazareth Fernandes³, e as intérpretes Elis Regina e Simone de Oliveira. E no ano de 1965, enquanto Elis Regina vencia o I Festival da TV Excelsior com *Arrastão*, Simone de Oliveira vence o II Festival RTP com a *chanson Sol de Inverno* (Nóbrega e Sousa/ Jerónimo Bragança), o que lhe conferiu o direito de representar Portugal em Nápoles, Itália, no Festival Eurovisão daquele ano.

4.4. *Começar de Novo.*

Em 1966, o mesmo trio de *Arrastão* apresentou *Canto Triste* na fase nacional do I Festival Internacional da Canção (FIC). Esta era uma canção lenta e romântica, marca deste festival, mas sem o mesmo vigor da canção do ano anterior. Para este mesmo I FIC, Amália Rodrigues foi convidada pela Embaixada do Brasil para compor o júri na fase internacional; por sua vez, a fadista convidou Simone de Oliveira, então residente na Av. Rio de Janeiro, em Lisboa, como representante portuguesa na capital carioca. Simone apresentou *Começar de Novo* (David Mourão Ferreira/ Nóbrega e Sousa), conquistando o 4º lugar e a simpatia do público do Maracanãzinho (*Festivais da Canção [blog]*, 01 nov. 2010⁴; *Festivales de MPB [blog]*⁵). A canção não apenas agradou o público, como foi também muito elogiada pelos jornais brasileiros: “Inúmeras lições foram dadas, sem alarde, pelos competidores estrangeiros, a primeira das quais vinda de Portugal, que saiu das tradicionais cantigas regionais – as quais exportava como o ritmo nacional – para mostrar

³ O músico brasileiro dificilmente teve qualquer influência na composição de *Desfolhada*, como também assegura Nuno Nazareth Fernandes (FERNANDES In “Conferência ‘O ano de 1969’”, 28 mai. 2019), porém, nas notas biográficas para o Festival Eurovisão de 1969, Edu Lobo aparece entre as preferências musicais de Nazareth Fernandes, ao lado de Bach, Mozart, Vivaldi, Scarlatti, Carlos Seixas, Bob Dylan, Paul Simon, John Lennon, Paul MacCarthey, entre outros (Festival da Canção Eurovisão 1969, NMDE-RTP).

⁴ Disponível em: <<http://festivaisdacancao.blogspot.com.br/2010/10/comecar-de-novo-i-fic-1966.html>>. Acesso em: 22 abr. 2018.

⁵ Disponível em: <http://festivalesdempb.blogspot.com/2010/12/1966-i-festival-internacional-da-cancao_8.html> Acesso em: 20 mai. 2018.

uma canção de cores modernas, tanto na linha poética quanto na vestimenta rítmica.” (*Jornal do Brasil* apud *TV*, 17 nov. 1966, p. 06, P-NMDE-RTP). E prosseguia: “*Sem favor algum – e até de maneira surpreendente – a canção Começar de Novo, de Nóbrega e Sousa, interpretada por Simone de Oliveira, foi a melhor coisa do certame, revelando um Portugal diferente na maneira de se apresentar, sem por em destaque as suas cantigas regionais, que sempre representam a sua música.*” (*Jornal do Brasil* apud *TV*, op. cit., p. 06, P-NMDE-RTP, grifos do autor).

A canção foi incluída na restrita coleção de discos com as gravações sonoras ao vivo das apresentações no I FIC e na qual a representante portuguesa foi descrita, no disco nº 3 da coleção, como “a mais autorizada intérprete da moderna canção de Portugal (‘Rainha da Rádio Portuguesa’, em 65 e representante de seu país, no mesmo ano, no famoso ‘Eurovisão’) [que] inicia a Face ‘B’ com esse encantador ‘Começar de Novo’” (20850, MIS-RJ). A canção, entretanto, não caiu nas graças apenas do público brasileiro, *Começar de Novo* também agradou os portugueses e, em sua volta a Portugal, foi eleita a melhor canção portuguesa e ganhou o Prémio Pozal Domingues, concedido pela editora Valentim de Carvalho.

David Mourão Ferreira, autor da letra de *Começar de Novo*, não esteve no Rio de Janeiro naquele ano em virtude de questões políticas. Mourão Ferreira, grande poeta e professor, era amigo de Vinícius de Moraes – sobre quem também fez um estudo (*O Século Ilustrado*, op. cit., p. 08, HM) – e escreveu muitos fados para Amália Rodrigues, mas compôs pouco, na verdade, em favor da música ligeira, ao contrário do compositor Carlos Nóbrega e Sousa, que mesmo tendo formação erudita, consagrou-se como um dos maiores compositores de música ligeira de Portugal. Antes da partida para o Rio, Nóbrega e Sousa falou à revista *TV* sobre o convite para representar Portugal no I Festival Internacional da Canção Popular do Rio de Janeiro:

“Aceitei com alvoroço o amável e honroso convite que o Governo do Brasil me distinguiu, por intermédio da sua Embaixada em Portugal. (...) Foram oficialmente convidados representantes de vários países – um autor e um intérprete de cada país para tomarem parte do referido Festival. As responsabilidades desta missão não são pequenas, pois que devem estar presentes no certame os maiores nomes da canção de todo o mundo, e Amália será um dos elementos do júri internacional, o que é sumamente honroso para Portugal.” (SOUSA apud PAULA, 2010, p. 53, grifos do autor).

Na mesma revista, mais especificamente sobre a canção apresentada, Nóbrega e Sousa diria: “*A minha canção, na emoção humana e na acção que ela traduz, poderá*

situar-se dentro da modernidade romântica. Pus nela o maior carinho da minha sensibilidade, para que ela chegue a ter repercussão que merece.” (SOUSA apud PAULA, *op. cit.*, p. 55, grifos do autor). Em outro momento, já em referência ao grande acolhimento da canção em terra brasileira, Nóbrega e Sousa declara: *“Estou convencido que a tão favorável aceitação alcançada está relacionada com a oportunidade, que se ofereceu, de mostrar a todo o Brasil que em Portugal também temos canção de estilo moderno.”* (SOUSA apud PAULA, *op. cit.*, p. 57).

O biógrafo de Nóbrega e Sousa, Nuno Gonçalo de Paula, que enche algumas páginas com referências à representação portuguesa no FIC, em *Nóbrega e Sousa: Música no Coração*, sugere o seguinte: *“Inicialmente, Começar de Novo seria defendida no Brasil por Maria de Lourdes Resende. Foi, depois, por opção do compositor para a voz de Simone [...]”* (PAULA, *op. cit.*, p. 53, grifos do autor). No entanto, Simone de Oliveira assegura que o convite partiu mesmo de Amália Rodrigues (OLIVEIRA Conferência “O Ano de 1969”, 28 mai. 2019). De todo modo, Simone rumou para o Rio de Janeiro e representou Portugal no I FIC, numa prestação que recorda ter sido uma “experiência extraordinária”, ainda que “as condições em que a canção foi ensaiada e apresentada” não tenham sido as melhores (PAULA, *op. cit.*, p. 53).

O I FIC, em 1966, foi muito elogiado, especialmente, pela concepção inovadora de abrigar duas fases, uma nacional e outra internacional. Nesta segunda, fizeram concorrer países do mundo todo, sobre o que salientava também a revista *Rádio & Televisão*, apesar do leve tom crítico: *“O Festival Internacional da Canção Popular fez do Rio de Janeiro, durante pouco mais de uma semana, o centro musical do mundo, o centro onde se reuniram nomes famosos da música, nomes conhecidos de toda a gente; uns actuando, outros julgando que actuavam.”* (*Rádio & Televisão*, 05 nov. 1966 apud PAULA, *op. cit.*, p. 54, grifos do autor). E arremata: *“Tal como o Começar de Novo, outras melodias foram muito aplaudidas pelo público que enchia, na final, o Maracanzinho, e não recebe qualquer prémio que significasse uma consagração suprema.”* (*Rádio & Televisão* apud PAULA, *op. cit.*, p. 54, grifos do autor).

Não obstante, a delegação portuguesa foi uma das menores presentes neste FIC, com menos representantes que a da Espanha, que teve 11 pessoas, e muito menor que a da França, que teve 32, como lembra Simone de Oliveira (OLIVEIRA apud Conferência “O Ano de 1969”, *op. cit.*). Diante disso, optou por permanecer em certo isolamento após o

festival, fechando-se no hotel (Copacabana Palace), talvez também por algum ressentimento deste conturbado festival. Isso porque, neste evento, até mesmo a representante brasileira *Saveiros*, que ficou com o segundo lugar, recebeu a maior vaia da história dos FIC's, quando cerca de 30 mil pessoas direcionaram seus apupos ao palco, para mostrar o descontentamento com a canção. Ainda assim, Amália Rodrigues fez questão de parabenizar Simone de Oliveira pela apresentação, em carta de próprio punho, apesar de a fadista ter destacado que não gostou nada de sua experiência como jurada (PAULA, *op. cit.*, p. 55).

A canção portuguesa, não obstante, também agradou concorrentes de outros países: “[...] Nóbrega e Sousa, o autor da música da canção que Simone interpretou, recebeu no Brasil diversos pedidos para edições e gravações da canção que nos representou. (*TV, op. cit.*, p. 06, P-NMDE-RTP). Nesta publicação da revista *TV*, encontra-se ainda o seguinte destaque: “Acentue-se, por exemplo, o interesse das representações russa e polaca – interesse mais de uma vez manifestado a Nóbrega e Sousa – pela canção portuguesa do Festival. O concorrente russo – disse-nos Nóbrega e Sousa – cantava-a de cor.” (*TV, op. cit.*, p. 06, P-NMDE-RTP).

4.5. *A Banda de cá e A Banda de lá; Simone e Maysa.*

No retorno a Portugal, Simone de Oliveira também traria uma canção na mala, *A Banda*, de Chico Buarque, que gravou já em 1966. Em nota da revista *Alvorada*, publicação da editora de mesmo nome e rival da Valentim de Carvalho, temos ideia do sucesso alcançado por *A Banda* em terra lusa:

“O que impressiona em ‘A banda’, a canção de Chico Buarque que entrou no coração de milhões de brasileiros e portugueses, é o seu gigantesco calor humano, a sua simplicidade, o seu sentido de fraternidade, a mensagem de esperança que nos envia. Canção fácil de reter no ouvido, ‘A banda’ passou a ser uma espécie de estribilho nacional para os brasileiros e não há ninguém que ao escutá-la não sinta reviver um pouco do seu passado, da sua infância.” (*Alvorada*, jan. 1967, HM).

No entanto, a revista alega ser “graças à voz de *Ely Camargo*” que se poderia “ouvir ‘A banda’ passar”, num disco da Chantecler em que “*Ely Camargo* interpreta também ‘Disparada’, um trecho de Geraldo Vandré que está entre os primeiros no ‘*Top Ten*’ do Brasil” (*Alvorada, op. cit.*, HM). Ou seja, o disco incluía as duas vencedoras do Festival da

Record de 1966. E, no mesmo disco⁶, Geraldo Vandré e Tuca apresentam *Porta Estandarte* (Geraldo Vandré), vencedora do II Festival da Excelsior, também de 1966, e *Você que não Vem* (Geraldo Vandré). Entretanto, a edição da revista, publicada em janeiro de 1967, não fala de Simone de Oliveira, que editou seu primeiro disco pela Alvorada, mas a este tempo pertencia aos quadros da Valentim de Carvalho. Desse modo, não dá nota da gravação anterior de Simone que, como ela mesma gosta de lembrar, “estreou *A Banda* em Portugal” (OLIVEIRA apud Conferência “O Ano de 1969”, *op. cit.*, grifos nossos), tendo até mesmo lançado a canção em EP no ano anterior, assim como *Dia das Rosas* (Luís Bonfá/ Maria Helena Toledo), interpretada por Maysa no mesmo FIC de 1966, e outras duas canções de Manuel Viegas: *Um só Dia* e *Vem a meus Braços*⁷⁸. Em 27 de abril de 1967, Simone chega a se apresentar ao lado de Chico Buarque, em uma atuação no Casino Estoril, de modo que, como ironiza a revista *TV*, ficaram “lado a lado, a da ‘Banda’ de cá e o da ‘Banda’ de lá!” (*TV*, 16 mar. 1967, p. 13, P-NMDE-RTP).

Na referida conferência, Simone de Oliveira aponta Maysa como uma de suas intérpretes brasileiras preferidas, e lembra que a cantora brasileira tentou desesperadamente acalmar os ânimos do público quando vaiaram ensurdecidamente Nana Caymmi e sua canção *Saveiros* (OLIVEIRA apud Conferência “O Ano de 1969”, *op. cit.*). De forma recíproca, Maysa também demonstrou apreço por Simone em reportagem para a revista *TV*: “Em Portugal aproveito para dizer-lhe que há dois grandes nomes: Amália e Simone.” (*TV*, 30 nov. 1967, p. IV, P-NMDE-RTP).

⁶ O disco não foi encontrado, mas, segundo dá a entender a revista *Alvorada*, as canções saíram em uma única edição. No Brasil, entretanto, as gravações saíram em EPs diferentes. Ver: CAMARGO, Ely. *A Banda/ Disparada*. Chantecler, 1966. Ver também: VANDRÉ, Geraldo, TUCA. *Porta Estandarte/ Você que não Vem*. Chantecler, 1966.

⁷ Ver: OLIVEIRA, Simone. *A Banda/ Dia Das Rosas*. Decca, 1966.

⁸ Caso semelhante ocorre também no ano de 1967, quando Walter Behrend e seu conjunto gravam pela editora Alvorada o tema *Boneco*, uma versão portuguesa de *Puppet on a String* (Bill Martin/ Phil Coulter) (*Alvorada*, mai. 1967, HM), vencedora do Festival Eurovisão na voz da britânica Sandie Shaw, e que Simone de Oliveira também gravou, com o título de *Marionette*, no mesmo ano, pela Decca Records, da Valentim de Carvalho. Ver: OLIVEIRA, Simone. *Marionette (Puppet on a String)*. Decca, 1967. Em acréscimo, os talentosos compositores de *Puppet on a String*, Bill Martin e Phil Coulter, considerados dois verdadeiros fanfarrões, estiveram no II FIC do Rio de Janeiro, em 1967, e gastaram em divertimento, noticiava a imprensa, o que muitos gostariam de receber como premiação (*Manchete*, 04 nov. 1967, p. 19, BN-AD). No mesmo II FIC, Arlete Zolá, que representou a Suíça, ficou encarregada de interpretar *Puppet on a String* no *show* especial da fase nacional com os artistas estrangeiros do FIC. Neste momento, os autores Bill Martin e Phil Coulter também sobem ao palco, agradando muito ao público presente no Maracanãzinho (1058.1/12 | 43118, MIS-RJ).

4.6. *Smokings*, lamês e fantasias; Nat King Cole.

Na apresentação de *A Banda*, no II Festival da TV Record: “Nara usava uma blusa de seda brilhante com gola rulê, saia de lamê prateada e sapatos baixos também prateados. Chico entrou antes, sorridente, de *smoking*, foi recebido com flores de suas colegas da Faculdade de Arquitetura [...]” (MELLO, 2003, p. 136, grifos do autor). Neste ponto, os festivais, por onde transitavam famosos, celebridades, jornalistas e fotógrafos, evidenciavam-se como eventos de gala – e era para ser assim, até mesmo por uma imposição dos organizadores. De igual modo, ocorria nos festivais portugueses, pois também havia a pretensão de se criar uma noite de gala, um ambiente elegante, no qual o traje mais apropriado era o *smoking*.

Em Portugal, os *smokings*, por vezes, eram encomendados pela própria emissora e a casa mais solicitada a este tempo era a Anahory, em Lisboa, onde se poderia escolher entre um *smoking* de gola rebuço em fazenda, ou em veludo (PP 3786/68, ACCG-RTP), com preços de alugueis por volta dos 160 escudos (PP 5188/70, ACCG-RTP). O requintado traje, no entanto, não era solicitado apenas por uma pura formalidade, mas por questões também técnicas, como advertia o realizador Herlander Peyroteo em um aviso da RTP aos concorrentes do festival de 1972:

“Devido a notícias imprecisas vindas a público, confirma-se aos Senhores Artistas o seguinte:

- 1 – Devem apresentar-se em traje de cerimónia.
- 2 – O traje pode ser preto mas não branco.
- 3 – Por razões electrónicas, tanto o preto como o branco dão má imagem, com prejuízo para o artista. O preto é todavia corrigível, até certo ponto, pelo que é admissível, não acontecendo o mesmo com o branco, e muito menos com o branco em presença do negro.
- 4 – Assim, como os *smokings* são na maioria pretos, aconselhamos com insistência o uso de camisas de cor.” (Festival da Canção 1972, NMDE-RTP).

No ano seguinte (e se repete em 1974), os intervenientes recebem um aviso semelhante, incluído no termo de aceitação para os concorrentes, para se apresentarem já trajados no ensaio do dia anterior ao espetáculo: “[...] vestidos de smoking ou de vestido de noite, previamente aprovados pelo Serviço de Variedades e Realizador e segundo as normas vigentes na R.T.P. – e que serão os mesmos tal como se devem apresentar no Espectáculo do dia 26 no Teatro Maria Matos.” (PP 3872/72, ACCG-RTP, grifos do autor). E enfatizava-se: “A cor branca não será permitida para as camisas, lenços, fatos e vestidos,

por razões de ordem técnica.” (PP 3872/72, ACCG-RTP; PP 2908/73, ACCG-RTP, grifos do autor).

Sendo o Festival RTP o grande evento que era, havia aqueles que esperavam esse grandioso acontecimento para se vestir a rigor e se juntar a sua privilegiada audiência, tornando intensa a corrida também para se conseguir os trajes para o evento, como ocorreu em 1970:

“Houve quem tirasse o ‘smoking’ do meio das bolinhas de naftalina, quem o fosse simplesmente alugar ao ‘Paiva’ – neste guarda-roupa a procura começou quinze dias antes; enfim as casacas esgotaram-se em Lisboa. As mulheres, essas transfiguraram-se, em penteados complicadíssimos, em longos vestidos de fundos decotes. Parecia tratar-se de uma sessão de ópera de Paris ou do Albert Hall de Londres...” (*O Século Ilustrado*, 30 mai. 1970, p. 36, HM).

O vencedor de 1970, diga-se, mesmo que destoando do elegante público presente, apresentou-se de *blazer* e camisa de gola rulê. Terminado o festival, invariavelmente, ironizava tempos depois o mesmo *O Século Ilustrado*: “Os ‘smokings’ regressam à naftalina ou aos cabides dos guarda-roupas de aluguer, enquanto os ‘lamés’, as sedas e os brocados adormecem na esperança de, mais dia menos dia, voltarem a deslumbrar salões ou ‘foyers’ de alegria inventada, imitada.” (*O Século Ilustrado*, 09 mar. 1974, p. 04, HM). A revista *Mundo da Canção*, entretanto, fazia questão de apresentar sua própria ideia do cenário encontrado no glamoroso evento:

“Antes de começar o espectáculo o ‘foyer’ do Teatro Municipal estava repleto de gente. Gente encasacada, perfumada, sofisticada. Todos se conheciam. [...] Deixaram a individualidade em casa. Era difícil andar naquele mar de gente [...] Nem os fotógrafos conseguiam manejar as máquinas metidos, como estavam, nas talas dos Smokings alugados. O traje a rigor também castra as pessoas.” (LÍVIO apud *Mundo da Canção*, 20 fev. 1972, p. II, BNP).

No mês seguinte a *MC*, ainda que em tom satírico, delineia o evento promovido pela RTP:

“Apresenta um regulamento. Recebe umas tantas canções. Reúne um júri, de idoneidade reconhecida, que faz a selecção rigorosa. E então, constroem-se as mais bonitas frases sobre as canções finalistas e seus autores. Fazem-se os cenários, os convites, os vestidos. Alugam-se os smokings, os intérpretes, os maestros especiais, os sorrisos, as vénias, os etc. E o dia do festival chega, com milhares de olhos postos no écran do aparelho de TV. Agarrados ao fascínio da competição. Presos à incerteza do resultado final. Até que acontece o coroar de tal canção. Daquela que vai lá fora. Aquele que vai levar o nosso nome a outras paragens. Por quem vamos lutar, com os dentes roendo as unhas, durante a transmissão do Eurofestival. [...] E isto é lindo. Tem uma beleza de que só alguns não se apercebem. E até resulta. E a R.T.P. sorri.” (*Mundo da Canção*, 20 mar. 1972, BNP, sem grifos).

Nos Festivais da RTP, algumas vezes não se optou pelos trajes mais formais. Todavia, em 1975, isso se exacerba, pois há uma total negação ao passado vinculado ao Estado Novo, inclusive em relação ao próprio festival, o que se reflete nas roupas que refutavam o fausto e o *glamour* dos eventos anteriores e acompanharam a moda dos anos 1970, com cores muito vivas, calças boca-de-sino e cabelos compridos.

No documentário *Uma Noite em 67* (2010), Chico Buarque relembra que o *smoking* era praxe e até obrigatório nos programas televisivos brasileiros, relatando que já possuía um *smoking*, com o qual se apresentava em todos os programas e no qual, aliás, sentia-se muito confortável. Também em 1967, mas no II FIC, Milton Nascimento, a revelação do festival, pretendia se apresentar a rigor, entretanto: “Como não tinha dinheiro para o *smoking*, que supunha ser obrigatório, comprou-o fiado dando como garantia as suas três composições [selecionadas para o festival].” (MELLO, *op. cit.*, p. 235, grifos do autor). Entretanto, a indumentária tinha também outros fins, como comprova o parceiro de Milton, Wagner Tiso, ao lembrar do tempo em que iniciou como músico na noite: “era aquela história de ficar de *smoking* na porta das boates pra fazer a folga do pianista da casa” (TISO apud BAHIANA, *op. cit.*, p. 121, grifos do autor).

Entretanto, ao menos no caso dos festivais, nem sempre os participantes seguiam o critério de exigência do traje de gala. Caetano Veloso, no III Festival da Record, pretendia se apresentar apenas com uma camisa laranja de gola rulê, o que causou estranhamento por parte de Paulo Machado de Carvalho, como ele mesmo narra no documentário *Uma Noite em 67*, e quase o impedimento de que Caetano se apresentasse. Em virtude disso, para terminar de compor o figurino, Caetano providenciou um paletó xadrez, que usou em sua apresentação e que se tornou famoso depois disso. Gilberto Gil apresentou-se de forma semelhante, com camisa de gola rulê, mas usando um *smoking*, como previa o rigor do festival. Muito ao contrário, no entanto, de Os Mutantes que o acompanharam, apresentando-se fantasiados. Todavia, no IV Festival da Record, em 1968, até mesmo os excêntricos Mutantes usaram *smokings*, mas, como não poderia deixar de ser, colocaram também umas “máscaras de borracha um tanto sinistras” (MELLO, *op. cit.*, p. 322). E, às vezes, as extravagâncias iam mesmo bastante além do esperado, o que vem ainda mais à tona no VII FIC:

“[...] Raul Seixas imitando Elvis Presley apresentou a quinta concorrente, ‘Let Me Sing’ vestido de preto com jaqueta de couro, botas e cinturão com tachinhas. Com exceção dele e os demais tratavam de aproveitar ao máximo as cores nas

vestimentas. Os Originais do Samba fizeram a plateia sambar pra valer trajando *blasers* amarelo e calças vinho, Arnaldo dos Mutantes estava com uma túnica roxa e asas de anjo brancas, Rita Lee num saiote brilhante de grega. A maioria tratava de caprichar no que houvesse de mais vistoso e berrante para fazer jus às cores da televisão.” (MELLO, *op. cit.*, p. 420, grifos do autor).

Ainda no VII FIC, nem mesmo o apresentador Murilo Néri fugiu à excentricidade e vestiu um *smoking* colorido. Já Maria Alcina, que saiu como uma das vencedoras, “vestiu malha cor-de-rosa, jogou mil flores em cima, colocou lantejoulas no rosto e partiu feroz para enfrentar a plateia com ‘Fio Maravilha’.” (*Correio da Manhã*, 19 set. 1972, n.p., BN-RJ). E mesmo na entrega da premiação do FIC, feita no Teatro Municipal, em noite de gala, onde a entrada só era permitida “com o traje a rigor”, ainda havia quem quebrasse o protocolo, como Antônio Adolfo, em 1970, que apareceu com roupa “esporte” e “cheio de colares no pescoço” (*Correio da Manhã*, 27 out. 1970, n.p., BN-RJ).

No I FIC, em 1966, no qual a vencedora da fase nacional foi *Saveiros* (Dori Caymmi/ Nelson Motta), interpretada por Nana Caymmi, pairavam inúmeras dúvidas sobre a realização do evento no Maracanãzinho, devido à precariedade na sonorização em um ambiente tão amplo. Todavia, o ginásio esportivo já havia sediado uma apresentação musical, quando, em abril de 1959, serviu de palco para Nat King Cole, que encontrava-se em turnê pelo Brasil (MIDANI, 2008, p. 90). Neste contexto, exigiu-se também melhorias na produção sonora de São Paulo, onde se apresentou no Teatro Record Consolação durante uma semana com lotação esgotada em todas as apresentações. Nesta ocasião, a antiga cabine de projeção do Cine Rio foi transformada em instalações para o controle de áudio (técnica) – mudanças cuidadosamente executadas, como rememora Zuza Homem de Mello: “[...] pela equipe do chefe do departamento técnico da TV Record, o seu Spencer, um simpático português de cabelos finos e muito lisos, que se orgulhava com razão de sua menina dos olhos, o som do Teatro Record.” (MELLO, *op. cit.*, p. 09). E o músico norte-americano também encontrava grande aceitação entre o público português, estando a série *Nat King Cole Show*, por este tempo, entre os programas televisivos de maior audiência em Portugal (TEVES, 1999, p. 104).

4.7. Kubatokuê Mulata.

Ainda em 1959, o brasileiro Sivuca participa da gravação dos dois primeiros discos do Duo Ouro Negro, que representaram Portugal, em 1967, no II Festival Internacional da

Canção no Rio de Janeiro. O júri internacional do II FIC foi presidido pelo maestro ítalo-americano Henry Mancini, mas contou com a presença do espanhol Augusto Algueró e também do português Mário Mota Pereira (casado com uma brasileira, Juracy Motta Pereira), que deu todo o incentivo ao duo, declarando que representavam “muito bem a canção portuguesa” (*Correio da Manhã*, 19 out. 1967, p. 13, BN-AD). O Duo Ouro Negro fez a derradeira apresentação na noite da final internacional do FIC, auxiliados pela regência do maestro Erlon Chaves. O apresentador Hilton Gomes destacou a canção dos angolanos como uma “composição diferente, onde o português mistura-se com linguagens nativas daquela parte da África” (1058.1/12 | 43118, MIS-RJ). Na performance ao vivo, contudo, a canção festiva do duo, que inicia com um grito tribal e ganha certo “africanismo” com o toque de tambores, parecia estar um pouco desordenada, o que desfavoreceu a apresentação, talvez por isso o júri tenha reservado apenas a 8ª colocação ao duo angolano. A revista *O Século Ilustrado*, sem deixar de ser crítica, fala um pouco sobre a representação portuguesa, que “surpreendeu o público brasileiro”: “A surpresa nasceu, principalmente, da interpretação dada a esse novo ritmo, uma vez que a letra é fraquíssima. Os rapazes, sim, chamaram a si as atenções gerais. Que Portugal nos continue a mandar artistas deste gabarito, são os nossos votos.” (*O Século Ilustrado*, 11 nov. 1967, p. 07, HM).

A canção do duo se relacionava ao folclore de Angola. A música era uma fusão entre “bataque africano” e “ié-ié”, e a letra se referia à linguagem nativa, como vemos no título *Kubatokuê Mulata* (Raúl Indipwo/ Milo MacMahon), sendo que: “*Kubatokuê* é uma expressão que se utiliza no Nordeste de Angola para se cumprimentar ou despedir das pessoas.” (*Duo Ouro Negro [blog]*⁹). A letra da canção também fala sobre isso: “*Kubatokuê*, até amanhã/ A gente diz a se deixar/ *Kubatokuê*, eu já voltei/ A gente diz a se encontrar”. E com esta apresentação, o Duo Ouro Negro dizia *kubatokuê* também ao mercado latino-americano.

Antes mesmo da apresentação do Duo Ouro Negro no FIC, a revista *TV* anunciava: “Raul Aires Peres e Milo Mac Mahon são dois angolanos que gostam de cantar música brasileira e que um dia resolveram deixar a Angola a fim de tentarem a metrópole – Lisboa.” (*TV*, 26 out. 1967, p. VIII, P-NMDE-RTP). E ainda de acordo com a revista: “A dupla terá óptima receptividade no Rio de Janeiro e a música que apresentarão, *Kubatokuê*,

⁹ Disponível em: <<http://duoouronegro.blogspot.com/2006/12/kubatoku-mulata-medalha-de-ouro.html>>
Acesso em: 08 nov. 2018.

Mulata, grande aceitação, uma vez que, aliado à circunstância de representarem Portugal, são amantes confessos da música brasileira.” (TV, *op. cit.*, p. VIII, P-NMDE-RTP, grifos do autor). Logo em sua chegada, o duo foi recebido pelo governador da Guanabara Negrão de Lima, numa recepção a todos os integrantes estrangeiros do FIC (BR RJANRIO NO.0.FIL.558 – Dossiê, AN-RJ) e, depois da apresentação no festival, o duo se apresentou também no Teatro Municipal, na sala Cecília Meireles e no Canecão (*O Século Ilustrado*, 30 set. 1972, p. 23, HM; CIDRA apud CASTELO-BRANCO, 2010, p. 388). A ligação entre a dupla angolana e o Brasil se manteve, tendo o duo feito diversas regravações de músicas brasileiras durante sua carreira.

4.8. *Por Mares Nunca Dantes Navegados.*

No II FIC, em 1967, na fase nacional, venceu a canção *Margarida* (Gutemberg Guarabira/ Grupo Manifesto), com Gutemberg Guarabira e Grupo Manifesto, uma adaptação de *Apareceu a Margarida!*. Embora seja inspirada em uma composição francesa (*Seche ter Larmes Marie!*), está umbilicalmente relacionada à “tradição” luso-brasileira das “cantigas infantis”, como revela Gastão de Bettencourt:

“Desde a infância os brasileiros se põem em contacto com a alma portuguesa, através de brinquedos e jogos. Cantam e rondam a Ciranda, com a mesma música e quase a mesma letra; falam-lhes no papão, para que não chorem ou não façam maldades, como atestam as recolhas, do que diz respeito, no folclore, a angústia infantil [...]. Em doce embalo luso-brasileiro, vão, pois, adormecendo as crianças dos dois países no seu amanhecer para a vida, ficando-lhes para sempre a grata lembrança dessa doce música. E para as maldades, para as traquinices infantis, lá está o apavorante ‘lobisomem’.” (BETTENCOURT, 1950, pp. 14-15).

Também em 1967, no Teatro Paramount, ocorria o que alguns consideram o maior dos festivais brasileiros, o III Festival da TV Record. A vencedora foi *Ponteio* (Edu Lobo/ José Carlos Capinan), defendida por Edu Lobo, Marília Medalha e Momento Quatro, mas também estiveram por lá Gilberto Gil e Os Mutantes, com *Domingo no Parque* (Gilberto Gil), Chico Buarque e MPB-4, com *Roda Viva* (Chico Buarque de Holanda), entre muitos outros, incluindo Nara Leão e Sidney Miller, que interpretaram *A Estrada e o Violeiro* (Sidney Miller).

Apesar desta canção ter rendido o prêmio de melhor letra para Sidney Miller, em 1972, ele se destacou musicando poemas de um outro grande poeta, Luís Vaz de Camões, na peça *Por Mares Nunca Dantes Navegados*, de Orlando Miranda, na qual contribuiu com

a trilha sonorizando alguns sonetos. Em 1973, essa peça foi levada à televisão portuguesa, onde Fábio Sabag, respeitosamente, saudou todo o povo e o teatro português. Entretanto, o sempre conservador e crítico televisivo Mário Castrim não se poupou na condenação do espetáculo. Se para os brasileiros pode ter havido o intuito de fazer uma encenação com uma herança comum entre os países, para Castrim foi sujeitar Camões a um simples letrista de cantigas. Em trecho censurado, à tona em livro reunindo seus artigos que passaram pelo lápis azul, fala: “*Camões devia ser uma espécie de Ary [dos Santos] daqueles tempos. Infelizmente, ainda não existia o festival da Eurovisão. Mas existe agora, para a vingança de Sidney Miller.*” (CASTRIM, 1999, pp. 164-165, grifos do autor). E as críticas, ferrenhas, percorrem todo texto:

“A amizade luso-brasileira tem as suas exigências – e as suas complacências. Às vezes, porém, vai-se longe demais em quanto se refere às complacências. Amigos, amigos, Camões à parte. [...] Sim, os brasileiros compuseram uma elegia a Camões intitulada ‘Por mares nunca dantes navegados’. [...] Também foi lembrado esse maravilhoso traço de união entre Portugal e Brasil chamado ‘língua portuguesa’. Mas a avaliar pela discrepância da elegia, o traço de união não será, pelo menos, um traço contínuo. [...] Ao recorrer constantemente ao anedótico, ‘Por mares nunca dantes navegados’ transformou-se nisso mesmo: numa anedota. [...] Talvez. Para mim, já nenhuma surpresa é verdadeiramente uma surpresa. *Mas não seria aconselhável poupar o Luís Vaz a essas boas intenções?*” (CASTRIM, *op. cit.*, pp. 163-166, grifos do autor).

No entanto, a aura mítica que envolve Camões é defendida de uma possível mácula, de tal forma que nem a “rainha do fado” Amália Rodrigues¹⁰, que também exerce soberania entre os portugueses, foi poupada de críticas quando, em 1965, gravou o EP *Amália canta Luís de Camões*, causando “uma polêmica jornalística intensa em torno da legitimidade desta apropriação pelo Fado da lírica camonianiana.” (NERY, 2012, p. 244).

A questão não era nova e já vinha ao menos desde o século XIX, quando se intensifica o “processo de ‘construção da nação’”, de uma “portugalidade”, ou, mais especificamente, de uma “música nacional”. Neste período, os músicos portugueses procuravam, na literatura, meios para legitimar sua arte, como informa Teresa Cascudo no prefácio de *Músicos Interpretam Camões*, de Paulo Esteireiro, que também adiciona:

¹⁰ Amália Rodrigues iniciou sua carreira em 1939 e, logo depois, fez sua primeira incursão internacional em Madri, Espanha. “Em Setembro de 1944, Amália chega ao Brasil para quatro semanas de espectáculos, é tal o sucesso que prolongou a sua estada por quatro meses. Seis meses mais tarde, regressaria ao Brasil para uma nova e longa temporada de espectáculos com o maestro Frederico Valério e vários músicos, tendo feito por lá as suas primeiras gravações que seriam editadas em 78 rotações pela editora Continental em 1945. Estas gravações correm o mundo, e Amália inicia um trajecto discográfico brilhante.” (LOPES, 2013, p. 11). A relação de Amália Rodrigues com o Brasil tende a aumentar e, em 1961, casa-se no Rio de Janeiro com o engenheiro César Seabra, o que a faz interromper a carreira temporariamente para se dedicar à família.

“Camões, particularmente, tornou-se então no inspirador de numerosas composições de autores como Augusto Machado, Miguel Ângelo Pereira, José Viana da Mota e João Arroio, entre outros, numa tendência que se prolongou durante o século XX.” (CASCUDO apud ESTEIREIRO, 2008, p. 08).

Naquele tempo, sem embargo, este processo de “glorificação de Camões”, defendido e impulsionado por Teófilo Braga, foi visto de forma salutar, pois: “[...] foi uma resposta dos intelectuais e artistas portugueses à situação negativa em que o país se encontrava no final do século XIX.” (ESTEIREIRO, *op. cit.*, pp. 26-27). Paulo Esteireiro salienta também que não estava em causa apenas “uma simples homenagem ao poeta dos *Lusíadas*”, em suas palavras, “[...] o que estava em jogo era uma missão mais elevada: a tentativa de ressuscitar a nação, através de uma partilha de consciência da nacionalidade – simbolizada na figura de Camões – entre todos.” (ESTEIREIRO, *op. cit.*, p. 27).

Esse quadro configura um movimento nacionalista reproduzido no século seguinte, a exemplo dos *Madrigais (sobre redondilhas de Camões)*, de Luís Freitas Branco, ou das *Redondilhas de Camões* (1926), de Croner de Vasconcelos, que fizeram parte do “Festival de Música – 30 anos de Cultura Portuguesa”, organizado pela Emissora Nacional e pelo SNI, em 1956 (*Emissora Nacional*, 1956, BNP), em comemoração aos 30 anos de a ditadura em Portugal. No entanto, era um nacionalismo diferente daquele do século XIX e também do que foi promovido por Fernando Lopes-Graça no mesmo século XX.

Seguindo a linhagem lopes-graciana, por sua vez, tanto na política quanto na aproximação com a “tradição” cultural portuguesa, José Mário Branco grava, em 1971, o disco *Mudam-se os Tempos Mudam-se as Vontades* – título igual ao de um soneto de Camões. O disco foi aclamado pela crítica, pelo público e José Mário Branco recebia prémios da imprensa antes não concedidos a artistas de intervenção, como ele o era. Tampouco identificamos alguma crítica de Castrim, que, no ano seguinte, massacraria Sidney Miller.

4.9. *Quem Dera; Canzone per Te.*

Em 1968, Taiguara vence o III Festival da TV Excelsior, com *Modinha* (Sérgio Bittencourt). Este tipo de canção, como já procuramos demonstrar (MONTEIRO, *op. cit.*),

está entre as mais diretas ligações luso-brasileiras. A canção de Sérgio Bittencourt, tal como a interpretação de Taiguara, guarda todas as características das modinhas do passado – a docilidade, a amorosidade, a sutileza –, demonstrando que são os mesmos traços das antigas modinhas que chegaram aos nossos dias. Deste derradeiro festival da Excelsior, participou também o compositor e produtor português, radicado no Brasil, Abílio Manoel, com composição própria, *Quem Dera* (Abílio Manoel). E o mesmo Abílio Manoel defendeu *Nem Becos, Nem Saídas* (Abílio Manoel), ao lado de Os Condors, no VII FIC.

Ainda no ano 1968, em Portugal, algumas canções foram publicadas no livreto *Festival da Canção* (M. 351 P, BNP), que, apesar do nome, pouca referência fazia aos festivais da canção televisivos aqui estudados, sendo tão somente uma publicação com letras de canções de alguns dos artistas com maior visibilidade naquele momento. Tonicha, com o nome Antónia Tonicha, aparece neste livreto, tendo publicado, entre outras, *Fui Ter com a Madrugada* (Pedro Jordão/ Rui Malhoa), que ficou com o segundo lugar no Festival RTP de 1968. O Duo Ouro Negro também aparece, com letras em quimbundo, inglês e português, incluindo *Livro Sem Fim* (António Andrade/ Maria Vargas), como já dissemos, na segunda posição no festival português de 1967.

Neste livreto, também encontramos publicações sobre o brasileiro Roberto Carlos, que estava internacionalmente em evidência, pois venceu o Festival italiano de Sanremo, com *Canzone per Te*, de Sérgio Endrigo. Todavia, o “rei”, ao contrário do que se pense, não foi o representante da Itália no Festival Eurovisão, pois se optou por uma seleção interna para o Eurofestival¹¹. Sérgio Endrigo, sim, seguiu para o Eurovisão e foi o concorrente italiano com *Marianne*, canção da qual também é compositor e letrista, ficando, no entanto, apenas com a 10ª colocação. E o mesmo Endrigo esteve, de igual modo, no IV Festival Internacional da Canção do Rio de Janeiro em 1969, desta vez representando a Itália no júri da fase internacional.

Roberto Carlos teve diversas canções publicadas no referido livreto, de modo que, além da reconhecida *Canzone per Te*, encontramos desde *Ai que Saudade da Amélia* (Mário

¹¹ Entre 1956 e 1966, a Itália escolheu seus representantes para o Eurovisão através do Festival de Sanremo, prática que se repetiu em 1972, 1997 e, com maior frequência, apenas a partir de 2011 (designadamente 2011, 2012, 2013, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019). Outras vezes, optou-se por uma seleção interna, utilizando-se ao menos um dos componentes vitoriosos em Sanremo, interpretando uma outra canção, mas, na grande maioria das vezes, selecionando cantores totalmente alheios ao festival sanremense. Houve ainda grandes ausências por parte da Itália no festival europeu (mais especificamente, nos anos de 1981, 1982, 1986, 1994, 1995, 1996 e todos os anos a partir de 1999 até 2010). Em toda a sua história, ao menos dois estrangeiros se destacaram no Festival de Sanremo, o brasileiro Roberto Carlos, em 1968, e o mexicano Luís Miguel, em 1985.

Lago/ Ataulfo Alves) até *Coimbra é uma Lição* (Raul Ferrão/ José Galhardo) – que aparece apenas com o nome *Coimbra* –, passando por *Como é Grande o Meu Amor por Você* (Roberto Carlos), *É Proibido Fumar* (Erasmus Carlos/ Roberto Carlos) e *Splish Splash* (Bobby Darin/ Murray Kaufman, versão de Erasmus Carlos). No curioso livreto *Festival da Canção*, Roberto Carlos aparece portando uma guitarra elétrica e, em uma das capas, logo acima, contrastadamente, vê-se a imagem de uma fadista e um fadista com uma guitarra portuguesa. Também em contraste, em uma das contracapas, a imagem do roqueiro com uma guitarra elétrica rivaliza com a imagem do bom moço em núpcias, numa foto de Roberto com Cleonice Rossi, com quem se casou naquele ano e que, na foto, o coloca uma aliança.

4.10. Jovem Guarda X Tropicalismo: irmanização ou paternalismo?

Em outra publicação portuguesa, a revista *Mundo da Canção*, bem mais crítica em diversos aspectos, Roberto Carlos é novamente lembrado. Fernando Cordeiro, colaborador do periódico, em 1970, lembrou a relação que o Tropicalismo mantém com a Jovem Guarda, evidenciada no verso “àquela canção do Roberto” da canção *Baby* (Caetano Veloso), cantada por Gal Costa. Na revista, Cordeiro avalia os dois grupos como pertencentes à uma mesma corrente, separadas apenas cronologicamente e, um tanto quanto, ideologicamente.

Para Cordeiro, que aponta três achegas para se interpretar a questão, os dois movimentos são de ruptura, com “*esquemas musicais que viviam (e vivem) da base do folclore rural ou sub-urbano*”, necessidade que surgiu e foi “*operada em novos sectores juvenis pelo impacto das últimas correntes da música pop*”, nomeadamente, no caso do “iê-iê-iê”, “*dos tempos áureos dos Beatles e dos Stones*” (CORDEIRO apud *Mundo da Canção*, set. 1970, p. 33, BNP, grifos do autor). Cordeiro também observa que o “iê-iê-iê” brasileiro advém, inicialmente, de uma classe pequeno-burguesa (“*aburguesada*” e “*despreocupada*”), entre a qual “*recrutou mares de adeptos*” e “*institucionalizou-se*”, ou melhor, estagnou-se, depois de descer às classes suburbanas, se tornar “*aprogressivo*” e “*acultural*”, ponto no qual “*estatizava-se*”, “*estagnava*”, “*parava*”, “*enquanto a música Pop anglo-americana rasgou fronteiras e se estendia em novas perspectivas*” (CORDEIRO apud *Mundo da Canção*, *op. cit.*, p. 33, BNP, grifos do autor).

É nesta segunda fase de novas perspectivas do *pop* anglo-americano que Fernando Cordeiro localiza o movimento tropicalista e resume: “*Portanto a música dos Gilberto Gil(s) corresponderá a uma fase adiantada da música Pop internacional; o yé-yé-yé a uma fase primitiva dessa mesma música Pop.*” (CORDEIRO apud *Mundo da Canção*, *op. cit.*, p. 33, BNP, grifos do autor). Conclui, declarando o seguinte: “*E assim, se poderá dizer que se tratam de duas expressões musicais em graus de evolução diferentes, mas provenientes de um tronco comum: [...] Em graus de evolução diferentes, e coexistindo.*” (CORDEIRO apud *Mundo da Canção*, *op. cit.*, p. 33, BNP, grifos do autor). Essa origem comum, supostamente, seria o fator que explica a inter-relação entre os movimentos ou, nas palavras de Cordeiro: “*Daí (talvez) este olhar de aprovação e admiração – pela obra de pioneirismo – que o yé-yé-yé constitui – lançado pelo movimento em fase histórica superior. Um olhar ingênuo, estúpido (quando atinge a dimensão de verdadeiro exagero), filial ou (paternalista?).*” (CORDEIRO apud *Mundo da Canção*, *op. cit.*, p. 33, BNP, grifos do autor).

Em apontamentos sobre a aproximação tropicalista com o “iê-iê-iê”, Cordeiro ainda afirma: “*2. Reclamar a posse dum potencial político-cultural progressivo e aclamar (por vezes mesmo identificando-se) o yé-yé-yé [...] são duas características contraditórias destes movimentos musicais brasileiros. Características que se inserem num processo de vasta hesitação, imcoerência e enfraquecimento ideológico.*” (CORDEIRO apud *Mundo da Canção*, *op. cit.*, p. 33, BNP, grifos do autor). E por fim: “*3. Das possibilidades de superação deste actual estado ideológico, dependerá o futuro destes movimentos.*” (CORDEIRO apud *Mundo da Canção*, *op. cit.*, p. 33, BNP, grifos do autor).

As observações de Fernando Cordeiro realmente encontrar eco, até mesmo porque, cronologicamente, é como se a Jovem Guarda tivesse passado o bastião para o Tropicalismo, para uma continuidade da música *pop*. No entanto, se o Tropicalismo representou a assimilação da cultura *pop* internacional, também fez a sua relativização com a “tradição” nacional e com os regionalismos, originando uma “fórmula” que impulsionou a nascente MPB. Fernando Cordeiro bem observa e tem razão também em localizar a Jovem Guarda e o Tropicalismo em instantes diferentes de uma mesma linha cronológica, que denota a expansão da música anglo-saxã, difundida pelos Beatles e outros. E Cordeiro está, igualmente, correto em considerar este um “*processo de vasta hesitação, incoerência e enfraquecimento ideológico*” – aliás, essa é a acusação que os militantes da música

politicizada fazem aos tropicalistas e aos jovemguardistas. Mas, embora já tenhamos tentado comprovar que existe um viés político no *ethos* do movimento tropicalista (MONTEIRO, 2014d), não poderíamos *a priori* atribuir um potencial político à Jovem Guarda – movimento identificado com canções “inocentes” e de uma juventude tida como despreocupada – como, mesmo que em linhas tênues, transparece no texto de Cordeiro. Ademais, ainda que as origens dessa música (*rock and roll*) tenham um histórico de transgressão, que coopta com uma ação opositora ao autoritarismo, pouco se relaciona com a expressão jovemguardista mais bem definida, de caráter até mesmo infantil ou fútil. Além disso, se há algum paternalismo entre Tropicália e Jovem Guarda, dificilmente ocorre de forma consciente e intencional, pois, na verdade, a antropofagia tropicalista tende a aglutinar elementos diversos, não se restringindo, portanto, a um único movimento predecessor, como era o “iê-iê-iê”. Com este, aliás, se irmanava, ainda que contrariamente a vontade da militância da esquerda, em meio à qual, todavia, talvez até mais apropriadamente, poderíamos associar a algum berço do tropicalismo, pois, como querem alguns, o Tropicalismo estaria mais para um “filho torto” na música politicizada de esquerda (e receptor da cultura internacional, em segundo plano) do que para qualquer outra coisa.

Sabemos que a Jovem Guarda a este tempo já quase não existia. Em 1968, Roberto Carlos, figura central da Jovem Guarda, ausentou-se do programa televisivo que deu nome ao movimento e, depois disso, o declínio foi claro. Aliás, Roberto Carlos, iniciado na bossa nova, e, depois coroado “rei do iê-iê-iê”, passou rapidamente pelo samba e, na década de 1970, voltou-se também à *soul music*, seguindo, posteriormente, uma carreira direcionada para uma música de cariz mais popular. Em 1972, Roberto Carlos esteve em Portugal, em plena fase *soul*, tendo como mais marcante a apresentação da canção *Jesus Cristo* (Roberto Carlos/ Erasmo Carlos), em uma digressão que passou pelo Porto e por Lisboa, além de Madrid, ultramar português e África do Sul (33 dias em três continentes), noticiava *O Século Ilustrado* (*O Século Ilustrado*, 04 nov. 1972, p. 07, HM).

4.11. D. Sebastião; Morte e Vida Severina; Canção do Exílio.

Enquanto a Jovem Guarda declinava, o Tropicalismo, ao contrário, eclodia com o lançamento do LP *Tropicália ou Panis et Circensis*, consequência do “som universal” lançado no III Festival da TV Record, em 1967, com as canções *Domingo no Parque*

(Gilberto Gil), defendida por Gilberto Gil e Os Mutantes, e *Alegria, Alegria* (Caetano Veloso), apresentada por Caetano Veloso e os Beat Boys. Caetano Veloso, concordando com a compositora Geny Vasconcelos, também viria a destacar um certo caráter lusitano na marcha *Alegria, Alegria*. (VELOSO apud TERRA; CALIL, 2013, p. 147). Contudo, na eliminatória paulista do III FIC, em 1968, Caetano Veloso apresentou *É Proibido Proibir* (Caetano Veloso)¹², uma marcha experimentalista, mas que se aproximava da “tradição” literária portuguesa, com uma declamação do poema *D. Sebastião*, de Fernando Pessoa, dedicado ao rei que desapareceu na batalha de Alcácer Quibir¹³.

Foi neste ano que o Festival Internacional da Canção decidiu realizar eliminatórias fora do Rio de Janeiro. Em São Paulo, a eliminatória do III FIC foi realizada no Teatro da Universidade Católica (TUCA). Em 1966, o grupo do TUCA viajou até Nancy, na França, onde encenou a peça *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, “glória da moderna poesia de língua portuguesa”, com a qual conquistaram “o grande prêmio do Festival Mundial de Teatro Universitário” (*O Século Ilustrado*, 19 nov. 1966, p. 28, HM). Dias depois o grupo faz uma *tournee* portuguesa, passando por Porto, Coimbra e Lisboa, com um espetáculo, de fato, memorável: “[...] o público não arredava pé nem se cansava de aplaudir e o pano descia e subia e descia e tornava a subir. Era um delírio! Um delírio que se prolongava até os moços do T.U.C.A. se sentarem à beira do palco e calarem os aplausos repetindo as canções da peça.” (*O Século Ilustrado*, *op. cit.*, p. 28, HM).

A partir desta encenação que Hugo Carvana e Antônio Carlos Fontoura convidam Chico Buarque para musicar outra peça, *Meu Refrão*, que estreia em 1966, no Rio de Janeiro. Este foi o primeiro caso de Chico com a censura: “Uma das dezesseis músicas do show, *Tamandaré*, foi proibida como ofensiva ao patrono da Marinha. [...]. Era uma brincadeira com o Almirante Joaquim Marques Lisboa, cuja efigie adornava as desvalorizadas notas de um cruzeiro.” (WERNECK apud *Chico Buarque [site]*¹⁴). Entretanto, foi encontrada uma solução para cobrir a canção que faltaria no espetáculo: “Fontoura pediu a Chico que compusesse outra música, a ser cantada em dueto com Odette Lara. ‘Foi assim que ele fez *Noite dos mascarados*, em cinco dias’, revela Odette.” (WERNECK apud *Chico Buarque [site]*¹⁵). “Por fim, a proibição (absurda) de sua música –

¹² Foi vista a gravação de áudio ao vivo (405.1/7 | 16891, MIS-RJ).

¹³ Sabe-se que Fernando Pessoa era adepto do Sebastianismo e das profecias de Gonçalo Annes Bandarra.

¹⁴ Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/letras/notas/n_tamandar.htm> Acesso em: 23 jul. 2019.

¹⁵ Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/letras/notas/n_tamandar.htm> Acesso em: 23 jul. 2019.

‘Tamandaré’ – fez com que ele, em matéria de popularidade, alcançasse Jair, Elis Regina, Roberto Carlos, etc. E ‘A Banda’ de sensação, acabou por fazer dele a vedeta do ano.” (*O Século Ilustrado*, *op. cit.*, p. 28, HM).

Chico Buarque, desta vez ao lado de Tom Jobim, conseguiu também a vitória no III FIC com *Sabiá* (Antônio Carlos Jobim/ Chico Buarque de Hollanda), interpretada pelas irmãs Cynara e Cybele, no primeiro ano em que o Brasil consegue vencer também na fase internacional. A canção, como já dissemos, intertextualiza-se com a *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, que escreveu o poema em virtude das saudades que sentia do Brasil enquanto se encontrava em Coimbra, estudando Direito – o que entendia como exílio.

4.12. Poema da Vida.

Em 1968, o Festival Internacional da Canção do Rio de Janeiro já havia se consagrado no cenário da música internacional como evento obrigatório. A III edição do FIC, transmitida por videotape para o Brasil, as Américas, a Europa e o Japão, teve Madalena Iglésias como representante portuguesa. A cantora, que esteve ausente no Festival RTP desse ano, concorreu no Rio de Janeiro interpretando *Poema da Vida* (Joaquim Luis Gomes/ António José)¹⁶, com regência do também autor Joaquim Luís Gomes, porém, não ficou sequer entre os dez primeiros lugares. Joaquim Luís Gomes também teria atuado como jurado no III FIC, ao lado da fadista Cidália Meireles (do trio Irmãs Meireles, que se casou com um brasileiro e foi radicada no Brasil), segundo indica Thais Matarazzo Cantero em seu livro *Fado no Brasil: Artistas & Memórias* (2013). Madalena também concorreu, nesse mesmo ano, no Festival de Atenas, conseguindo o 4º lugar com o “ié-ié” *Tu Vais Voltar* (Francisco Nicholson/ Jorge Costa Pinto), canção que apresentou na parte nacional do FIC, na apresentação especial que contou com a presença dos artistas da fase internacional.

O “ié-ié”, derivado da música britânica difundida pela primeira fase dos Beatles, recebe este nome em referência à expressão *yeah, yeah, yeah*, sistematicamente repetida em músicas como *She Loves You*, daí também este estilo ser conhecido como “iê-iê-iê”, no Brasil, e “yé-yé”, na França. Em 1966, Madalena Iglésias venceu o Festival RTP da Canção com *Ele e Ela* (Carlos Canelhas), colocando-a como a grande difusora do “ié-ié”, da música

¹⁶ Foi vista a gravação de áudio ao vivo (1058.2.1/6 | 43119, MIS-RJ).

moderna em Portugal, uma música *pop*, jovem, alegre, mas também descompromissada, especialmente no que tange às questões políticas. E Madalena também era um dos grandes nomes do nacional cançonetismo, vertente associada ao regime do Estado Novo. Neste aspecto, no Brasil, quando questionada sobre a música de teor político, a cantora informou não atribuir “a menor qualidade à música de protesto, seja ela qual for”, de modo que se mostrou indiferente à uma possível proibição da canção de Geraldo Vandré, *Pra não Dizer que não Falei das Flores*, segundo lugar neste III FIC, como se cogitava. Madalena declarou achar “que a música não deve ter caráter político, pois sua função é transmitir uma mensagem de amor, paz e solidariedade humana.” (IGLÉSIAS apud *Correio da Manhã*, 05 out. 1968, p. 09, BN-AD). Neste caso, em uma possível equivalência com o Brasil, o pensamento manifestado por Madalena se aproximava muito mais do movimento da Jovem Guarda (o “iê-iê-iê” brasileiro), de caráter inocente, trivial, apolítico e visto até como adesista, tendo como diferenciais, todavia, não manter uma associação direta com o regime brasileiro e nunca ter concorrido nos festivais.

Afora estas questões, depois de participar da recepção com o governador da Guanabara Negrão de Lima, em companhia dos outros concorrentes da fase internacional do FIC (BR RJAPERJ AID.NL.GA.1086, APERJ), Madalena sobe ao palco do Maracanãzinho, onde foi anunciada pela apresentadora Ilka Soares como “a rainha da televisão portuguesa” (1058.2.1/6 | 43119, MIS-RJ). Pela imprensa brasileira, foi descrita como “uma sensação como mulher bonita e como cantora.” (*Manchete*, 14 set. 1968, p. 129, BN-AD¹⁷). No Rio de Janeiro, Madalena foi muito elogiada e mostrou-se bastante comunicativa, pelo que foi comparada com uma carioca, posando até mesmo de biquíni na praia (*Manchete, op. cit.*, p. 08, BN-AD¹⁸), e também foi fotografada dançando em noite de gala com o maestro Joaquim Luís Gomes (*Manchete*, 19 out. 1968, p. 20, BN-AD¹⁹).

¹⁷ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&PagFis=89000>> Acesso em: 13 jan. 2020.

¹⁸ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&PagFis=89000>> Acesso em: 13 jan. 2020.

¹⁹ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&PagFis=89819>> Acesso em: 13 jan. 2020.

4.13. “Viva a mocidade portuguesa!”; *Garota de Ipanema X Lovely Baby*.

Um dos autores de *Sabiá*, Antônio Carlos Jobim, era também um dos grandes nomes da bossa nova, ao lado de João Gilberto e Vinícius de Moraes. Este último visitou Portugal em 1968, mas ao contrário do estilo *clean* dos bossanovistas do final da década de 1950 e início de 1960, a juventude lusa andava às voltas com a impingida submissão ao Estado Novo e a obrigatoriedade de adesão à Mocidade Portuguesa (MP), que atingia os jovens de até 25 anos. Desse modo, havia relutância em aceitar qualquer coisa que lembrasse essa organização, até mesmo o termo “mocidade”. Em todo o caso, o poeta Vinícius de Moraes, sendo brasileiro e distanciado da então realidade portuguesa, inocentemente cumprimentou o público português, em uma apresentação em Coimbra, com a seguinte saudação: “Viva a mocidade portuguesa!”. Entretanto:

“Tal entusiasmo não foi correspondido pelo público, muito pelo contrário, houve um silêncio absoluto até o fim do show. A escrita talvez salvasse o poeta já que ele não colocaria em maiúsculo a bravata. Certamente, o público de Vinicius não tinha esta feição fascista e isto denotava a relação das oposições com a Mocidade Portuguesa, criada 32 anos antes.” (FIUZA, 2006, pp. 45-46).

Apesar do deslize, o “Poetinha” (pseudônimo de Vinicius) era reconhecido em meio à sociedade portuguesa, tendo até mesmo um Recital na programação televisiva, que contava com razoável audiência (RTP, 1969?, p. 13, B-RTP). Além disso, integrado à inovadora programação inaugurada no mesmo dia da Revolução de 25 de Abril, estava o *Show Vinicius de Moraes*, apresentado como um programa de variedades dividido em duas partes, intercalando-se com o Telejornal, horas antes do pronunciamento da Junta de Salvação Nacional, em que emitiram um comunicado no qual se apresentavam ao país (REIS, 2008, p. 42).

Em artigo já mencionado, por um lado, comparamos Elis Regina e Simone de Oliveira e, por outro, Edu Lobo e Nuno Nazareth Fernandes, e ainda contrapomos Vinícius de Moraes e José Carlos Ary dos Santos, que, a nosso ver, seriam equivalentes no Brasil e em Portugal. Tanto Vinícius quanto Ary dos Santos voltam seus olhos para a cultura popular de seus países, ao mesmo tempo em que corroboraram na modernização de seus cancionários e, para além disso, são prioritariamente poetas que se destacaram fazendo canções. Apesar disso, em entrevista ao periódico *Visão*, Fernando Tordo, companheiro em muitas canções de Ary dos Santos, o julga mais próximo de Chico Buarque, declarando: “Com o Ary, a ‘Garota de Ipanema’ nunca seria só uma garota que passava. Na escrita de

canções, o Chico Buarque é o que, no Brasil, mais se aproxima do Ary. Não só por causa da preocupação social e política presente, mas também pela organização da escrita.” (TORDO apud *Visão*, 08 out. 2008 apud CALLIXTO; MANGORRINHA, 2018, p. 68).

Entretanto, não podemos deixar de assinalar o engajamento presente em algumas das canções de Vinícius de Moraes, a exemplo do *Hino da UNE* (1963), composto com Carlos Lyra, precursor da “canção de protesto” no Brasil, com quem Vinícius também compôs *Marcha da Quarta-Feira de Cinzas*, ícone da “canção de protesto”. Ademais, a recorrência à cultura popular leva as letras de Vinícius a um alinhamento com as canções políticas, como *Arrastão*, retratando os pescadores, ou mesmo os afro-sambas, nos quais exalta a “tradição” afro-brasileira.

Além disso, *Garota de Ipanema* se enquadra em um contexto bossanovista quase juvenil, saudando as tríades “flor, amor e dor” e “o sol, o sal e o sul”, diferente de outras obras de Vinícius, tanto as mencionadas acima quanto outras anteriores, como *Orfeu Negro*. E Ary também não se exime da ausência de politização. Nuno Nazareth Fernandes conta, em *As Palavras das Cantigas*, que a aproximação com Ary dos Santos (apesar de terem frequentado o mesmo colégio) foi feita por intermédio de Hugo Moss, que solicitou a ambos uma canção para uma campanha da marca têxtil Woolmark, salientando que seria para “uma linha nova qualquer que se chamava *Lovely Baby*” e que deveria ser “uma canção, não um *jingle*”. Segundo Nazareth Fernandes: “A primeira letra que o Zé Carlos faz é assim o tal *Lovely Baby*, que se gravou cantada por uma moça chamada Custódia Maria e passou inteiramente despercebida. Aliás, nem música nem letra valiam nada... Apesar de tudo quanto ao poema e apesar de todos os condicionalismos, nota-se que há ali qualidade.” (FERNANDES apud SANTOS; CARVALHO, 1997, p. 187).

Vemos, portanto, que, por circunstâncias diversas, os autores ampliam seu campo de atuação: Vinícius de Moraes, para celebrar a vida da classe média carioca, ao lado do amigo Tom Jobim, com o qual frequentava o lugar onde a canção foi composta, involuntariamente inaugurando o movimento bossanovista, tanto musicalmente quanto em relação à temática e ao estilo; e Ary dos Santos, atuando para uma campanha empresarial, o que possibilitou seus primeiros passos na carreira artística e também o encontro com Nuno Nazareth Fernandes, com o qual produziria grandes sucessos, inclusive de cunho político. Aliás, foi a partir do primeiro encontro entre Nazareth Fernandes e Ary dos Santos, em 1968, que começava a ser gestada *Desfolhada*, que faz a canção política portuguesa,

oposicionista ao Estado Novo, adentrar os Festivais RTP – uma canção primorosa numa perfeita simbiose entre “tradição”, “modernidade”, política e identidade nacional.

4.14. *Língua; Pra não Dizer que não Falei das Flores; Chants du Monde.*

Nesta mesma edição, entretanto, tivemos uma outra canção de ares folclóricos, *Vento do Norte* (António Braga dos Santos/ Francisco Nicholson), que ficou com o quarto lugar e foi apresentada por Maria da Fé, que construiria uma sólida carreira no fado. Maria da Fé também foi homenageada na canção *Língua*, de Caetano Veloso, lançada em seu álbum *Velô* (1984), em referência à diversidade linguística e, especialmente, lusófona, da qual Portugal é berço e sobre a qual falam os versos: “Gosto de sentir a minha língua roçar a língua de Luís de Camões/[...]/ Gosto do Pessoa na pessoa/ Da rosa no Rosa/ E sei que a poesia está para a prosa/ [...]/ Nomes em ã/ De coisas como rã e ímã/ Ímã ímã ímã ímã ímã ímã ímã ímã/ Nomes de nomes/ Como Scarlet, Moon, de Chevalier, Glauco Mattoso e Arrigo Barnabé/ E Maria da Fé.”

Caetano Veloso também esteve presente na programação televisiva portuguesa. Aliás, por programas como *Zip Zip*, *Curto Circuito* e *TV Clube*, passaram não só Caetano, mas também Gal Costa, Chico Buarque e, antes deles, Ângela Maria, Juca Chaves, Agostinho dos Santos, entre outros. Agostinho dos Santos também fez uma retumbante apresentação no encerramento do VIII Festival de Angola, em 1966, no qual ainda colaborou com a entrega dos prémios (*TV*, 20 out 1966, p. 46, P-NMDE-RTP). Em sentido inverso, foi também em 1969 que o sinal do Festival Eurovisão da Canção chegou à América do Sul, com transmissões incluindo Brasil e Chile (GALOPIM, 2018, p. 99).

Na VI edição do Grande Prémio TV da Canção da RTP, em 1969, Teresa Paula Brito obtém uma modesta colocação com *Buscando um Horizonte* (Victor Marques Dinis/ António Leitão) e mergulha numa fase de intervenção, alcançando algum sucesso com a regravação de *Pra não Dizer que não Falei das Flores* (Geraldo Vandré). Esta era uma toada revolucionária que foi cantada por Geraldo Vandré, acompanhado de um coro de 30 mil pessoas no ginásio do Maracanãzinho, no III FIC, de 1968. Em continuidade à sua fase de intervenção, Teresa Paula Brito colabora com José Afonso no disco *Contos Velhos, Rumos Novos*: “Seguidamente grava um E.P. só com canções de José Afonso.” (*Mundo da Canção, op. cit.*, p. 40, BNP). Se comparamos Vinícius de Moraes e Ary dos Santos, não

podemos deixar de observar que José Afonso é o que mais se aproxima de Geraldo Vandré quanto à criação e concepção de canções de acentuada militância política. Ferrenhos contestadores dos regimes ditatoriais de seus países, ambos promoveram um constante resgate de suas respectivas tradições populares e nacionais, representando o ápice do canto político em seus países. José Afonso, no entanto, especialmente devido às muitas perseguições políticas, nunca concorreu em um festival televisivo português e, mesmo quando inscrito, não foi aceito. Também por isso, no artigo já mencionado, estabelecemos comparação entre *Pra não Dizer que não Falei das Flores*, de Geraldo Vandré, e *Alerta!*, de José Mário Branco e GAC, duas canções fazendo referências a hinos de seus países, respectivamente o *Hino da Independência* e a *A Portuguesa* (MONTEIRO; BARROS; MANGORRINHA, *op. cit.*, pp. 10-11).

É em dezembro de 1969, aliás, que é fundada a revista *Mundo da Canção (MC)*. Em sua primeira edição, não traz quaisquer informações sobre os ressentidos Grande Prémio TV da Canção Portuguesa e Grande Prémio TV da Canção Europeia. Apesar disso, já na contracapa, anuncia sua tendência globalizante, divulgando o LP *Chants du Monde (Cantos do Mundo)*, distribuído pela Discos Rapsódia, Lda., do Porto, contendo: “Canções representativas da ÁFRICA, ALEMANHA, ARGENTINA, BRASIL, CHECOSLOVÁQUIA, CHILE, ESPANHA, FRANÇA, HUNGRIA, ITÁLIA, MÉXICO, PERU, PORTUGAL, RÚSSIA, UKRANIA, URUGUAI, VIETNAM e YOGOSLÁVIA, reunidas num único disco de excepcional categoria!” (*Mundo da Canção*, dez. 1969, BNP).

4.15. Domingo em Lisboa.

No Brasil de 1969, *Cantiga por Luciana* (Edmundo Souto/ Paulinho Tapajós), defendida por Evinha, traria a segunda vitória brasileira na fase internacional do FIC. A representante portuguesa foi Maria Valejo, com *Domingo em Lisboa* (Manuel Palão/ Eduardo Damas), no que seria a participação mais portuguesa nos FICs. A este tempo, Maria Valejo não era exatamente uma veterana, mas possuía reconhecimento em Portugal, tendo percorrido muitas e conhecidas casas de fado, além do teatro de revista, do rádio, da televisão e até do cinema: “*Um pequeno papel num filme que Walt Disney produziu em Portugal, ‘Hector’, [e] veio dar novo entusiasmo à carreira de Maria Valejo [...].*” (*Alvorada*, jun. 1969, HM, grifos do autor).

Depois de percorrer Portugal de norte a sul, em 1969, Maria Valejo também rumou para o Brasil, onde obteve “grande êxito (...) com espetáculos esgotados no ‘Lisboa à Noite’ (Rio de Janeiro).” (*Museu do Fado [site]*²⁰). A canção apresentada no FIC, *Domingo em Lisboa* (Eduardo Damas/ Manuel Paião)²¹, facilmente levava o público a acompanhá-la, o que se confirma pelo jornal *Correio da Manhã*, que noticiou as primeiras apresentações deste IV FIC: “Alegre, dá chance a ser acompanhada com palmas nos tempos fortes. Portugal (Domingo em Lisboa), foi a primeira a comunicar-se melhor com o Maracanãzinho. Boa intérprete a Maria Valejo. Deu toda corda as inflexões de fado.” (*Correio da Manhã*, 06 out. 1969, p. 11).

A apreciação do público também se confirmou na ensurdecadora ovação ao final da apresentação, e digna de aplausos também foi a classificação de Maria Valejo para a final, entre tão fortes concorrentes (*O Século Ilustrado*, 01 nov. 1969, p. 31, HM). A beleza de Maria Valejo foi, igualmente, alvo das maiores atenções: na fase eliminatória, a artista se apresentou com um figurino “folclórico”, em trajes semelhante ao dos toureiros (BR RJANRIO PH.0.FOT.831, AN-RJ), mas foi circundada e muito fotografada também em roupa de banho pelos jornalistas que transitavam no Hotel Glória. Sempre, no entanto, vista como “*uma das mais belas presenças no IV FIC*”, (*Manchete*, 11 out. 1969, p. 26, BN-AD, grifos do autor).

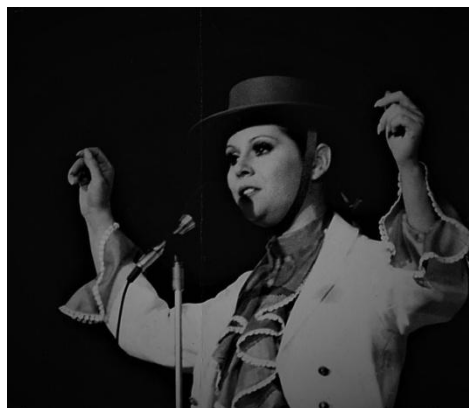


Figura 15: Maria Valejo apresentando *Domingo em Lisboa* no IV FIC, em 1969.
Fonte: *Correio da Manhã* apud BR RJANRIO PH.0.FOT.831, AN-RJ.

Apesar de nos impelirmos a categorizar a concorrente portuguesa como um fado (“corrido”), como fez o jornal, devemos reconhecer que se tratava, notadamente, de uma “marcha de Lisboa”, como também avalia a revista *O Século Ilustrado*. O mesmo veículo de comunicação, entretanto, discordava da representação portuguesa – não só desta, como

²⁰ Disponível em: <<https://www.museudofado.pt/fado/personalidade/maria-valejo>> Acesso em: 09 jun. 2019.

²¹ Foi vista a gravação de áudio ao vivo (1058.3.1/9 | 43120, MIS-RJ).

de todas que seguiram para o FIC, com exceção da apresentação de Simone, em 1966 –, declarando que aquilo que “chega rotulado de música portuguesa, música-espelho de uma actualidade musical lusa, nada tem trazido de novo, de autêntico, de busca digna frente ao progresso incontestável das representantes dos outros países.” (*O Século da Canção, op. cit.*, p. 32, HM). Conclui da seguinte maneira: “Merecíamos uma outra atenção que não fosse a da musicazinha do Parque Mayer e o ‘isso basta para representar Portugal’. Lamentamos.” (*O Século da Canção, op. cit.*, p. 32, HM). Malgrado, a mesma revista trazia ainda mais detalhes da concorrente portuguesa no FIC: “A moça de Reguengos, nascida para a vida artística há dois ou três anos, foi das figuras mais disputadas do Festival, isto graças a sua simpatia pessoal, à sua gentileza, à sua maneira simples de tratar com repórteres, fotógrafos e colegas. Nunca se fez de rogada..” (*O Século da Canção, op. cit.*, p. 31, HM).

Como anunciado pela apresentadora Ilka Soares na apresentação do Maracanãzinho, *Domingo em Lisboa* falava de “Lisboa nas tardes de domingo, ruas vazias marcadas apenas por casais e namorados.” (1058.3.1/9 | 43120, MIS-RJ). De fato, a canção celebrava um dia de descanso e alegria na capital lusa e se tornou logo um grande êxito, a ponto de *O Século Ilustrado* publicar uma matéria, no mesmo mês, descrevendo um dia de domingo na cidade, traçando um roteiro sobre o que se fazer a cada hora do dia, com descrições e sugestões entrecruzadas com o poema *Domingo*, de Manuel da Fonseca (*O Século Ilustrado*, 22 nov. 1969, pp. 33-36, HM).

Antes de ir para o Rio de Janeiro, Maria Valejo também esteve na II Olimpíadas da Canção, em Atenas, Grécia, neste mesmo ano, onde apresentou outra canção lisboeta, e também pronta para arrebatá-lo o público, *É Lisboa*, dos mesmos autores, Eduardo Damas e Manuel Paião. Obteve o 4º lugar, *ex-aequo* as outras finalistas, com exceção da Grécia, que ficou com o primeiro lugar (*Alvorada*, jul. 1969, HM).

4.16. Angola Ritmo; *Mas que Nada*; “Bossa nova portuguesa”.

Vencedora na fase nacional e internacional do FIC de 1969, *Cantiga por Luciana* foi regravaada em Portugal por Ruy Mingas, desportista, músico e político angolano, também melodista do Hino Nacional de Angola, que residia na capital portuguesa. No entanto, essa regravação não é toda ao acaso. Recordando o início de sua carreira em

entrevista à Maria Teresa Horta, para o periódico *Mundo da Canção*, Mingas declara: “[...] numa fase primária, em Angola, vivemos uma época de grande influência da música brasileira, talvez por uma característica rítmica... Entretanto, apareceu um conjunto, o ‘Angola Ritmo’ [do qual seu tio Liceu Vieira Dias foi um dos fundadores], o mais verdadeiro e fiel conjunto angolano, a cantar música da nossa terra” (MINGAS apud *Mundo da Canção*, mar. 1970, p. 04, BNP)²². Em 1969, outra angolana se apresentava no Festival RTP, Lilly Tchiumba, que interpretou *Flor Bailarina* (Maria Guiomar Garcia/António Leitão), mas, apesar de certa preferência pela música romântica, também era grande representante do folclore angolano e apreciava outras músicas, como o samba-canção e a canção francesa (*TV*, 24 fev. 1966, p. 25, P-NMDE-RTP).

No V FIC, houve a predominância da *soul music* e saiu vencedora a canção *BR-3* (Antônio Adolfo/ Tibério Gaspar), defendida por Tony Tornado e Trio Ternura. Apesar de até mesmo o presidente Médici almejar a vitória no festival, para igualar o tricampeonato no futebol daquele ano, *BR-3* ficou apenas com o terceiro lugar na fase internacional. Entretanto, ao se apresentar no Festival Internacional da Canção, *BR-3* repercutiu dentre os concorrentes dos muitos países que se apresentaram no FIC, tanto que a letra de *BR-3* foi, dois meses depois do festival, publicada em Portugal, na revista *Mundo da Canção* – periódico que, diga-se, é um voraz crítico do que julga antiquado, arcaico e “a-político”. Em fevereiro do ano seguinte, é publicada a letra de *Eu Também Quero Mocotó* (Jorge Ben). Aliás, Jorge Ben esteve presente no VII Festival RTP da Canção, realizado no mesmo ano no Cinema Monumental, apresentando o que foi chamado de “canções de um ‘primitivismo intelectual’ muito em voga no Brasil” (*Mundo da Canção*, mai. 1970, p. 04, BNP).

Jorge Ben, na verdade, já havia obtido reconhecimento internacional, quando excursionou pelos Estados Unidos, conseguindo destaque com *Mas que Nada* (Jorge Ben). Em 1966, o pianista Sérgio Mendes regrava a canção com seu grupo Brasil 66 e explode no *top ten* americano da *Billboard* atingindo o 4º lugar (*O Século Ilustrado*, 31 ago. 1968, p. 13, HM). Isso alavancou a carreira internacional de Sérgio Mendes e de Jorge Ben – o

²² O conjunto N’Gola Ritmos fez sua primeira incursão pela metrópole portuguesa em 1965, patrocinado pela Agência Geral do Ultramar: “‘N’Gola Ritmos’, que é composto por uma vocalista, duas violas, um réco-réco, um tambor e um tamborim, conta actuar na Rádio Televisão Portuguesa e na Emissora Nacional, assim como nalguns espectáculos públicos em Lisboa e outras cidades do País, com programas que incluem música folclórica angolana e da metrópole estilizada ao sabor daquela província.” (*TV*, 04 mar. 1965, P-NMDE-RTP; *O Século Ilustrado*, 13 fev. 1965, HM).

primeiro ainda hoje é uma referência nos Estados Unidos e Jorge Ben passou a ser convidado para participar em eventos importantes como o Festival Midem, em Cannes, sobre o qual nos fala *O Pasquim*:

“Calça vermelha, violão no colo, cabeça baixa, ele [Jorge Ben] cantava e chorava. Os moços do Trio Mocotó riam e tocavam, não paravam de tocar. E a plateia aplaudia, não parava de aplaudir. Quando terminou, quis sair do palco, mas não conseguiu [...] tinham que pedir para Jorge Ben e seus músicos o primeiro e único bis deste MIDEM. [...] na manhã seguinte da apresentação, empresários e donos de gravadoras do mundo inteiro [...] comentam o sucesso do ‘brazilian singer’ [...] Jorge Ben é mais um que estoura aqui fora.” (*O Pasquim*, nº 32, set. 1970, p. 21, BN-AD).

O sucesso no Midem (evento no qual os brasileiros passaram a ter um crescente protagonismo) também rendeu o convite para participar no festival português. Do Brasil para Portugal, seguiu um total de 5 pessoas, em avião da VARIG (como identificamos em correspondências trocadas entre a RTP e o Centro de Turismo de Portugal no Brasil), que se hospedaram em um hotel de Lisboa, para no dia 22 de maio (dia do festival) apresentarem 3 canções em direto (solicitava-se as mesmas do Midem). No dia seguinte, “no estúdio ou no exterior, conforme condições climatéricas”, ainda se faria um videotape com mais quatro ou cinco canções (PP 467/70, ACCG-RTP).

No Festival RTP da Canção de 1970, Jorge Ben se apresentou junto com o Trio Mocotó (com direito a “cuíca” e “bongós”), integrando o quadro de atrações internacionais, ao lado de Dave & J.J., Eddy Taylor Group, Klio Denardou, Nicoletta e Amália Rodrigues e Conjunto de Cordas Raul Nery encerrando a noite. Além disso, estiveram presentes alguns participantes do Festival Eurovisão daquele ano, entre eles Dana, da Irlanda, que venceu o Eurovisão, Julio Iglesias, da Espanha, que encantou a audiência com suas “trovas românticas”, e o trio vocal Hearts Of Soul, da Holanda, encarnando um “sambinha-bossa” no final de *Waterman* (Pieter Goemans), que ficou com o 7º lugar no Eurofestival. Tudo muito inosso, de acordo com *O Século Ilustrado*, para um *show* internacional que se esperava de alto gabarito, e numa noite que nem mesmo Amália Rodrigues esteve bem, a francesa Nicoletta foi a primeira a contagiar o público, e: “Com ela iniciara-se o verdadeiro *show*”:

“*Show* que Jorge Ben e Trio Mocotó fizeram chegar ao auge. Eles sim, autênticos, populares, verdadeiros criadores, extraordinários. Sem os instrumentos convencionais de um conjunto vulgar (só uma viola, uma pandeireta, uma cuíca e um tambor) Jorge, Fritz, Nereu e Joãozinho fizeram-nos esquecer tudo que antes ouvíamos e víamos. Só mesmo Nicoletta ainda pairava nos nossos ouvidos e olhos. E não bisaram os brasileiros. Foi pena...” (*O Século Ilustrado*, *op. cit.*, p. 36, HM, grifos do autor).

Jorge Ben e seus companheiros ainda prosseguiram com sua performance em um dos bares da cidade, onde, já durante a madrugada, “bandeja e garrafa viraram instrumentos musicais.” (*O Século Ilustrado*, op. cit., p. 40, HM, grifos do autor).

Em 1970, Sérgio Borges saiu vencedor do Festival RTP com a canção *Onde Vais Rio que Eu Canto* (Carlos Nobrega e Sousa/ Joaquim Pedro Gonçalves), e, depois da vitória, chegou a posar para foto com o brasileiro Jorge Ben. Todavia, neste ano, também se apresentaram outros artistas, entre eles o Duo Orpheu, formado por Manuel José Soares e Vítor Leitão, que adotaram este nome para o duo²³ “porque ambos eram apreciadores da música brasileira e os primeiros passos que deram foi com a música do país irmão”, como referencia uma nota biográfica para o Festival RTP de 1970, que prossegue: “Embora pouco tempo depois reconhecessem que não era o melhor caminho a seguir, porquanto a música brasileira já estava feita e eles gostariam de criar uma *bossa-nova portuguesa*. E assim, levaram as suas primeiras músicas, em português, à apreciação da Valentim de Carvalho, que os contratou para gravações.” (PP 476/70, ACCG-RTP, grifos nossos). Neste ponto, vale destacar que a “bossa nova”, característica de um Brasil moderno dos finais da década de 1950 e inícios da seguinte, foi de fato muito admirada entre os portugueses, influenciando também os gostos de artistas e até mesmo José Cid, que se consagrou no *pop-rock* com o Quarteto 1111, fez antes uma incursão pela bossa (PIRES, 2007, p. 23; FERREIRA, 2011, pp. 09-10). Entretanto, caso houvesse, de fato, se constituído uma “bossa nova portuguesa”, como sugeriu o Duo Orpheu, a *Adolescente* (Yvette Centeno/ José Luis Tinoco), interpretada por Duarte Mendes, em 1971, ao menos na primeira parte da canção, seria um bom exemplo, não sobrepondo-se, todavia, à *Eu Só Quero* (Nuno Rodrigues/ António Pinho), apresentada pela luso-suíça Gabriela Schaaf, em 1979, que encantou a todos conseguindo o segundo lugar no festival.

4.17. Canção da Paz para Todos Nós.

No ano de 1970, Portugal não participou do Festival Eurovisão, em protesto ao mal resultado de 1969, visto por todos como uma injustiça. No entanto, para a V edição do Festival Internacional da Canção, foram convidados os fadistas Amália Rodrigues, como

²³ Certamente em referência à peça *Orfeu da Conceição* (1956), de Vinícius de Moraes, que inspira também o filme *Orfeu Negro* (1959), com uma segunda versão chamada apenas *Orfeu* (1999).

jurada, e Carlos do Carmo, como intérprete. Tendo este último se adoentado, Paula Ribas foi escolhida para o substituir como representante portuguesa na fase internacional do FIC, no Rio de Janeiro. Ela foi para o evento acompanhada por Francisco Nicholson e pelo maestro Jorge Costa Pinto, autores de *Canção da Paz para Todos Nós* (Jorge Costa Pinto/ Francisco Nicholson), uma obra de “amor universal”, “um verdadeiro apelo para que toda a humanidade se una” (RIBAS apud *Correio da Manhã*, 17 out. 1970, p. 06, BN-AD). Tais características podem, de fato, ser constatadas na letra da música: “Canção de paz para todos nós/ Do mundo inteiro/ Irmãos/ No ato de existir/ [...] / Num coro imenso/ Universal/ Cantemos a uma voz/ Canção de paz/ Canção de paz para todos nós”.

O jornalista português José Neves de Sousa, que veio cobrir o FIC, considerava oportuna a substituição de Carlos do Carmo: “além dele cantar fado, um gênero que não agradaria nunca, homem não ganha festival. Paula Ribas agradará muito mais.” (SOUSA apud *Correio da Manhã*, *op. cit.*, p. 06, BN-AD). O mesmo *Correio da Manhã* contradizia-se dias antes, todavia, desmentindo a versão de que Carlos do Carmo estaria com hepatite. Na verdade, segundo o jornal, a organização do FIC achou mesmo que deveria vir uma mulher, “para movimentar o Glória”, como Maria Valejo fez no ano anterior (*Correio da Manhã*, 14 out. 1970, n.p., BN-AD).

Paula Ribas, apesar de não ter o mesmo reconhecimento que António Calvário, Simone de Oliveira e Madalena Iglésias, era um conhecido nome do “nacional cançonetismo”, tendo estreado em 1952 no rádio, pela Emissora Nacional, e aderindo, de certo modo, ao crescente “ié-ié”, da “nova vaga” sessentista (*Alvorada*, jun. 1964, HM). No Rio de Janeiro, Paula Ribas foi apresentada como uma cantora moderna e sua canção pretendia fugir da tradicional música portuguesa. E Ribas também declarou à imprensa: “– Não me identifico com a música tradicional portuguesa. É claro que ela tem seu lugar especial: é regional, representa toda uma tradição. Mas o meu gênero é muito diferente. Canto jazz e música moderna, como é o caso da que vou apresentar no FIC.” (RIBAS apud *O Globo*, *op. cit.*, p. 06, BN-AD).

Nos ensaios do FIC, antevia-se uma grande atuação de Paula Ribas no festival, mas a representante portuguesa não conseguiria ir para a final. Reclamou muito da sonoridade do Maracanãzinho, da participação excessiva do público (teve melhor recepção em São Paulo) e da sua colocação no programa (apresentou-se depois do *show* especial que interrompeu o desfile dos concorrentes), mas elogiou os músicos e a orquestra e disse

guardar boa imagem do Brasil: “[...] acho que acontece aqui o mesmo que com os brasileiros que vão a Portugal, pois o carinho é o mesmo entre brasileiros e portugueses.” (RIBAS apud *Correio da Manhã*, 24 out. 1970, p. 03).

Antes de ir ao Rio, no entanto, Paula Ribas já havia passado por 18 países, entre Europa e Américas, participado de três filmes e integrava a Equipe de Vanguarda, um grupo que englobava múltiplas atividades artísticas como poesia, música, teatro, etc. (*Manchete*, 01 nov. 1970, p. 25, BN-AD). Cantava “em inglês, francês, espanhol, alemão, italiano e hebraico”, já possuía “quarenta discos gravados” e, dois meses antes do FIC, “esteve fazendo uma série de shows em São Paulo, em televisão a casas noturnas”. Durante o festival, ficou hospedada no Hotel Glória, visitou o tobogã (ainda não inaugurado) da Avenida Chile e anunciou que pretendia permanecer no Brasil por “mais dois meses depois do FIC, numa temporada no Rio.” (*Correio da Manhã*, *op. cit.*, p. 06, BN-AD).

Paula Ribas chegou a ser sugerida como intérprete do I Festival RTP da Canção, em 1964, apesar de isso não ter se concretizado, decidindo o júri o seguinte: “por conveniência resultante da construção musical de duas das canções, foi, com o acordo dos delegados da RTP, substituída por Guilherme Kjölnner, tendo, anteriormente, sido posta a hipótese de ser sacrificada em vez de Paula Ribas a artista Madalena Iglésias.” (Livro de Actas 1964, NMDE-RTP). Sem embargo, em um momento de acesos debates entre gerações e sobre a representatividade de uma autêntica música portuguesa, houve quem criticasse a ida de Paula Ribas ao Rio de Janeiro, ou, ao menos, não se sentisse representado pela cançonetista:

“É claro que está fora de causa o saber-se se a música ligeira portuguesa merece Paula Ribas (e vice-versa). O que se põe em dúvida – isso sim – é o direito que qualquer cançonetista (e, com ele, ou ela, a organização que o, ou a, propõe) tem de levar lá fora uma cantoria dizendo-a representante do País.

Pergunta-se: que referendo público (ou entidade autorizada) passou procuração à Paula Ribas para representar Portugal no Rio de Janeiro? Quantos de nós portugueses (e Portugal é a gente, não?) conhecem a mercadoria que Paula levou ao Brasil? Em suma: o que temos nós (Portugal) a ver com isso?” (T. da L. In *Diário de Lisboa* apud *Mundo da Canção*, out. 1970, p. 38, BNP. grifos do autor).

Malgrado, Ribas conhecia bem a cultura e a música brasileira e, mesmo antes de se apresentar no FIC, declarou-se fã de “Caetano, Gil, Chico Buarque e Jorge Ben” (*Manchete*, 01 nov. 1970, p. 25, BN-AD). Pouco tempo depois, viria a se fixar no Brasil, com seu marido Luis N’Gambi, onde permaneceu por cerca de 20 anos, atuando em

novelas e musicais e desenvolvendo projetos sobre o fado. Através dos seus trabalhos, chamava a atenção para a baixa qualidade das músicas que os brasileiros recebiam de Portugal, ao passo que emergiam poetas como José Afonso no país. Ribas também excursionou por diversos países, sempre levando a bandeira portuguesa (*tabloide digital [blog]*²⁴; *Onda Pop [site]*²⁵).

4.18. *Manhã Clara.*

No ano seguinte, duas canções rivalizavam quanto à atenção do público do VI FIC, *Kyrie* (Paulinho Soares/ Marcelo Silva), defendida pelo Trio Ternura, que foi a vencedora, e *Casa no Campo* (Zé Rodrix/ Tavito), apresentada por Zé Rodrix, Tavito e Grupo Faia, pela forma como se identificava com o pensamento da juventude daquele tempo. Enquanto isso, cresciam os serviços de informação prestados pela RTP2 e: “A Televisão Portuguesa adere ao Serviço Ibero-Americano de Troca de Notícias.” (*TV Guia*, 10 mar. 1990 apud Festival RTP da Canção, NMDE-RTP). Depois da ausência em 1970, Portugal também volta ao Eurovisão, em 1971, promovendo uma festa grandiosa, em um festival marcado pelo *marketing* e pela competição também entre as editoras de discos. Tonicha venceu interpretando *Menina do Alto da Serra* (Nuno Nazareth Fernandes/ José Carlos Ary dos Santos), canção de ares folclóricos e acentuado bucolismo, motivo pelo qual procuramos estabelecer comparação com *Casa no Campo*, em artigo já mencionado (MONTEIRO; BARROS; MANGORRINHA, 2019b). A letra é de José Carlos Ary dos Santos, a música de Nuno Nazareth Fernandes e a orquestração do renomado espanhol Augusto Algueró, que em carta comunicava sua aceitação e presença no festival português: “Estou grato em expressar-lhes pela presente minha aceitação e conformidade para ocupar-me do arranjo musical da obra ‘MENINA’ [...]” (PP 5188/70, ACCG-RTP, tradução nossa).

O mesmo Algueró (que foi casado com a “namorada da Espanha”, Carmen Sevilla, com quem teve um filho) esteve diversas vezes no Festival Internacional da Canção do Rio de Janeiro. Em 1966, não compareceu, mesmo tendo sido convidado para o júri, mas foi em 1967, como jurado, e voltou em 1968, quando teve sua conhecida canção *Três Caravelas* (*Las Tres Carabelas*) (Augusto Algueró/ Santiago Guardia Moreu/ versão port. João de

²⁴ Disponível em: <<https://www.millarch.org/artigo/paula-o-novo-fado>> Acesso em: 08 nov. 2018.

²⁵ Disponível em: <<http://www.ondapop.pt/nordm82.html>> Acesso em: 08 nov. 2018.

Barro) gravada por Caetano Veloso e Gilberto Gil no lendário LP-manifesto *Tropicalia ou Panis et Circencis* (1968), mas que, na verdade, já havia sido gravada por Emilinha Borba em 1958. Augusto Algueró retorna ao FIC em 1969, quando conquistou o prêmio de composição com *Penelope* (Joan Manuel Serrat/ Augusto Algueró), canção que ficou com o 6º lugar e que também rendeu o prêmio de melhor letra e interpretação a Joan Manuel Serrat, e em 1972, como compositor de *Mi Tierra* (Gelingal/ Augusto Algueró), que começa com os versos: “Mi tierra/ Tiene palmeras/ Como la tierra caliente/ Mi tierra!”, numa evidente intertextualização com a *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias.

Tonicha também foi representante portuguesa no Festival Internacional da Canção do Rio de Janeiro, em 1971, interpretando *Manhã Clara* (Nuno Fernandes/ Ary dos Santos), uma canção “defendida com muito talento”, como anunciaram os jornais (apud *Tonicha – Clube de Fãs* [acervo]). Antes de embarcar para o Rio, Tonicha falou um pouco de sua canção: “– Foi criada propositadamente para este festival – disse –. É uma canção lenta, com um bom poema. Sim, é bastante diferente de ‘Menina’.” (TONICHA apud *Tonicha – Clube de Fãs* [acervo], grifos nossos). No entanto, notamos algumas semelhanças entre as duas canções. Apesar de *Manhã Clara* ser mais romântica e apresentar uma letra em tom cosmopolita, falando sobre as “verdades” de “outros países” e de “outras cidades” e de uma “manhã clara” que é “inventada”, as duas canções são dos mesmos autores e têm o mesmo teor bucólico. Até mesmo a foto de Tonicha publicada na imprensa, mostrando a cantora recostada em uma árvore, lembrava o pastoralismo de *Menina*. Esses fatores, ressaltando a beleza de Tonicha, renderam ainda o prêmio da crítica.

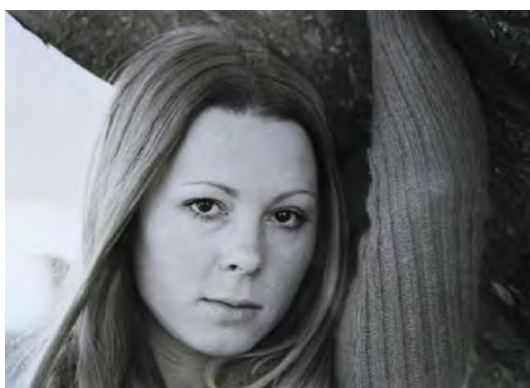


Figura 16: Tonicha, durante sua permanência no Rio de Janeiro para o VI FIC, em 1971.

Fonte: *Correio da Manhã* apud BR RJANRIO PH.0.FOT.847, AN-RJ.

Em relação ao apoio à concorrente portuguesa, publicava-se: “E os que admiram Tonicha – todos os portugueses afinal – ficam aqui e ai torcendo muito para aquela menina humilde e tímida nascida numa *Manhã Clara* no Alentejo, possa bem cantar, na linguagem comum do Brasil e Portugal e com a força de que ela é capaz, as belas palavras desse bonito poema de Paz e Amor.” (apud *Tonicha – Clube de Fãs* [acervo], grifos nossos). Os jornais brasileiros, por sua vez, também descreviam a concorrente portuguesa:

“José Carlos Ari dos Santos é o poeta da atualidade em Portugal. Letra para música ele faz a pouco tempo mas já publicou vários livros de poesia, muito lidos. Ele é um ‘poeta de salão’, como se costuma dizer, muito convidado para abrilhantar as reuniões sociais. Sua poesia tem muitas raízes folclóricas mas tem também bastante influência do modernismo europeu. Nesta música MANHÃ CLARA, ele começa com versos fáceis e no estribilho demonstra toda a sua revolta diante do academicismo da sociedade europeia. A música, de Nazareth, é uma canção com um pouco de ritmo mais movimentado que começa em calmaria e vai crescendo à medida que a letra se torna mais forte. Tonicha é uma das cantoras mais populares atualmente em seu país. A maioria de suas gravações é feita com músicas folclóricas mas a moderna também entra em seu repertório. Este ano ela ganhou o grande prêmio da Rádio e Televisão Portuguesa, sendo considerada a melhor cantora do ano.” (apud *Tonicha – Clube de Fãs* [acervo]).

Tonicha esteve atempadamente no Festival do Rio de Janeiro deste ano, para atuar como atração na parte nacional do FIC, onde, antes mesmo da viagem já assegurava que iria interpretar: *Poema Pena* (com a qual concorreu no Festival de Atenas, onde Augusto Marzagão a viu cantar e daí veio o convite para o FIC), *Ferreiro* (canção folclórica, então inédita) e, é claro, *Menina* (apud *Tonicha – Clube de Fãs* [acervo]).

Junto com os outros concorrentes da fase internacional, Tonicha participou de uma recepção com o governador da Guanabara (BR RJAPERJ AID.CF-FC.139, APERJ). Para a revista *Fatos e Fotos*, “a loirinha de Portugal” declarou achar o FIC “contagante de alegria” (*Fatos e Fotos* apud *Tonicha – Clube de Fãs* [acervo]) e posou para fotos com alguns dos concorrentes estrangeiros, ao lado de Elis Regina (que concorreu na fase nacional e presidiu o júri na fase internacional) (BR RJANRIO PH.0.FOT.39735, AN-RJ), e, na companhia de seu marido João Viegas, registrou um momento com o diretor e idealizador do FIC Augusto Marzagão (*Tonicha – Clube de Fãs* [acervo]).

Em sua apresentação, todavia, Tonicha não foi muito bem, como noticiou o jornal *Correio da Manhã*: “Tonicha, de Portugal, não foi feliz: para seu tipo de interpretação o som do Maracanãzinho não ajuda nem um pouco. Ela cantou nervosa, embora tenha recebido aplausos.” (*Correio da Manhã*, 04 out. 1971, p. 06, BN-AD). Deste modo, Tonicha não seguiu para a fase final do FIC, mas, sempre elogiada na imprensa pela sua

simplicidade e simpatia, recebeu uma medalha como distinção, por ter participado, e ainda o título de “Melhor Amiga do Festival”, eleição realizada pela revista *Amiga*, que teve em Lucinha Lins (com quem Tonicha também posou) a sua eleita na fase nacional. Por isso: “[...] num almoço no Edifício da Manchete, sede de AMIGA, Lucinha e Tonicha receberam joias – anéis especialmente criado por Otelo Joalheiros [...] e completa coleção de produtos de beleza de Mme. Campos. Ambas adoraram os presentes, mas gostaram principalmente de se saberem queridas e estimadas.” (*Amiga* apud *Tonicha – Clube de Fãs* [acervo]).

Por muito pouco Tonicha não repete a participação no festival brasileiro no ano seguinte. Tendo Paulo de Carvalho já como presença certa em 1972, era necessário a escolha de um outro representante de Portugal para o Rio de Janeiro, que, naquele ano, incluiria dois intérpretes de cada um dos 14 países participantes. Coube ao *Diário de Lisboa* a incumbência de realizar a votação entre os seus leitores e o primeiro voto foi justamente para Tonicha (*Diário de Lisboa* apud *Tonicha – Clube de Fãs* [acervo]). Contudo, sua participação não ocorreu de fato, por desistência da própria Tonicha, que, em uma carta para o jornal, notificou: “Informada da vossa iniciativa de eleger um artista português para o próximo Festival do Rio de Janeiro, agradeço o esclarecimento de que não estou interessada em participar no corrente ano, estou felicitando o jornal a simpática tarefa e a todos saúdo com admiração. Tonicha.” (*Diário de Lisboa* apud *Tonicha – Clube de Fãs* [acervo]). Em seguida, questionada pelos motivos, esclarece: “Particpei no Festival do Rio no ano passado. Já por isso não estava nada interessada em voltar no ano seguinte. Mas não é só isso: é que eu não estou interessada em participar em festivais. Já me chegaram aqueles em que particpei. Agora aceito contratos que me chegam, até, por ter participado nesses festivais.” (*Diário de Lisboa* apud *Tonicha – Clube de Fãs* [acervo]). E Tonicha, um pouco desanimada com os resultados no Rio (não ficou entre as finalistas), colocava em causa até mesmo a realização dos festivais: “– Sabe, já estou saturada destas engrenagens dos festivais. Já não ligo. E acho que não vale a pena, quando voltamos deles, falamos de classificações injustas. O público não compreende, e julga que o artista quer é desculpar-se...” (*Tonicha – Clube de Fãs* [acervo]).

Sobre Tonicha, Maria Bethânia declararia: “Gostei dessa loura, ela me surpreendeu muito mesmo.” (apud *Tonicha – Clube de Fãs* [acervo]). Mas, o mesmo jornal (brasileiro) se equivocaria ao afirmar que a cançonetista portuguesa “é considerada pelos críticos a maior revelação de fadista dos últimos tempos.” (apud *Tonicha – Clube de Fãs* [acervo]).

Aliás, reconhecida por outros jornais como cantora de música *pop*, a própria Tonicha esclareceu: “– O brasileiro tem uma imagem falsa do cantor português. O fado está para Portugal como o samba está para o Brasil. Como todo o mundo, Portugal também sofreu influência da música americana e nós temos muitos cantores modernos, que vocês não conhecem.” (apud *Tonicha – Clube de Fãs* [acervo]). E prosseguiu: “De dois anos pra cá houve em Lisboa um movimento de música jovem, principalmente aquela feita pelos universitários, e segundo Tonicha ‘há uma meia dúzia de compositores muito bons’. Muitos artistas cantam músicas exclusivamente africanas, mas as grandes influências vêm dos Estados Unidos e Inglaterra.” (apud *Tonicha – Clube de Fãs* [acervo]). E continuando a transcrição do mesmo jornal: “Sobre a música brasileira a cantora diz que é cantada de manhã até a noite nas rádios portuguesas, até em programas especiais. Os artistas que mais fazem sucesso são Jorge Ben, Roberto Carlos, Wilson Simonal e Elis Regina, ‘muito querida entre nós’.” (apud *Tonicha – Clube de Fãs* [acervo]).

Antes de sua ida ao Rio de Janeiro, Tonicha já possuía um extenso currículo: em 1966, obteve o primeiro lugar no Festival de Figueira da Foz, repetindo o feito no ano seguinte, quando também recebe o Oscar como a “melhor cançonetista do ano”:

“Em Moçambique, conquistou o troféu A Voz do Ano, e ainda ganhou do Rádio Clube Português o prêmio Microfone de Ouro. Como se não bastasse, ainda fez sucesso no Festival de Brasov, na Romênia, teve seus discos lançados na França, na Holanda, na Venezuela e na África do Sul, e representou Portugal no Festival da Eurovisão, realizado em Dublin, na Irlanda, em março último, onde se classificou em nono lugar entre 18 concorrentes.” (apud *Tonicha – Clube de Fãs* [acervo]).

De todo modo, 1971 foi o mesmo “o ano da Tonicha”, tendo também recebido o convite para ser a primeira figura da editora Zip. Além disso, antes do FIC, Tonicha também fez “[...] uma excursão pelas principais cidades de Angola e concluiu as gravações de seu último disco, que incluiu as músicas que interpretou nos festivais de Atenas e Slipt, na Iugoslávia.” (apud *Tonicha – Clube de Fãs* [acervo]). “Daqui a uns dias, outra jornada difícil e prestigiante – o Festival de Tóquio.” (apud *Tonicha – Clube de Fãs* [acervo]). Todavia, segundo a própria cançonetista: “Conhecer o Brasil é uma vontade que tenho desde criança.” (apud *Tonicha – Clube de Fãs* [acervo]). E logo após sua chegada, e depois de saudar a comunidade luso-portuguesa para o jornal *O Mundo Português*, reafirma: “Estou encantadíssima. Desde pequena que o meu sonho é o Brasil. Chegou agora a oportunidade. Vou ficar no Rio por uns dias e depois irei conhecer esta terra maravilhosa. Como nós dizemos em Portugal, fazer uma passeata.” (*O Mundo Português* apud *Tonicha –*

Clube de Fãs [acervo]). Por fim, declara a seguinte mensagem: “Que portugueses e brasileiros cantem a uma só voz a *Manhã Clara*” (*O Mundo Português* apud *Tonicha – Clube de Fãs* [acervo], grifos nossos).

Bem diferente do sentido de passeio, no Brasil, o termo “passeata” tem uma acepção política, referindo-se a uma caminhada popular na qual se fazem reivindicações de caráter político. Ary dos Santos, autor de *Manhã Clara*, ainda que de forma moderada, era um militante político, e, talvez por isso, percebemos este viés na letra que concorreu no Rio de Janeiro:

“Por ti vou inventar a manhã clara	As coisas fúteis
De outras raízes	E nunca mais, e nunca mais
De outras verdades	Essas manhãs serão inúteis
De outros países	Essas cidades serão vazias
De outras cidades	Essas verdades ficarão frias
De homens felizes	Essas janelas serão fechadas
Vou renegar as coisas fáceis	E nunca mais, e nunca mais
As coisas vãs	As nossas bocas amordaçadas.”

Notamos que, através da letra, o autor ataca até mesmo a censura, que amordaça, e demonstra inquietação ante a realidade vivida, fazendo um contraponto entre o momento em que se vive e um futuro idealizado. Neste contexto, a “manhã clara” aparece como uma alternativa para um presente indesejado, semelhante a ideia do “*dia que virá*” encontrada em muitas das “canções de protesto” brasileiras e sobre a qual já falamos.

No Brasil, entretanto, Tonicha não restringiu suas apresentações apenas ao FIC. Tão logo aterrissou no Rio de Janeiro, deixou as malas no hotel e seguiu para o restaurante Lisboa à Noite, onde os utentes foram brindados com uma “tremenda canja” da “louríssima” “cantante Tonicha” que também tocou órgão (apud *Tonicha – Clube de Fãs* [acervo]). A cantora ainda participou em dois programas da TV Tupi de São Paulo, um deles *Caravela da Saudade*, “dedicado aos portugueses radicados no Brasil” (apud *Tonicha – Clube de Fãs* [acervo]) e tendo à frente o português de Cantanhede, Alberto Maria Andrade, contando também com seus filhos Fátima e Júlio José, com o qual Tonicha interagiu nos estúdios da TV Tupi. Na emissora, foi fotografada também com crianças brasileiras e com algumas pessoas do auditório, onde, inclusive, identificamos até um cartaz de apoio à concorrente portuguesa do FIC (apud *Tonicha – Clube de Fãs* [acervo]). A apresentação da TV Tupi foi reprisada para os portugueses no programa *Presença no Brasil*, da RTP (apud *Tonicha – Clube de Fãs* [acervo]), e da imprensa paulista recebeu elogios e a afirmação de que, se o festival tivesse decorrido em São Paulo, os imigrantes

portugueses a colocariam ao menos entre as finalistas (apud *Tonicha – Clube de Fãs* [acervo]).

4.19. Cala-te aí, Bethânia!; a divina Elizeth; Glória, Glória, Aleluia.

Em 1971, Tonicha era uma jovem de apenas 25 anos, exatamente a mesma idade que Maria Bethânia, que esteve no Festival RTP de 1971. A menina baiana já contava também com vasta experiência em palco, tendo desde muito cedo atuado no Teatro Castro Alves, em Salvador. Ali, foi vista por Nara Leão, que a convidou para substituí-la no espetáculo *Opinião*, encenado no Rio de Janeiro, para onde rumou, aos 16 anos, com seu irmão Caetano Veloso. Na viagem a Portugal, novamente foi acompanhada pelo seu irmão, Caetano, para realizar o entreato do festival português, como atestam os registros da emissora portuguesa: “[...] informamos que a subdita ‘brasileira’ Senhora ‘Maria Bethânia Viana Teles Veloso [...]’ colaborou num dos nossos programas gravado no dia 11/2/71.” (PP 5188/70, ACCG-RTP). Encerrou o *show* internacional no Cinema Tivoli, em Lisboa, acompanhada por Marcos Resende no piano, Nuno Gonçalves no baixo, Paulo Gil na bateria e Carlos Alberto na percussão (PP 5188/70, ACCG-RTP). O mesmo *show* também teve a presença do britânico Malcolm Roberts (que dois anos antes levantou a plateia do FIC, no Rio de Janeiro, obtendo o 3º lugar e o prêmio de interpretação), a espanhola Karina (também com 25 anos) e o português Carlos do Carmo (que, por sua vez, protagonizaria o Festival da RTP como intérprete único alguns anos mais tarde).

Foram reservados três quartos no Hotel Tivoli, para Bethânia, seus músicos, e para a cantora Karina. Todavia, Bethânia, talvez, não estivesse nos melhores dias, de modo que, mesmo rendendo alguns elogios, destacando a “brasileira irmã de Caetano Veloso” como “um dos expoentes máximos da mais válida música moderna”, *O Século Ilustrado* também lhe dispensou algumas críticas:

“Só que Bethânia não tem ‘disculpa’: quando se é talentoso, se defende um nome firmado e se é bastião de uma música de vanguarda (logo, cultural), espectáculo deve ser mesmo espectáculo. A cem por cento, seriamente. E não foi com ela. Acompanhada por um conjunto de ocasião – no qual o peso dos nomes individuais pouco influiu no resultado pretendido –, Maria Bethânia não deu o seu máximo. Tivemo-la mutilada, diminuída, e não a queríamos assim. Não fora a sua grande, a sua extraordinária classe e seria o fiasco.” (*O Século Ilustrado*, 13 fev. 1971, p. 07, HM).

Quem também esteve em Portugal, em 1971, foi Jair Rodrigues²⁶, acompanhado de Os Originais do Samba. De acordo com Tito Lívio, o grupo fez uma apresentação, inicialmente, “fraca”, “inautêntica”, com Jair “em fato ‘emprestado’”, de *smoking*, “contando anedotas”, num “espectáculo fragmentado”, “perante uma plateia de luvas e casaco de peles – a única compatível com os cento e vinte escudos exigidos”. Contudo, o mesmo jornal ressalta ainda que terminaram de maneira magistral, como é de seu feitio, “uma ruptura total com os esquemas anteriores”, “com aquele seu ar de menino crioulo, de dizer: ‘pessoal cheguei’”. A respeito disso, avaliava Tito Lívio, em sua crítica para o *Mundo da Canção*:

“A canção é aqui autêntica, enraizada, inseparável da vida. Lamentável apenas o preço dos bilhetes – impeditivo de uma maior afluência de público jovem, e o desinteresse da RTP por filmar o espectáculo [...] Tanto mais flagrante se se notar a pobreza quase genérica dos nomes estrangeiros contratados para o VIII Grande Prémio TV da Canção. Com exceção da grande Maria Bethânia a banalidade mais confrangedora!” (LÍVIO apud *Mundo da Canção*, op. cit., p. 10, BNP, grifos do autor).

O elogio a Bethânia não foi repetido na coluna *Canal da Crítica*, escrita por Mário Castrim, do *Diário de Lisboa*, em matéria impiedosa (poderíamos dizer) transcrita pela MC, dias depois de sua publicação. Nela, lê-se o seguinte:

“Cala-te aí, Bethânia, mais as tuas cançõezinhas moles e choronas, com teus amoricos infelizes, com teus problemazinhos de coração mais ou menos desempregado, cala-te Bethânia, eu te esconjuro como aos trovões, com o nome de Santa Bárbara na boca, vai, Bethânia, vai lá para a tua Bahía mais as tuas sementes de melancolia, vai, vai-te embora com teus casos de amor de responsabilidade limitada, vai-te embora Bethânia e mais tuas palavras alfamizadas de melaço brasileiro. Adeus meu bem/ eu não vou mais voltar/ se Deus quiser/ vou mandar/ te buscar/ De madrugada/ quando o sol cair na água/ vou mandar te buscar... Aí Bethânia, Bethânia, Bethânia, Bethânia Maria, não era isto, não era não, não era isto que eu esperava que tu me viesses dizer, isso é negócio teu, Bethânia vai-te embora com tua voz de acarinhar malandro na rede... Se Deus quiser/ vou mandar/ te buscar... Não mandes, não Bethânia, não mandes que eu não vou. Tenho mais em que pensar. Tenho mais que fazer. [e finaliza] Pois é! O logro Bethânia está à vista. E, no entanto há quem diga maravilhas desta brasileira cuja única qualidade é uma boa voz.” (CASTRIM apud CORDEIRO apud *Mundo da Canção*, 20 mai. 1971, p. 27, BNP, grifos do autor).

As críticas de Castrim citam os versos de *Quem me Dera* (Caetano Veloso), gravada no primeiro LP de Caetano Veloso, *Domingo* (1967), dividido com Gal Costa. E as críticas

²⁶ Jair já havia estado em Lisboa, em 1966, ao lado de Elis Regina, com quem apresentava o Fino da Bossa, e do Zimbo Trio. Introduzidos como embaixadores da bossa nova, foram elogiados pelas apresentações em noites nas quais “a bossa venceu Lisboa”, que “ficou com as mãos doridas de tantas palmas que bateu!”: “O ‘Zimbo Trio’, Jair e Elis não tentaram conquistar o público com palavras doces, com discursos de protocolo diplomático. Não falaram. Tocaram e cantaram! Não ‘representaram’ emoção. Emocionaram-se e emocionaram!” (*TV*, 17 mar. 1966, p. 44, P-NMDE-RTP).

desta seção da *MC*, sugestivamente intitulada *Pedradas...*, respingam também em Wilson Simonal e Cia.:

“Para Wilson Simonal há lá coisa melhor que o Brasil! Não há nem nunca ‘haveu’. E que Brasil apresenta Simonal. Aquele Brasil de estampa turística, com ‘fusca’, violão, Teresa, broto, Copacabana, denguiçe, Carnaval, Pelé, Jair, Tostão, Rivelino, todo o escrete do tri, muita alegria, e sol, e mar. Simonal do ‘Pá Trópi’, tal como seu amigo Jorge Ben, esquecem muita coisa que é Brasil, mas que não é nem verde, amarelo, branco, azul marinho, e cor-de-rosa...” (CORDEIRO apud *Mundo da Canção*, op. cit., p. 27, BNP, grifos do autor).

No ano seguinte, o IX Festival RTP da Canção recebia Elizeth Cardoso e o Zimbo Trio, para um *entr’acte* de cerca de 35 minutos. Elizeth, na verdade, já pisava os palcos portugueses há alguns anos, na esteira de outra consagrada cantora brasileira, Ângela Maria. No entanto, em 1972, apresentavam-se para todo o país no maior evento da música portuguesa, o Grande Prémio TV da Canção. O apresentador Carlos Cruz iniciou dizendo os nomes dos integrantes: “Rubens Alberto Barsotti, pianista, mais conhecido por Rubinho; Hamilton Teixeira de Godoy, bateria, mais simplesmente Amilton Godoy; e Luiz Chaves Oliveira da Paz, contrabaixo, também mais simplesmente Luiz Chaves!” (Festival da Canção 1972, NMDE-RTP). Em seguida, anunciou de forma majestosa os artistas brasileiros: “Eles formam o ‘Zimbo Trio’, o melhor terceto instrumental do Brasil, e guardam, como ninguém, as chaves de todos os segredos da autêntica música brasileira.” (Festival da Canção 1972, NMDE-RTP).

Os elogios à *frontwoman*, Elizeth, não foram menores: “[...] a maior, a mais completa cantora de música popular brasileira do nosso tempo e que é, também, uma extraordinária criatura humana [...] Senhoras e senhores: a grande dama da música popular brasileira, a ‘divina’ – Elizeth Cardoso!” (Festival da Canção 1972, NMDE-RTP). E ao final, os agradecimentos também foram elogiosos: “Obrigado Elizeth Cardoso. Muito obrigado por estes momentos inesquecíveis. Este não foi, com certeza, o seu primeiro recital, Mas, para nós, foi. E foi, também, e continuará a ser o mais lindo.” (Festival da Canção 1972, NMDE-RTP). A revista *O Século Ilustrado*, no entanto, não compactuando com os elogios, em sua cobertura do evento, criticou-o em todos os aspectos possíveis, incluindo a apresentação de Elizeth, sobre o que publicou:

“[...] como nos tinham falado de ‘boa, autêntica’ música brasileira, seria lógico que se esperasse, pelo menos, um pouco de alegria, daquela alegria que, em princípio, caracteriza o povo brasileiro. Nada disso! Surgiu-nos uma Elizete [sic] Cardoso que quase não cantou samba, ‘decambando’ para o ‘lied’ ‘tristinho’ que provocou bocejos na plateia e, por certo, não apenas na plateia... Surgiu-nos um Zimbo Trio que, por seu turno, nada fez para ‘animar’.” (*O Século Ilustrado*, 28 fev. 1972, p. 06, HM).

Os artistas brasileiros, presentes no Festival da RTP, também não se safaram das críticas da incontornável *Mundo da Canção*: “Uma maçada [diria Tito Lívio]. Muitos dos espectadores resolveram vir para o bar e fizeram bem. Quem aguenta uma estopada daquelas? Só os masoquistas.” (LÍVIO apud *Mundo da Canção*, *op. cit.*, p. II, BNP). Todavia, ao fim do mesmo artigo, Tito Lívio, se contradizendo, exalta a prestação dos brasileiros, salientando:

“[...] a excepcional qualidade do Zimbo Trio, aliando a bossa nova ao ‘jazz’ (três instrumentistas fabulosos – um espanto aquele baixo e o pianista de formação clássica – tocando no entanto demasiada friamente, demasiada técnica onde seria necessária maior vibração e entrega). ‘Ponteio’, de Edu Lobo, foi mesmo ‘a maior’.

Elizete Cardoso, um estilo semelhante ao de Maysa mostrou o valor de um samba lento cuja maior fraqueza está no choradinho de algumas letras, no cultivo como receita de um masoquismo sentimental alienante e inibidor. A voz, essa foi a única que encheu, por completo a sala (de luxuosa câmara ardente) do Teatro Municipal, em cambiantes sempre novos, esgotando o sabor e o valor precisos de cada palavra; aí Elizete foi mesmo ‘a única’.” (LÍVIO apud *Mundo da Canção*, *op. cit.*, p. V, BNP).

Naquele mesmo ano, além de a emissora televisiva portuguesa ter chegado ao arquipélago da Madeira, também realizou uma transmissão diretamente do Rio de Janeiro para Lisboa: “[...] da cerimónia da entrega ao Brasil dos restos mortais do seu imperador D. Pedro I, que em Portugal reinou como D. Pedro IV.” (*TV Guia*, 10 mar. 1990 apud Festival RTP da Canção, NMDE-RTP). Ainda no Rio de Janeiro, no último Festival Internacional da Canção, saiu vencedora uma canção bem brasileira, *Fio Maravilha* (Jorge Ben), com interpretação de Maria Alcina. Apesar de ter recebido “menção honrosa”, não conseguiu boa pontuação na fase internacional, a qual, excepcionalmente, admitiu duas canções de cada país. Também por isso, o número de países concorrentes, em 1972, foi bem inferior que nos anos anteriores.

A outra concorrente brasileira foi *Diálogo* (Baden Powell/ Paulo César Pinheiro), defendida por Baden Powell, Tobias e Cláudia Regina, que também não ficou entre as três primeiras colocadas. *Diálogo*, no entanto, concorreu e venceu no Festival OTI, realizado em Madri, Espanha, em novembro daquele mesmo ano, no qual Portugal estreava com *Glória, Glória, Aleluia* (José Cid), defendida por Tonicha, que finalizou em sexto lugar.

4.20. *Maria Vida Fria.*

Na fase internacional do VII FIC, venceram a representante estadunidense *Nobody Calls me a Prophet* (David Clayton Thomas/ Willian Smith), apresentada por David Clayton Thomas, pelo júri especial, e a italiana *Aeternum* (Cicco/ Lorenzi/ Radius/ Battisti), defendida pelo grupo italiano Formula Tre, pelo júri popular.

Portugal, mesmo não ficando entre os finalistas, também apresentou suas duas canções na fase internacional. Uma delas foi *Maria Vida Fria* (José Niza/ Pedro Osório), interpretada por Paulo de Carvalho, canção de José Niza, que surgiu na “tradição” de Coimbra e compõe clássicos como *A Festa da Vida*, *E Depois do Adeus* e *Maria Vida Fria*. Foi desta parceria inicial entre José Niza, Pedro Osório e Paulo de Carvalho que surgiu *E Depois do Adeus* (TILLY apud CASTELO-BRANCO, 2010, p. 261), vencedora do Festival RTP da Canção de 1974, que cumpriria papel histórico em Portugal.

Paulo de Carvalho foi convidado a representar Portugal pelo jornal *Diário de Lisboa*, responsável pela delegação portuguesa no FIC. Apesar de já bastante experiente em festivais, não assegurava de forma alguma uma possível vitória: “– As minhas possibilidades – assevera – são tão minhas conhecidas como de qualquer outra pessoa.” (CARVALHO apud *A Capital*, 19 set. 1972; AJA [acervo]). E sobre o FIC, declarava: “– Trata-se de um festival competitivo, pelo que não acredito que seja diferente dos outros também competitivos. No entanto, admito que este seja, musicalmente, o melhor do Mundo.” (CARVALHO apud *A Capital*, *op. cit.*; AJA [acervo]). Em seguida, justifica a sua afirmação: “– Sempre se realiza no Brasil, e o Brasil é a segunda ou terceira potência musical do Mundo.” (CARVALHO apud *A Capital*, *op. cit.*; AJA [acervo]). Contudo, em tom de protesto, esbraveja: “– Muita gente gostará de saber por que vou eu ao Rio. Pois bem: vou para não morrer estúpido numa terra onde poucas vezes tenho oportunidade de cantar. [e conclui] A terra é esta.” (CARVALHO apud *A Capital*, *op. cit.*; AJA [acervo]). No Brasil, o discurso se repetia e, apesar de reconhecer que havia “um movimento de renovação em todos os campos das artes de Portugal”, dizia não encontrar “estúdios adequados”, por isso gravava na Espanha, sendo anunciado como alguém que: “Raramente canta em seu país e em português por falta de condições de trabalho.” (*O Globo*, 20 set. 1972 apud BR RJANRIO PH.0.TXT.5401, AN-RJ).

Em Portugal, *Maria Vida Fria* também foi gravada por Duarte Mendes e chegou a ser proibida na Emissora Nacional (CALLIXTO, *op. cit.*, p. 269/ p. 305). Além disso,

sofreu restrições por parte da censura, ou, como sugeriu Paulo de Carvalho em entrevista à revista *A Capital*: “[...] a letra teve de ser modificada por motivos alheios à vontade dos autores, do intérprete e da casa editora interessada.” (*A Capital, op. cit.*; AJA [acervo]). De fato, logo no começo, houve um impedimento quanto à representação portuguesa, pois, na verdade, os autores pretendiam apresentar uma outra canção, *Antes que seja Tarde* (Pedro Osório/ José Niza), que, entretanto, foi vetada pela censura. No parecer dos censores, depois de uma explicação prévia sobre o papel da censura como “responsável pela triagem qualitativa das mensagens a serem submetidas ao consentimento popular” e de enunciar a “Canção de Protesto” como “Instrumento Subversivo”, chamava-se a atenção para o fato de os autores, após o primeiro veto, terem rapidamente apresentado uma segunda versão para a letra, o que, segundo o censor, “evidencia de maneira cristalina a dúvida dos autores quanto à possibilidade de aprovação da primeira, dada a violência intrínseca da mensagem.” (BR RJANRIO TN.CPR.LMU.3276, AN-RJ).

A letra de José Niza realmente trazia versos diretos evidenciando que, se havia um “homem a subir à lua”, outro ainda “dorme na rua”, havia ainda “guerras por parar” (em referência às guerras coloniais, que se acirravam por este tempo), havia “terras a lavrar” (numa alusão ao contingente rural que se perdia na guerra) e havia “mães a suplicar” (lembrando as famílias que perdiam seus entes nos conflitos). Ademais, a letra também lembrava a perseguição do Estado Novo aos opositores políticos (“Há um preso por roubar pão/ E outro só por dizer não”) e os próprios atos censórios (“Há palavras a empunhar/ Silêncios a rasgar”).

A segunda versão apresentada aos censores tentou mudar alguns versos. Ao invés de: “As terras por lavrar/ As mães a suplicar”, foi escrito: “As panças a engordar/ E as lanças a inventar”, e os versos “Há palavras a empunhar/ Silêncios por rasgar” foram mudados para: “Há os filhos sem comer/ Palavras por dizer”. Entretanto, de nada adiantou e a segunda letra também foi vetada. Como principal justificativa para o veto, o parecer apresentava o seguinte argumento: “V – o Festival Internacional da Canção reflete, no comportamento do público, o espírito da comunidade nacional, e este comportamento poderia ser alterado pela mensagem contida na música [...]”. Considerava-se ainda o seguinte: “VI – os laços que unem a comunidade luso-brasileira não admitem o tipo de comunicação proposta pelos autores”; finalizava com uma citação de Virgílio: “VII – no dizer de Virgilio ‘*Exuperat magis, aegrescit medendo*’” (BR RJANRIO TN.CPR.LMU.3276, AN-RJ, grifos nossos). Essa citação – significando algo como:

“aguçar as paixões dos homens ao invés de curá-las” – procurava justificar o veto, como um ato que impediria um outro mal maior. A censura, mais rígida, mesmo que na fase internacional e no último FIC, não era algo de se estranhar, e foi um dos fatores que levou a derrocada do certame, pois como declarou o diretor geral da TV Globo, Walter Clark:

“Foi o regime que acabou com o FIC (...) Depois da crise com *Caminhando e América, América*, em 1968, a censura não abandonou mais o festival. Parece que os caras acordaram para o erro que tinham cometido e decidiram não deixar passar mais nada que pudesse cheirar a subversão. Isso foi baixando a qualidade do FIC.” (CLARK apud SCOVILLE, 2008, p. 44).

Recebido o veto na primeira tentativa, não obstante, foi feita, um tanto às pressas, submetida e aprovada, a letra de *Maria Vida Fria*, uma canção que, todavia, pode também ser vista como de intervenção. *Maria Vida Fria* falava de uma mulher que vive uma vida restritiva, sem emoção, que perdeu a esperança e chora a solidão e a angústia, tem “medo do mar”, vive de ilusão, mas que em sua “cama foi de cem” e “teu corpo, de ninguém”, “na tua carne de mulher”, em “noites de quem quer”, uma mulher que foi da “noite”, da “vida”, uma “vida fria”: “Maria lua, dançando nua no chão da rua.../ Maria, Maria, vida fria... Maria muita, Maria pouca, Maria louca.../ Maria amar, Maria amor.../ [...] Maria amor, Maria paz.../ Maria... tanto faz...”.

Grande confusão também houve em relação à presença de Paulo de Carvalho no FIC. “É que [destacava o *República*], nos muitos cartazes com a figura do artista que havia pelas paredes, uns sustentavam o emblema da Philips, outros da CBS. Paulo de Carvalho em Portugal, é artista da Movieplay, mas no Brasil grava pela CBS. Lá estava o emblema dessa gravadora no cartaz dele.” (SPENCER apud *República*, 06 out. 1972; AJA [acervo]). Nesta mesma matéria do jornal *República*, publicada pós-festival, o autor, José António Spencer, elogiava a “bela voz” de Paulo de Carvalho, mas dizia sobre a canção que levava ao Rio: “na melodia tinha a ver com ele, mas na mensagem, comparado ao que ele normalmente canta, não.” (SPENCER apud *República*, *op. cit.*; AJA [acervo]). Consequentemente, questionava-se se Paulo “virara contestatário”, e a resposta que se encontrou no jornal *O Globo*, em uma fala de Paulo de Carvalho publicada dias antes, foi: “A música que defendi no FIC nada tem de comum com o meu estilo.” (CARVALHO apud *O Globo*, 26 set. 1972 apud BR RJANRIO PH.0.TXT.5401, AN-RJ; apud SPENCER In *República*, *op. cit.*; AJA [acervo]).

Na ocasião, Paulo de Carvalho aproveitara para fazer o lançamento de seu LP, *Eu, Paulo de Carvalho* (1971), “todo gravado em inglês, numa linha norte americana”. Para

ele, também anunciava *O Globo*, o importante era “o conhecimento de sua verdadeira imagem pelo público brasileiro” (*O Globo*, 26 set. 1972 apud BR RJANRIO PH.0.TXT.5401, AN-RJ). Todavia, se aqui Paulo de Carvalho assume um posicionamento nada contestatório, tempos depois exerceria outro papel, cooptando com o grupo de intervenção que, inclusive, celebraram o 25 de Abril. Não obstante, ao lançamento do disco de Paulo de Carvalho, feito na sala do diretório-geral do FIC, compareceram José Afonso e José Moutinho, de Portugal, e Raul Seixas e Sérgio Sampaio, da fase nacional. Passados os problemas, Paulo de Carvalho, anunciado no jornal *O Globo* como ex-jogador juvenil do Benfica, também teve tempo para o futebol, em confraternização com os participantes do FIC (*O Globo*, *op. cit.*, apud BR RJANRIO PH.0.TXT.5401, AN-RJ; BR RJANRIO PH.0.FOT.1495, AN-RJ).

O jornal *O Globo* dizia que Paulo de Carvalho era “da vanguarda na atual música portuguesa”, que ficou “muito amigo de Chico Buarque, quando o compositor brasileiro fez uma temporada em Lisboa.” (*O Globo*, 25 set. 1972 apud BR RJANRIO PH.0.TXT.5401, AN-RJ). Em entrevista, também mencionou Caetano Veloso e o desejo de conhecer o Museu de Arte Moderna e Os Novos Baianos (que fizeram o *show* especial da grande final), mas admitiu não querer “participar novamente de festivais” (*O Globo*, 26 set. 1972 apud BR RJANRIO PH.0.TXT.5401, AN-RJ), o que, na prática, desmentiria dois anos depois, quando ganhou o Festival RTP da Canção.

Paulo de Carvalho se apresentou na segunda eliminatória do FIC, ao lado de nomes como Wilma Reading, da Austrália, Nyoko Moriama, do Japão, Nicoletta, da França, Mike Brant, de Israel, entre outros, mas não indo também para a final: “Tal como na primeira eliminatória, o público não alinhou em certo estilo de canções declarando-se, através dos aplausos, adepto de, e só, um estilo de música popularucho.” (*Diário de Lisboa*, 25 set. 1972; AJA [acervo]). Apesar das dificuldades, especialmente “nas notas altas”, Paulo de Carvalho, aparentemente, fez uma boa interpretação, “e até com entusiasmo”, apresentando uma canção “que tinha os ingredientes” para agradar aquele público, “sobretudo na segunda parte”. “O início, entretanto, era mais estudado, simples e bonito; justamente este trecho quase não foi escutado pela plateia, mais barulhenta que nunca. [Além disso] a escolha do júri passou por cima da canção, em um resultado que pode ser discutível, se for considerada a qualidade de algumas canções escolhidas.” (*A Capital*, 25 set. 1972; AJA [acervo]).

Para a imprensa portuguesa *Maria Vida Fria*, de Paulo de Carvalho, teve até maior inserção que a outra concorrente portuguesa. Entretanto, o jornal *O Globo* noticiava que o representante português “não conquistou grandes aplausos”: “Reclamou um pouco do sistema de som, uma vez que, logo no início da apresentação, acusou uma longa microfonia, que fez com que ele franzisse a testa e jogasse o microfone às costas.” (*O Globo*, 25 set. 1972 apud BR RJANRIO PH.0.TXT.5401, AN-RJ). Destarte, a delegação portuguesa ficou sem entender bem se as vaias recebidas foram devido ao “único defeito de som ocorrido na noite” ou se o público “não havia gostado realmente da música”. Malgrado, conclusivamente, enunciava o jornal *Notícias da Amadora*: “O mínimo que se pode dizer é que foi uma injustiça.” (RIBAMAR apud *Notícias da Amadora*, 07 out. 1972; AJA [acervo]). Paulo de Carvalho, no entanto, regressou do Festival Internacional do Rio de Janeiro também com canções brasileiras na bagagem, tendo gravado uma versão em inglês de *Arrastão*, sob o título *For Me (Arrastão)*, em EP lançado no ano seguinte, ao lado de *You Must Be Free, Bird* (João Henrique) (CALLIXTO, 2014, p. 63), título sugestivo tendo em vista os acontecimentos no ulterior abril de 1974.

4.21. *A Morte Saiu à Rua.*

A outra representante portuguesa no VII FIC foi *A Morte Saiu à Rua* (José Afonso), composição e interpretação de José Afonso que, apesar de estar se apresentando no FIC, nunca participou dos festivais competitivos de Portugal, devido, especialmente, ao seu posicionamento político (embora, a pedido de amigos, tenha feito uma única tentativa, sem êxito, no Festival RTP da Canção, sobre a qual há contradições em relação à data e à canção inscrita). José Afonso não entendeu muito bem, porém, mesmo perseguido pela censura por fazer “música de protesto”, não encontrou qualquer impedimento para ir ao Rio de Janeiro, tampouco a censura do Brasil ofereceu qualquer problema à sua composição.

A canção de José Afonso foi composta em homenagem a José Dias Coelho, artista plástico e militante do PCP, morto pela PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) em uma rua nos arredores de Lisboa (LETRIA, 1999, pp. 42-43; CORREIA, 1984, p. 53; TELES, 2009, p. 53; AJA [acervo]). Para a imprensa brasileira, José Afonso era um artista de “poesia cantada” e sua canção uma “poesia musicada”. Já ele próprio declarou sua canção pretender ser, “na essência, um hino de esperança (...), uma homenagem ao esforço

do povo, a exaltação das qualidades do povo.” (*O Globo*, *op. cit.* apud BR RJANRIO PH.0.TXT.5401, AN-RJ).

Tendo já definido um dos representantes portugueses para o FIC, o *Diário de Lisboa* promoveu uma votação para a escolha do segundo. Portugal foi o único país que não teve sua representação escolhida diretamente pelo diretório-geral do FIC e a ideia inicial era realizar um festival nacional para selecionar um representante que iria ao Rio de Janeiro. O *Diário de Lisboa*, no entanto, encarregado pela seleção, optou por fazer uma votação, na qual venceu o nome de José Afonso: “Com a ajuda, aliás, de várias colectividades e dos próprios trabalhadores desse jornal, que preencheram muitos dos boletins, José Afonso foi o eleito, com 25 000 votos.” (PIMENTEL, 2009, p. 105; AJA [acervo]). “Ele próprio contou que toda ‘a malta da Margem Sul desatou a votar’ nele, apesar ‘das medidas tomadas pelas autoridades e por editoras discográficas [,] que terão comprado cupões’ para impedir que ele ganhasse.” (PIMENTEL, *op. cit.*, p. 106; SALVADOR, 2014, p. 192; AJA [acervo]). Apesar de Tonicha ter recebido o primeiro voto, e ser uma forte concorrente para esta votação, acabou declinando da mesma, de modo que: “[...] o nome de José Afonso começou a aparecer regularmente à cabeça da classificação, por aí se mantendo até ao fim.” (*O Setubalense*, 23 ago. 1972; AJA [acervo]).

Embora José Afonso fosse avesso aos festivais, ou, mais propriamente, à concorrência entre canções, ele enxergava esse momento, especialmente por ter sido escolhido por meio de uma votação popular, como uma vitória da ação do povo. Esse aspecto se torna perceptível pela narrativa entusiástica do jornal *O Setubalense* sobre a eleição de José Afonso para o FIC:

“Os votos apareceram em massa, lutando contra tudo e todos: os votos comprados dos outros, as pressões externas como espécie de guerra fria, as ameaças, os sorrisos irónicos. Lutou-se (lutámos) por uma vitória já chegada cheia de uma força popular indesmentível e impossível de contradizer. Para aquilo que se conseguiu não foi necessário o apoio monetário das casas editoras (o próprio J. Afonso se insurge contra isso) e muito menos campanhas publicitárias tendentes a mitificar as pessoas e as coisas. Estes 25 000 votos são de esperança. São pelo menos uma outra voz mais consciente que soube ver uma verdade de há tempos para cá cada vez mais evidente.” (*O Setubalense*, *op. cit.*; AJA [acervo]).

Em todo o caso, se José Afonso tinha alguma dúvida em relação à opinião coletiva sobre a sua ida ou não ao Rio de Janeiro, a resposta veio neste mesmo artigo: “E vale a pena insistir na importância disto: é sempre possível vencer certo tipo de dificuldades.” (*O Setubalense*, *op. cit.*; AJA [acervo]). Deste modo, o nome de José Afonso foi indicado para representar Portugal e o convite foi aceito. Isso ocorreu também por certo desgaste em sua

militância política, justamente em relação ao alcance do público, sobre o que declararia: “Esgotados outros processos populares, talvez este se justifique.” (AFONSO apud *Diário de Lisboa*, 11 jul. 1972; TELES, *op. cit.*, p. 53; AJA [acervo]).

José Afonso jamais havia estado no Brasil (as oportunidades que teve de ir à América tinham sempre falhado) e enxergou a votação do periódico como uma oportunidade de ir até lá, mas, se valendo do coletivismo, deixou a decisão final para os seus companheiros, como também declarou ao *Diário de Lisboa*: “Os meus amigos dirão se é ou não oportuno. Não pretendo tomar uma atitude individual. Pretendo é que as pessoas que votam me digam se é ou não oportuno ir ao Rio. Espero que sejam os meus amigos a dizerem-me isso.” (AFONSO apud *Diário de Lisboa*, *op. cit.*; AJA [acervo]).

Zeca Afonso, no entanto, deixava claro que sua ida deveria ser um ato pensado e refletido. Esta decisão deveria também ser conjunta e sem apelo comercial: “[..] a minha ida depende do facto de concordarem ou não que eu vá, que a atitude das pessoas não se revista, apenas, de um confronto entre figuras cantantes, de uma luta de editoras, mas que reflecta uma espécie de mandato que eu receberia destas pessoas. Portanto: se os meus amigos acharem que é conveniente ir até ao fim, eu vou.” (AFONSO apud *Diário de Lisboa*, *op. cit.*; AJA [acervo]). E, em sua volta, reafirmou: “Não fui ao F.I.C. pelos prémios ou para consciencializar pessoas mas para sair, um pouco, deste círculo vicioso, para respirar outros ares.” (AFONSO apud FÉRIA apud *R&T Espectáculos*, *op. cit.*; AJA [acervo]).

O jornalista José Ribamar, que chegou antes ao Brasil, a tempo de acompanhar o desenrolar da fase nacional, em uma matéria, para o jornal *Notícias da Amadora*, mandava um aviso para o amigo Zeca Afonso, ou melhor, como ele mesmo enfatiza, para o arranizador: “– Não tente malabarismos orquestrais. O maior sucesso até hoje do Festival foi Geraldo Vandré, que se apresentou apenas com o seu violão. A acústica do Maracanãzinho é caso muito sério. No mau sentido.” (RIBAMAR apud *Notícias da Amadora*, 16 set. 1972; AJA [acervo]). Geraldo Vandré seria no Brasil, como falamos, o que mais se aproximava da proposta apresentada por José Afonso, sobre o qual o artista português também teceu algumas palavras pouco antes de sua ida ao Rio, elogiando o fato de seu êxito, *Pra não Dizer que não Falei das Flores*, não ser “propriamente forjado pelos organizadores daquela coisa, mas de fabrico popular.” (AFONSO apud *A Capital*, *op. cit.*; AJA [acervo]).

Também José Ribamar nos mostra que algumas informações sobre José Afonso chegavam desencontradas no Brasil. Um Brasil que pouco conhecia a música portuguesa e menos ainda a obra de José Afonso. Algumas notícias chegavam através do *Correio da Manhã*, *O Globo* e *Jornal do Brasil*: “Uma dizia ser ele formado em Medicina [quando, na verdade, era em Ciências Histórico-Filosóficas]. Outra, em lugar de contar ter sido a sua escolha por voto popular, atribuiu a esse voto apenas a escolha da canção, que aqui ele trará.” (RIBAMAR apud *Notícias da Amadora*, 16 set. 1972; AJA [acervo]). No entanto, Ribamar esforçava-se para difundir o nome e a obra de José Afonso: “O pessoal (malta) do Teatro Opinião quer conhecê-lo. António Carlos Jobim e muita gente boa, também. Zeca é importante e essa importância não poderá ser desperdiçada.” (RIBAMAR apud *Notícias da Amadora*, 16 set. 1972; AJA [acervo]).

José Afonso chega mesmo a estar entre os favoritos, antes da fase internacional começar. *A Capital*, reproduzindo uma matéria enviada pelo *Jornal do Brasil*, informava, ainda na fase de ensaios, que, devido à uma queda na qualidade das concorrentes brasileiras, depositavam-se esperanças nas canções estrangeiras, destacando o cantor grego, as canções japonesa, mexicana, australiana e também a portuguesa: “José Afonso, de Portugal [dizia a matéria], também mostrou um trabalho original e correcto com ‘A morte saiu à rua’, que continua como uma das favoritas [...]” (*A Capital*, 23 set. 1972; AJA [acervo]). O jornal *Última Hora* também anunciou *A Morte Saiu à Rua* como “bastante cotada” e “uma das melhores” do festival (*Última Hora*, 21 set. 1972 apud BR RJANRIO PH.0.TXT.5401, AN-RJ).

Mesmo pouco afeito aos festivais, José Afonso impressionou a imprensa brasileira com sua “grande naturalidade”, que lhe dedicou “razoável atenção” na semana que antecedeu o certame: “Foi um dos eleitos dos jornalistas que o bombardearam com perguntas relacionadas com as directrizes da sua música e com a importância do cantor em Portugal.” (*Diário de Lisboa*, 23 set. 1972; AJA [acervo]). E ainda segundo o *Diário de Lisboa*: “A tudo José Afonso respondeu com serenidade referindo com justiça aos ‘companheiros’ ausentes: José Mário Branco, Cília e outros.” (*Diário de Lisboa*, *op. cit.*; AJA [acervo]).

José Afonso se apresentou na eliminatória do dia 23 de novembro, ao lado de nomes como Walter Howkins (Estados Unidos), Manoela Torres (México), Gilbert Montagne (França), Vítor Manoel (Espanha), Hiroshi Hasegawa (Japão), Marianne Mendt

(Alemanha), Santa Bárbara (Argentina), entre outros (*A Capital*, 22 set. 1972; AJA [acervo]; *O Globo*, 23 set. 1972 apud BR RJANRIO PH.0.TXT.5401, AN-RJ). O evento iniciou por volta das 21h, numa noite animada pelo grupo Mungo Jerry, dono do *hit In The Summertime* (Ray Dorset), e transmitida a cores pela Rede Globo para o Brasil, Colômbia, Venezuela, México e Porto Rico.

Seguindo a determinação de um sorteio, José Afonso foi o primeiro a entrar no palco, acompanhado de um violão e algumas percussões, endossando que: “Não importa que o público queira muito barulho. Minha música vai sair do coração, com um pouco de ódio também. E orquestra não combina com esses sentimentos.” (AFONSO apud *Correio da Manhã*, 23 set. 1972 apud BR RJANRIO PH.0.TXT.5401, AN-RJ). Todavia, segundo Viriato Teles, mesmo estando desde o início entre os favoritos, a apresentação não se passou como o esperado: “O público, preparado para um desfile de ‘enlatados’ mais ou menos popularuchos, reage mal, mantêm-se desatento ao longo dos três minutos que dura a canção.” (TELES, *op. cit.*, p. 54; AJA [acervo]). João Manuel Louro acredita que, neste caso, faltou “uma consciente ligação de cantor a ouvinte, de modo que este não vedetize aquele”. Segundo Louro: “As pessoas vedetizaram José Afonso ao elegerem-no para um festival em que ele nunca se conseguiria integrar.” (LOURO apud AJA [acervo]).

José Afonso, mesmo avesso aos festivais, tinha confiança em alguns nomes presentes no FIC e acreditava que a poesia popular vinha modificando “o espírito daquelas competições”, declarando não “pensar na vitória”, mas deixando claro que “gostaria de ficar bem classificado.” (AFONSO apud *A Capital*, *op. cit.*; AJA [acervo]). Entretanto, a música de Zeca Afonso era pouco competitiva em um festival notadamente *pop*, de músicas festivaleiras, com um público ansioso para acompanhar com palmas, cantar e dançar, de modo que a mensagem de José Afonso, exigindo maior atenção, não foi ouvida e sua música foi vaiada. Isso contrariava as expectativas iniciais e, segundo se comentou, irritou o compositor a ponto de declarar que “não jogou o violão sobre o público em respeito ao FIC” (*O Globo*, 24 set. 1972 apud BR RJANRIO PH.0.TXT.5401, AN-RJ; TELES, *op. cit.*, p. 54; AJA [acervo]). José Afonso negou ter dito estas palavras e o seu desagravo sentido, de uma forma geral, veio em forma de carta, escrita com a colaboração do jornalista José Ribamar e publicada pelo jornal *Tribuna da Imprensa*, do Rio de Janeiro, da qual transcrevemos alguns excertos:

“Em todas as minhas declarações aos jornalistas brasileiros tenho afirmado que nem ao menos considero o F.I.C. um festival popular. Considero-o mesmo como negação da arte popular, no sentido que Brecht dava ao termo.

No entanto, por lamentável equívoco, têm-me sido atribuídas palavras segundo as quais ‘eu não teria atirado com o violão ao público do Maracanãzinho por respeito ao F.I.C.. Sempre achei e continuarei a achar, até prova em contrário que o público sempre tem razão, mesmo quando não a tem. Quero com isso dizer que se o público reage mal a uma canção válida, algo o motivou para isso.

Não escondi ser nulo o meu respeito pelo Festival, que para mim foi apenas pretexto para que eu pudesse, no Brasil, falar verdades sobre o meu povo e o que com ele se passa musicalmente.

Não consegui apresentar a minha canção ‘A morte saiu à rua’. Por um motivo ou por outro senti-me numa arena. Mas bem pude notar que não vaiavam o que eu cantava. Simplesmente, não me chegaram a ouvir – o que lamento muito.” (AFONSO apud *Tribuna da Imprensa*, 26 set. 1972 apud *R&T Espectáculos*, *op. cit.*; TELES, *op. cit.*, p. 5; SALVADOR, *op. cit.*, p. 193; AJA [acervo]).

Apesar da afirmativa de José Afonso, José António Spencer publicou no jornal *República*, dias depois do FIC, uma descrição pormenorizada da apresentação, na qual assegura que houve vaias, a ponto de não se ouvirem os instrumentos:

“Recordo o Zeca a entrar, serenamente em cena. O microfone, os primeiros acordes, os dois violões, a percussão a dar o tom trágico. José Afonso era o primeiro a actuar na primeira eliminatória da fase internacional do FIC. Já quando ele surgiu dos bastidores a assistência gritava, assobiava, batia palmas desacordadas.

A canção começa, o ritmo do público brasileiro está sumido. Uns batem palmas [...] Não cessam a gritaria, os assobios, as palmas, o descompasso. Zeca Afonso não parece notar. Mais tarde dir-me-ia que não ouvia nem os violões nem a percussão. Os três músicos limitaram-se a seguir-lhe a melodia. No fim, Zeca Afonso saúda o público e sai. Continua a vaia. Tenho-a toda no gravador.” (SPENCER apud *República*, *op. cit.*; AJA [acervo]).

Viale Coutinho também confirma este quadro:

“Ainda José Afonso não alcançara o primeiro centímetro de palco e o público gritava, gritava, assobiava, batia palmas, vaiava. [...] Era impossível ouvi-lo. Quem teria coragem de continuar entre tantos sinais de descontentamento? Cheirava a dirigismo, Tresandava. Zeca Afonso sobe o tom da voz. Deixa de ouvir – depois mo diria – os seus acompanhantes. A sua voz trêmula. A câmara e as luzes respectivas lançadas de quando em quando para a assistência incita-a – voluntária ou involuntariamente – a que recobre o ânimo das vaias. Não é de hoje esta maneira de proceder.” (MOUTINHO apud S.I.; AJA [acervo]).

A viagem de Zeca Afonso, logo repercute na imprensa portuguesa, e “muita tinta correu”, divergindo “entre os que apoiavam e os que criticavam a sua ‘incoerência’”, ou a “inconsciência de levar José Afonso ao festival”. Nem mesmo entre a esquerda as opiniões foram unânimes: “[...] em textos publicados pelo ‘República’, João Paulo Guerra manifestava-se favorável enquanto Vítor Silva Tavares reprovava.” (SALVADOR, *op. cit.*,

p. 193; AJA [acervo]). Parte da imprensa não apenas se solidarizou com os representantes portugueses, como também atenuou o mau resultado:

“Além de assinalar que também Astor Piazzola fora recebido com uma ‘vaia total’, a revista *Rádio & Televisão* referiu que, ‘em confronto com o tipo de música predominante neste festival, os portugueses, Afonso e Paulo de Carvalho, não tiveram a menor possibilidade’, pois, embora apontados como os melhores nos ensaios, ‘enfrentaram condições adversas no *show*’.” (PIMENTEL, *op. cit.*, p. 106; AJA [acervo], grifos do autor).

Já do lado da direita, não exatamente em defesa da apresentação de José Afonso, os autores destacam o texto publicado no situacionista *Época* (órgão da ANP (Acção Nacional Popular) e diário oficioso do regime marcelista), no qual o articulista afirmava “ser um dos ‘primeiros a lamentar’ a desclassificação dos dois artistas” (PIMENTEL, *op. cit.*, p. 106; AJA [acervo]). E continuava:

“[...] ‘não nos alegra nunca a derrota de compatriotas’ para, de seguida, transcrever este pedaço de prosa exemplar, citado no *Diário de São Paulo*:

‘Não se compreende como se mandam a um Festival Internacional do Brasil cançonetistas inexpressivos, que podem ter muito talento, mas que se perdem em letras e em canções que nada significam, que nada dizem, que nada traduzem’.

Comentários para quê?” (TELES, *op. cit.*, p. 55; AJA [acervo], grifos do autor).

José Afonso regressa do Brasil “despercebidamente”, “carregado de bagagem (e mais a viola)”, porém, abatido com os acontecimentos, “desce do avião, magoado, desiludido” e faz comentários pouco favoráveis, tais como: “A participação numa experiência deste género é, quanto a mim, na maioria dos casos, negativa. Sobretudo quando se trata de uma sociedade que impõe aos festivais o carácter de arena competitiva.” (AFONSO apud FERIA In *R&T Espectáculos*, 28 out. 1972; AJA [acervo]). Considerando “um trabalho completamente inglório”, “dado o ambiente ‘alienatório’ do festival”: “[...] contou ter assistido nos bastidores a ‘coisas perfeitamente inconfessáveis’, do ‘mais completo *gangsterismo*’, pois os prémios já estariam previamente estabelecidos, de modo a que o concorrente norte-americano ganhasse.” (PIMENTEL, *op. cit.*, p. 106; SALVADOR, *op. cit.*, p. 193; AJA [acervo], grifos do autor). Zeca Afonso também sugeria que havia sido prejudicado em sua performance: “Aquele público não era mau nem bom. Fui indicado para cantar, em primeiro lugar, quando o público ainda não se tinha aquietado completamente (nem sequer entrado na sua totalidade) e a maior parte dos membros do júri nem tinha colocado os auscultadores nos ouvidos.” (AFONSO apud FERIA In *R&T Espectáculos*, *op. cit.*; AJA [acervo]). Preferiu, entretanto, abstrair-se de contendas: “Não vale a pena

especular sobre o júri... Não me interessa fazer a rábula do perseguido, de que, aqui, tanto se fala...” (AFONSO apud FERIA In *R&T Espectáculos*, *op. cit.*; AJA [acervo])

Apesar da “cabeça baralhada de experiências”, José Afonso volta muito repleto destas experiências vividas nos “escassos dias no Brasil” e diria: “Conheci pessoas e formas de relações humanas totalmente diferentes daquelas a que estava habituado.” (AFONSO apud FERIA In *R&T Espectáculos*, *op. cit.*; AJA [acervo]). E prossegue:

“Há uma permuta mais fácil na relação entre as pessoas do que por aqui, e menos exclusivista, menos possessiva, menos hierárquica.

Por isso o meu regresso dá-me uma maior consciência de que é necessário mudar.” (AFONSO apud FERIA In *R&T Espectáculos*, *op. cit.*; AJA [acervo]).

A ida ao outro lado do Atlântico agradou José Afonso: “O positivo, da minha ida ao Rio de Janeiro, reside na oportunidade de conhecer um país fabuloso, um país que ainda tem gente com quem vale a pena contactar.” (AFONSO apud FERIA In *R&T Espectáculos*, *op. cit.*; AJA [acervo]). Em outros veículos, Zeca Afonso manifestava o mesmo desinteresse pelo festival, que “nada retira ou acrescenta” ao seu “trabalho em música”: “Interesse, sim, ver o Brasil e conhecer as manifestações populares desta terra. [...] uma chance para que eu pudesse conversar com brasileiros ligados ao movimento artístico mais autêntico e eu não perdi essa oportunidade.” (AFONSO apud RIBAMAR In *Notícias da Amadora*, *op. cit.*; AJA [acervo]). Além disso, acreditava, como destaca Manuel Louro, que “nada se perdeu”, e até “se ganhou”: “a Imprensa descobriu entusiasticamente, que em Portugal não existe apenas o Gaby [e] José Afonso teve oportunidade de contactar, ao vivo, com a música atenta do Brasil.” (LOURO apud AJA [acervo]). De fato, José Afonso pôde, através do amigo e jornalista José Ribamar, “[...] manter longos ‘bate-papos’ com elemento da ‘imprensa decente’, apreciar aspectos ‘muito nobres’ da cultura brasileira e travar conhecimento com cantores e músicos populares brasileiros.” (PIMENTEL, *op. cit.*, p. 106; AJA [acervo]).

Durante sua permanência no Brasil, José Afonso teve contato com nomes como: “Jackson do Pandeiro, Clementina de Jesus, Luís Gonzaga, Chico Buarque, Fotóti, Gilberto Gil, Carmem Costa, membros do Tamba Trio e do Quinteto Violado.” (TELES, *op. cit.*, p. 54; AJA [acervo]). A partir disso, conseguiu ter algum proveito em sua viagem: “‘*Foram coisas bastante úteis para mim*’, dirá.” (TELES, *op. cit.*, p. 54; AJA [acervo], grifos do autor). Sobre Zeca Afonso, diria Gilberto Gil: “Gosto muito da sua música e da sua personalidade como cantor.” (GIL apud SPENCER In *República*, 06 out. 1972; AJA

[acervo]). As palavras de Gil foram importantes, especialmente para a aceitação da imprensa, e, mesmo depois de sua partida, segundo Regina Louro, José Afonso continuou despertando “grande interesse nos meios esclarecidos.” (LOURO apud *Jornal dos Espectáculos*, 24 set. 1972; AJA [acervo]). Entretanto, de acordo com José Ribamar, “o fundamental de sua presença (...) foi a mudança da imagem que no Brasil havia da música portuguesa [...]. Os jornalistas, os intelectuais, os estudantes, tiveram com ele uma grata surpresa: ‘– Enfim, um artista português que tem o que dizer e que sabe contar dos problemas da música do seu povo.’” (RIBAMAR apud *Notícias da Amadora, op. cit.*; AJA [acervo]).

No VII Festival Internacional da Canção do Rio de Janeiro, acompanhando Paulo de Carvalho e José Afonso, também estava a atriz Laura Alves, que se deslocou de Portugal ao Rio de Janeiro para compor o grupo de jurados do FIC.

Coincidentemente, esses mesmos representantes portugueses do VII FIC, Paulo de Carvalho e José Afonso, dois anos depois, tiveram canções suas escolhidas como senhas para o desencadear da Revolução dos Cravos: *E Depois do Adeus* (José Calvário/ José Niza), interpretada por Paulo de Carvalho, vencedora do Festival RTP de 1974, e *Grândola, Vila Morena* (José Afonso), composição de José Afonso. *A Morte Saiu à Rua* foi reapresentada no memorável I Encontro da Canção Portuguesa, realizado no Coliseu dos Recreios, Lisboa, em março de 1974, momento em que os militares envolvidos com o movimento das forças armadas que eclodiria no 25 de Abril escolheram *Grândola, Vila Morena*, como uma das senhas para a Revolução.

4.22. *Um Amor de Amália; Aigizein, tourada, boi-na-vara; Milho Verde; Alcione.*

Com a poeira ainda assentando no Maracanãzinho, depois de terminado o VII FIC, Amália Rodrigues estreou o espetáculo *Um Amor de Amália*, no Canecão, onde foi carinhosamente apresentada por Vinícius de Moraes como a “cantora ‘mais mimada do mundo’”, para uma “plateia calorosa e barulhenta”, evidenciando, seguramente, “uma temporada bem sucedida” (*Veja*, nº 161, 11 out. 1972, pp. 72-74).

Em 1973, foi o desporto que bateu recordes nas transmissões da emissora portuguesa. No entanto, aquele foi mesmo o ano das “touradas” em Portugal, ao menos

quanto às polêmicas em torno da vencedora do Festival RTP, *Tourada* (José Carlos Ary dos Santos/ Fernando Tordo), que, como falamos, quase não foi ao Eurovisão, devido às ações contrárias dos cultores da tauromaquia. Entretanto, a prática das corridas de touros, que tem origens na antiguidade grega e depois se consolida na Península Ibérica, também chega ao Brasil, através dos portugueses, permanecendo entre as muitas “tradições” do povo por longo tempo. Do mesmo modo, o Brasil encontra paralelo do ritual original grego: “O boi-na-vara em Sta. Catarina, é uma reminiscência deste ritual. O boi-na-vara e o boi-no-campo terminam sempre com o sacrifício do boi, que é apanhado e sacrificado pelos pujantes jovens barrigas-verdes.” (ARAÚJO, 1964b, p. 290). A respeito disso, dá nota o folclorista Alceu Maynard de Araújo, que também dicionariza: “**BOI-NA-VARA** – Espécie de tourada praticada pelos santa-catarinenses. É a mais notável sobrevivência da omofagia no Brasil. Revive em parte o *aigizein* grego.” (ARAÚJO, *op. cit.*, p. 290, rodapé, grifos do autor). O folclorista ainda informa que, em inícios do século XX, a tourada brasileira é submetida ao decreto de nº 24.645, publicado em 10 de julho de 1934, estabelecendo, no art. 3º, medidas protetivas aos animais, assim discriminadas no item XXIX: “[...] ‘realizar ou promover lutas entre animais de mesma espécie ou de espécie diferente, tourada e simulacros de touradas, ainda mesmo em lugar privado’, e com tal lei, hoje são raros os espetáculos, de ‘sangue e sol’, das touradas.” (ARAÚJO, *op. cit.*, p. 291). E conclui Maynard de Araújo: “Na tourada à moda brasileira não há sangue, não há morte do boi, nem cavalos com as tripas de fora, por causa da imperícia do picador.” (ARAÚJO, *op. cit.*, p. 291). Este aspecto se assemelha ao caso da tourada “à portuguesa”, ao menos em comparação à tourada espanhola, notabilizada pelo sacrifício do touro na arena.

Ainda em 1973, no Brasil, Gal Costa gravou *Milho Verde*, canção do folclore português, no disco *Índia*. Esse clássico da “música tradicional” da Beira Baixa já havia sido gravado pelo folclorista Armando Leça, em 1961, com participação da Orquestra Típica Albicastrense, e tornou-se um grande sucesso radiofônico. Em 1971, José Afonso inclui também a composição em seu *Cantigas de Maio*, cantada apenas ao som dos tradicionais adufes da Beira Baixa. No entanto, a versão de Gal, de 1973, trazia uma acentuada percussividade africana, com “congas” e “agogô”, além de pequenas intervenções com “pandeiro”, “reco-reco”, “chocalho” e outros, além de um “violão” – substituído em certo momento por uma “guitarra elétrica” distorcida, acompanhada por um “contrabaixo elétrico”. José Afonso gravou novamente a canção em sua lendária apresentação no Coliseu de Lisboa, registrada em vídeo e no disco *Ao Vivo no Coliseu*

(1983), desta vez com “adufe”, mas também com o auxílio de “flauta”, “violão”, “contrabaixo elétrico” e “tumbadoras”, que também acentuaram os “africanismos”, como ele mesmo destaca ao anunciar a canção:

“Nós vamos agora cantar uma canção que é muito conhecida das Beiras e vamos misturar aqui um ritmo mais ou menos da Beira Baixa, com os adufes, com umas tumbadoras que darão um toque africano. Aliás, eu creio que existem muitas semelhanças entre as canções da Beira e muitos ritmos africanos, sobretudo de Angola.” (AFONSO apud “Zeca Afonso – Milho Verde”²⁷).

Em 1974, foi a vez da cantora Alcione ser convidada para participar do festival português: “[...] acompanhada do seu grupo privativo, Rio 40 Graus, [que] actuaria também [...]” (MANGORRINHA, 2014a, p. 415) A sambista fez uma apresentação de caráter bem brasileiro, interpretando composições de diferentes autores: *Mas que Nada* (Jorge Ben), *Pais Tropical* (Jorge Ben), *Deixa Isso Pra Lá* (Alberto Paz/ Edson Menezes) (que foi indicada com o nome *Deixa que Diga*), *Brasil é o País do Futebol* (Jorge Ben), *Tem Dendê* (Reginaldo Bessa), *Nada Será Como Antes* (Milton Nascimento/ Ronaldo Bastos), *Se Você Pensa* (Roberto Carlos/ Erasmo Carlos), *Carinhoso* (Pixinguinha/ João de Barro) e *Retalhos de Cetim* (Benito de Paula).

4.23. *Pecado (do) Capital; Brasil 77.*

No ano seguinte, só coube celebrar o 25 de Abril, de modo que todas as canções a concurso no Festival RTP exprimiam suas impressões sobre aquele acontecimento histórico. A vencedora, *Madrugada* (José Luís Tinoco), com interpretação de Duarte Mendes, um dos capitães da Revolução, retratava os momentos da tomada de Portugal pelas tropas revolucionárias. Em outras canções, sem embargo, atacava-se as guerras coloniais, os faustos das elites e o capitalismo de uma forma geral. Exemplo disso é *Pecado (do) Capital* (Pedro Osório/ Jorge Palma), que, mesmo reconhecendo a liberdade conquistada em Portugal, se perguntava: “Quem será que vai ser fuzilado no Chile?! Quem será que vai ser torturado no Brasil?”. A interpretação foi de Jorge Palma e Fernando Girão, dois músicos vindos do “rock”. E mais que isso: “Fernando Girão era filho de dois músicos, o guitarrista português Fernando de Freitas, que tinha acompanhado Amália ao Brasil nos anos 40, e a cantora brasileira Maria Girão.” (CALLIXTO, *op. cit.*, p. 351). Maria Girão era baiana de nascimento, mas constituiu sólida carreira no fado em São Paulo. O casal Maria

²⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gh0co2F-Q8c>> Acesso em: 08 fev. 2020.

Girão e Fernando de Freitas teve quatro filhos, sendo que apenas Fernando Girão sobreviveu até a fase adulta (MATARAZZO, 2015, p. 59). A canção também é chamada *O Pecado Capital*, e, neste mesmo ano, estreava, no Brasil, a telenovela *Pecado Capital*, pela Rede Globo (com *remake* em 1998), de autoria de Janete Clair e tema de abertura homônimo de Paulinho da Viola, no qual os versos tratavam justamente dos conflitos decorrentes de causa monetária: “Dinheiro na mão é vendaval/ É vendaval/ Na vida de um sonhador/ De um sonhador/ Quanta gente aí se engana/ E cai da cama/ Com toda a ilusão que sonhou/ E a grandeza se desfaz/ Quando a solidão é mais/ Alguém já falou”.

Quem também se apresentou em 1975 foi José Mário Branco, como já dissemos, na companhia do GAC, interpretando *Alerta!*. Em 1977, no entanto, o GAC demonstrava que seu engajamento político não se restringia a Portugal participando de uma campanha pela anistia dos presos políticos do Brasil. Neste momento, o grupo grava o *single Contra a Repressão no Brasil*, “[...] distribuído pelo Comité de Apoio às Lutas dos Povos da América Latina, com dois temas, *Sangue em Flor*, de José Mário Branco e Luís Pedro Faro, e *Brasil 77*, um poema de Sophia de Mello Breyner.” (CASTRO, 2012, p.110). *Sangue em Flor* foi uma composição feita em homenagem aos integrantes do Partido Comunista mortos na operação que ficou conhecida como Chacina da Lapa, em 1976. Era uma canção com letra forte e direta, de mesmo teor que os versos de Sophia de Mello Breyner em *Brasil 77*, que protestava, especialmente, contra a tortura, ao passo que exaltava a cultura brasileira. Uma poética permitida no Portugal pós-25 de Abril, mas impensável ainda no Brasil:

“Brasil de canto e doçura
Em vosso e meu coração
Brasil que une e mistura
Todas as raças da terra
Brasil imensa aventura
Em nossa imaginação
Mas ao Brasil que tortura
Só podemos dizer não.”

4.24. Tanto Mar.

Enquanto Portugal celebrou, em 1974, o fim de uma ditadura de quase meio século, no Brasil, se enfrentava um recrudescido regime militar – apesar de, neste momento, estar em curso uma transição dos “anos de chumbo”, do governo de Emílio Médici, para uma abertura política incentivada com a subida de Ernesto Geisel ao poder, prometendo, no

entanto, que esta seria uma abertura “lenta, gradual e segura”, o que, ao fim, durou até 1985, e trouxe poucas mudanças imediatas.

Foi neste contexto que Chico Buarque compôs *Tanto Mar* (Chico Buarque de Holanda), saudando a Revolução dos Cravos. A canção foi apresentada ao vivo no *show* que fez com Maria Bethânia no Canecão, na cidade do Rio de Janeiro, que resultou no disco *Chico Buarque & Maria Bethânia ao vivo* (1975), “um dos maiores sucessos da história da MPB.” (MIDANI, *op. cit.*, p. 141). No Brasil, por saudar o 25 de Abril, a canção foi censurada e o disco foi lançado apenas em Portugal, saindo em território brasileiro somente a gravação instrumental.

Em sua alocução de outubro de 1975, o Almirante português Pinheiro de Azevedo, tendo em vista os levantes que vinham ocorrendo, assegurava: “Nada predisposto à limitação das liberdades tão a custo reconquistadas, deixará que a condenação dos erros dos que as usam, mas no fundo as desprezam, seja um firme e crescente repúdio popular. Só essa condenação é definitiva e salutar. [...] às tentativas do seu derrube, o VI Governo responderá governando.” (AZEVEDO, out. 1975, BNP). Entretanto, no mês seguinte, eclodiu o Golpe de Novembro de 1975, pondo fim ao Processo Revolucionário em Curso (PREC). Dessarte, a canção *Tanto Mar*, de Chico, ganhou uma segunda versão em 1976, porém, só foi liberada em 1978, quando foi também gravada, com *Cálice e Apesar de Você* – duas outras canções, igualmente, censuradas:

Tanto Mar (versão 1 – 1975)

Sei que estás em festa, pá
Fico contente
E enquanto estou ausente
Guarda um cravo para mim

Eu queria estar na festa, pá
Com a tua gente
E colher pessoalmente
Uma flor do teu jardim

Sei que há léguas a nos separar
Tanto mar, tanto mar
Sei também quanto é preciso, pá
Navegar, navegar

Lá faz primavera, pá
Cá estou doente
Manda urgentemente
Algum cheirinho de alecrim.

Tanto Mar (versão 2 – 1978)

Foi bonita a festa, pá
Fiquei contente
E inda guardo, renitente
Um velho cravo para mim.

Já murcharam tua festa, pá
Mas certamente
Esqueceram uma semente
Nalgum canto do jardim

Sei que há léguas a nos separar
Tanto mar, tanto mar
Sei também quanto é preciso, pá
Navegar, navegar

Canta a primavera, pá
Cá estou carente
Manda novamente
Algum cheirinho de alecrim.

4.26. Neo-nacional-cançonetismo; *Amar pelos Dois*.

O 25 de Abril, no entanto, não findaria as músicas antes favoráveis ao Estado Novo, pelo contrário, elas permanecem e ainda aparecem continuadores desta vertente, nominados por Mário Correia como “neo-nacional cançonetistas” (CORREIA, *op. cit.*, p. 315). “O exemplo mais representativo do neo-nacional cançonetismo talvez seja o cantor Roberto Leal, muito popular no Brasil durante os anos 80 (Correia, 1984).” (MONTEIRO, 2008, pp. 09-10).

Os festivais brasileiros praticamente se extinguíram em 1972, havendo apenas iniciativas esparsas e isoladas após este período. Todavia, os artistas brasileiros continuaram a ser convidados para participar do festival português, que ainda se encontra em atividade. Em 2017, Portugal conseguiu a sua primeira vitória no Festival Eurovisão da Canção, com *Amar pelos Dois* (Luísa Sobral), interpretada por Salvador Sobral. Esta canção, no Brasil, foi tema de abertura da novela *Tempo de Amar* (2017), da Rede Globo, e, em Portugal, foi responsável por levar o Eurofestival para Lisboa, em 2018, quando Salvador Sobral convidou Caetano Veloso para o acompanhar na apresentação de *Amar pelos Dois*.

5. PREÂMBULO CONCLUSIVO

No decorrer deste trabalho, percebemos que, em ambos os festivais aqui em questão, nomeadamente os Festivais RTP e os Festivais da MPB, há uma constante recorrência às respectivas tradições nacionais – música tradicional, folclore, festas nacionais, personagens históricos, gêneros musicais, instrumentos relacionados à “tradição”, entre outras. Ao mesmo tempo, esses festivais não se desvinculam da “modernidade”; ao contrário, acompanham as novidades técnicas e tecnológicas, assim como os gêneros musicais em voga, os modismos e criam inovações através da fusão entre diversos componentes.

Em síntese, procuramos evidenciar aqui tudo aquilo que, no âmbito dos festivais da canção, passa pelo crivo da “tradição” e da “modernidade”, num dualismo que confronta o que é novo e o que se considera antigo. Entretanto, se os termos “tradição” e “modernidade” tendem a se opor, no contexto dos festivais, eles tendem a se unir. O resgate da “tradição” é constante e, quando associado a elementos novos, terminam por produzir outras formas, também inovadoras, responsáveis pela modernização e renovação da musicalidade elaborada. Isso tudo é possibilitado por constantes hibridismos, transferências culturais, interações, inter-relações, cruzamentos, aculturações e sincretismos diversos. Deste modo, tentamos expor o que nos festivais do Brasil e de Portugal se relaciona à “tradição” e aquilo que corresponde à “modernidade”, tanto quanto a junção destes dois componentes.

5.1. A tradição fertiliza o presente.

Em 1948, Fernando Lopes-Graça, mesmo sem ser o que, ocasionalmente, chamam de “tradicionalista”, ou seja, “um homem doentamente voltado apenas para os valores ou fórmulas sociais e espirituais do passado”, acreditava que um artista, ou um músico, não poderia abstrair-se do fenômeno “complexo e múltiplo”, que consiste na “tradição”. E Lopes-Graça aponta duas possibilidades de se conceber a “tradição”:

“[Há] uma tradição petrificada, feita de ideias inoperantes, de resíduos de sistemas e de concepções ultrapassadas, mas que procuram teimosamente impor-se, e uma tradição viva e eficaz, que é aquela que do passado extrai todos os elementos dinâmicos capazes de fertilizar o presente e preparar o porvir. Neste sentido, a tradição identifica-se com a própria evolução histórica, no seu jogo dialéctico de acções e reacções” (LOPES-GRAÇA, 1967, p. 218).

É nesta última acepção que nos centramos e com a qual trabalhamos, pois é nesta última concepção, dialética e dinâmica, que as transferências culturais se intensificam, possibilitando cruzamentos e hibridismos, que, por sua vez, caminham em direção à criação, evolução e inovação. Mais especificamente, quanto ao nosso caso, notamos que é neste momento que a “tradição” semeia o presente e a ele permite a fusão com elementos contemporâneos, representantes de uma “modernidade”. Também é neste âmbito que novas formas, ritmos, gêneros e estilos são gerados, de forma natural e espontânea, diferente, portanto, das “estéticas fabricadas *in vitro*.” (LOPES-GRAÇA, *op. cit.*, p. 272). E é esta “fórmula” que caracteriza o fator essencial para o desenvolvimento da inovadora musicalidade que encontramos nos festivais da canção, tanto brasileiros quanto portugueses.

Lopes-Graça considera ainda que a “tradição” não apenas “fertiliza” o presente, mas também serve de *habitat* para o músico-artista, permitindo que este se ambiente e aproveite desta “tradição” para o enriquecimento de “culturas modernas”. Além disso, a “tradição” serve para ele de ancoradouro, evitando que se perca na efemeridade dos modismos ou “na vertigem das suas próprias experiências pessoais.” (LOPES-GRAÇA, *op. cit.*, pp. 224-225). Neste aspecto, a profissão do músico se aproxima do ofício do historiador que, apesar de manter o olhar para o passado, realiza as suas ações a partir do presente, do qual beneficia-se, com o qual influencia-se, mas também contribui. Entretanto, devemos acrescentar que, para além de receber daquilo que o passado semeou e de habitar na “tradição” mesmo estando no presente, o músico, artista ou compositor, num ato deliberativo, também colhe aquilo que pertence ao passado. Ele mesmo se volta à “tradição” e, por iniciativa própria, resgata-a, mesmo que renovando-a, ressignificando-a, adaptando-a ao presente.

5.2. Contrafação folclórica.

Ao avaliarmos a representação da “tradição” e, mais especificamente, do folclore na produção musical mais recente, frequentemente, vemos e falamos em “cariz folclórico”, “matiz folclórico”, “tom folclórico”, “ares folclóricos”, “de modo estilizado”, etc. Não se trata, portanto, de folclore propriamente dito, ou seja, trata-se de um “folclorismo” e não “folclorização”, conceitos estes diferidos por Salwa Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco em *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*. Segundo estes autores:

“Enquanto o folclorismo engloba ideias, atitudes e valores que enaltecem a cultura popular e as manifestações nela inspiradas, por folclorização entende-se o processo de construção e de institucionalização de práticas performativas, tidas por tradicionais, constituídas por fragmentos retirados da cultura popular, em regra, rural. O objectivo é representar tradição duma localidade, duma região ou da nação.” (CASTELO-BRANCO; BRANCO, 2003, p. 1).

Fernando Lopes-Graça, que se interessou pelo fenómeno por volta da metade do século XX, denomina de “contrafacção folclórica” aquilo que não considera como folclore. Ele condena a apropriação da palavra “folclore” pelos modismos. Em suas palavras:

“Hoje anda na boca de toda a gente e a palavra ‘folclore’ emprega-se muitas vezes por aí, mas desconfiamos que não só sem se saber o que ela verdadeiramente significa, como dando-lhe um sentido que não anda longe de ser caricatural. Por toda parte se formam ‘ranchos folclóricos’, os fornecedores do repertório musical ligeiro inundam o mercado com seus ‘arranjos folclóricos’, as vedetas da rádio brilham no ‘estilo folclórico’, os restaurantes anunciam seus pratos folclóricos, há os trastes e adornos caseiros folclóricos – enfim, o folclore invadiu tudo, o folclore tornou-se uma tineta, uma doença, um modo de vida.” (LOPES-GRAÇA, *op. cit.*, p. 13).

Seria o equivalente ao que chamou de “musiquear” em seu *Dicionário de Música*, publicado em conjunto com Tomás Borba: “Fazer música má, sem arte, sem espírito e sem graça.” (BORBA; LOPES-GRAÇA, 1999, p. 276). O folclorista e musicólogo Lopes-Graça tece também longas e duras críticas ao adeptos dos usos deturpados do termo folclore – ao que chama de “folclorite aguda” –, por atacarem, principalmente, o folclore musical. Para Lopes-Graça, o âmbito próprio do folclore são os campos e as aldeias, lugares que têm a função de “exprimir a vida e os trabalhos do homem rústico”. Portanto, este mesmo folclore não pode ser transformado em “divertimento banal” ou “servir de mero cartaz turístico”, como classifica esta contrafacção que se “fabrica em série”, “que tira patente”, como “puro negócio”, “pura especulação comercial”.

Por esta via, Lopes-Graça reconhece que o nacionalismo musical português nasce “como quase todos os outros ‘nacionalismos’ europeus ou extra-europeus contemporâneos ou de pouco recuados”, recorrendo “para a defesa e informação do seu credo estético, à música popular, ou, talvez melhor dito, regional.” (LOPES-GRAÇA, 1973, pp. 63-64). A esse respeito, José Bettencourt da Câmara, alcunhando o nacionalismo como filho do romantismo, adianta que, já no século XIX, o interesse pela “canção popular” e pelas práticas musicais das camadas populares surgem nos escritos dos intelectuais europeus por dois motivos: “pela antiguidade nela pressuposta e pelo seu casticismo, ou seja, numa formulação globalizante, enquanto expressão duma identidade nacional.” (CÂMARA, 2001, p. 05). Entretanto, o folclorista critica os intelectuais burgueses, os quais acusa de não fazerem uso legítimo do

folclore, mas de apenas se apropriarem do que julgam pitoresco, regional e exótico, em prol de uma arte dita “civilizada”, segundo ele, uma arte “edulcorada e fútil”, “pinturrilhada e falsa”, que, “não sem alguma pretensão, se usa rotular de *nacionalista*”.

Este discurso anti-burguês, no qual a cultura popular é modificada e utilizada para fins de comércio, é repetido pela revista *Mundo da Canção*, em um artigo de linguagem declaradamente de esquerda, publicado logo depois de a Revolução dos Cravos completar o primeiro ano. O artigo, ao debater a apropriação do folclore pelas classes dominantes, enumera os meios usados pela burguesia capitalista para realizar “a castração e a desfiguração da arte popular”, sendo eles:

“– negação da sua representatividade popular através da supressão/deturpação de um conteúdo dirigido para a cultura de classe das massas populares, com a consequente introdução do modo de pensar (produzir e consumir) da sociedade burguesa [...]; – introdução da arte popular nos mecanismos do capitalismo para que ela seja limitada e adquira as contradições inerentes ao sistema [...]; – transformação da arte popular, já ‘devidamente’ desfigurada, pelos cirurgiões ao serviço dos exploradores, num veículo de ideologia dominante.” (CORREIA apud *Mundo da Canção*, jul. 1975, p. 10, BNP).

Uma visão semelhante à essa era apresentada pela Comissão Consultiva de Programas da Televisão, que se formou na RTP, também no que se segue ao 25 de Abril, para deliberar sobre a nova programação da emissora. Na ata de reunião do dia 26 de novembro de 1974, registra-se que o maestro Melo Pereira fazia uma rubrica “do papel da canção ligeira como veículo próprio para despertar uma sadia democratização”, e para sanear a “ausência de valores artísticos”:

“[...] sugerir a abertura de concursos para letras, músicas, cantores e mesmo, talvez, a criação de festivais à maneira dos concursos anuais de televisão; recordando também a vantagem de teletransmitir folclore, partindo das próprias fontes, e as visitas aos diversos recreativos existentes nas fábricas ou em quaisquer outros locais de trabalho ou de ensino. [ressalvava-se, no entanto,] ser imperioso evitar qualquer forma de elitismo, tão prejudicial e caracterizador das actuações televisivas antes do vinte e cinco de abril.” (Livro de Actas, 1974-1975, NMDE-RTP).

Lopes-Graça, assumindo uma postura ruralista e defendendo a “autenticidade folclórica”, conclui seu texto, em *A Canção Popular Portuguesa*, nominando e atacando as vertentes que considerava ilegítimas na representação folclórica e nacionalista:

“A canção urbana é pobre e incaracterística, banal e incolor, sem força sugestiva nem originalidade de contornos. Ou é o execrado fado, produto de corrupção da sensibilidade artística e moral, quando não indústria organizada e altamente lucrativa, como se verifica hoje em dia, ou é a banal copla revisteira, a insulta marcha bairrista, a desengraçada cançoneta radiofónica e até o que hoje para aí se rotula, um tanto equivocadamente, de ‘nova canção portuguesa’, que, sem lustre nenhum para si mesmas, nem para quem as confecciona e as utiliza, substituíram a

sentimental modinha e romanza de salão do século passado, que também por sua vez, embora fossem de outra qualidade, nenhum título possuíam para apresentar-se como vera canção popular.” (LOPES-GRAÇA, *op. cit.*, pp. 15-16).

As críticas de Lopes-Graça, como vemos, não poupam nem a chamada “nova canção portuguesa” – o “canto de intervenção” –, da qual é visto como patriarca. O jornalista Mário Castrim assume um posicionamento semelhante ao criticar as apresentações de ranchos, que julga monótonas, em programas televisivos: “[...] que se chamavam ‘Folclore’ e hoje parece que não se chamam porque na televisão finalmente se compreendeu a responsabilidade que tal designação envolve.” (CASTRIM, 1996, p. 28).

5.3. Podemos falar em Arte Moderna X Arte Antiga?

Em *A Música Portuguesa e os seus Problemas*, Lopes-Graça apresenta uma visão difusa sobre o que representava a “tradição” e a “modernidade”. Em entrevista ao periódico *Gazeta Musical e de todas as Artes*, quando questionado se há “uma tradição musical portuguesa”, Lopes-Graça declara:

“Tradição musical portuguesa, se existe, é tão vaga, tão descontínua (e tradição descontínua já não é tradição), tão hesitante e historicamente tão tropeçante, que, na realidade, se torna altamente embaraçoso para um compositor nacional [...] tanto o decidir se a sua arte deve ou pode nela integrar-se, como o afirmar que nela está de facto integrada...” (LOPES-GRAÇA, *op. cit.*, p. 72).

Quando indagado, ainda, sobre quais perspectivas as novas técnicas de composição – dodecafonismo, música concreta, música eletrônica – poderiam apresentar à música portuguesa, responde:

“Se considerarmos estas técnicas um *meio* e não um *fim*, e se não postularmos (como já tem sido postulado) que elas estão destinadas a abolir as diferenciações nacionais (‘música francesa’, ‘música alemã’, ‘música italiana’, ‘música russa’, ‘música brasileira’, etc.) para rematar numa arte uniformizada, numa arte universalista ou, melhor, ‘a-nacional’ – não se me afigura impossível ou indesejável que elas abram perspectivas à música portuguesa.” (LOPES-GRAÇA, *op. cit.*, pp. 73-74, grifos do autor).

Portanto, Lopes-Graça, mesmo que identificado como tradicionalista e conservador, corrobora com a ideia de que novas formas musicais podem ser benéficas e contribuir com a música nacional, ou mesmo se associar ao passado, resultando em híbridos entre o que existe de antigo e as culturas modernas, ou seja, entre a “tradição” e a “modernidade”.

Em 1950, Gastão de Bettencourt, em plena efervescência dos debates sobre o folclore, parecia findar a questão ao dizer que: “Em Portugal, como em outros países, houve durante

algum tempo uma luta encarniçada entre passadistas e modernistas, em vez de cada uma das forças tomar um rumo decisivo, fortalecidas na sua sinceridade, robustecidas na sua ânsia sobre de criar beleza.” (BETTENCOURT, 1950, p. 23). E conclui da seguinte maneira: “Não há Arte Moderna, como não há Arte Antiga. Há única e muito simplesmente Arte.” (BETTENCOURT, *op. cit.*, p. 23).

Estes debates, é escusado dizer, são extremamente contrastantes e não se encerram facilmente. Na verdade, o que mais vemos são posicionamentos tradicionalistas e conservadores *versus* modernistas, defensores de novas formas, ou seja, das modificações proporcionadas pela apropriação de referências diversas (neste caso, do folclore) e sua reformulação, em direção a um impulso modernizador, o que culmina em fatores de renovação. O passado e a “tradição”, parece óbvio dizer, jamais devem ser esquecidos ou negligenciados; os fatores de modernização, por vezes, também não são descartáveis, quando apresentam bons resultados. No entanto, podemos acrescentar que todas as formas válidas, por mais inovadores que sejam ou que pareçam ser, passam também pela permanência, continuidade e postulação. A este respeito, Lopes-Graça assinala: “Ao fim e ao cabo, só o tempo, a história, decidirá da validade ou do carácter ilusório desses novos processos, desses novos meios, dessas novas técnicas, que, como sempre, valerão o que valerem as ‘mensagens’ artísticas de que são veículo.” (LOPES-GRAÇA, *op. cit.*, p. 277).

5.4. “Música de hoje” X “música de sempre”.

Em janeiro de 1968, Guilherme Santos Neves, então Secretário Geral da Comissão Nacional do Folclore no Espírito Santo, fez algumas considerações no *Boletim do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura* (IBECC), periódico do órgão ligado à UNESCO, ao analisar a vitória de *Margarida* o II Festival Internacional da Canção da TV Globo, realizado no final do ano anterior. Santos Neves, além de destacar que a canção foi a única representante brasileira na fase internacional do FIC (o que, na verdade, era regra do festival), também faz um contraponto entre o que chama de “música bossa nova de hoje”¹ e “música tradicional de sempre”, destacando que esta última “tem servido aos compositores modernos,

¹ A expressão “bossa nova” corresponde aqui à música da moda ou música atual, e não, propriamente, ao gênero ou movimento musical “bossa nova”, apesar de ter ganho este nome pelo mesmo sentido da expressão. Destacamos também que a insurgente MMPB, até mesmo pela ligação direta com a bossa nova, tanto quanto com seus dissidentes nacionalistas, era confundida e vulgarmente chamada de “bossa nova nacionalista”.

ou como tema, ou como refrão, ou como cordão ao ritmo novo de canções que a geração de hoje canta e descanta.” (NEVES, 05 jan. 1968, p. 03, MF-RJ).

Apontando como exemplos as canções *Sereno da Madrugada*, *Meu Limão*, *Meu Limoeiro*, *Une Dune Tê*, *Salamê Minguê* e também *Margarida*, o folclorista tenta comprovar que a “tradição” popular, ou mais especificamente o folclore, está e sempre esteve presente na música da atualidade. Santos Neves também lembra que Edison Carneiro, seguindo uma linha conservadora e tradicionalista, refutava o que chamava de “apropriação indébita” da música folclórica por parte dos compositores, alegando que o folclore era um patrimônio comum, de toda a nação, não pertencendo individualmente a ninguém. A este respeito, Neves rebatia afirmando que “nem sempre essa apropriação é condenável”, amparado por palavras do próprio Edison Carneiro que ressaltava: “O aproveitamento da música folclórica como inspiração para composições originais constitui uma prática considerada legítima em todos os países.” (CARNEIRO apud NEVES, *op. cit.*, p. 04, MF-RJ).

Todavia, parece ser menos temível aos folcloristas a adaptação do folclore e da “tradição” popular por parte dos novos compositores, do que a simples imitação daquilo que é estrangeiro. Coincidentemente ou não, isso tampouco agradava ao espectro da esquerda e à juventude politizada que ansiava por canções de viés nacional-popular e que resgatassem uma autêntica “tradição” brasileira. Destarte, a assimilação da música estrangeira foi rechaçada pela juventude de esquerda, mesmo quando associada à “tradição”. Todavia, a ressignificação da “tradição” popular criou canções originais, renovando e inovando unicamente através de arranjos e instrumentos, que caíram no gosto do público dos festivais, sendo *Margarida* um dos exemplos.

Guilherme Santos Neves, em companhia de João Ribas da Costa, no livreto *Cantigas de Roda* de 1950, já havia tratado a cantiga *Margarida*, sob o título *Onde está a Margarida?*, como uma “tradição” recente: “É roda relativamente moderna entre nós. Toda ela é dialogada entre o ‘cavalheiro’ [sic] e os elementos da roda que ocultam a ‘Margarida’.” (NEVES; COSTA, 1950, p. 30). Apesar disso, já tinha indicado autores que referenciam a “cantiga” desde a segunda década do século XX. No entanto, em síntese, Guilherme Santos Neves, reconhecendo a importância de *Margarida*, conclui no boletim:

[...] não deixa de ser bem significativo o fato de os jovens compositores brasileiros, desprezando modelos estranhos, fugindo à macaqueação dos temas estrangeiros, irem abeberar-se na velha fonte folclórica, e, com essa água, cristalina e sonora, compor as suas canções, algumas bem expressivas, como essa ... MARGARIDA,

que apareceu e conquistou lugar de honra no II Festival Internacional da Canção.” (NEVES, *op. cit.*, p. 04).

5.5. A Moderna Tradição Brasileira.

No entanto, uma vez postuladas estas mesmas fórmulas, outrora inovadoras, tornam-se também “tradição”. Renato Ortiz fala sobre isso em *A Moderna Tradição Brasileira* (2006), obra na qual pondera que aquilo que é considerado pelas novas gerações como “tradição”, na verdade, pertence a um passado recente, por vezes ainda em construção, mas que se/lhe apresenta como legado. Exemplo disso seria a MPB, que, embora seja tida como moderna e contemporânea, é vista também pelas novas gerações como “tradição” ou, pejorativamente, como música velha.

Diacronicamente, a música brasileira conheceu muitos momentos de convergência, como nos sugere a questão da “linha evolutiva”, e um período de grande fertilidade e, sem dúvida, um dos mais marcantes, foi a “Era dos Festivais”. Os festivais da canção, das décadas de 1960 e 1970, trouxeram um panteão de novos compositores, letristas e intérpretes. Estes artistas substituíram o *star system* da “Era de Ouro do Rádio” e promoveram a renovação do cenário musical brasileiro através de uma profusão de novos ritmos, estéticas e matizes que ampliaram o cancionário nacional, constituindo o *mainstream* da Música Popular Brasileira, além de cristalizar um novo conceito de música popular (a MMPB, depois MPB).

Retomando em parte o debate feito ao longo de todo o texto, notamos que, dentro e fora dos festivais, criavam-se e apresentavam-se músicas com um forte apelo para o “popular”, moldando e atendendo ao gosto do novo público que se formou, notadamente, jovem, de classe média, universitário e politizado. Para tanto, utilizavam-se de referências a inúmeros personagens do povo: “o boiadeiro, o cangaceiro, o marinheiro, o retirante, o violeiro, o menino pobre da cidade, o homem do campo, o nordestino que vem trabalhar no Sul, o chofer de caminhão, o homem da rua, o sambista, o operário, etc.” (GALVÃO, 1974, p. 93); de vários gêneros de música popular e folclórica: “samba”, “baião”, “marcha”, “maxixe”, “cantiga”, “guarânia”, “moda de viola”, “cantiga de capoeira”, “frevo”, entre outros; além de instrumentos musicais como: “violão”, “viola”, “pandeiro”, “berimbau” e até uma “queixada de burro”. Porém, são cantos compostos “para o povo”, mas não “pelo povo”, sendo seus representantes, em boa parte, de classe média (GRAMSCI, 1978, p. 190).

O intuito era atribuir às canções um caráter mais tradicional e nacionalista, contra a “invasão cultural estrangeira”, um projeto sectário que acabou criando “[...] um consenso sobre a forma musical e poética da ‘verdadeira’ MPB [...]” (TATIT, 2004, p. 202). E de acordo com David Treece: “A incorporação de tradições musicais urbanas e rurais como o samba de roda, as canções folclóricas e de instrumentos como o berimbau iriam restabelecer uma autenticidade nacional-popular para a canção de protesto, contra a cultura ‘americanizada’ importada, que a bossa nova e, de forma crescente, o rock representavam.” (TREECE, 2000, p. 126). No entanto, segundo o crítico José Ramos Tinhorão:

“[...] essa evolução realmente algo equivocada dos músicos continuadores da bossa nova, baseada na preocupação politicamente bem intencionada, mas idealista, de abolir as fronteiras de classe para se aproximar de um povo *in abstracto*, além de dividir o movimento (linha original, intimista, *versus* nova tendência aberta ao regional e à participação política), conduzia a música de classe média a um impasse. E esse era apresentado pelo fato de que, enquanto a perda de sua substância de música de minorias a levava ao rebaixamento de sua sofisticação estética, a aproximação com o ‘popular’ e o ‘folclórico’ não conseguia identificá-la com a maioria do povo. E, o que agravava ainda mais a contradição – e se tornava evidente em meados da década de 1960 –, o súbito apego da ala nacionalista da bossa nova à tradição do samba urbano e dos temas rurais colocava-a em choque com a nova tendência da música internacional do momento, representada em dois planos pelo rock sofisticado dos Beatles, consumido pelas camadas mais altas, e sua diluição comercial dirigida às camadas mais amplas pelo iê-iê-iê de Roberto Carlos.” (TINHORÃO, 1998, p. 324).

5.6. Música brasileira, pluralismo, hibridismo.

Apesar de haver o choque entre nacionalistas e adeptos da música estrangeira (“iê-iê-iê”), uma matéria da revista *Manchete*, publicada em 02 de outubro de 1967, deixa claro que na convergência que resultou na MPB dos anos 1960 havia influências das mais variadas: o “jazz” (por intermédio da “bossa nova”), a “música erudita”, o “folclore”, e ainda “[...] a música afro-brasileira, as cantigas de pescador, desafios de violeiros, o batuque de morro, o samba antigo, o baião (uma das grandes influências de Gilberto Gil foi Luiz Gonzaga), as marchas carnavalescas e até o próprio iê-iê [sic]” (*Manchete*, 02 set. 1967, p. 117, BN-AD²). Na verdade, os artistas da “canção de protesto”, de inícios da década de 1960, foram os primeiros a se voltar para a “tradição” popular, reativando “formas musicais populares – a marchinha, o ponteio, a capoeira, a ciranda, a modinha, o frevo – que ainda eram representativas de grupos populares e passavam a ser redirecionadas para um público mais

² Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&PagFis=74961>> Acesso em: 12 jan. 1967.

urbanizado.” (NAPOLITANO, 2007, pp. 92-93). Mas, ainda assim, os festivais da canção funcionaram como catalisadores de uma pesquisa sobre uma autêntica música popular, pois, no contexto extra-festival, ainda se digeria, em grande quantidade, a música internacional e os melodramas vindos da década de 1950. E a mesma matéria da revista *Manchete*, de forma inequívoca, conclui: “A cultura de massa, planetária por vocação, incorpora inexoravelmente os folclores nacionais do mundo inteiro. E os jovens compositores sensibilizam-se diante das mudanças.” (*Manchete, op. cit.*, p. 117, BN-AD³).

Os festivais da canção, portanto, foram, no mínimo, um grande laboratório para os artistas desse período, um lugar de criação e profusão musical, englobando também grande parte dos elementos existentes no contexto que lhe era extrínseco. Multiculturais e de caráter televisual, os festivais constituíram-se numa esfera pública, formavam um espaço microsocial, um microcosmos, que, embora alhures do restante da sociedade, segregado de seu entorno e dissociado do ambiente externo, discutia-o e refletia-o. Desta forma, o palco dos festivais, mesmo como um lugar de utopia, um simulacro, permanecia mantendo em si todos os elementos da sociedade que o circunda, ainda que heterogêneos – o que Michel Foucault denomina de ‘heterotopias’. Segundo Foucault: “A heterotopia consegue sobrepor, num só espaço real, vários espaços, vários sítios, que por si só seriam incompatíveis.” (FOUCAULT, 1986, p. 03). Ao fim: “A televisão e seus festivais de música não representam toda a música brasileira, mas são uma amostra bastante completa do que ela tem.” (*Veja*, nº 14, 11 dez. 1968, p. 60). Os festivais eram diversificados, heterogêneos, múltiplos e plurais – características conquistadas também devido ao grande contingente, de igual modo, diferenciado entre si em gostos e estilos. Eram festivais da canção e, de acordo com o Regulamento do FIC, entendia-se como “canção” a música popular “cantada, em todos os seus gêneros e características.” (Regulamento II FIC apud *Correio da Manhã*, 12 mai. 1967, p. 11, BN-AD; Regulamento V FIC apud BR RJANRIO PH.0.TXT.10397, AN-RJ).

Em todo caso, neste período, ocorreu uma crescente assimilação de gêneros musicais provenientes da América do Norte e do Reino Unido. Através dessas transferências culturais, houve uma conseqüente hibridação com a música popular nacional, sempre tendo os gêneros estrangeiros associados à “tradição” nacional, resignificando-os, fosse pela fusão com gêneros populares e folclóricos, fosse pelo abasileiramento das canções devido às letras em

³ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&PagFis=74961>> Acesso em: 12 jan. 1967.

português⁴. Portanto, devemos ter em conta que mesmo havendo a assimilação da música estrangeira nos festivais, esta não foi feita através de uma simples cópia (ao menos não na parte que nos cabe), e mesmo que tivesse, “a mimese é sempre uma forma de *poiese*”, acrescenta Antônio Candido (CANDIDO, 2006, p. 17), e “cada imitação é também uma adaptação”, assegura Peter Burke (BURKE, 2006, p. 32). Desse modo, torna-se impossível a simples cópia, a *mimesis* pura e simples, sem que se acrescente algo de novo, de seu.

Grosso modo, de acordo com Peter Burke, os cruzamentos, transferências culturais, aculturações, e mesmo o encantamento com o exótico, não são feitos ao acaso, mas partem de um princípio de aproximação, no qual a atração se assenta “em uma combinação peculiar de semelhança e diferença e não apenas na diferença.” (BURKE, 2006, p. 30). Essas hibridizações, portanto, propiciam o encontro entre diferentes representações, que podem se assemelhar de alguma forma, e a sua “fusão” ocorre através de inúmeros mecanismos, modificando-as, adaptando-as, por meio de “um movimento duplo de des-contextualização e re-contextualização”. E ainda segundo Peter Burke:

“Práticas híbridas podem ser identificadas na religião, na música, na linguagem, no esporte, nas festividades e alhures. [...]. A música fornece [uma] rica gama de exemplos de hibridização. [...] devemos ver as formas híbridas como o resultado de encontros múltiplos e não como o resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura, quer reforcem os antigos elementos [...]” (BURKE, *op. cit.*, pp. 28-31).

Na introdução deste trabalho, procurou-se discorrer sobre estas questões, destacando que conceitos como sincretismo, aculturações, mestiçagens, fusões, transferências culturais, cruzamentos e hibridismos, a nosso ver, permitem acepções distintas, pois, “enquanto uns deslocam e aproximam culturas e valores, outros se encarregam de uni-las, gerando novas formas, estruturas e práticas, ainda que múltiplas e plurais, como é o caso da musicalidade aqui em questão”.

⁴ Caso semelhante ocorreu no cinema nos anos 50/60, de acordo com Renato Ortiz: “Os defensores do cinema brasileiro sempre privilegiaram a problemática da língua, da fala nacional, como forma de se contrapor ao cinema estrangeiro, ao processo de ‘alienação cultural’ pelo qual passava o país. Diziam eles que, para encontrarmos nosso Ser, era necessário voltarmos para o idioma nacional, fonte inequívoca de nossa autenticidade.” (ORTIZ, 2006, pp. 168-169).

5.7. Mundialização X Subalternização; indústria fonográfica e música estrangeira.

Essa multiplicidade de encontros e os consequentes sincretismos e hibridações, de notado caráter dialético, dá-se também entre diferentes países, regiões e localidades, e esse fenômeno foi acelerado pelo processo de globalização que dinamizou as relações entre lugares e culturas. É neste aspecto que António Pinho Vargas defende a tese de que o “discurso do ‘esplêndido isolamento’”⁵, por um lado, ainda favorece “a existência do onírico nacionalismo” e, por outro, cria e reproduz “a situação subalterna no campo musical e a chaga que daí decorre.” (VARGAS, 2011, pp. 272-273). Ao que Eduardo Lourenço rebate, contextualizando a produção e difusão musical da contemporaneidade e assegurando o seguinte: “Pela primeira vez, a música, na sua generalidade, tornou-se entre nós, como em outras áreas culturais e em diálogo com elas, uma paixão pública.” (LOURENÇO apud VARGAS, *op. cit.*, p. 279).

Lourenço observa que a expressão musical portuguesa alcançou um impacto tão expressivo de visibilidade e aceitação que, atualmente, demarca a música “*rock*”, “*pop*” ou “*rap*” de matriz anglo-saxónica, embarcando no processo de globalização, com um “impacto específico” a nível nacional: “Como se tivéssemos acedido à outrora inacessível ‘primeira classe’ da civilização e da cultura – quando toda a gente se instalava também na mesma carruagem.” (LOURENÇO apud VARGAS, *op. cit.*, p. 279, grifos do autor). Em linhas gerais, Lourenço defende a ideia de que o país não deve fechar fronteiras para a cultura externa, tampouco deve deixar de valorizar a sua própria cultura e a sua “tradição”. Além disso, semelhante ao que vimos com Lopes-Graça, Lourenço acredita que deve haver uma “defesa instintiva contra a chamada ‘mundialização cultural’ [...]. Mas não ao ponto de nos dissolvermos no mel de uma litania fundamentalista destinada a converter a nossa velha e aberta casa lusitana numa ilha hipoteticamente imaginada com as dimensões do mundo.” (LOURENÇO apud VARGAS, *op. cit.*, p. 279, grifos do autor).

É sobre uma perspectiva também expansionista que Ana Maria Bahiana chega a assinalar semelhanças entre músicas e músicos aparentemente dispersos. Bahiana compara o *bluesman* Robert Johnson, do Mississipi, ao sambista Cartola (a quem se dirige como “mestre”). Nas palavras da jornalista, direcionadas a Cartola: “sabia que você é parente

⁵ Referência à política isolacionista praticada pelo regime do Estado Novo que ficou conhecida como “orgulhosamente sós”.

próximo, irmão eu diria, de Robert Johnson? Sabe quem é? Ele parecia assim com você, tão esguio e tão intenso, [...] com uma voz tão esgarçada de dor e encharcada de sabedoria quanto a sua [...].” (BAHIANA, 1980, p. 16). Com isso, ela indicava, como ponto óbvio comum, a “matriz da cultura e da arte”, a África. Todavia, Bahiana não deixa de destacar a assimilação do *rock* e de ritmos europeus pela musicalidade do Brasil. Segundo ela:

“Nem que seja apenas por uma questão cronológica: já é tarde demais para se ficar discutindo a validade ou não da informação *rock* na música brasileira. [...] ela transita de maneira constante, misturada e confusa por diversos setores da juventude urbana do Brasil. O mínimo que se poderia fazer, agora, seria tentar entender o fenômeno: que trajeto segue o dado X, informação musical de procedência estrangeira, até ser incorporado ao arsenal de recurso de criação brasileira? Já se fez isso com a *polka* (ou polca) e *schottisch* (ou xote) – que, como todos sabem, deram o choro, no maxixe e, em certa medida, no samba. Já se fez também com o *jazz* (que deu na bossa nova, se em mais nada).” (BAHIANA, *op. cit.*, p. 71, grifos do autor).

Em certos momentos, como sinalizou Pinho Vargas, podemos mesmo dizer que há uma subordinação na relação entre uma “cultura dominante” e outra “cultura dominada”. Anthony Seeger, em sentido inverso, adverte-nos sobre a precaução que devemos ter ao tratar da relação entre “dominantes” e “dominados”. De acordo com o estudioso: “Na música e dança as classes ‘dominantes’ apropriam-se frequentemente da música e dança de grupos menos poderosos do ponto de vista político e econômico – como no Jazz, Reggae, música afro-brasileira e o uso de temas a partir do folclore rural por elites urbanas.” (SEEGER, 1997, p. 475). À maneira de conclusão, Seeger ainda ressalta:

“Se por vezes os índios escolheram não incorporar música europeia no repertório das suas execuções – por razões sociais e políticas [...] – os brasileiros, por outro lado, começaram a incorporar a música indígena. Dado que os índios tendem a representar para certos grupos de brasileiros pureza, preocupações ecológicas, ausência de poluição e vícios, a música indígena é empregada para apresentar algumas dessas ideias. [...] Contudo, frequentemente, a música é adotada por ser diferente [exótica]. Poucos artistas procuraram misturar os estilos.” (SEEGER, *op. cit.*, p. 482).

No entanto, em outros momentos em que há uma correlação substancial entre dominantes e dominados, não se pode dizer o mesmo. Neste último caso, segundo Raymond Williams, a complexidade aumenta em decorrência da antítese entre nacionalismo, enquanto “busca egoísta dos interesses de uma nação contra os de outras”, e internacionalismo, compreendido como “cooperação entre as nações”, embora destaque que o internacionalismo, no que concerne às relações entre os Estados-nações, “não é o contrário de **nacionalismo** no contexto de um grupo político subordinado em busca de sua própria identidade distintiva; é apenas o contrário de políticas egoístas e competitivas entre nações políticas existentes.” (WILLIAMS, 2007, pp. 286-287, grifo do autor). É um debate que diz respeito também ao

processo de globalização, no qual as diferentes nações e culturas tendem a se encontrar e a se integrar, tendo como resultado final desta integração a “mundialização” (ORTIZ, 2003, pp. 30-31). Sobre esta questão, já tivemos a oportunidade de dizer que: “[...] enquanto a ‘globalização’ se apresenta como uma dinamização das relações internacionais, a ‘mundialização’ seria seu patamar final (*pax mundi*), quando as sociedades já incorporam os mesmos ou elementos semelhantes.” (MONTEIRO, 2016b, n.p.). Esse quadro foi antevisto em *O Manifesto Comunista*, no qual, avaliando as consequências da expansão da sociedade industrial, se predizia:

“No lugar do antigo isolamento de regiões e nações auto-suficientes, desenvolvem-se um intercâmbio universal e uma universal interdependência das nações. E isto se refere tanto à produção material como à produção intelectual. As criações intelectuais de uma nação tornam-se propriedade comum. A estreiteza e a unilateralidade nacionais tornam-se cada vez mais impossíveis; das numerosas literaturas nacionais e locais, nasce uma literatura universal.” (MARX; ENGELS, 2007, p. 43; CAMPOS, 1968, p. 130).

Esta é a mesma concepção que norteia, por exemplo, a chamada *world music*, que estima as características regionais e incorpora elementos locais associando-os a estruturas universais, voltando-se para um vasto público em nível mundial. Em linhas gerais, essa música procura juntar elementos globais e locais, o que comumente se chama de “glocal” (global + local). Como elementos universais, normalmente, se recorre ao “*pop*”, “*rock*”, experimentalismos e, mais recentemente, “*hip hop*” (“*rap*”), música eletrônica, etc, que possuem origem bem definida, e como elementos locais, invariavelmente, se opta pela música étnica, regional e tradicional. Ainda aí, por mais eufemizada que seja, estabelece-se também uma relação entre cultura dominante e cultura subordinada, em que há uma apropriação da música local e tradicional por despertar interesse pela diferença, pelo exotismo, mas que é submetida à música universal, que possui maior acesso aos recursos técnicos e maior difusão através dos *media*.

Sabemos que, em diversos momentos, o Brasil foi um grande receptor da produção musical estrangeira, que, no século XX, foi representada, quase que exclusivamente, pela música de origem anglo-saxã – processo no qual a indústria fonográfica exerce grande influência. E se os discos possibilitaram a expansão da música para o seu público, também facilitou a imposição cultural de determinadas regiões que se beneficiaram da sua difusão para outros países. Neste aspecto, destaca Ana Maria Bahiana: “A notável expansão da indústria internacional do disco fez do Brasil – assim como de outros mercados, como a Europa, o Japão e Austrália – uma praça importante para o consumo de padrões musicais produzidos no

exterior, principalmente nos Estados Unidos.” (BAHIANA, *op. cit.*, p. 41). Desta forma, em uma intrínseca relação entre compositor e público, a música popular se desenvolveu no Brasil, segundo José Miguel Wisnik, através de uma linguagem capaz de cantar o amor, o cotidiano, a carnavalização, o lúdico e o poder, confrontando-se, no entanto, com a música de origem internacional. Isso “nas dobras e nas sobras, nas barbas e nas rebarbas do processo de modernização do país”, ou seja, “ao mesmo tempo em que a música popular mais se tornava mercadoria, convivía com chuvaradas de música estrangeira, e se difundia por meios elétricos-industriais.” (BAHIANA; WISNIK; AUTRAN, 1979-1980, p. 14).

Entretanto, a síntese musical ocorrida no Brasil entre as décadas de 1960 e 1970 foi capaz de incorporar a música popular e a música estrangeira recebida dos discos, formando aos poucos um público de gosto diversificado, aberto aos experimentalismos e às inovações proporcionadas pela profusão e fusão de ritmos e gêneros existentes neste período. Um público antes tradicionalista, conservador e radical – formado tanto por aqueles que provinham do meio da juventude de esquerda ortodoxa quanto pelos que eram “antes voltados exclusivamente ao consumo do *rock* feito no Brasil” –, agora, estava disposto a aceitar “a guitarra quanto ao uso de frevos, sambas e xaxados (repudiados com veemência pela plateia roqueira dos primeiros anos 70).” (BAHIANA, *op. cit.*, p. 45). De todo modo: “A sigla MPB se tornou sinônimo que vai além do que um gênero musical determinado, transformando-se numa verdadeira instituição, fonte de legitimação na hierarquia sócio-cultural brasileira, com capacidade própria de absorver elementos que lhe são originalmente estranhos, como o *rock* e o *jazz*.” (NAPOLITANO, 2001, p. 07). Mais do que isso, ainda segundo Napolitano, a MPB: “[...] mais do que um gênero específico, é um guarda-chuva de vários gêneros, movimentos e estilos tão diferenciados que, mal parafraseando Cecília Meireles, todo mundo sabe o que é, mas ninguém consegue explicar.” (NAPOLITANO, *op. cit.*, p. 06). “A MPB é uma sigla em cuja origem percebe-se a tentativa de sintetizar a tradição e a modernidade, numa perspectiva nacionalista, embora não xenófoba.” (NAPOLITANO, *op. cit.*, p. 89).

5.8. A Moderna Música Popular Brasileira; MPB nacionalista X Tropicalismo; a “fórmula” da MPB.

O Brasil encontrava-se, na década de 1960, em um momento de intensos debates. Foi neste contexto que surgiu o tipo de música caracteristicamente brasileira, associando,

inicialmente, “tradição” popular e engajamento político; depois, recorrendo à inovação estética e ao universalismo. Assim, estabeleceu-se uma ruptura e um ponto de partida na música brasileira. Essa convergência recebeu, primeiramente, o nome de “Moderna Música Popular Brasileira”, sob a sigla MMPB, depois resumida no acrônimo MPB, já correspondendo a uma vertente musical que se tornaria, depois do samba, o maior símbolo de brasilidade e sinônimo de identidade nacional no âmbito musical brasileiro.

Marcos Napolitano aponta, pelo menos, quatro variáveis que indicam o contexto de surgimento do conceito de MPB, diferenciadas entre si, mas, notadamente, relacionadas à apropriação de uma “tradição” musical anterior:

- “1) o paradigma de interpretação do samba ‘autêntico’ em três leituras diferentes: Nara Leão, Elis Regina e Elizeth Cardoso;
 - 2) o paradigma de composição e tratamento técnico do material ‘folclórico’: Edu Lobo e Baden Powell/ Vinicius de Moraes;
 - 3) o paradigma de composição ancorada nos ‘gêneros convencionais de raiz’: Geraldo Vandré e Chico Buarque;
 - 4) o paradigma de composição como paródia: Caetano Veloso, Gilberto Gil.”
- (NAPOLITANO, 2007, p. 110).

Primeiramente, vemos que todos estes nomes concorreram nos festivais. Além disso, são também nos festivais que esses “paradigmas” deságuam ou emergem e que as canções mais simbólicas na estruturação de uma chamada MMPB são apresentadas. Desse modo, é correto afirmarmos que a convergência que resultou na formação da Moderna Música Popular Brasileira ocorre nos festivais da canção ou, ao menos, tem neles seu espaço privilegiado. Seguindo, de forma aproximada, esta que poderíamos chamar de “linha evolutiva na estruturação da MPB”, podemos indicar alguns pontos fundamentais no desenvolvimento da moderna música que surgiu e se consolidou nos festivais da canção.

Inicialmente, temos *Arrastão* (Edu Lobo/ Vinicius de Moraes), defendida por Elis Regina no I Festival da TV Excelsior em 1965, como a canção que inaugura a chamada Moderna Música Popular Brasileira: uma música sofisticada, com letra em tom coloquial, que serve de modelo para toda a produção musical concebida no contexto dos festivais. No ano seguinte, surge *Disparada* (Geraldo Vandré/ Théo de Barros), defendida por Jair Rodrigues acompanhado por Trio Marayá e Trio Novo no II Festival da TV Record de 1966: uma canção politizada, ao gosto da juventude de esquerda, de música viva e empolgante, que cria o que se convencionou chamar de “música de festival”⁶. No mesmo ano, Geraldo Vandré vence o II

⁶ Reiteramos que não se utiliza neste texto, de um modo geral, a expressão “música de festival” de forma pejorativa.

Festival da TV Excelsior com *Porta Estandarte* (Geraldo Vandré/ Fernando Lona), interpretada por Tuca e Airto Moreira: uma “marcha” cativante, extremamente vinculada a proposta da “canção de protesto”. Logo depois veio *Ponteio* (Edu Lobo/ José Carlos Capinan), interpretada por Edu Lobo, Marília Medalha, Quarteto Novo e Momento Quatro no III Festival da TV Record em 1967: uma síntese da “música de festival”, igualmente politizada e que mostra uma continuidade com *Disparada*, mas de forma ainda mais bem estruturada. E no mesmo III Festival da TV Record, eclode o “som universal” de *Domingo no Parque* (Gilberto Gil), com apresentação de Gilberto Gil e Os Mutantes, e *Alegria, Alegria* (Caetano Veloso), interpretada por Caetano Veloso e os Beat Boys: ambas estabeleciam um ponto de convergência e ruptura com o nacional-popular e proporcionavam a incorporação da música estrangeira na emergente Moderna Música Popular Brasileira. Neste mesmo ano, ainda poderíamos apontar as vencedoras do II FIC, *Margarida* (Gutemberg Guarabyra), defendida por Gutenberg Guarabyra e Grupo Manifesto, e *Travessia* (Milton Nascimento/ Fernando Brandt), apresentada por seu autor, Milton Nascimento, como ingredientes na fórmula que foi chamada de MMPB.

O quadro geral do tipo específico de música que se formou nos festivais nos leva à contraposição de ao menos dois grupos: a MPB nacionalista e o Tropicalismo. Marcos Napolitano sugere que o Tropicalismo não foi o responsável direto pela diversidade encontrada na música que se formava, afirmando que: “[...] ao contrário do que a crítica tropicalista pode sugerir, o campo da MPB já apresentava um conjunto bem mais complexo e variado de experiências musicais.” (NAPOLITANO, *op. cit.*, p. 109). Entretanto, a par das acusações de “estreiteza estética” e “nacionalismo folclorizante”, a proposta universalista do Tropicalismo e sua aglutinação de referências intrínsecas e extrínsecas à cultura brasileira foram fatores de ampliação das possibilidades estético-musicais do Brasil de finais da década de 1960 e, mais do que um “susto”, foi o modelo predominante na música brasileira, o mais reproduzido e o que melhor atendeu ao significado que a sigla MPB assumiu, ou seja, uma vertente múltipla, plural e multicultural.

Na verdade, no Brasil, “[...] parece ter havido uma incorporação crítica e seletiva da ‘música estrangeira’, articulada à formação de uma forte tradição musical, cujo ponto fulminante foi a MPB dos anos 1960.” (NAPOLITANO, 2008a, p. 248). Augusto de Campos, adepto da então emergente Tropicália, foi um dos que defenderam a ideia de que a incorporação do “*pop-rock*” internacional seria um caminho viável para romper com a

estagnação existente no pós-bossa nova. Ele foi na contramão daqueles que seguiram “o caminho do ‘protesto’” – achincalhados por ele como “nacionalóides que denegriram a bossa nova, como música de influência americana, urbana e cosmopolita” – e também da “semiconsciência ingênua dos Beatles” representada pela Jovem Guarda. Para Campos, apenas os tropicalistas foram capazes da “retomada da linha evolutiva” da música popular, na medida em que confrontavam, criticamente, “o legado da bossa nova, através do seu mais radical inovador, João Gilberto, e a contribuição renovadora dos Beatles”, além de incorporarem novos dados informativos, pelos quais passaram a ser reconhecidos: “som universal, música *pop*, tropicalismo, música popular moderna.” (CAMPOS, *op. cit.*, pp. 175-176, grifos do autor).

Paulo César Araújo, ao tatar do tema da “tradição” e da “modernidade”, em *Eu não sou cachorro, não* (2010), contrapõe Augusto de Campos, em seu *Balanço da Bossa* (1968), e José Ramos Tinhoão, em *Música Popular: Um tema em debate* ([1966] 1997), com o primeiro representando uma “modernidade” e o segundo a “tradição”. Um defendendo uma linhagem mais “autêntica” e “conservadora”, representada por Nelson Cavaquinho, Ismael Silva, Noel Rosa, Wilson Batista, Cartola, Carlos Cachça, Zé Kéti, Nelson Sargento, Clementina de Jesus, mas também Paulinho da Viola, Elton Medeiros, João Nogueira, Martinho da Vila, e outros à que Araújo (flexibilizando o conceito de Gramsci) atribui uma vertente interpretativa “nacional-popular”; o outro seguindo a linha da “ruptura” da “inovação”, representada por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Milton Nascimento e.o., além da assimilação *jazz*, do *rock* inglês, etc., à qual Araújo, para diferenciação da anterior, subdefine como “universal-popular”. Paulo César Araújo nota ainda que este debate se insere dentro do texto de Augusto de Campos: “Assim, não são poucas as vezes e, que ao longo do livro aparecem palavras como ‘avanço’, ‘evolução’, ‘revolução’, ‘renovação’, ‘vanguarda’, em oposição a ‘atraso’, ‘tradicional’, ‘conservadores’, ‘sectários’, ‘saudosistas’, ‘puritanos’ e ‘xonófobos’.” (ARAÚJO, 2010, p. 342). Obstante, Araújo conclui: “Mas são exatamente todos estes artistas – os da ‘tradição’ e os da ‘modernidade’ – que hoje formam aquilo que o público de classe média qualifica de MPB.” (ARAÚJO, *op. cit.*, p. 343).

Não voltaremos a questão tratada no primeiro capítulo sobre o que é “MPB” e o que é “Música Popular Brasileira” e quais grupos se enquadrariam em um ou outro termo. Interessa aqui mais evidenciar a discussão em torno dos conceitos de “tradição e “modernidade”, tendo a música popular como objeto. Entretanto, ampliando ainda mais o debate, neste período,

temos o desenvolvimento simultâneo de diversas vertentes musicais, representadas pela linha nacional-popular, pela tropicália, pelo “iê-iê-iê”, que, mais ao extremo, também concorrem com o “samba”, o “rock”, a “black music”, entre outros. Contudo, a sonoridade dos tropicalistas (aglutinando tudo isso) passou a ser o novo modelo seguido pelos artistas e compositores da MMPB, dentro e fora dos festivais, ditando os moldes daquilo que surgiu nos festivais e que, ainda hoje, conhecemos como MPB, como também evidencia Napolitano:

“As canções de MPB seguiram sendo objetos híbridos, portadores de elementos estéticos de natureza diversa, em sua estrutura poética e musical. A ‘instituição’ incorporou uma pluralidade de escutas e gêneros musicais que, ora na forma de tendências musicais, ora como estilos pessoais, passaram a ser classificados como MPB, processo para o qual a crítica especializada e as preferências do público foram fundamentais. No pós-Tropicalismo elementos musicais diversos, até concorrentes num primeiro momento com a MPB, passaram a ser incorporados sem maiores traumas.” (NAPOLITANO, 2002, p.2)

Em sua fase inicial, a Moderna Música Popular Brasileira, derivada da bossa nova e das propostas difundidas pela “canção de protesto”, notadamente representada por canções como *Arrastão*, *Disparada* e *Ponteio*, era também inovadora em sua linguagem poética, seus arranjos e suas roupagens e instrumentações, revigorando o passado, modernizando a “tradição”, ressignificando a musicalidade pré-existente, etc. *Ponteio*, por exemplo, tem todos os atributos para ser considerada a melhor expressão, de caráter nacionalista, da Moderna Música Popular Brasileira surgida nos festivais. Marcos Napolitano, categoricamente, afirma que: “Edu Lobo foi a alta expressão de um procedimento que caminhava numa direção radicalmente contrária à tese da ‘linha evolutiva’ formalizada por Caetano Veloso, o que não permite, num olhar simplista, classificá-lo como atrasado.” (NAPOLITANO, *op. cit.*, p. 116).

Edu Lobo, no entanto, não era totalmente contrário à assimilação do estrangeiro e, evocando “as influências originais do jazz” na bossa nova, o compositor lembrou também a conhecida citação de Mário de Andrade: “A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele, não pela repulsa”; enfatizando, todavia, que: “O compositor brasileiro tem que se basear, quer como documentação, quer como inspiração, no folclore”; não assumindo, de forma alguma, uma postura conservadora: “Os que querem samba sempre igual não passam de conservadores derrotados de saída.” (LOBO apud *Revista de Civilização Brasileira* apud NAPOLITANO, *op. cit.*, p. 115).

Além disso, aqueles que poderiam ter configurado uma MPB estritamente nacionalista, sem a interferência de uma musicalidade estrangeira, quer queira quer não, também foram influenciados por correntes da música internacional. Edu Lobo sempre

reconheceu suas influências do *jazz*. Chico Buarque compôs e gravou *Jorge Maravilha e Baioque* (canção gravada também por Maria Bethânia) mostrando influências do *rock*. Marcos Valle seguiu caminho pela *black music*. E mesmo Sérgio Ricardo, em 1968, dizia querer fugir da linha folclórica que criou a música de festival – canções que, segundo ele, “se parecem muito em arranjos e ritmos” (*Correio da Manhã*, 26 set. 1968, n.p., BN-AD).

Uma reportagem do jornal *Última Hora* tentava situar Chico Buarque entre os “novos sons” da virada da década de 1960 para a de 1970. Para isso, indicavam seu aparecimento como “uma reação popular contra um tipo de música mais complexa”, colocando-o como representante de uma música mais simples, continuador de Mário Reis, Noel Rosa e João Gilberto e comparando-o com os norte-americanos Simon & Garfunkel. Nesta comparação, no entanto, apontavam uma fundamental diferença: “os americanos parecem mais interessados em música do que ele e esse interesse vem crescendo e se desenvolvendo, ao longo dos anos [...]” (*Última Hora*, 02 jul. 1971 apud BR RJANRIO PH.0.TXT.5960, AN-RJ). A reportagem se refere à modernização e incorporação de instrumentos elétricos por parte dos norte-americanos representantes da *folk music*, caso ocorrido também com Bob Dylan e que foi motivo para muitas críticas dos mais conservadores.

A mesma matéria, um pouco desapiedadamente, acusa Chico de “mesmice sonora”, “que já não atinge a essa ou àquela música isolada, mas prejudica todo um LP” e, ainda que reconhecendo sua elevada capacidade de compor letras, alerta que “na era do som (...), se ele fala de coisas diferentes, usando palavras diferentes, deve usar sons diferentes, sempre.” (*Última Hora*, *op. cit.* apud BR RJANRIO PH.0.TXT.5960, AN-RJ). E, de fato, Chico veio a fazer isso, ainda que tenha mantido sempre uma linha mais nacionalista, até mesmo com uma maior tendência ao samba, e também veio a aumentar significativamente a complexidade de suas canções, como em *Construção* – música lançada em 1971.

Entretanto, se a música popular corria algum risco de “cair na mesmice”, seguindo uma linha de composição mais simplista ou, melhor dizendo, estritamente nacionalista, o Tropicalismo e sua deglutição de elementos diversos e díspares, regionais e internacionais, possibilitou que se trilhassem outros caminhos, que se procurassem novas fórmulas e formas, que se criassem novos sons. O Tropicalismo, portanto, além de uma via alternativa à MPB nacionalista que se formava no Brasil, criava um meio de ruptura através de uma maior assimilação da música estrangeira e outros elementos diversos. Neste aspecto, identificava-se

com uma “modernidade”, internacional, e mudava os rumos da emergente MMPB, que adquiriu um carácter universalista, sem deixar de lado a “tradição” nacional.

Em 1970, apesar das muitas perspectivas negativas em relação ao FIC, o festival foi saudado como positivo para a música brasileira, justamente pelas inovações que proporcionou, apresentando uma música “jovem, audaciosa, livre e participante”, um festival de ruptura, no qual “todas as candidatas que significaram ideia nova ou tiveram qualquer relacionamento com abertura foram aprovadas”, numa expansão que foi bem recebida pelo público e pelo júri e contrastava com um outro tipo de música que ultrapassou os “limites da amenidade e foi velho e/ou medíocre” (*Jornal do Brasil*, 20 out. 1970, p. 02, BN-AD). Ou seja, ainda que se condene uma evolução, um progresso e um maior desenvolvimento musical que se valha da assimilação de uma musicalidade estrangeira, esse caminho também representou uma forma de inovação e teve aceitação do público por apresentar novidades, livrar a música popular de uma suposta mesmice, do que já era visto como antiquado.

Era uma fase de transição e, tendo por base as apresentações no FIC, vemos que, em 1969, “o Macalé foi lá, berrou e todo mundo vaiou”, já em 1970, “o Tony Tornado berrou, todo mundo aplaudiu e deram o primeiro lugar para ele”, lembrava Luiz Carlos Maciel, crítico de teatro e jornalista do *Pasquim e Última Hora* (MACIEL apud *Correio da Manhã*, 21 out. 1970, p. 03, BN-AD). Era necessária a superação de uma fórmula, notadamente nacionalista, que estava desgastada, agonizava ou já havia findado. O Festival da Record, por exemplo, “proibiu a guitarra elétrica e acabou.” (MACIEL apud *Correio da Manhã*, *op. cit.*, BN-AD).

O excesso de pluralismo também acarretou críticas ao VII FIC, em 1972, último e derradeiro Festival Internacional da Canção (embora conte, para a sua derrocada, os muitos problemas políticos), mas se repetiu no Phono 73, o que nos leva a constatar que foi a “fórmula” que melhor se fixou, e voltou a acontecer no Festival Abertura, em 1975, do qual Jorge Mautner participou e quando questionado sobre o quadro da MPB naquele momento respondeu:

“– Nunca estive tão bem, tão fecunda. Só que ela se encontra hoje descentralizada. Estávamos acostumados a movimentos centralizadores, definidores, que orientavam e impunham de maneira quase onipotente. Como foi o caso da Bossa Nova e do Tropicalismo, por exemplo. A descentralização que se observa hoje é uma das heranças diretas e benignas do Tropicalismo. Cada um está fazendo a sua música, não há um momento, há mil movimentos que não chamamos de movimento. Tudo resultando na Música que se fez no Brasil. Nunca houve tantos estilos e linguagens.” (MAUTNER apud SC-10177, MIS-RJ, sem grifos).

Ao fim, devemos dar crédito à fala de Augusto Marzagão sobre o radicalismo na música popular: “Se não é música do Baden então não é boa, se não é música do Chico Buarque então não é boa. Esta posição é errada. Afinal, todos têm o seu valor e devem ser respeitados dentro daquilo que eles criaram.” (MARZAGÃO apud *Correio da Manhã*, 02 out. 1970, p. 02, BN-AD). Não vamos, todavia, entrar no debate sobre a participação ou imposição de uma cultura estrangeira por parte de empresários ou multinacionais que se servem da indústria cultural e do público consumidor de discos e música. Apenas constata-se que houve a introdução de gêneros musicais estrangeiros no Brasil e que disto decorre uma sinapse com a música nacional e com a “tradição” popular que corroborou na formação de uma musicalidade híbrida, plural, mas autenticamente brasileira, que foi chamada de MPB.

5.9. A “nova música portuguesa”; “Moderna música popular portuguesa”.

Notamos uma diferença fundamental entre os dois países aqui em questão. No Brasil, os festivais são conhecidos pela gênese da vertente que foi inicialmente chamada de MMPB (Moderna Música Popular Brasileira), depois resumida no acrônimo MPB, mas isso não veio a ocorrer em Portugal, onde, mesmo com toda a musicalidade inovadora que produziu, não se originou uma vertente ou um gênero específico no contexto dos festivais, menos ainda no que tange a representatividade de sua identidade nacional, sendo que, para tanto, preferencialmente, se recorre ao fado.

Ocasionalmente, o que se chama de “nova música portuguesa” está mais relacionado ao movimento de Coimbra e às baladas do “canto de intervenção”. Na definição da *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, o canto de intervenção é:

“Conceito que se desenvolveu na linguagem corrente para denominar um dos campos da música popular portuguesa (MPP), caracterizado pela utilização de ‘poesia e música de acção’ (Lopes-Graça 1973: 249-253). Foi associado a um período específico da história de Portugal centrado na revolução de Abril de 1974. Este tipo de canção, que se designou também ‘canção de protesto’, ‘canção dos homens livres’, ‘canção de partidários’, ‘canção de resistência’, e, mais tarde, ‘canto livre’, ‘canção de esquerda’, ‘canto colectivo’ e ‘canção popular’, e.o., é, nas palavras de um dos seus pioneiros em 1945, Fernando Lopes-Graça, ‘a que pode viver verdadeiramente e agir a fundo sobre a sensibilidade, estimulando à acção’ (id.).” (FÉLIX; SILVA apud CASTELO-BRANCO, 2010, pp. 220-221).

Essas canções promoveram uma grande renovação na música em Portugal, que esteve, portanto, associada a questões políticas. E ainda segundo a *Enciclopédia da Música Portuguesa no século XX*:

“A partir de finais da década de 60, a utilização de expressões como ‘nova música popular portuguesa’, ‘renovação da música popular portuguesa’ ou simplesmente ‘nova música portuguesa’ traduzia as preocupações sociais de uma nova geração politicamente empenhada de compositores e intérpretes [...] e, especialmente no período sucedendo ao 25 de Abril de 1974, de grupos urbanos de recriação [...]” (CASTELO-BRANCO; CIDRA apud CASTELO-BRANCO, 2010, p. 877).

Tendo em vista estas questões, o escritor e jornalista Manuel de Lima, em 1971, publicou uma matéria na qual tece duras críticas ao Festival da Canção Portuguesa, justamente por não ter produzido uma vertente específica e consolidada, tal como ocorreu no Brasil, etc.:

“A canção vencedora foi ‘Menina’, com versos de José Carlos Ary dos Santos e música de Nazareth Fernandes, defendida por Tonicha. As proporções que todo o Festival tomou (seis meses para tão precário resultado) podem traduzir um desfasamento de ordem cultural e até um obstáculo para qualquer outra possibilidade ou outra aventura, mesmo dentro do que se entende por música ligeira e em particular por música ligeira portuguesa. Basta pensar nos aspectos da música assim denominada, como a música brasileira e argentina ou a dos baladistas norte-americanos, para se ver que a forma elementar da nossa música desse tipo não poderá competir (interessar, se preferem) para além do Festival da Canção, tal como ele estagnou na Europa, mas dificilmente poderá ultrapassar este limites. Nunca será uma forma original e autónoma.” (O Século Ilustrado, 13 fev. 1971, p. 10, HM, grifos do autor).

O mesmo Manuel de Lima, em 1972, rondava novamente a questão, quando debatia as novas significações da “música ligeira”, e escrevia em outro artigo:

“Em dado momento, os poetas (alguns poetas, convém salvaguardar), possivelmente fartos de infrutíferas antologias que só dão honras e nenhuma benesses concretas, aderiram à música ligeira, em busca da ‘canção coqueluche’, a única que interessa, digam o que disserem.

Assim a ‘arte maior’ casou-se com a ‘arte menor’ (casamento de interesse, ou de conveniência, para não ser tão rude a expressão), tudo nas barbas de Hegel, a pretexto de elevar o nível da música para o povo. O povo merece à razão de milhares de discos por cada poema. [...] E a melodia? Que características deverá ter para viajar? Sim, porque o poema sozinho não tem possibilidades de locomoção, nem para chegar a Espanha, quanto mais além Pirinéus. Era urgente descobrir o segredo de fazer melodias ligeiras (velozes) aptas a viajar com o poema às costas.

Bom, também não vale a pena referir pormenorizadamente tudo quanto se escreveu e declarou nos jornais sobre o que deveria ser a ‘nova música ligeira portuguesa’. E sobretudo, a ‘canção de festival’, a canção voadora, a mais ligeira de todas, portanto. A que terá um raio de acção maior, se conseguir colocar-se à frente das outras. Até aqui voltou para trás. Mas não será sempre assim. Haja esperanças.” (O Século Ilustrado, 28 fev. 1972, p. 08, HM).

Devemos concordar com as críticas do autor, pois não se fez, de forma específica, nenhuma música, gênero ou vertente, aglutinando componentes que poderiam resultar em uma autêntica representação nacional, que formasse um movimento, um estado de coisas de modo característico. Não ocorreu isso de forma espontânea e tampouco houve um impulso

intencional para tanto. No entanto, devemos discordar quanto à utilização de *Menina do Alto da Serra*, como correspondendo a um “desfasamento” ou “obstáculo”, pois seria este, justamente, um dos exemplos mais bem-acabados do que poderíamos caracterizar como uma pressuposta “moderna música popular (ligeira) portuguesa”.

Entretanto, por mais que apreciemos e que quiséssemos elevar a canção à esta categoria, ela se restringiu ao âmbito dos festivais, como também avultou Manuel de Lima, e, ainda mais grave, não teve párias, não se disseminou por entre um número maior de autores-compositores, não teve continuidade, não integrou nem desencadeou um movimento com outras canções, etc. O que vemos nos festivais, na verdade, é o reflexo de uma musicalidade surgida no contexto extra-festival, nomeadamente, a “nova música portuguesa”, proveniente do fado de Coimbra e ligada ao “canto de intervenção”, uma música tendo como principais características: a politização, o resgate da “tradição” e, claramente, a sua modernização, através da adaptação à contemporaneidade; ou seja, uma música inovadora e atual, com referências diretas ao passado, ao folclore e à cultura nacional, reconhecida como uma vertente e apreciada por todos, mas que nunca entrou nos festivais (exceto no pós-1974).

5.10. *Desfolhada; Menina do Alto da Serra; Tourada.*

Algumas canções dos festivais, isto sim, traziam marcas desta nova música portuguesa vinculada ao “canto de intervenção”. Prova disso são as já extensamente descritas *Desfolhada* e *Menina do Alto da Serra*, dentre outras, que hibridizam música tradicional com música moderna, trazendo à baila as “festas nacionais”, os “costumes”, os símbolos nacionais, associados a uma roupagem musical nova, incluindo arranjos inovadores e sendo, ao mesmo tempo, portanto, tradicionais e modernas. Essas canções, a nosso ver, estão aptas e são elegíveis para comporem o que poderíamos chamar de uma vertente original criada dentro dos festivais, o que, no entanto, não se constatou. Ademais, num ambiente competitivo e midiático como o dos festivais, essas canções são frequentemente acusadas de comercialismo, de serem “músicas festivaleiras” (aqui usa-se o termo de forma pejorativa), de competitivismo, o que as leva a destoar das canções de cunho político, em sentido estrito.

Em 1969, entretanto, quando é apresentada *Desfolhada*, juntam-se na composição uma série de elementos relacionados à “tradição”, ainda inéditos no âmbito dos festivais que, ao fim, foram auxiliados pelos aparatos televisivos. O poema de Ary dos Santos, mesmo que se

diga que havia ali um intuito comercial e propagandístico, faz um aprofundamento na realidade do país – ainda ruralizado, mesmo que pela falta de desenvolvimento, mas orgulhoso de suas riquezas naturais, de sua cultura, de suas celebrações, como a “Desfolhada”. Deste modo, já a partir daí, a letra da canção atinge o povo português, no tocante à representação de seus valores, sua identidade nacional. Essa representação foi ainda mais realçada, no Festival Eurovisão, pelos símbolos portugueses ali presentes e pela representatividade nacional que o evento proporciona e exige.

A abertura política que se esboçava no país, ou melhor, a fragmentação e a desestruturação do Estado Novo (regime que também se beneficiava com uma representação nacional no estrangeiro) permitiram ainda inovações quanto ao conteúdo das canções. Estas passaram a abordar temas como o ato reprodutivo, ou o amor carnal, impensáveis para os valores dominantes destes tempos. Afora isto, os arranjos, em parte folclóricos em parte modernos, a interpretação vigorosa da intérprete, sua frontalidade, em acordo com a imponência da “marcha” que acompanhava, atribuem à *Desfolhada* uma originalidade ainda inexistente no país e, em especial, nos festivais da canção. Coincidentemente ou não, *Desfolhada* venceu o Festival RTP, seguiu para Espanha, a fim de representar Portugal no Eurovisão, e a má classificação foi tão ressentida no país que levou a população a demonstrar solidariedade, dando mostras também da aprovação e apreciação da canção, reconhecendo-a, já a partir daquele momento, como símbolo nacional.

Em *Menina do Alto da Serra* ocorre algo parecido. Está é uma canção bucólica e pastoril, que ressalta a beleza de uma pastora e da vida campestre, de ares folclóricos, ao mesmo tempo em que se vale de uma musicalidade nova, inovadora, moderna. Este último aspecto é percebido desde a instrumentação, com instrumentos elétricos, até a assimilação de gêneros musicais como o *rock* e até mesmo o *soul*. Por mais que a canção sofra acusações de ter se favorecido de maiores investimentos e do protecionismo de editoras, novamente esta “fórmula”, resultante da fusão entre a “tradição” e a “modernidade”, venceu o festival e seguiu para o Eurovisão. Lá, alcançou a melhor colocação portuguesa no festival europeu até então, conquistando a afeição do público e uma representação nacional e dando continuidade a um modelo de composição iniciado por *Desfolhada*.

Temos em *Tourada* um caso também semelhante. A canção é igualmente de Ary dos Santos, mas agora tendo Fernando Tordo como compositor e intérprete. Exibia volteios

linguísticos em sua letra, que atribuem maior categoria às canções festivaleiras, e fazia ainda críticas de caráter político ao regime marcelista através da metáfora com as corridas de touros. Além disso, apresentava inovações também musicais, numa estilização de um “pasodoble”, ritmo típico das touradas, com direito a “trompete”, anunciando a entrada, e “guizos”, aos quais também alude a letra da canção. Demonstrando estar entre as preferências do público e do júri, *Tourada* vence o festival e segue para o Eurovisão, configurando-se como mais uma canção na qual identificamos a união entre “tradição” e “modernidade” e que passa a ter representação nacional.

5.11. Outras canções.

Há outras canções, porém, que, mesmo sem terem vencido, mas sendo igualmente importantes, também apresentam estas características. Em 1969, temos, como exemplo, *Vento do Norte*, interpretada pela fadista Maria da Fé, que leva uma música orquestrada, em tom folclórico, para o âmbito da música ligeira. Essa canção talvez não seja tão representativa quanto a junção entre “tradição” e “modernidade” como *Desfolhada*, que venceu este mesmo festival, mas reforça a intenção de levar músicas de tom mais folclórico para o ambiente midiático dos festivais.

No ano seguinte, *Verdes Trigas* (Fernando Poitier/ Fernando Vieira), interpretada pelo grupo Intróito, que ficou com o 3º lugar, acentuava ainda mais a presença da “tradição” no festival. É uma canção de caráter político, interpretada por um grupo jovem, com arranjos vocais bem elaborados, modernos, estruturados em uma musicalidade *pop*, não propriamente comercial, mas adequada ao contexto festivaleiro. Já em 1971, o grupo Efe 5 apresentou *Rosa, Roseira* (Fernando Poitier/ Fernando Vieira), e a elogiosa crítica de Tito Lívio para o *Mundo da Canção* resume deste modo a canção: “Reelaboração de folclore tradicional popular, com uma batida, um ritmo, tratamento vocal e instrumental mais actualizados [...] é, ainda que se escandalizem os puristas, uma via válida para a canção portuguesa de hoje.” (LÍVIO apud *Mundo da Canção*, 20 jan. 1971, BNP, grifos do autor).

De fato, é uma via válida e é esta “fórmula”, responsável pelo cruzamento entre a “tradição” nacional e uma moderna roupagem musical, novos arranjos e instrumentações, que torna estas canções suscetíveis de serem categorizadas como uma “moderna música popular (ligeira) portuguesa”. Essas canções, embora ao gosto dos mais atuantes politicamente,

diferem do “canto de intervenção” e da “nova música portuguesa”, pela estética mais *pop*, grosso modo, e pelo intuito de serem produzidas para serem apresentadas nos festivais. Essas canções também pouco ou nada se aproximam do “nacional cançonetismo”, que além de visto como a favor do regime do Estado Novo, era já considerado antigo e ultrapassado, musicalmente e tematicamente. Essas canções mostram aproximação com o movimento *folk*, que tomava forma no plano internacional, mas também não se associa a este diretamente, pois caracterizam-se mais como produções espontâneas, nascidas no âmbito nacional e até feitas como forma de representar o país, devido a possibilidade de serem apresentadas no Eurovisão, sem terem, portanto, as canções nomeadamente *folk* como parâmetro para sua criação. Deste modo, as canções aqui descritas, ainda que isso não tenha vindo de fato a ocorrer, configuram-se como uma vertente originalíssima surgida nos festivais ou, ao menos, guardam todos os atributos e requisitos para isto.

Entenda-se, todavia, que essa “fórmula” nem sempre resulta, ao menos quanto à aceitação por parte do público. Em 1972, o grupo Intróito apresentou *Palavras Abertas*, com música de Nuno Gomes dos Santos, integrante do Intróito, já reconhecido, e letra do renomado José Carlos Ary dos Santos, obtendo não mais que uma quinta colocação, numa canção que juntava certo ar folclórico e música *pop*. Caso mais grave decorre com *Verde Pino*, de Nuno Manuel Rodrigues, uma composição idealmente bem estruturada, idílica, folclórica, mas uma canção não competitiva em um ambiente de festival e cuja apresentação em pouco contribuiu para uma boa classificação, lhe reservando apenas um 7º lugar entre as 9 concorrentes. E não são os únicos casos, sobre o que também falava *O Século Ilustrado*: “‘Cavalo à Solta’ não é uma canção vendida – de modo algum – só não é uma canção de Festival. Como o não é ‘Verde Pino’ nem ‘Adolescente’ – musicalmente das mais válidas. Como o não é também ‘Crónica de Um Dia’ [...]” (*O Século Ilustrado, op. cit.*, p. 07, HM).

Não debateremos a questão da “música festivaleira”, ou “música de festival”, o que complicaria substancialmente nossas considerações. Interessa-nos mais reconhecer e identificar as canções que, para além de apresentar ao mesmo tempo traços da “tradição” e da “modernidade”, tenham tido aceitação do público (juiz maior na consagração e permanência das canções), aquelas que foram amplamente difundidas e tornaram-se modelos para serem seguidos.

5.12. *Pop* e tradicional; “política do espírito”.

Em outro formato, temos *No Dia em que o Rei fez Anos* (José Cid), apresentada pelo Green Windows, muito mais caracteristicamente um “*pop*” moderno. Traz referências à “tradição” através da narrativa da história fictícia de um “rei”, inclui uma “fanfarra” na instrumentação e na letra, além de instrumentos tradicionais (“pandeireta”), e, mesmo não vencendo o festival, caiu nas graças do público, a ponto de duas edições do disco com a canção se esgotarem nas lojas em menos de uma semana (*O Século Ilustrado*, 16 mar. 1974, p. 11, HM) – apesar de, até esta altura, o mercado de disco se manter sempre muito dividido entre novos e velhos valores (*O Século Ilustrado*, 23 mar. 1974, p. 43, HM). Essa canção, embora um pouco diferente das anteriormente descritas, poderia ser incluída, mesmo que de forma correlata, na caracterização de uma “moderna música popular (ligeira) portuguesa”, até mesmo como mostra da incorporação de novas formas e elementos, nomeadamente a música “*pop*” e ainda mais festivaleira.

Em 1965, como já destacamos, Portugal ressentia-se pela sua participação no Festival Eurovisão, não apenas pela baixa pontuação, mas também por apresentar uma canção “lenta e romântica”, em um festival no qual se destacava o “ié-ié”, a nova vaga e trazia ritmos modernos e renovação ao Eurofestival. Em matéria sobre o evento, a revista *TV* também lembrava estas questões, julgando ser uma crise na música portuguesa e, mostrando seu inconformismo, declarava:

“Porque uma grande verdade é que Portugal tem um género próprio de canções, tem uma música lindíssima, tem um folclore de destaque quando posto em confronto com o de outros países, como tem sobejamente sido demonstrado. O que não tem é quem saiba aproveitar as suas qualidades, as suas potencialidades... e o público da nossa terra sempre gostou mais das coisas dos outros do que das suas. É uma mentalidade que pode ser corrigida. O que se torna indispensável é tomar uma atitude activa, é começar a fazer o que tem de ser feito. [e, algumas linhas a frente, continua] Há meia dúzia de anos a música brasileira atravessava idêntica crise. Simplesmente os seus compositores ‘acordaram’ a tempo, actualizaram-se e lançaram-se com armas e bagagens a uma concorrência sem quartel que acabaria com uma vitória total.” (*TV*, 08 de abr. 1965, P-NMDE-RTP).

Vimos que algumas das canções portuguesas, especialmente dentro dos festivais, começaram aos poucos a atender a estas reivindicações. Todavia, a revista, quanto ao caso brasileiro, com toda a certeza (até mesmo por uma questão temporal, em relação a data de sua publicação), se refere à bossa nova, que deixou de lado o saudosismo e a melancolia do samba-canção para criar canções mais alegres, saudando o “céu, o sol e o sul”. Entretanto, como já dissemos, houve depois canções que não apenas foram inovadoras, através da

assimilação de ritmos modernos, mas também promoveram o resgate da “tradição” popular, ressignificando esta “tradição” e renovando o cancionário nacional – renovação essa que passa pelo debate político e tinha nos festivais da canção a sua plataforma.

Na música portuguesa, as canções também se debatiam com o regime estadonovista, especialmente quanto a sua “política do espírito”, que, na definição de Mário Correia, “[...] era, sobretudo, uma política de domesticação cultural, de apropriação do canto e da música tradicional para melhor controlo e neutralização de todo um conteúdo no qual se reflectia a vivência do povo.” (CORREIA, 1984, p. 173). Justamente por isso, insurgiu, por parte dos opositores do regime, a vontade de apropriação da cultura tradicional para fim outro: “‘Temos a obrigação’, afirmou um dia José Mário Branco, ‘de ir às raízes culturais do povo português, pegar nelas, trabalhá-las muito e devolvê-las ao povo com os seus conteúdos avançados para a frente e inovando aquilo que tivermos de inovar em função dos interesses da luta.’” (CORREIA, *op. cit.*, p. 173). De fato, ir até a fonte da “tradição” popular e torná-la em algo admissível, apreciável, ainda que ressignificado, é sempre algo valorável. A aceitação do que é novo, do que lhe é alheio ou do que lhe é extrínseco, também nunca deve ser descartada, ainda mais se for capaz de trazer o que tem de mais autêntico na “tradição” nacional para os novos públicos que se formam.

6. CONCLUSÕES

Neste trabalho, pretendeu-se comprovar que a música criada e produzida nos Festivais RTP e Festivais da MPB – notadamente os festivais da canção de Portugal e do Brasil –, realizados entre as décadas de 1960 e 1970, tornou-se inovadora ao incorporar elementos tanto da “tradição” quanto da “modernidade”. Entretanto, o intuito nunca foi evidenciar apenas os momentos em que a “tradição” e a “modernidade” se mostram separadamente, mas também, e especialmente, aqueles nos quais estes componentes se cruzam. Assim sendo, o propósito sempre foi demonstrar aquelas canções em que se associa a “tradição” nacional a uma musicalidade nova e inovadora, através de fusões, sincretismos, aculturações e hibridismos, possibilitados pelas constantes transferências culturais e pelos cruzamentos ocorridos neste contexto de imensa profusão musical. Mais especificamente, acreditamos ter demonstrado que as grandes composições apresentadas nos festivais brasileiros e portugueses passam pelo crivo da “tradição” e da “modernidade”, numa relação dialética que resulta em uma musicalidade nova, híbrida, plural e multicultural, em consonância, também, com a formação histórica dos países que os sediam.

Essa “fórmula”, no Brasil, representou o que foi chamado de “Moderna Música Popular Brasileira”, ganhando a sigla “MMPB”, depois resumida no acrônimo “MPB”. Esta vertente se consolidou e, ainda hoje, representa o *mainstream* da música brasileira, passando a ser sinônimo de brasilidade e cartão de visitas brasileiro mundo afora. Em Portugal, as inovadoras canções apresentadas, que levaram a “nova música portuguesa” para o palco dos festivais, alcançando maior projeção, conquistando o público português e o público europeu através do Festival Eurovisão da Canção, não configuraram um gênero ou vertente musical específicos, mas mantiveram todos os atributos e requisitos para isto, como se procurou evidenciar. Essas canções, por sua vez, foram inovadoras, ao mesmo tempo que resgataram a “tradição” nacional. Tiveram elas também reconhecida representação nacional, como portadoras de uma identidade portuguesa, de uma ‘portugalidade’, vindo, até mesmo, a se tornarem símbolos nacionais.

Em síntese, como quisemos enfatizar ao longo de todo o texto, podemos assegurar que, de fato, o cruzamento entre “tradição” e “modernidade” foi o molde utilizado pelas canções mais emblemáticas dos festivais, que se tornaram ponto de convergência na música

popular e ligeira destes países. As canções que levaram consigo a “modernidade”, o fizeram através da ressignificação do passado, da assimilação de gêneros musicais em voga, da incorporação de novidades técnicas e tecnológicas, tanto quanto da “tradição” popular, do folclore, da música tradicional, de acontecimentos e personagens históricos, dentre outros. Elas foram responsáveis pela renovação da música popular e constituíram, a um só tempo, a modernização e os alicerces para a produção musical de seus países, ou seja, uma “moderna tradição” musical surgida no âmbito dos festivais da canção.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

FONTES:

DOCUMENTOS.

“Catálogo da 9ª Bienal de São Paulo (1967) Idioma: português”. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/namee68384>> Acesso em: 25 jul. 2019.

“Constituição da República Federativa do Brasil (CRFB) de 1988”. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm> Acesso em 31 dez. 2013.

“Constituição Política da República Portuguesa (CPRP) de 1933”. Disponível em: <<http://www.parlamento.pt/Parlamento/Documents/CRP-1933.pdf>> Acesso em 19 jan. 2019.

“Decreto nº 27.301, 04 dez. 1936”. Regulamento da Organização Nacional Mocidade Portuguesa (MP). Disponível em: <http://www.idesporto.pt/DATA%5CDOCS%5CLEGISLACAO%5Cdoc_h13.pdf> Acesso em: 14 abr. 2018.

“Decreto-Lei 263/71, Diário do Governo nº 142/1971, Série I, 18 jun. 1971”. Disponível em: <<https://dre.tretas.org/dre/13737/decreto-lei-263-71-de-18-de-junho>> Acesso em: 11 fev. 2019.

“Decreto-Lei nº 40.341, Diário da República, nº 226, Série I, 18 out. 1955”. Disponível em: <<https://dre.pt/application/conteudo/245369>> Acesso em: 17 abr. 2018.

“Decreto-Lei nº 4105, Diário do Governo nº 74/1957, Série I, 01 abr. 1957”. Disponível em: <<https://dre.pt/application/file/650992>> Acesso em: 11 fev. 2019.

“Decreto-Lei nº 42.660, Diário do Governo nº 268/1959, Série I, 20 nov. 1959”. Disponível em: <<https://dre.pt/application/file/439685>> Acesso em: 12 fev. 2019.

“Decreto-Lei n.º 42.671, Diário do Governo n.º 270/1959, Série I, 23 nov. 1959”. Disponível em: <<https://dre.tretas.org/dre/286372/decreto-lei-42671-de-23-de-novembro>> Acesso em: 12 fev. 2019.

“Decreto-Lei n.º 674-D/75, Diário do Governo n.º 278/1975, 2º Suplemento, Série I, 02 dez. 1975”. Disponível em: <<https://dre.pt/application/conteudo/302485>> Acesso: 26 jan. 2019.

“Informe n.º 0157 – CENIMAR”, 23 jul. 1971. Disponível em: <<http://www.censuramusical.com.br/>>. Documentos. Acesso em: 25 mar. 2013.

“Informe n.º 01/73 – DCDP”, 27 abr. 1973. Disponível em: <<http://www.censuramusical.com.br/>>. Documentos. Acesso em: 25 mar. 2013.

“Lei n.º 1941, Diário do Governo n.º 84/1936, Série I, 11 abr. 1936”. Disponível em: <<https://dre.pt/application/file/690288>> Acesso em: 11 fev. 2019.

“Manuscrito da partitura de *Canção do Pescador* (Newton Mendonça)”. Instituto Antônio Carlos Jobim [site]. Disponível em: <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/8492>> Acesso em: 05 out. 2013.

“Prontuário n.º 001062 – DEOPSSANTOS”. Geraldo Vandré. Arquivo Público do Estado de São Paulo – APESP.

“Regulamento Festival da Canção 2011”. RTP. Disponível em: <<http://www.rtp.pt/icmblogs/rtp/comunicacao/?k=Festival-da-Cancao-2011---Regulamento.rtp&post=28867>> Acesso em: 27 set. 2013.

“Regulamento Festival da Canção 2012”. RTP. Disponível em: <<http://www.rtp.pt/icmblogs/rtp/comunicacao/?k=Regulamento-Festival-da-Cancao-2012---RTP.rtp&post=37042>> Acesso em: 27 set. 2013.

FONTES DE ARQUIVOS E ACERVOS:

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (APERJ).

BR RJAPERJ AID.CF.FC.139

BR RJAPERJ AID.NL.AF.472

BR RJAPERJ AID.NL.FC.892

BR RJAPERJ AID.NL.GA.1086

BR RJAPERJ AID.NL.GA.1498

BR RJAPERJ AID.NL.IN.1074

ARQUIVO NACIONAL DO RIO DE JANEIRO (AN-RJ):

BR RJANRIO NO.0.FIL.45.

BR RJANRIO NO.0.FIL.558.

BR RJANRIO PH.0.FOT.831.

BR RJANRIO PH.0.FOT.832.

BR RJANRIO PH.0.FOT.833.

BR RJANRIO PH.0.FOT.847.

BR RJANRIO PH.0.FOT.1495.

BR RJANRIO PH.0.FOT.26011.

BR RJANRIO PH.0.FOT.3621.

BR RJANRIO PH.0.FOT.3622.

BR RJANRIO PH.0.FOT.39735.

BR RJANRIO PH.0.FOT.46825.

BR RJANRIO PH.0.TXT.7243.

BR RJANRIO PH.0.TXT.8376.

BR RJANRIO PH.0.TXT.5401.

BR RJANRIO PH.0.TXT.5960.

BR RJANRIO PH.0.TXT.10397.

BR RJANRIO PH.0.TXT.10398.

BR RJANRIO PH.0.TXT.10687.

BR RJANRIO PH.0.TXT.10688.

BR RJANRIO PH.0.TXT.10689.

BR RJANRIO.TN.CPR.LMU.03377.

BR RJANRIO TN.CPR.LMU.867.

BR RJANRIO TN.CPR.LMU.3276.

BR RJANRIO TN.CPR.LMU.10834.

ARQUIVO RTP:

Núcleo Museológico e Documentação Escrita (NMDE-RTP):

Casa do Pessoal da RTP. Estatutos. Lisboa: C.A.T. nº 447, 1969. Fundo RTP/TV, Casa do Pessoal, pasta 194.

Festival da Canção 1964. Fundo RTP/TV, Festivais RTP da Canção, pasta 331.

Festival da Canção 1969. Fundo RTP/TV, Festivais RTP da Canção, pasta 331.

Festival da Canção 1970. Fundo RTP/TV, Festivais RTP da Canção, pasta 331.

Festival da Canção 1972. Fundo RTP/TV, Festivais RTP da Canção, pasta 331.

Festival da Canção 1973. Fundo RTP/TV, Festivais RTP da Canção, pasta 331.

Festival da Canção 1974. Fundo RTP/TV, Festivais RTP da Canção, pasta 332.

Festival da Canção Eurovisão 1969. Fundo RTP/TV, Festivais RTP da Canção, pasta 333.

Festival RTP da Canção (letras das canções-recortes de imprensa). Fundo RTP/TV, Festivais RTP da Canção, pasta 331.

Livro de Actas Comissão Consultiva de Programas da Televisão, 1974-1975. Fundo RTP/TV, Festivais RTP da Canção, pasta 180.

Livro de Actas Conselho de Exame e Classificação de Programas, 1967-1969. Fundo RTP/TV, Festivais RTP da Canção, pasta 180.

Livro de Actas das Reuniões do Júri de Selecção do “Grande Prémio TV da Canção – 1964”. Fundo RTP/TV, Festivais RTP da Canção, pasta 180.

Rallye TV 1964. Casa do Pessoal da RTP. Fundo RTP/TV, Casa do Pessoal, pasta 194.

Relatório e Contas da Casa do Pessoal da RTP. C.A.T. nº 447, 1960. Fundo RTP/TV, Casa do Pessoal, pasta 194.

Relatório e Contas da Direcção Geral e Parecer do Conselho Fiscal. Casa do Pessoal da RTP. C.A.T. nº 447. Lisboa: Novotipo, 1970. Fundo RTP/TV, Casa do Pessoal, pasta 194.

Relatório e Contas da Direcção Geral e Parecer do Conselho Fiscal. Casa do Pessoal da RTP. C.A.T. nº 447. Lisboa: Novotipo, 1971. Fundo RTP/TV, Casa do Pessoal, pasta 194.

Relatório e Contas da Direcção Geral e Parecer do Conselho Fiscal. Casa do Pessoal da RTP, 1975. Fundo RTP/TV, Casa do Pessoal, pasta 194.

RTP – Radiotelevisão Portuguesa, EP. Estatutos da Casa de Pessoal. Lisboa: Centro de Reprografia R.T.P., 1975?. Fundo RTP/TV, Casa do Pessoal, pasta 194.

Biblioteca RTP (B-RTP):

RTP – Radiotevisão Portuguesa. Auditório. [s.n.t.], 1969?. Biblioteca da RTP (B-RTP).

VARELLA, Manuel. Portugal nas Origens Históricas da Televisão: Notícia sobre Adriano de Paiva Autor dos Primeiros Ensaios Escritos da Transmissão de Imagens à Distância em 1877. Lisboa: Edição da Casa do Pessoal da RTP, 1981. Biblioteca da RTP (B-RTP).

Periódicos (P-NMDE-RTP):

Rádio e Televisão. 2 tomos. 1964. Periódicos (P-NMDE-RTP), pasta 844.

TV. 2 tomos. 1964. Periódicos (P-NMDE-RTP), pasta 1048.

TV. 2 tomos. 1965. Periódicos (P-NMDE-RTP), pasta 1050.

TV. 2 tomos. 1966. Periódicos (P-NMDE-RTP), pasta 1052.

TV. 2 tomos. 1967. Periódicos (P-NMDE-RTP), pasta 1054.

TV. 2 tomos. 1968. Periódicos (P-NMDE-RTP), pasta 1056.

Aquisição de Conteúdo e Controlo de Grelha (ACCG-RTP):

Processo de Programa nº 155/64. Box 100 (ACCG-RTP), microfilme.

Processo de Programa nº 55/65. Box 130 (ACCG-RTP), microfilme.

Processo de Programa nº 2904/65. Box 157 (ACCG-RTP), microfilme.

Processo de Programa nº 3188/66. Box 198 (ACCG-RTP), microfilme.

Processo de Programa nº 2014/67. Box 198 (ACCG-RTP), microfilme.

Processo de Programa 476/70. Box 293 (ACCG-RTP), microfilme.

Processo de Programa nº 5188/70. Box 321 (ACCG-RTP), microfilme.

Processo de Programa nº 560/75. Box 517 (ACCG-RTP), microfilme.

ASSOCIAÇÃO JOSÉ AFONSO (AJA):

Recortes de imprensa e livros – diversos.

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL (BNP):

A Música nos Estados Unidos. livreto. S.I.: Publicado pela Secretaria das Informações de Guerra dos EUA, s/d. BNP, cota: B.A. 2291//10 V (Fundo Geral Monografias).

AZEVEDO, Al. Pinheiro de. Balanço Político: Alocução ao país feita na Rádio e RTP pelo Almirante Pinheiro de Azevedo no dia 13 de outubro de 1975. Lisboa: Ministério da Comunicação Social/ Anuário Comercial de Portugal, 1975. BNP cota: S.C. 39261 V.

Educação Estética: Regulamentos e Directivas. Mocidade Portuguesa. Lisboa: s.n., 1959. BNP SC 19111 P.

Emissora Nacional de Radiodifusão. Festival de Música: 30 anos de Cultura Portuguesa. Programa. Lisboa: Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), 1956. BNP cota: M. 1187 V.

Festival da Canção. livretos. nº 01-09. Porto: Edições Sta. Cruz, 1968. BNP cota: M. 351 P.

FNAT. Festival dedicado aos trabalhadores de Lisboa a que se digna assistir Sua Excelência o Senhor Presidente da República. programa. Lisboa: Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho – FNAT, 1946. BNP cota: 1962 V.

LEÇA, Armando (sel./orq.). Aldeia Mais Portuguesa. música manuscrita. Seleção e orquestração de Armando Leça [modas populares ouvidas nas aldeias quando do Concurso da Aldeia Mais Portuguesa (Secretariado de Propaganda Nacional – SPN)]. S.I., s/d [1938?]. BNP cota: A.L. 7//1.

Liga de Educação Estética. Estatutos da Liga de Educação Esthetica. Lisboa: Liga de Educação Estética/ Typ. A Editora, 1909. BNP SC 7473// 10 V.

MELO, Carlos de. Boletim da Casa do Pessoal da Rádio Televisão Portuguesa, nº 06, 25 fev. 1965. BNP cota: PP. 3376 A.

MELO, Carlos de. Boletim da Casa do Pessoal da Rádio Televisão Portuguesa, nº 1 (15 set. 1964) – nº 19/20 (mar./ abr. 1966). BNP cota: PP. 3376 A.

Mundo da Canção – MC. Direção Avelino da Silva Tavares. ano I, nº 1. Porto: Tipografia Aliança, Lda, dez. 1969. BNP cota: MPP 1 V.

Mundo da Canção – MC. Direção Avelino da Silva Tavares. ano I, nº 4. Porto: Tipografia Aliança, Lda, mar. 1970. BNP cota: MPP 1 V.

Mundo da Canção – MC. Direção Avelino da Silva Tavares. ano I, nº 6. Porto: Tipografia Aliança, Lda, mai. 1970. BNP cota: MPP 1 V.

Mundo da Canção – MC. Direção Avelino da Silva Tavares. ano I, nº 7. Porto: Tipografia Aliança, Lda, jun. 1970. BNP cota: MPP 1 V.

Mundo da Canção – MC. Direção Avelino da Silva Tavares. ano I, nº 8. Porto: Tipografia Aliança, Lda, jul. 1970. BNP cota: MPP 1 V.

Mundo da Canção – MC. Direção Avelino da Silva Tavares. ano I, nº 9. Porto: Tipografia Aliança, Lda, ago. 1970. BNP cota: MPP 1 V.

Mundo da Canção – MC. Direção Avelino da Silva Tavares. ano I, nº 10. Porto: Tipografia Aliança, Lda, set. 1970. BNP cota: MPP 1 V.

Mundo da Canção – MC. Direção Avelino da Silva Tavares. ano I, nº 11. Porto: Tipografia Aliança, Lda, out. 1970. BNP cota: MPP 1 V.

Mundo da Canção – MC. Direção Avelino da Silva Tavares. ano I, nº 12. Porto: Tipografia Aliança, Lda, nov. 1970. BNP cota: MPP 1 V.

Mundo da Canção – MC. Direção Avelino da Silva Tavares. ano II, nº 13. Porto: Tipografia Aliança, 15 dez. 1970. BNP cota: MPP 1 V.

Mundo da Canção – MC. Direção Avelino da Silva Tavares. ano II, nº 14. Porto: Tipografia Aliança, 20 jan. 1971. BNP cota: MPP 1 V.

Mundo da Canção – MC. Direção Avelino da Silva Tavares. ano II, nº 16. Porto: Tipografia Aliança, 20 mar. 1971. BNP cota: MPP 1 V.

Mundo da Canção – MC. Direção Avelino da Silva Tavares. ano II, nº 17. Porto: Tipografia Aliança, 20 abr. 1971. BNP cota: MPP 1 V.

Mundo da Canção – MC. Direção Avelino da Silva Tavares. ano II, nº 18. Porto: Tipografia Aliança, 20 mai. 1971. BNP cota: MPP 1 V.

Mundo da Canção – MC. Direção Avelino da Silva Tavares. ano II, nº 21. Porto: Tipografia Aliança, 20 ago. 1971. BNP cota: MPP 1 V.

Mundo da Canção – MC. Direção Avelino da Silva Tavares. ano III, nº 26. Porto: Tipografia Aliança, 20 fev. 1972. BNP cota: MPP 1 V.

Mundo da Canção – MC. Direção Avelino da Silva Tavares. ano III, nº 27. Porto: Tipografia Aliança, 20 mar. 1972. BNP cota: MPP 1 V.

Mundo da Canção – MC. Direção Avelino da Silva Tavares. ano III, nº 29. Porto: Tipografia Aliança, 20 mai. 1972. BNP cota: MPP 1 V.

Notícias da RTP, nº 09, ago. 1958. BNP cota: J. 640 P.

Notícias da RTP, nº 10, dez. 1958. BNP cota: J. 640 P.

Núcleo do P.S. da RTP. Socialista, nº 1, (01 abr. 1975), 1975. BNP cota: J. 1541 P.

Relatório e Contas/ Casa do Pessoal da RTP. Lisboa: CPRTP, 1966. BNP cota: PP 12378 V.

Relatório e Contas/ Casa do Pessoal da RTP. Lisboa: CPRTP, 1967. BNP cota: PP 12378 V.

Relatório e Contas/ Casa do Pessoal da RTP. Lisboa: CPRTP, 1968. BNP cota: PP 12378 V.

Relatório e Contas/ Casa do Pessoal da RTP. Lisboa: CPRTP, 1971. BNP cota: PP 12378 V.

RUIVO, Mário. Política Externa: Entrevista concedida à RTP pelo Ministro dos Negócios Estrangeiros, Dr. Mário Ruivo, 26 ago. 1975. Lisboa: Ministério da Comunicação Social/ Anuário Comercial de Portugal, 1975. BNP cota: S.C. 39169 V.

Sol de Inverno. Partitura. Lisboa: Valentim de Carvalho, 1965. BNP cota: M.P. 4032 A.

TNSJ, Teatro Nacional de São João; CM, Cité de la Musique. Raízes Rurais, Paixões Urbanas: Fado, Jazz, Músicas Tradicionais. programa. Porto: Teatro Nacional de São João, 1997. BNP cota: M. 97 A.

BIBLIOTECA NACIONAL DO RIO DE JANEIRO (BN-RJ):

BIBLIOTECA NACIONAL – ACERVO DIGITAL (BN-AD):

Correio da Manhã:

“A estrutura de festival já morreu”. Correio da Manhã, 21 out. 1970, Anexo, p. 03. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_08> Acesso: 18 fev. 2020.

“Agora explica, Marzagão”. Correio da Manhã, 1º Caderno, 17 ago. 1970, p. 13. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_08> Acesso em: 18 fev. 2020.

“Canção na GB tem festival em 1967”. Correio da Manhã, 12 mai. 1967, p. 11. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07> Acesso em. 18 fev. 2020.

“Como Portugal trocou Carlos por uma Paula”. Correio da Manhã, 14 out. 1970, Anexo, n.p.. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_08> Acesso em. 18 fev. 2020.

“Curtir om ou julgar música”. Correio da Manhã, 19 set. 1972, Anexo, n.p.. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_08> Avesso em: 20 fev. 2020.

“Festival começa hoje sem rei tropicalista”. Correio da Manhã, 26 set. 1968, Anexo, n.p.. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07> Avesso em: 20 fev. 2020.

“Festival Internacional da Canção”. Correio da Manhã, 14 out. 1970, Anexo, pp. 01-03. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1970_23773.pdf> Acesso em: 18 fev. 2020.

“FIC internacional escolhe hoje música que levará Galo de Ouro”. Correio da Manhã, 04 out. 1971, p. 06. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_08&PagFis=1> Acesso em: 10 mar. 2020.

“FIC: Monotonia do ruído”. Correio da Manhã, 22 set. 1972, Anexo, n.p.. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_08> Acesso em: 18 fev. 2020.

“Internacional dos Festivais coloca Brasil como líder”. Correio da Manhã, 12 fev. 1969, p. 07. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07> Acesso em: 18 fev. 2020.

“Luciana por enquanto a melhor”. Correio da Manhã, 04 out. 1969, p. 11. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_07&pagfis=104348&url=>> Acesso em: 08 nov. 2018.

“Marzagão confirma: a eurovisão vem ao Rio”. Correio da Manhã, 05 set. 1970, p. 11. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_08> Acesso em: 20 fev. 2020.

“Nada de novo em tempo de festival”. Correio da Manhã, 26 out. 1966, n.p.. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07> Acesso em: 19 fev. 2020.

“O Homem do FIC”. Correio da Manhã, 02 out. 1970, p. 02. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_08> Acesso em: 20 fev. 2020.

“Os galos do Festival só tem um segredo, o preço”. Correio da Manhã, 14 out. 1970, Anexo, p. 03. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_08> Acesso em: 10 mar. 2020.

“Paula Ribas reclama do som e diz que foi prejudicada”. Correio da Manhã, 24 out. 1970, Anexo, p. 03. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_08&PagFis=13061> Acesso em: 18 fev. 2020.

“Portugal se diz bem representado”. Correio da Manhã, 19 out. 1967, 1º Caderno, p. 13. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07> Acesso em: 17 fev. 2020.

“Portugal trouxe Paula: Já cantou o ‘Play Boy’”. Correio da Manhã, 17 out. 1970, p. 06. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_08> Acesso em: 18 fev. 2020.

“Portuguesa é contra música de protesto”. Correio da Manhã, 05 out. 1967, 1º Caderno, p. 09. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&PagFis=86621> Acesso em: 18 fev. 2020.

“Quando a banda passa”. Correio da Manhã, 21 mar. 1970, p. 04. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_08> Acesso em: 17 fev. 2020.

“Todos a rigor: Foi a última noite do FIC”. Correio da Manhã, 27 out. 1970, Anexo, n.p.. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_08&PagFis=13181> Acesso em: 18 fev. 2020.

Jornal do Brasil:

“Black Rio: O orgulho (importado) de ser negro no Brasil”. por Lena Frias. Jornal do Brasil, 17 jul. 1976, Caderno B, pp. 4-6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09> Acesso em: 20 mar. 2014.

“FIC se encerra em noite de desorganização”. Jornal do Brasil, 27 out. 1970, p. 05. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&PagFis=18710> Acesso em: 18 fev. 2020.

“Pingue-pongue com Chico Buarque”. *Jornal do Brasil*, 13 jul. 1970. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09> Acesso em: 17 fev. 2020.

“Marzagão quer o Festival dos Festivais”. *Jornal do Brasil*, 1º Caderno, 12 fev. 1972, p. 24. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&PagFis=1> Acesso em: 17 fev. 2020.

“Na fase final quem ganhou foi a MPB”. *Jornal do Brasil*, 20 out. 1970, Caderno B, p. 02. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09> Acesso em: 18 fev. 2020.

“Os documentos da censura”. *Jornal do Brasil*, 18 jun. 1978, Caderno Especial, n.p.. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09> Acesso em: 06 mai. 2017.

“Som Imaginário, a falta de bom senso sem conjunto”. *Jornal do Brasil*, 14 out. 1970, 1º Caderno, p. 05. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09> Acesso em: 20 fev. 2020.

O Pasquim:

O Pasquim, nº 08, ago. 1969. Acervo Digital BN. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&PagFis=22507>> Acesso em: 20 jan. 2020.

O Pasquim, nº 10, ago. 1969. Acervo Digital BN. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&PagFis=22640>> Acesso em: 20 jan. 2020.

O Pasquim, nº 15, ago. 1969. Acervo Digital BN. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&PagFis=22640>> Acesso em: 20 jan. 2020.

O Pasquim, nº 19, out.-nov. 1969. Acervo Digital BN. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&PagFis=22733>> Acesso em: 20 jan. 2020.

O Pasquim, nº 20, nov. 1969. Acervo Digital BN. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&PagFis=22733>> Acesso em: 20 jan. 2020.

O Pasquim, nº 32, set. 1970. Acervo Digital BN. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=124745&pesq=>> Acesso em: 21 jan. 2020.

O Pasquim, nº 68, out. 1970. Acervo Digital BN. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=124745&pesq=>> Acesso em: 21 jan. 2020.

O Pasquim, nº 71, out.-nov. 1970. Acervo Digital BN. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=124745&pesq=>> Acesso em: 21 jan. 2020.

O Pasquim, nº 72, nov. 1970. Acervo Digital BN. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&PagFis=1813>> Acesso em: 21 jan. 2020.

O Pasquim, nº 117, set.-out. 1971. Acervo Digital BN. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&PagFis=1813>> Acesso em: 21 jan. 2020.

O Pasquim, nº 169, set.-out. 1972. Acervo Digital BN. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&PagFis=3797>> Acesso em: 21 jan. 2020.

Revista Manchete:

Manchete, 17 abr. 1965, Edição 0678. Acervo Digital BN. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&PagFis=36496>> Acesso em: 11 jan. 2020.

Manchete, 08 mai. 1965, Edição 0681. Acervo Digital BN. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pasta=ano%20196&pesq=>>> Acesso em: 11 jan. 2020.

Manchete, 23 abr. 1966, Edição 0731. Acervo Digital BN. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&PagFis=69396>> Acesso em: 11 jan. 2020.

Manchete, 11 jun. 1966, Edição 0738. Acervo Digital BN. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pasta=ano%20196&pesq=>>> Acesso em: 11 jan. 2020.

Manchete, 02 set. 1967, Edição 0802. Acervo Digital BN. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&PagFis=74961>> Acesso em: 12 jan. 1967.

Manchete, 14 out. 1967, Edição 0808. Acervo Digital BN. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&PagFis=80865>> Acesso em: 12 jan. 2020.

Manchete, 28 out. 1967, Edição 0810. Acervo Digital BN. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pasta=ano%20196&pesq=>>> Acesso em: 12 jan. 2020.

Manchete, 04 nov. 1967, Edição 0811. Acervo Digital BN. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pasta=ano%20196&pesq=>>> Acesso em: 12 jan. 2020.

Manchete, 14 set. 1968, Edição 0856. Acervo Digital BN. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&PagFis=89000>> Acesso em: 13 jan. 2020.

Manchete, 14 out. 1968, Edição 0860. Acervo Digital BN. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&PagFis=89000>> Acesso em: 13 jan. 2020.

Manchete, 19 out. 1968, Edição 0861. Acervo Digital BN. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&PagFis=89819>> Acesso em: 13 jan. 2020.

Manchete, 04 out. 1969, Edição 0911. Acervo Digital BN. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&PagFis=98516>> Acesso em: 14 jan. 2020.

Manchete, 11 out. 1969, Edição 0912. Acervo Digital BN. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&PagFis=98516>> Acesso em: 14 jan. 2020.

Manchete, 18 out. 1969, Edição 0913. Acervo Digital BN. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&PagFis=98516>> Acesso em: 14 jan. 2020.

Manchete, 17 out. 1970, Edição 0965. Acervo Digital BN. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&PagFis=108685>> Acesso em: 15 jan. 2020.

Manchete, 01 nov. 1970, Edição 0967. Acervo Digital BN. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&PagFis=108685>> Acesso em: 15 jan. 2020.

Manchete, 30 set. 1970, Edição 1067. Acervo Digital BN. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&PagFis=109193>> Acesso em: 15 jan. 2020.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO RIO DE JANEIRO (MIS-RJ):

20848

20850

20852

20856

38-98.1/18 | 16884

405.1/7 | 16891

1058.1/12 | 43118

1058.2.1/6 | 43119

1058.3.1/9 | 43120

1058.4.1/24 | 43121

1114.97 | 4348

DPDF 00101

SC-10177

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (MIS-SP):

00125TBR000106FTa | 690576-FO.00108-TV.005

00125TBR000489FTa | 691046/FO00171/TV.005

00125TBR005784FTa | 69.0046

00125TBR005795FTa | 69.0057

00125TBR005796FTa | 69.0058

00821NTP00135VD. [Notas Contemporâneas: Renato Teixeira – estúdio – 2ª parte].

00821NTP00236VD. [Notas Contemporâneas: Ivan Lins – estúdio].

00821NTP00294VD. [Notas Contemporâneas: Flávio Venturini – estúdio].

00821NTP00297VD. [Notas Contemporâneas: Fagner – estúdio, 2ª Parte].

00821NTP00305VD. [Notas Contemporâneas: Jards Macalé – estúdio].

00821NTP00321VD. [Notas Contemporâneas: Walter Franco – estúdio].

00821NTP00361VD. [Notas Contemporâneas: Marcos Valle – estúdio].

MUSEU DO FOLCLORE DO RIO DE JANEIRO (MF-RJ):

NEVES, Guilherme Santos. Apareceu a Margarida no Festival da Canção. IBECC/ CNFL/ DOC. 552, 05 jan. 1968, pp. 01-04. C. 13, pasta 1, 6ª pr, Est. E 1. Biblioteca Amadeu Amaral – Museu do Folclore-RJ.

SOARES, Dirceu. Moda de viola, teu cenário é uma beleza. (3)f. il. Folha de S. Paulo, São Paulo, 28 nov. 1978. recorte. 78.071.21T. AZEVEDO / 78.11.28 F. SP – Museu do Folclore-RJ.

“Toques, ladainhas, bênçãos, pisos e meias-luas: É festa de capoeira, camará”. (7)f. il. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 28 jun. 1974. recorte. REGISTRO3265 – Museu do Folclore-RJ.

MUSEU NACIONAL DO TEATRO (LISBOA, PORTUGAL).

“Fotografias das maquetes de alguns teatros portugueses (Cine-Teatro Monumental, Cine-Teatro Capitólio, Teatro Apolo, Pátio das Arcas)”. Acervo pessoal.

HEMEROTECA MUNICIPAL DE LISBOA (HML):

- Alvorada. 1963-1971. tomo único. HM, BML 3775 Rev.
- TV. Ano I, 1963-1964, nº 27 a 39. tomo único. HM, BML 1357 Rev.
- O Século Ilustrado. 1963. tomo 2 (2º sem.). HM, BML 298 Rev.
- O Século Ilustrado. 1965. tomo 1 (1º sem.). HM, BML 298 Rev.
- O Século Ilustrado. 1966. tomo 1 (1º sem.). HM, BML 298 Rev.
- O Século Ilustrado. 1966. tomo 2 (2º sem.). HM, BML 298 Rev.
- O Século Ilustrado. 1967. tomo 1 (1º trim.). HM, BML 298 Rev.
- O Século Ilustrado. 1967. tomo 4 (4º trim.). HM, BML 298 Rev.
- O Século Ilustrado. 1968. tomo 1 (1º trim.). HM, BML 298 Rev.
- O Século Ilustrado. 1968. tomo 2 (2º trim.). HM, BML 298 Rev.
- O Século Ilustrado. 1968. tomo 3 (3º trim.). HM, BML 298 Rev.
- O Século Ilustrado. 1968. tomo 4 (4º trim.). HM, BML 298 Rev.
- O Século Ilustrado. 1969. tomo 1 (1º trim.). HM, BML 298 Rev.
- O Século Ilustrado. 1969. tomo 2 (2º trim.). HM, BML 298 Rev.
- O Século Ilustrado. 1969. tomo 4 (4º trim.). HM, BML 298 Rev.
- O Século Ilustrado. 1970. tomo 2 (2º trim.). HM, BML 298 Rev.
- O Século Ilustrado. 1970. tomo 3 (3º trim.). HM, BML 298 Rev.
- O Século Ilustrado. 1970. tomo 4 (4º trim.). HM, BML 298 Rev.
- O Século Ilustrado. 1971. tomo 1 (1º trim.). HM, BML 298 Rev.
- O Século Ilustrado. 1971. tomo 2 (2º trim.). HM, BML 298 Rev.
- O Século Ilustrado. 1971. tomo 4 (4º trim.). HM, BML 298 Rev.
- O Século Ilustrado. 1972. tomo 1 (1º trim.). HM, BML 298 Rev.
- O Século Ilustrado. 1972. tomo 2 (2º trim.). HM, BML 298 Rev.
- O Século Ilustrado. 1972. tomo 3 (3º trim.). HM, BML 298 Rev.
- O Século Ilustrado. 1972. tomo 4 (4º trim.). HM, BML 298 Rev.
- O Século Ilustrado. 1973. tomo 1 (1º trim.). HM, BML 298 Rev.
- O Século Ilustrado. 1973. tomo 2 (2º trim.). HM, BML 298 Rev.
- O Século Ilustrado. 1974. tomo 1 (1º trim.). HM, BML 298 Rev.
- O Século Ilustrado. 1974. tomo 2 (2º trim.). HM, BML 298 Rev.

O Século Ilustrado. 1975. tomo 1 (1º trim.). HM, BML 298 Rev.

TONICHA – CLUBE DE FÃS:

Recortes de imprensa e livros – diversos.

TORRE DO TOMBO (TT):

Arquivo Salazar:

AOS/CO/CR-5.

AOS/CO/ED-11.

AOS/CO/ED-1C.

AOS/CO/IN-6.

AOS/CO/PC-3E.

AOS/CO/PC-3I.

AOS/CO/PC-8D.

AOS/CO/PC-11.

AOS/CO/PC-15.

AOS/CO/PC-36.

AOS/CO/PC-42.

AOS/CO/PC-51A.

AOS/CO/PC-54.

AOS/CO/PC-63A.

AOS/CO/PC-67.

AOS/CO/PC-76B.

AOS/CO/PC-76C.

AOS/CO/NE-2F.

AOS/CO/NE-27.

AOS/CO/UL-38A.

Arquivo SNI:

SNI, Censura, cx. 181.

SNI, Censura, cx. 354.

SNI, Censura, cx. 459.

SNI, Censura, cx. 465.

SNI, cx. 1080.

SNI, cx. 1080.

SNI, DGE, proc. 4772.

SNI, IGAC, cx. 533.

SNI, IGAC, cx. 558.

Arquivo Marcello Caetano:

AMC, CX. 2, CRUZEIRO DE FÉRIAS ÀS COLÓNIAS, Discursos.

AMC, CX. 6, EXÍLIO NO BRASIL, DOCUMENTOS POLÍTICOS.

AMC, CX. 6, EXÍLIO NO BRASIL, UNIVERSIDADE GAMA FILHO.

AMC, CX. 7, EXÍLIO NO BRASIL, CONFERÊNCIAS.

AMC, CX. 10, VIAGEM MINISTERIAL À ÁFRICA, OBJECTIVOS DA VIAGEM.

AMC, CX. 12, PRESIDENTE DO CONSELHO, ULTRAMAR, Relatórios.

AMC, CX. 24, CORRESPONDÊNCIA, CRUZ, Ivo.

AMC, CX. 30, CORRESPONDÊNCIA, KUBITSCHKE, Juscelino.

AMC, CX. 57, CORRESPONDÊNCIA, UNIVERSIDADE DO ESTADO DA GUANABARA.

ENTREVISTAS, DEPOIMENTOS E OUTROS:

BUGALHO, Carla. Entrevista concedida em: 24 mai. 2019.

CALLIXTO, João Carlos. Entrevista concedida em: 29 mai. 2019.

FÉ, Maria da. Entrevista concedida em: 29 ago. 2019.

GOMES, João Parahyba. Entrevista concedida via Messenger (vídeo) em: 27 mar. 2020.

MEDEIROS, Carlos Alberto. Entrevista concedida em: 03 jul. 2017.

SOARES, Elza. Entrevista concedida em: 16 jul. 2019.

WERNECK, Iracema. Entrevista recebida por e-mail em: 20 nov. 2018.

MENSAGENS E POSTAGENS DE REDES SOCIAIS:

“A chave do símbolo da Sociedade Alternativa”. *Para Sempre Raul Seixas* (Página do Facebook), 11 dez. 2014. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/622630667834369/photos/a-chave-do-s%C3%ADmbolo-da-sociedade-alternativa-%C3%A9-a-cruz-ansata-da-mitologia-eg%C3%ADpcia/670676673029768/>> Acesso em: 15 jun. 2020.

MANGORRINHA, Jorge. Mensagem recebida por Facebook, 11 mar. 2019.

MÁRIO, Fábio. Mensagem recebida por Facebook, 03 out. 2017.

DISCOGRAFIA.

3º Festival da Música Popular Brasileira, Vol. 1. Philips, 1967.

3º Festival da Música Popular Brasileira, Vol. 2. Philips, 1967.

3º Festival da Música Popular Brasileira, Vol. 3. Philips, 1967.

I Festival Nacional de Música Popular Brasileira. Odeon, 1968.

I Festival Nacional de Música Popular Brasileira – O Brasil Canta no Rio. Odeon, 1968.

II Festival Internacional da Canção. Philips, 1967.

BAIANOS, Os Novos. Colégio de Aplicação/ De Vera. RGE, 1969.

_____. Novos Baianos F.C.. Continental, 1973.

BEN, Jorge. Jorge Bem. Universal Music, 1969.

BEN, Jorge. Queremos Guerra/ Minha Menina. AU, 1968.

BEN, Jorge. Negro é Lindo. Universal Music, 1971.

BEN, Jorge. Compactos 1968/1975. [?].

BOLDRIN, Rolando. O Cantadô. [?], 1974.

BRANCO, José Mário. Mudam-se os Tempos Mudam-se as Vontades. Guilda da Música, 1971.

Brasil Canta no Rio, O. Philips, 1968.

BUENO, Dino Galvão. Mestre Navegador. ONErpm, 2011.

CAMARGO, Ely; VANDRÉ, Geraldo; TUCA. A Banda/ Disparada. Chantecler, 1966.

CARDOSO, Elizeth. Muito Elizeth – de Pixinguinha a Chico Buarque de Holanda. Copacabana, 1966.

CARDOSO, Elizeth. Ao vivo no Teatro João Caetano, Vol. I. MIS, 1968.

CARIOCAS, Os. Passaporte. Philips, 1966.

CARLOS, Erasmo. Erasmo Carlos. RGE, 1967.

CARTOLA. Cartola. Discos Marcos Pereira, 1974.

CARVALHO, Beth. Rosa da Gente. Odeon, 1968?.

CLÁUDIA. Chora Céu/ Mensagem. Som Livre, 1967.

CYNARA; CYBELE. Carolina/Oferenda. CBS, 1967.

CYNARA; CYBELE; CAYMMI, Danilo; VÂNIA. Sabiá/Andança. CBS, 1968.

EDGAR; TAIS, Os. Cantarida. RGE, 1970.

EVERSON, Leny. Lá Vem o Bloco/ Anoteceu. AU, 1966.

DE KALAFE. Cantiga de Jesuíno/ Canção do Meu Pranto. Compacto. Fermata, 1967.

DELANNO, Cris. Cris Delanno canta Newton Mendonça. Nikita Music, 2003.

DEMÉTRIUS. Minha Gente/ Canção pra Ninar meus Anjos. Continental, 1970.

Festivais da Canção. Vol. 1. Box, 7 CD's. Discobertas, 2012.

Festivais da Canção. Vol. 2. Box, 7 CD's. Discobertas, 2012.

FRANCO, Walter. Ou Não, Continental. (LP)/ Warner-Continental (CD), [1973] 1994.

GAC. Alerta/ Em Vermelho, Em Multidão. Vozes na Luta, 1975.

GAROA, Demônios da. Ói nós aqui traveis. Chantecler, 1969.

GIL, Gilberto. Louvação. Philips, 1967.

GIL, Gilberto; BEN, Jorge. Gil & Jorge: Ogum, Xangô. Philips, 1975.

GODOY, Adilson. Sou Sem Paz. RGE, 1965.

GONÇALVES, Nelson. Missão Cumprida: A Volta de Nelson Gonçalves. RCA Victor, 1968.

GONZAGA JR., Luiz. Um Abraço Terno em Você Viu Mãe. Odeon, 1970.

HOLLANDA, Chico Buarque. Chico Buarque de Hollanda Vol. 1. RGE, 1966.

LOY, Luis. Luis Loy Quinteto. RGE, 1966.

LUNA, Roberto; NAGÔ, Trio. Capoeira/ Conte até Dez. RCA Victor, 1968.

MANSA, Marisa Gata; FILHO, Ernâni; MASCARENHAS, Carminha. Em cada Estrela uma Canção. Copacabana, 1961

MÁRCIA. Arrastão/ Miss Bikini. [?], 1965.

MÁRCIA. Eu e a Brisa. Philips, 1968.

MEDALHA, Marília; GISMONTI, Egberto. São, São Paulo Meu Amor/ Atento Alerta. Philips, 1968.

MIRANDA, Wilson. Paz e Alegria. RCA Victor, 1968.

MONTEIRO, Cyro; MARTINS, Herivelto. Tive Sim/ Samba Manifesto. RCA Victor, 1968.

MPB-4. Deixa Estar. Elenco, 1970.

MUTANTES, Os. Os Mutantes. Polydor, 1969.

MUTANTES, Os. Mande um Abraço pra Velha. Polydor, 1972.

ODETE, Maria. Boa Palavra/ É de Manhã. Mocambo/ Rozemblit, 1966.

OLIVEIRA, Simone. A Banda/ Dia Das Rosas. Decca, 1966.

_____. Marionette (*Puppet on a String*). Decca, 1967.

Phono 73 – O canto de um povo. Box, 2 CD's/DVD. Phonogram (LP)/ Universal Music (CD). Brasil, [1973] 2005.

POWELL, Baden. Baden Powell Quartet. Barclay, 1970.

QUARTETO 1111. Balada Para D. Inês. Columbia, EP, 1967.

RAYOL, Agnaldo. Anda que Te Anda/ Minha Verdade. Copacabana, 1967.

REGINA, Cláudia; TOBIAS. Diálogo/ Um Tigre Dentro de Mim. Philips, 1972.

REGINA, Elis. Elis Regina: No fino da Bossa, Ao Vivo, Vol. 3. Universal, 1994.

REGINA, Elis. Samba Eu Canto Assim. Philips, 1965.

SALVADOR, Dom. Dom Salvador. compacto. CBS, 1970.

SALVADOR, Dom e Abolição. Som, Sangue e Raça. Columbia/CBS, 1971.

SEIXAS, Raul. Let me Sing, Let me Sing/ Ted Boy, Rock e Brilhantina. Philips, 1972.

SIMONAL, Wilson. Wilson Simonal. Odeon, 1965.

TORDO, Fernando. Dentro da Manhã/ Sangue das Palavras. Philips, 1972.

TRÊS BRASILEIROS, Os. Brasil LXIX. Capitol Records, 1969.

VALE, João. O Poeta do Povo. Philips, 1965.

VALENÇA, Alceu. Molhado de Suor. Som Livre, 1974.

VANDRÉ, Geraldo; TUCA. Porta Estandarte/ Você Que Não Vem. Chantecler, 1966.

VANDRÉ, Geraldo. Canto Geral. Odeon, 1968.

Vários Artistas. Festival Camaradagem. Valentim de Carvalho/ Phillips/ Movieplay, 1971.

Vários Artistas. Quando os Baianos se Encontram. Gala, 1979.

Vários Artistas. Viva o Festival da Música Popular Brasileira. LP. AU, 1966.

VELOSO, Caetano. É Proibido Proibir/ Ambiente de Festival. Philips, 1968.

VILA, Martinho. Martinho da Vila. RCA Victor, 1969.

VILA, Martinho. Meu Lajaráiá. RCA Victor, 1970.

ZÉ, Tom. Grande Liquidação. Sony Music, 1968.

FILMOGRAFIA:

2001: Uma Odisséia no Espaço. Dir. Stanley Kubrick. EUA, Reino Unido, 1968.

Anos Dourados. Cr. Gilberto Braga; Dir. Roberto Talma. Rede Globo. Minissérie. Brasil, 1986.

Barravento. Dir. Glauber Rocha. Brasil, 1962.

Besouro. Dir. João Daniel Tikhomiroff. Brasil, 2009.

Don Quixote. Dir. Orson Welles. Espanha/ Itália/ Estados Unidos, 1969.

Fado – História de uma Cantadeira. Dir. Perdigão Queiroga. Portugal, 1947.

Fados. Dir. Carlos Saura. Portugal, 2007.

Gonzaga: De pai para filho. Dir. Breno Silveira. Brasil, 2012.

Morte e Vida Severina. Dir. Zelito Viana. Brasil, 1977.

Muito Além do Cidadão Kane (*Beyond Citizen Kane*). Dir. Simon Hartog. Reino Unido, 1993.

Novos Baianos F. C.. Dir. Solano Ribeiro. Brasil, 1973.

Os Doces Bárbaros. Dir. Jom Tob Azulay. Brasil, 1976.

Phono 73 – O Canto de um Povo. Dir. Ricardo Moreira. Brasil, 2005.

Quando o Carnaval Chegar. Dir. Cacá Diegues, Brasil, 1972.

Rio, 40 graus. Dir. Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1955.

São Paulo, S/A. Dir. Luís Sérgio Person. Brasil, 1965.

Spellbound (Quando Fala o Coração). Dir. Alfred Hitchcock. EUA, 1945.

Tempos Modernos. Dir. Charlie Chaplin. EUA, 1936.

Terra em Transe. Dir. Glauber Rocha. Brasil. 1967.

Tropicália. Dir. Marcelo Machado. Documentário. Brasil, 2012.

Uma Hora de Amor. Dir. Augusto Fraga. Portugal, 1964.

Uma Noite em 67. Dir. (es) Renato Terra; Ricardo Calil. Documentário. Brasil, 2010.

Yorimatã. Dir. Rafael Saar. Documentário. Brasil, 2014.

PEÇAS TEATRAIS:

Hoje é Dia de Rock. Dir. José Vicente, 1971.

Morte e Vida Severina. Dir. Roberto Freire, 1966.

Roda Viva. Dir. José Celso Martinez, 1968.

VÍDEOS E ÁUDIOS.

“Alceu Valença: 70 anos, sete desejos”. vídeo. Diário de Pernambuco, publicado em 29 jun. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vqit_DtbwtY> Acesso em: 26 dez. 2018.

“António Calvário venceu o primeiro Festival RTP da Canção 1964”. vídeo. Programa Praça da Alegria. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-5K2e5x9kjY>> Acesso em: 10 nov. 2017.

“Barcelos Canta de Galo”. por Prof. José Hermano Saraiva. RTP Arquivos [online]. Disponível em: <<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/barcelos-canta-de-galo/>> Acesso em: 04 dez. 2019.

“Como foi a primeira edição do Festival da Canção”. vídeo. Sábado [site], 13 mar. 2014. Disponível em: <<https://www.sabado.pt/video/detalhe/Como-foi-a-primeira-edicao-do-Festival-da-Cancao>> Acesso em: 20 jan. 2019.

“Conferência integrada à exposição “O Ano de 1969”, com participação de Simone de Oliveira, Nuno Nazareth Fernandes e mediação de Jorge Mangorrinha e Sofia Vieira Lopes, realizada na Biblioteca Nacional de Portugal”. 28 mai. 2019. Audiovisual. Arquivo pessoal do autor.

“Cantares do Zeca”. áudio. Emissão Especial Antena 1, Episódio 10 abr. 2012. Disponível em: <<https://www.rtp.pt/programa/radio/p1994/e1042012>> Acesso em: 27 abr. 2019. Disponível também em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DhOXLbMyJPY&t=140s>> Acesso em: 27 abr. 2019.

“Elis Regina canta ‘Lapinha’”. vídeo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=7-KFwAaEC90>> Acesso em: 05 out. 2013.

“Elis Regina – ‘Memórias de Marta Saré’ (TV Record, 1969)”. [1969] 10 set. 2018. vídeo com descrição. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=404jfw969Y>> Acesso em: 11 nov. 2019.

“Festival RTP da Canção”. vídeo. Programa A Voz do Cidadão, 15 mar. 2014. Disponível em: <<https://www.rtp.pt/play/p1300/e147261/voz-do-cidadao>> Acesso em: 20 ago. 2014

“Festival RTP da Canção 2019”. vídeo. Programa Voz do Cidadão, 13 abr. 2019. Disponível em: <<https://www.rtp.pt/play/p3305/e400995/voz-do-cidadao>> Acesso em: 17 abr. 2019.

“Maria de Lourdes Resende – Canção de Embalar”. vídeo, com descrição de Miguel Catarino, publicado em 5 ago. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jtY_3pyqXvo> Acesso em: 17 mar. 2019.

“Mestre Duda relembra história da música Acalanto para Isabela, de Alceu Valença”. vídeo. Especial Alceu 70 anos, Folha PE, publicado em 1 jul. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VoEOXOtERw0>> Acesso em: 26 dez. 2018.

“Monsanto, uma Aldeia Portuguesa”. vídeo. RTP Arquivos [11 abr. 1975]. Disponível em: <<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/monsanto-uma-aldeia-portuguesa/#sthash.ARCQaNt0.dpbs>> Acesso em: 17 abr. 2017.

“Reapresentação de Lapinha na final da I Bienal do Samba”. vídeo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=7-KFwAaEC90>> Acesso em: 05 out. 2013.

“Tom Zé: La video entrevista”. Nabocadopovo.it, 30 abr. 2018. vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wIRzbGwt3Ig>> Acesso em: 10 out. 2019.

“Zeca Afonso – Milho Verde”. vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gh0co2F-Q8c>> Acesso em: 08 fev. 2020.

BIBLIOGRAFIA.

ADORNO, Theodor W.. Indústria Cultural e Sociedade. 5ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALBIN, Ricardo Cravo. O livro de ouro da MPB. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ALENCAR, Edigar de. O Carnaval Carioca através da Música. Edição comemorativa do IV Centenário do Rio. Rio de Janeiro/ São Paulo: Livraria Freitas Bastos S.A., 1965.

ALMEIDA, Luís Pinheiro de; ALMEIDA, João Pinheiro de. Enciclopédia da Música Ligeira Portuguesa. Lisboa: Círculo de Leitores, 1998.

ALVES, Adalberto. Dicionário de Arabismos da Língua Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S.A./ Adalberto Alves, 2013.

AMADO, Maria Luisa; MONTEIRO, Isabel. Música para Olhar: Instrumentos Musicais na Pintura Portuguesa. Lisboa: Editorial Caminho, SA, 2005.

AMORIM, Edgard Ribeiro de. A história da televisão Excelsior. São Paulo: IDART, 1984.

_____. História da TV Brasileira, [recurso eletrônico]. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008.

A Música nos Estados Unidos. livreto. S.I.: Publicado pela Secretaria das Informações de Guerra dos EUA, s/d. BNP, cota: B.A. 2291//10 V (Fundo Geral Monografias).

ANDRADE, Mario de. Dicionário de musical brasileiro. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

_____. Música, Doce Música. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

_____. Modinhas Imperiais. São Paulo: Martins, 1964.

_____. Aspectos da música brasileira. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.

_____. Ensaio sobre a música brasileira. 3ª edição. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978)*. São Paulo: Edusc, 1999.

AQUINO, Rubim Santos Leão de; DIAS, Luiz Sérgio. *O Samba-Enredo Visita a História do Brasil: O Samba-de-Enredo e os Movimentos Sociais*. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda., 2009.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore Nacional, vol. 1: Festas, Bailados, Mitos e Lendas*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1964a.

_____. *Folclore Nacional, vol. 2: Danças, recreação e Música*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1964b.

ARAÚJO, Paulo César. *Eu não sou cachorro, não. 7ª ed.*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

AZEVEDO, Cândido de. *Mutiladas e Proibidas: Para a História da Censura Literária em Portugal nos Tempos do Estado Novo*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

_____. *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano: Imprensa, teatro, cinema, televisão, radiodifusão, livro*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

BAHIANA, Ana M.; WISNIK, José Miguel; AUTRAN, Margarida. *Anos 70: Música Popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.

_____. *Nada será como antes: MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____. *Almanaque Anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BARATA-FEYO, José Manuel. *RTP: O Fim Anunciado*. Lisboa: Oficina do Livro, 2002.

BARROS, Jorge; COSTA, Soledade Martinho. *Festas e Tradições Portuguesas. Setembro/Outubro*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2002.

BARROS, José D'Assunção. *O Campo da História: Especialidades e Abordagens*. Petrópolis: Vozes, 2004.

_____. *Raízes da música brasileira: Uma introdução à história da música erudita no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2011.

_____. *História Comparada*. Petrópolis: Vozes, 2014.

_____. *Conceitos: Seus usos nas ciências humanas*. Petrópolis: Vozes, 2016.

_____. Fontes históricas: Introdução aos seus usos historiográficos. Petrópolis: Vozes, 2019.

BAUMAN, Zygmunt. Modernidade líquida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. A cultura no mundo líquido moderno. Edição Digital. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013.

BEMFEITA, Alberto. Ary dos Santos: O homem, o poeta, o publicitário: Fotobiografia. Lisboa: Ed. Caminho, 2003.

BENISTE, José. Dicionário Yorubá-Português. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BENJAMIM, Warlter. Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura. 3ª ed.. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. A Modernidade e os Modernos. 2ª ed.. Tradução de Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BESEVAL, Patrick. A Televisão. Coleção Trimédia. Lisboa: Vega, 1985.

BETTENCOURT, Gastão. Música, Religião dos Portugueses: O Folclore na Música Erudita. Lisboa: Tip. Maurício & Monteiro, 1950.

BHABHA, Homi K. O Local da Cultura. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BORBA, Tomás; LOPES-GRAÇA, Fernando. Dicionário de Música. 3ª edição. vol. I, A-H. Porto: Mário Figueirinhas Editor, [1956-1958] 1999a.

_____. Dicionário de Música. 3ª edição. vol. II, I-Z. Porto: Mário Figueirinhas Editor, [1956-1958] 1999b.

BOURDIEU, Pierre. Sobre Televisão: Oeiras: Celta Editora, 1997.

BOXER, Charles. Relações Raciais no Império Colonial Português 1415-1825. Porto: Afrontamento, 1977.

BRAGA, Teófilo. Epopêas da raça mosárabe. Porto: Editora Imprensa Portuguesa, 1871.

_____. Curso de Historia da Litteratura Portugueza. Lisboa: Editora Nova Livraria Internacional, 1885.

_____. O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições. 3ª ed.. Prefácio de Jorge Freitas Branco. Lisboa: Publicações Dom Quixote, Lda., [1885] 1995.

BRANCO, João de Freitas. História da Música Portuguesa. Lisboa: Publicações Europa-América, 1959.

BRANDÃO, Nuno Goulart. As Notícias nos Telejornais: Que serviço público para o século XXI?. Lisboa: Guerra e Paz, 2010.

BRETÃO, José Noronha. As Danças do Entrudo Uma Festa do Povo: Teatro Popular da Ilha Terceira. vol. 1. Angra do Heroísmo: Direção Geral de Cultura, 1998.

BRITO, Joaquim Pais de (dir.). Fado: Vozes e Sombras. 2ª edição. Lisboa: Instituto Português de Museus/ Milão: Electra, [1994] 1995.

BRITO, Jomard Muniz de. Do Modernismo à Bossa Nova. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966.

BRITO, Manuel Carlos de; CYMBRON, Luísa. História da Música Portuguesa. Lisboa. Universidade Aberta, 1992.

BURKE, Peter. Hibridismo Cultural. Rio Grande do Sul: Editora UNISINOS, 2006.

_____; BRIGGS, Asa. Uma História Social da Mídia: De Gutenberg à Internet. 2º edição – revista e ampliada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

CABRITA, Felícia. Mulheres de Salazar. Prefácio de Fernando Rosas. Lisboa: Editorial Notícias, 1999.

_____. Os Amores de Salazar. Prefácio de Diogo Freitas do Amaral. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2006.

CÁDIMA, Francisco Rui. O Fenómeno Televisivo. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.

_____. Salazar, Caetano e a Televisão Portuguesa. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

CALADO, Carlos. A divina comédia dos mutantes. São Paulo: Ed. 34, 1995.

_____. Tropicália: A história de uma revolução musical. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 1997.

CALLIXTO, João Carlos. Canta, Amigo, Canta: Nova Canção Portuguesa (1960-1974). Lisboa: Âncora Editora, 2014.

_____ ; ISIDRO, Júlio. Festival RTP da Canção, 1964-1988: A Festa das Canções, vol. 1. livreto/DVD. Lisboa: RTP Edições/ Público-Levoir, 2018a.

_____. Festival RTP da Canção, 1989-2018: A Festa das Canções, vol. 2. livreto/DVD. Lisboa: RTP Edições/ Público-Levoir, 2018b.

_____. Festival RTP da Canção, 1964-2018: E as Outras?, vol. 3. livreto/DVD. Lisboa: RTP Edições/ Público-Levoir, 2018c.

_____ ; MANGORRINHA, Jorge. Portugal 12 pts: Festival da Canção. Lisboa: Âncora Editora, 2018.

CALVÁRIO, António. Histórias da minha história. Lisboa: Guerra e Paz, 2008.

CÂMARA, José Bettencourt da. O Essencial sobre a Música Tradicional Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001.

CAMARGO, Zeca. Elza. Rio de Janeiro: LeYa, 2018.

CAMÊU, Helza. Introdução ao estudo da música indígena brasileira. Brasília: Imprensa Nacional, 1977.

CAMÕES, Luís de. Os Lusíadas. Prefácio de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro. 4ª edição. Ministério dos Negócios Estrangeiros. Instituto Camões, 2000. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/component/docman/doc_details.html?aut=182> Acesso em: 15 jan. 2014.

CAMPOS, Augusto de. Balanço da Bossa: Antologia crítica da moderna música popular brasileira. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

_____. Balanço da bossa e outras bossas. 3ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

CANCLINI, Néstor García. A globalização imaginada: São Paulo: Iluminuras, 2007.

_____. Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2008.

CANDIDO, Antônio. Literatura e Sociedade. 9ª edição. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006.

CANTON, Katia. Do moderno ao contemporâneo. São Paulo: WVF Martins Fontes, 2009.

CAPARELLI, Sérgio. *Televisão e Capitalismo no Brasil*. Porto Alegre: L & PM Editores, 1982.

CARDOSO, Luiz. *Diccionario geográfico ou noticia historica de todas as Cidades, Villas, Lugares, Aldeas, Rios, Ribeiras, e Serras dos Reynos de Portugal, e Algarve, com todas as cousas raras, que nelles se encontraõ, assim antigas, como modernas*. Tomo I. Lisboa: Regia Officina Sylviana, e da Academia Real, 1747.

CARMO, Paulo Sérgio do. *Culturas da Rebelião: A juventude em questão*. São Paulo: Ed. SENAC, 2000.

CARVALHO, Alberto Arons de. *A RTP e o Serviço Público de Televisão*. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

CARVALHO, João Pinto de (Tinop). *História do Fado*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982.

CARVALHO, Maria de Lourdes de. *O meu nome é Madalena Iglésias*. Lisboa: ACD Ed., 2008.

CARVALHO, Rómulo de. *História dos Balões*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

CARVALHO, Ruben. *Um Século de Fado*. Alfragide: Ediclube, 1999.

CASTELO-BRANCO, Salwa (coord./ed.). *Portugal e o Mundo: O Encontro de Culturas na Música/ Portugal and the World: The Encounter of Cultures in Music*. edição bilingue. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.

_____; BRANCO, Jorge Freitas (orgs.). *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta Editora, 2003.

_____. (dir.). *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. 4 vols. (A-C, C-L, L-P, P-Z). Lisboa: Círculo de Leitores/ Temas e Debates, 2010.

CASTRIM, Mário. *Televisão e Censura*. Porto: Campo das Letras, 1996.

CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade*. 16ª ed.. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CEVEREL, Philippe de. *Relation du Voyage et de l'Ambassade de Jean Sarrazin en Espagne et en Portugal*. [1582] 1860.

CHEDIAK, Almir. Carlos Lyra. *Songbook*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1994.

CHEDIAK, Almir; CHEDIAK, Jesus. Ivan Lins. *Songbook*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2005.

CORRÊA, Roberto. *A Arte de Pontear Viola*. Brasília/ Curitiba: Ed. Autor, 2000.

CORREIA, Mário. *Música Popular Portuguesa: Um ponto de partida*. Porto: Centelha/ Mundo da Canção-MC, 1984.

COOREIA, Rui (coord.). *Dicionário Enciclopédico do Folclore Português*. 3 vols.. Esposende: Papyruscor, 2006.

COSTA, Nelson Barros da. *Música Popular, linguagem e sociedade: Analisando o discurso literomusical brasileiro*. Curitiba; Editora Appris, 2012.

COSTELLA, Antonio. *Comunicação – do Grito ao Satélite: História dos Meios de Comunicação*. 3ª edição. São Paulo: Editora Mantiqueira, 1978.

CRISTO, Dina. *A Rádio em Portugal e o Declínio do Regime de Salazar e Caetano (1958-1974)*. Coimbra: Edições Minerva Coimbra, 2005 .

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: Uma história de vida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

D'OBALUAYÊ, Batista. *Dicionário Yorubá/ Português*. Rio de Janeiro: Editora Império da Cultura, 2015.

DUMUR, Guy. *Histoire des Spectacles. Encyclopédie de la Pléiade*, vol. 19. Paris: Éditions Gallimard, 1965; Bruges [Bruxelas]: Imprimerie Sainte-Catherine, 1981.

DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim: A Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

EFEGÊ, Jota (João Francisco Gomes). *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

_____. *Maxixe: A dança excomungada*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

ESTEIREIRO, Paulo. *Músicos Interpretam Camões: Canções sobre Poemas de Camões na Primeira Metade do Século XX*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S.A./ Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 13ª edição. São Paulo: Edusp, 2008.

FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália: Alegoria, Alegria*. 2ª edição – rev.. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FEDERICO, Maria Elvira Bonavita. *História da Comunicação: Rádio e TV no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1982.

FERREIRA, Carolina. *Os media na guerra colonial: A manipulação da Emissora Nacional como altifalante do regime*. Coimbra: Minerva, 2012.

FERREIRA, David (dir.). *Quarteto 1111. Bandas Míticas*, vol. 15. Lisboa: Levoir/Correio da Manhã, 2011.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil Republicano (vol. 4). O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

FERRO, António. *A Idade do Jazz-Band*. (Conferência realizada, pela primeira vez, no Teatro Lírico do Rio de Janeiro em 30 de julho de 1922 e repetida em S. Paulo no Teatro Municipal em 12 de setembro e em Santos no Teatro Guarany em 10 de outubro). São Paulo: Off. Graph. Monteiro Lobato & C., 1923.

_____. *Verde Gaio: Bailados Portugueses (1940-1950)*. Lisboa: Edições SNI, 1950.

FICO, Carlos. *O regime militar no Brasil: 1964 – 1985*. São Paulo: Saraiva, 1988.

_____. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro; Record, 2004.

FILHO, Daniel. *O Circo Eletrônico: Fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FORCUCCI, Samuel L.. *A Folk Song History of America: America Through its Songs*. New Jersey: Printice-Hall, Inc., 1984.

FREIRE, Isabel. *Amor e Sexo no Tempo de Salazar*. Prefácio de José Luís Pio Abreu. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2010.

- FRY, Peter. Para inglês ver. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.
- FURTADO, Peter (concep.); REIS, António (dir. port.). A Cultura da Juventude. vol. 07, 1960-1973. Introdução Asa Briggs. Tradução Dinorah Ferreira. Lisboa: Publicações Alpha, 1995.
- GALOPIM, Nuno. Eurovisão: Dos ABBA a Salvador Sobral: Canções que contam a História da Europa. Prefácio de Salvador Sobral. Lisboa: Esfera dos Livros, 2018.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Ao Som do Samba: Uma Leitura do Carnaval Carioca. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2009.
- GAMBACCINI, Paul (et al.). *The Complete Eurovision Song Contest Companion*. London: Pavilion Books, 1998.
- GIOVANNINI, Giovanni. Evolução na Comunicação – do Sílex ao Silício. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1987.
- GOMES, Maria Eugénia Reis. Contribuição para o Estudo da Festa em Lisboa no Antigo Regime. Coleção Temas de Cultura Portuguesa, nº 8. Lisboa: Centro de Estudos de História e Cultura Portuguesa/Instituto Português de Ensino a Distância, 1985.
- GOUVEIA, Alcides Augusto. Como trajava o Povo Português. Lisboa: INATEL, 1991.
- GRAMSCI, Antonio. Literatura e vida nacional. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira (GEPB): Atlas Cronológico do Século XX. Edição Especial. Lisboa: Terenas Editores, [2003].
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V.. História da Música Ocidental. tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 1994.
- HACQUARD, Georges. Dicionário de Mitologia Grega e Romana. Tradução Maria Helena Trindade Lopes. Rio Tinto: Edições ASA, 1996.
- HALL, Stuart. Da diáspora: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- _____. A identidade cultural na pós-modernidade. 11ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

- HARROWVEN, Jean. *Origins of Festivals and Feasts*. London: Kaye & Ward Ltd., 1980.
- HEERS, Jacques. *Festas de Loucos e Carnavais*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.
- HENRIQUE, Luís. L.. *Acústica Musical*. 4ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- HERSCHMANN, Micael; GOULART, Ana Paula. *Comunicação e História: Interfaces e novas abordagens*. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.
- HITCHCOCK, Hugh Wiley. *Music in the United States: A Historical Introduction*. 2ª ed.. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1974.
- HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- HOBBSAWM, Eric. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/ 70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- _____ ; GONÇALVES, Marcos A.. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- INATEL (Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores). *Evocação do Mar: Trabalho e Festa, Cantos e Danças*. Lisboa: INATEL, 1998.
- IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). *Roda de Capoeira e Ofício dos Mestres de Capoeira*. Brasília, DF: Iphan, 2014.
- KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: Jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- LEÇA, Armando. *Música Popular Portuguesa*. vol. 1. Porto: Editorial Domingos Barreira, 194-.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 1990.
- LETRIA, José Jorge. *Cantigas em Ponto Pequeno*. prefácio de José Barata Moura. Cacém: Ed. Ró, 1980.
- _____. *A Canção Política em Portugal (da Resistência à Revolução)*. prefácio de José Barata Moura. 2ª ed.. Lisboa: Ulmeiro, [1978] 1999.

LOGULLO, Eduardo. *Meu Mundo Caiu: A bossa e a fossa de Maysa*. São Paulo: Novo Século, 2007.

LOPES, Graça Videira (coord.). *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*. vol. 1. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal/ Instituto de Estudos Medievais/ Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2016.

LOPES, Hilário (coord.). *A RTP em Imagens: O Entretenimento na Era do Preto e Branco, 1957-1979*. Lisboa: Tinta da China, 2017.

LOPES-GRAÇA, Fernando. *Sobre a Evolução das Formas Musicais*. 2ª edição, revista e actualizada. Lisboa: Editorial Inquérito Limitada, 1959.

_____. *Musicália*. Edição portuguesa corrigida e aumentada. Coimbra: Atlântida, 1967.

_____. *A Música Portuguesa e os seus Problemas*. Lisboa: Edições Cosmos, 1973.

_____. *A Canção Popular Portuguesa*. 2ª edição remodelada e ampliada. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1974.

LOSA, Leonor. *Machinas Fallantes: A Música Gravada em Portugal no início do Século XX*. Lisboa: Tinta da China, 2013.

LOVELL, Jr., John. *Black Song: The Forge and the Flame: The Story of the How the Afro-American Spiritual was Hammered Out*. New York: The MacMillan Company/ London: Collier-McMillan Ltd., 1972.

MACHADO, Fernando Falcão. *Povos e Raças no Folclore Português*. Lisboa: Apenas Livros Lda., 2017.

MACHADO, José Pedro. *Vocabulário Português de Origem Árabe*. Lisboa: Editorial Notícias, 1991.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em Análise do Discurso*. Campinas: Pontes/UNICAMP, 1997.

MANGORRINHA, Jorge. *Portugal e a Eurovisão: 50 anos de canções (1964-2014)*. livreto. Lisboa: Gráfica 99, 2014a.

_____. *Festival RTP da Canção: Uma história de 50 anos (1964-2014)*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2014b.

_____. Festival RTP da Canção: Uma cronologia ilustrada (1964-2014). Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2014c.

_____. Cultura Eurovisiva: Canções, Política, Identidades e o Caso Português. Lisboa: IECCPMA/ CLEPUL, 2015.

MARCHI, Lia. Tocadores: Portugal-Brasil: Sons em Movimento. Fotos Zig Koch. Curitiba: Olaria Projetos de Arte e Educação, 2006.

MARQUES, Henrique de Oliveira. Dicionário de Termos Musicais. Inglês-Francês-Italiano-Alemão-Português. 2ª edição. Lisboa: Editorial Estampa, [1986] 1996.

MARTIN-BARBERO, Jesus. Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MARTINS, J. P. Oliveira. História de Portugal. 3ª edição aumentada. Tomo I. Lisboa: Livraria Bertrand, 1882.

MARTIUS, Carl F. Philipp von; SPIX, Johann B.. *Reise in Brasilien*. Tomo I. München: Gedruckt bei M. Lindauer, 1823.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. O Manifesto Comunista. 5ª ed. Org. e intr. Osvaldo Coggiola. Tradução Álvaro Pina. São Paulo: Boitempo Editorial, [1848] [1998] 2007.

MATARAZZO, Thais. Fado no Brasil: Artistas & Memórias. São Paulo: ABR Editora, 2013.

_____. O Fado nas noites paulistanas. São Paulo: Editora Matarazzo, 2015.

MATTOS, Sérgio. O controle dos meios de comunicação: A história da censura no Brasil. Salvador: EDFRA, 1996.

_____. História da Televisão Brasileira: Uma visão econômica, social e política. 2ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

McLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin. Guerra e Paz na Aldeia Global. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 1971.

MELLO, José Eduardo (Zuza) Homem de. A Era dos Festivais: Uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003.

MENDES, Ricardo Antonio Souza. Ditaduras civil-militares no Cone Sul e a Doutrina de Segurança Nacional – algumas considerações sobre a Historiografia.

- MICHELS, Ulrich. Atlas de Música, vol. 1: Parte Sistemática: Parte Histórica (Dos Primórdios ao Renascimento). Lisboa: Gradiva, 2003.
- MIDANI, André. Música, Ídolos e Poder: Do Vinil ao *Download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- MIRANDA, Dilmar. Nós a música popular brasileira. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2009.
- MONTANARI, Valdir. História da Música: Da idade da pedra à idade do rock. 2ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1993.
- MONTEIRO, José Fernando S.. A Modinha Brasileira: Trajetória e Veleidades (sécs. XVIII-XX). Curitiba: Editora Appris, 2019a.
- MORELLI, Rita C. L.. Indústria Fonográfica: Um estudo antropológico. 2ª ed. Campinas: Ed. da Unicamp, [1991] 2009.
- MOURA, José Barata. Estética da Canção Política: Alguns Problemas. Lisboa: Livros Horizonte, 1977.
- _____. Da Representação à "Práxis". Lisboa: Editorial Caminho, 1986.
- MOURA, Roberto. Carnaval: Da Redentora à Praça do Apocalipse. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.
- _____. Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro. 2ª edição. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. E Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.
- MOYA, Álvaro de. Glória in Excelsior: Ascensão, Apogeu e Queda do Maior Sucesso da Televisão Brasileira. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.
- NAPOLITANO, Marcos. O regime militar brasileiro: 1964 – 1985. São Paulo: Atual, 1998.
- _____. Seguindo a Canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/1969). São Paulo: Ed. AnnaBlume/FAPESP, 2001.
- _____. Cultura Brasileira: Utopia e massificação (1950 – 1980). São Paulo: Contexto, 2001.

_____. História & Música: História cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. A Síncopa das Ideias: A questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAVES, Santuza Cambraia. Da Bossa Nova à Tropicália. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. Canção Popular no Brasil: A canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NERY, Rui Vieira; CASTRO, Paulo Ferreira de. História da Música. 2ª edição. Lisboa: Europália-Portugal/ Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.

_____. Para uma História do Fado. Edição revista e ampliada. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA/ Corda Seca, Edições de Arte, SA, [2004] 2012.

NEVES, Guilherme Santos; COSTA, João Ribas da. Cantigas de Roda. Rio de Janeiro: IBGE, 1950.

NEVES, José Soares. Os Profissionais do Disco: Um Estudo da Indústria Fonográfica em Portugal. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 1999.

Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. versão eletrônica 5.0. Corresponde à 3ª edição, 1ª impressão da Editora Positivo, rev. e atualiz. do Aurélio Século XXI, 2005.

NUZZI, Vitor. Geraldo Vandré: Uma Canção Interrompida. São Paulo: Kuarup, 2016.

O'CONNOR, John Kennedy. *The Eurovision Song Contest: The Official History*. London: Carlton Books, 2010.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. Instrumentos Musicais Populares Portugueses. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ Museu Nacional de Etnologia, [1964] 2000.

ORTIZ, Renato. Mundialização e Cultura. São Paulo: Brasiliense, 2003.

_____. A Moderna Tradição Brasileira. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PASCOAL, Hermeto. Calendário do Som. São Paulo: Editora SENAC São Paulo/ Instituto Cultural Itaú, 2000.

PASSOS, Sylvio. Raul Seixas por ele mesmo. São Paulo: Martin Claret, 2010.

PAULA, Nuno Gonçalo da. Nóbrega e Sousa: Música no Coração. Lisboa: Âncora Editora, 2010.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder; MIRANDA, Ricardo. Televisão: As imagens e os sons: No ar, o Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. O que é contracultura. 8ª ed.. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

PESSOA, Fernando. Mensagem. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1934.

PIMENTEL, Irene Flunser. História das Organizações Femininas do Estado Novo. Lisboa: Temas e Debates, 2001.

_____. Mocidade Portuguesa Feminina. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2007a.

_____. A História da PIDE. Lisboa: Temas & Debates, 2007b.

_____. Os Cinco Pilares da Pide: Lisboa: A Esfera dos Livros, 2019. ·

_____. José Afonso. Coleção Fotobiografias Século XX. Lisboa: Círculo de Leitores, 2009.

_____. Os Cinco Pilares da Pide: Lisboa: A Esfera dos Livros, 2019. ·

PIRES, António. As Lendas do Quarteto 1111. Lisboa: Ed. Ulisseia, 2007.

RAPOSO, Edgar (et. al). Nova Vaga: O Rock em Portugal (1955-1974): História e catálogo de edições nacionais. Exposição. Montijo: Câmara Municipal de Montijo, 2008.

RAPOSO, Eduardo M.. Canto de intervenção: 1964-1974. 3ª ed. rev. e aum.. Lisboa: Público, 2007.

RAYKOFF, Ivan; TOBIN, Robert Deam. *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*. Hampshire: Ashgate, 2007.

RIBEIRO, Manuel da Paixão. Nova arte de viola que ensina a tocalla com fundamento sem mestre.... Coimbra: Real Officina da Universidade, 1789.

RIBEIRO, Mário de Sampaio. As Guitarras de Alcácer e a Guitarra Portuguesa. Lisboa: Bertrand (Irmãos), Ltd., 1936.

RIBEIRO, Solano. Prepare seu coração: A história dos grandes festivais. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro: Artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROLLO, Fernanda. História das Telecomunicações em Portugal: Da Direcção-Geral dos Telégrafos do Reino à Portugal Telecom. Lisboa: Portugal Telecom/Tinta da China, 2009.

RUBIO, Samuel. *Historia de la Música Española. 2. Desde el “ars nova” hasta 1600. Colección Alianza Música.* Madrid: Alianza Editorial, [1983] 1988.

RUGENDAS, Moritz. *Malerische Reise in Brasilien.* Paris: Engelmann & C., 1835.

SABLOSKY, Irving L.. A música norte-americana. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Fifth Edition, reprinted. London/ New York/ Hong Kong: Macmillan Publishers Limited [1878] 1992.

SAGUER, Louis. Em Defesa da Música Portuguesa. Com duas cartas à guisa de Prefácio de Fernando Lopes-Graça. Lisboa: Gazeta Musical e de Todas as Artes, 1969

SAKA, Pierre. *La Chanson Française: Des origines à nos jours.* préface d'Yves Montand. Paris: Fernand Nathan, 1980.

SALVADOR, José A.. Zeca Afonso: Livra-te do Medo. Lisboa: Público, 2014.

SALVINI, Gustavo Romanoff. Cancioneiro Musical Portuguez. Lisboa: David Corazzi Editor, 1884.

SANTOS, Ary dos; CARVALHO, Ruben de. As Palavras das Cantigas. 4ª edição. Lisboa: Edições Avante!, 1989.

SANTOS, João Moreira dos. O livro de jazz em Portugal: 90 anos de swing nas letras, 1923-2013. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2013.

SENA, Nilza Mouzinho de. A Televisão por Dentro e por Fora. Coimbra: Edições MinervaCoimbra, 2011.

SEVERIANO, Jairo. Uma História da Música Popular Brasileira: Das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____ ; MELLO, Zuzá Homem de. A Canção no Tempo: 85 anos de músicas brasileiras (vol. 1: 1901 – 1957). São Paulo: Editora 34, 1997.

_____ ; MELLO, Zuza Homem de. *A Canção no Tempo: 85 anos de músicas brasileiras* (vol. 2: 1958 – 1985). São Paulo: Editora 34, 1998.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. Tradução Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999.

SILVA, Alberto Moby Ribeiro. *Sinal Fechado: A música popular brasileira sob censura (1937-45 / 1969-78)*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

SILVA, Kalina Vanderlei; Maciel Henrique Silva. *Dicionário de Conceitos Históricos*. São Paulo: Contexto, 2009.

SILVA, Manuel J. Lopes da; TEVES, Vasco Hogan. *Vamos Falar de Televisão*. Lisboa: Editorial Verbo, 1971.

SILVA, Paulo Neves da. *Citações de Salazar*. Alfragide: Casa das Letras, 2013.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documento de identidade: Uma introdução às teorias do currículo*. 2º ed. 9ª reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

SIQUEIRA, Baptista. *Modinhas do Passado*. 2ª edição – revisada e aumentada com novos textos musicais. Rio de Janeiro: Folha Carioca Editora Ltda., 1979.

SKIDMORE, Thomas E.. *Brasil: De Castelo a Tancredo/1964-1985*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SOUZA, Miliandre Garcia de. *Do teatro militante à música engajada: A experiência do CPC da UNE (1958 – 1964)*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Quem é o Povo no Brasil?*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [1962] 2008.

SODRÉ, Muniz. *A Máquina de Narciso: Televisão, Indivíduo e Poder no Brasil*. 2ª edição. São Paulo: Editora Cortez, 1990.

SOUSA, Francisco. *O Carnaval em Loures*. Coleção Cadernos Técnicos “Vamos Conhecer”, vol. 5. Loures: Câmara Municipal de Loures/ Departamento Sócio-Cultural/ Divisão do Património/ Área de Etnografia, 1997.

SCHWARZ, Rolf D.. *Carnaval en Venecia*. Barcelona: Salvat Editores. S.A., 1991.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças: Cientistas, Instituições e Questão Racial no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Negras Imagens: Ensaio sobre Cultura e Escravidão no Brasil*. São Paulo: Edusp/ Estação Ciência, 1996.

SZARÁN, Luis. *Diccionario de la Música en el Paraguay*. [S/I]: Edición del autor, 1997.

TATIT, Luiz. *O Cancionista*. 2ª ed.. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TELES, Viriato. *As Voltas de Um Andarilho: Fragmentos da vida e obra de José Afonso*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.

TERRA, Renato; CALIL, Ricardo. *Uma Noite em 67*. São Paulo: Planeta, 2013.

TEVES, Vasco Hogan. *História da Televisão em Portugal*. Lisboa: TV Guia Editora, 1998.

_____. *RTP: 50 anos de história. Prólogo de António Barreto. Versão Digital, 2007*. Disponível em: <<http://ww2.rtp.pt/50anos/50Anos/Livro/>> Acesso em: 17 nov. 2013.

THOMPSON, Edward Palmer. *A Formação da Classe Operária Inglesa*. vol. III. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular de índios, negros e mestiços*, Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. *Pequena história da música popular: Da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1974.

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

_____. *Fado. Dança do Brasil. Cantar de Lisboa*. Lisboa: Editorial Caminho, SA, 1994.

_____. *Música Popular: Um tema em debate*. 3ª edição. São Paulo: Editora 34, [1966] 1997.

_____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: Origens*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e Música Brasileira*. 2ª ed.. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

TURNER, Victor (ed.). *Celebration: Studies in Festivity and Ritual*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1982.

VARGAS, António Pinho. *Música e poder: Para uma sociologia da ausência da música portuguesa no contexto europeu*. Coimbra: Ed. Almedina, 2011.

VASCONCELOS, Gilberto. *Música popular: De olho na fresta*. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.

VELOSO, Caetano; SALOMÃO, Waly. *Alegria, Alegria*. Rio de Janeiro: Pedra que Ronca, 1977.

_____. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Editora UFRJ, 2007.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical ornado com gravuras e exemplos de musicas*. 2ª edição. Lisboa: Lambertini, 1899.

VILARINO, Ramon Casas. *A MPB em movimento: música, festivais e censura*. São Paulo: Olhod'Água, 1999.

WEBER, Max. *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo ; revisão técnica, edição de texto, apresentação, glossário, correspondência vocabular e índice remissivo António Flávio Pierucci. São Paulo: Companhia das Letras, [1904-] [2004] 2007.

WERNECK, Humberto Werneck. *Chico Buarque, letra e música*. vol. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-Chave: Um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

WOLTON, Dominique. *Elogio do Grande Público: Uma Teoria Crítica da Televisão*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

ZAMITH, Fernando. *Vilar de Mouros, 35 Anos de Festivais*. Porto: Edições Afrontamento, 2003.

TESES E DISSERTAÇÕES.

ABREU, Paula. A música entre a arte, a indústria e o mercado: Um estudo sobre a indústria fonográfica em Portugal. COIMBRA: UC, 2010, 453 pp.. Dissertação (Doutoramento) – Doutoramento em Sociologia, especialidade Sociologia da Cultura, Faculdade de Economia, Universidade de Coimbra, 2010.

ALMEIDA, Mariângela Ribeiro de. A canção como narrativa: O discurso social na MPB (1965-1975). Campinas: UNICAMP, 2005, 140 pp.. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Sociologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2005.

ALVES, Amanda Palomo. “Êsse crioulo vai longe”: Racismo e construções discursivas sobre Tony Tornado na imprensa periódica brasileira (1970-1972). Rio de Janeiro: CEFET-RJ, 2019, 111 pp.. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Relações Étnico-Raciais, Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow, 2019.

ANDRADE, Ricardo Miguel Bernardes. Os cânticos mágicos dos peregrinos do som: O rock ‘sinfónico/progressivo’ na senda da autonomização dos estilos do rock em Portugal na década de 70. Lisboa: UNL, 2012, 131 pp.. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Ciências Musicais, variante de Etnomusicologia, Departamento de Ciências Musicais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2012.

BAY, Eduardo. Qualquer Bobagem: Uma história dos Mutantes. Brasília: UnB, 2009, 177 pp.. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, 2009.

BATISTA, Tiago Filipe Rodrigues. A Geopolítica e a votação no Festival Eurovisão da Canção: Análise ao impacto da introdução do modelo misto de votação sobre fatores intrínsecos e extrínsecos ao certame musical europeu (2004-2015). Lisboa: ISCTE-IUL, 2016, 66 pp.. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias de Informação, Departamento de Sociologia e Políticas Públicas, Instituto Universitário de Lisboa, 2016.

CASTRO, José Hugo Pires. Discos na luta: a canção de protesto na produção fonográfica em Portugal nas décadas de 1960 e 1970. Lisboa: UNL, 2012, 220 pp.. Dissertação (Mestrado) –

Mestrado em Ciências Musicais, variante de Etnomusicologia, Departamento de Ciências Musicais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2012.

CORREIA, João Roberto Gonçalves. *A RTP Madeira: Um marco cultural entre 1972 e 2012*. Funchal: UM, 2013, 185 pp.. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Gestão Cultural, Centro de Competência de Artes e Humanidades, Universidade da Madeira, 2013.

CÔRTE-REAL, Maria S. J.. *Cultural Policy and Musical Expression in Lisbon in the Transition from Dictatorship to Democracy (1960's to 1980's)*. New York, U.S.A., 2000. Tese (Doutoramento) – Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, 2000.

COSTA, Lurdes Maria Lopes da. *O silêncio é o sítio onde se grita: silêncio e erotismo em José Carlos Ary dos Santos*. Aveiro: UA, 2010a, 171 pp.. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Estudos Portugueses, Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas, Universidade de Aveiro, 2010.

DIAS, Guilherme Marques. *Airto Moreira: Do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975)*. Campinas: UNICAMP, 2013, 217 pp.. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2013.

FIGUEIREDO, Fábio Baqueiro. *Entre raças, tribos e nações: Os intelectuais do Centro de Estudos Angolanos, 1960-1980*. Salvador: UFBA, 2012, 439 pp.. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, Universidade Federal da Bahia, 2012.

FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre um samba e um fado: A censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Assis: UNESP, 2006, 360 pp.. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, 2006.

KÖSSLING, Karin Sant'Anna. 2007. *As lutas antirracistas de afrodescendentes sob vigilância do DEOPS/SP (1964-1983)*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo, 2007.

LIMA, Brunna Guedes Marques de. *A cidade toda em contramão: Uma leitura da hipermodernidade nas canções contemporâneas de Chico*. Brasília: UnB, 2015, 175 pp.. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Instituto de Letras, Universidade de Brasília, 2015.

MACÊDO, Thiago Hausner de. Sá, Rodrix e Guarabyra: Os parceiros da música bonita (1965-1980). São Paulo: PUC-SP, 2011, 196 pp.. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2011.

MARTINS, João Carlos Ramallete. O processo de rebranding nos meios audiovisuais: O caso RTP. Lisboa: IPL, 2016, 204 pp.. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Audiovisual e Multimédia, Escola Superior de Comunicação Social, Instituto Politécnico de Lisboa, 2016.

MUSIO, Andrea. Revelando campos modelares na produção de *Popular Music*: Ética e emoção na canção ligeira em Itália e Portugal (1960). Lisboa: UNL, 2015, 160 pp.. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Ciências Musicais, área de especialização em Etnomusicologia, Departamento de Ciências Musicais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2015.

OLIVEIRA, Joaquim Paulo da Cruz. O Processo de Internacionalização da Música Portuguesa: Contexto histórico, desafios atuais e futuro. Porto: ISCAP, 2014, 87 pp.. (Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Empreendedorismo e Internacionalização, Instituto de Contabilidade e Administração do Porto, Instituto Politécnico do Porto, 2014.

OLIVEIRA, Rodrigo Francisco de. Mil tons de Minas: Milton Nascimento e o Clube da Esquina: Cultura, resistência e mineiridade na música popular brasileira. Uberlândia: UFU, 2006, 136 pp.. Dissertação (Mestrado) – Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, 2006.

PAIANO, Enor. O berimbau e o som universal: Lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60. São Paulo: USP, 1994, 240 pp.. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Comunicações, Departamento de Comunicações e Artes, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1994.

PORTELA, Ricardo Gil Góis Correia. História da gravação sonora em Portugal. Porto: UCP, 2016, 117 pp.. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Som e Imagem, Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, 2016.

REIS, Madalena Soares dos. A Programação Televisiva Revolucionária: RTP 1974-1975. Lisboa, UNL, 2008, 117 pp.. Dissertação (Mestrado) – História de Portugal do século XX, Instituto de História Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2008.

RIBEIRO, Rita Aparecida C.. Identidade e resistência no urbano: O quarteirão do soul em Belo Horizonte. Belo Horizonte, UFMG, 2008, 192 pp.. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, Instituto de Geociências, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

SCOVILLE, Eduardo Henrique Martinz L. de. Na barriga da baleia: a Rede Globo de televisão e a música popular brasileira na primeira metade da década de 1970. Curitiba: UFPR, 2008, 306 pp. Tese (Doutorado) – Curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciência Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2008.

SILVA, Anaíza Rodrigues da. Festivais da Canção: Uma proposta de leitura. São Paulo: PUC-SP, 2012. 106 pp.. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Língua Portuguesa, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2012.

SILVA, Patrícia Alexandra Teixeira da. A percepção das marcas patrocinadoras dos festivais de Verão pelos participantes. Porto: ISCAP-IPP, 2015, 188 pp.. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Assessoria de Administração, Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto, Instituto Politécnico do Porto, 2015.

SOUSA, João Francisco Vasconcelos. O Mundo da Canção: percursos da primeira publicação portuguesa sobre música popular entre o Estado Novo e a Revolução (1969-1976). Lisboa: IPL, 2016, 205 pp.. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Jornalismo, Escola Superior de Comunicação Social, Instituto Politécnico de Lisboa, 2016.

SOUZA, Miliandre Garcia de. Do Arena ao CPC: O debate em torno da arte engajada no Brasil (1959 – 1964). Curitiba: UFPR, 2002, 228 pp.. Dissertação (Mestrado) – Curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2002.

SOUZA, Thiago Rafael de. “Milhões de emoções pelo ar todo mundo a cantar”: Brasil e os Festivais Internacionais da Canção (1966 – 1972). Tuiuti: UTP, 2010, 51 pp.. Monografia (Graduação) – Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Tuiuti do Paraná, 2010. Disponível em: <http://www.utp.br/historia/revista_historia/numero_5/PDF/Thiago_Souza.pdf> Acesso em: 18 fev. 2012.

VIANNA, Hermano P.. O baile funk carioca: Festas e estilos de vida metropolitanos. Rio de Janeiro: UERJ, 1987, 108 pp. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em

Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1987. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/banco/o-baile-funk-carioca-hermano-vianna>> Acesso em: 12 mar. 2013.

VICENTE, Eduardo. A música popular e as novas tecnologias de produção musical: Uma análise do impacto das tecnologias digitais no campo de produção da canção popular de massas. Campinas: UNICAMP, 1996, 159 pp.. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Sociologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1996.

_____. Música e disco no Brasil: A trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. São Paulo: USP, 2002, 349 pp.. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2002.

XAVIER, Ana Maria Castellã. Os grandes festivais da MPB (1965 – 1968). São Paulo: PUC – SP, 1989. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1989.

ARTIGOS, CAPÍTULOS DE LIVROS E OUTROS.

ALVES, Amanda Palomo; PELEGRINI, Sandra C. A.. “*Black is beautiful*”: Arte, identidade e política na obra de Tony Tornado. In: Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão, 19, ANPUH/SP – USP, São Paulo, 2008. Anais... São Paulo, 2008.

_____. Os meios de comunicação brasileiros e o surgimento da *black music*. Revista Urutaguá, nº 22, 2010, pp. 31-41.

_____; PELEGRINI, Sandra C. A.. “Eu sei que a sombra das mãos joga no chão a mesma cor”: A força e a mensagem da musicalidade de Tony Tornado. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais, vol. 11, ano XI, nº 1, jan.-jun. 2014, 18 pp..

ALVES, Valéria Aparecida. “É proibido proibir”: a cena tropicalista em tempos de autoritarismo. Verinotio, nº 17, ano IX, abr.-2013, pp. 11-27.

ALVES, Vera Marques. Os Etnógrafos Locais e o Secretariado da Propaganda Nacional. Um estudo de caso. *Etnográfica*, vol. I, nº 2, 1997, pp. 237-257.

AMORIM, Edgard Ribeiro de. A fase áurea da TV Record, CCSP [Publicações *Online*], [s/d], pp. 01-06.

AQUINO, Maria Aparecida de. Mais que nunca é preciso cantar! É preciso cantar pra alegrar a cidade.... *Revista TRAMA Interdisciplinar*, vol. 02, 2012, pp. 35-45.

ARAÚJO, Felipe Araújo; Luz, Nanci Stancki da. “Cantei, como é cruel cantar Assim!”: Questões de gênero nos festivais da canção (1965-1972). *Domínios da Imagem*, vol. 7, n. 14, jan.-jun. 2014, pp. 87-99.

BAIA, Silvano Fernandes. A linhagem samba-bossa-MPB: sobre a construção de um discurso de tradição da música popular brasileira. *Per Musi*, Belo Horizonte, nº 29, 2014, p.154-168.

BARROS, José D’Assunção. Música Indígena Brasileira – Filtragens e apropriações históricas. *Proj. História*, São Paulo, (32), jun. 2006, pp. 153-169.

_____. História Comparada: Da contribuição de Marc Bloch à constituição de um moderno campo historiográfico. *História Social*, nº 13, 2007, pp. 07-21.

BASTOS, Everson R.; FERNANDES, Adriana. *Marta Saré* de Edu Lobo: memórias híbridas. *Per Musi*, Belo Horizonte, nº 30, 2014, pp.145-158.

BETTENCOURT, Gastão de. Folclore de Portugal Constante nos Costumes e Tradições do Brasil (Identidade Folclórica entre Portugal e Brasil). Separata do Boletim da Sociedade de Língua Portuguesa, Lisboa, jan.-fev. 1960.

BLOCH, Marc. Para uma história comparada das sociedades europeias. In: BLOCH, Marc. *História e Historiadores*. Lisboa: Teorema, 1998, pp. 119-150.

BORGES, Igor Alexandre Barcelos Graciano; PAZ, Ravel Giordano de Lima Faria. As raízes contraculturais no *rock and roll* e na MPB. *Revista Philologus*, ano 21, nº 63 – Supl.: Anais da X CNLF. Rio de Janeiro: CíFEFiL, set.-dez. 2015, pp. 604-621.

BOZZETTI, Roberto. Uma tipologia da canção no imediato pós-tropicalismo. *Letras*, nº 34, jun. 2007, pp. 133-146.

BRACKETT, David. Música soul. Tradução: Carlos Palombini. *Opus*, Goiânia, vol. 15, nº 1, jun. 2009, pp. 62-68.

BRAGA, Rafael Giurumaglia Zincone; BORJA, Bruno Nogueira Ferreira. O Tropicalismo na esteira do projeto nacional-desenvolvimentista: Um estudo de economia e cultura. Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura - ENECULT, 11, 2015. Anais... Salvador, 11-14 ago. 2015. 12 pp..

BRANDÃO, Nuno Goulart; Morais, Inês. O espectáculo e o drama televisivo: Uma abordagem sobre a informação televisiva portuguesa. Revista Internacional de Gestão e Comunicação, 25(3), 2012, pp. 254-261.

BRITO, Eleonora Zicari. A Música Popular Brasileira nos conturbados anos de chumbo: Entre o engajamento e o desbunde. Projeto História nº 43, dez. 2011, pp. 139-160.

BURNETT, Henry. Cultura popular, música popular, música de entretenimento: O que é isso, a MPB?. Artefilosofia, Ouro Preto, nº 4, jan. 2008, pp. 105-123.

CALLIXTO, João Carlos. *Playlist*. In: CALLIXTO, João Carlos; MANGORRINHA, Jorge. Portugal 12 pts: Festival da Canção. Lisboa: Âncora Editora, 2018, pp. 217-437.

CARDÃO, Marcos. Pois Claro! Música, política e desejo no Festival RTP da Canção (1975-1982). Ler História, nº 67, 2014, pp. 27-43.

CARVALHO, João Soeiro de. A Nação Folclórica: projecção nacional, política cultural e etnicidade em Portugal. Trans 2 – Revista Transcultural de Música, 1996, n.p.. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/287/a-nacao-folclorica-projeccao-nacional-politica-cultural-e-etnicidade-em-portugal>> Acesso em: 23 mar. 2018.

CASTELO, Cláudia. A mensagem luso-tropical do colonialismo português tardio: o papel da propaganda e da censura. In: MARTINS, Moisés de Lemos. Lusofonia e Interculturalidade – Promessa e Travessia. Apartado, Edições Húmus, 2015, pp. 451-470.

CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan; CIDRA, Rui; MOREIRA, Pedro. Música Ligeira. In: CASTELO-BRANCO, Salwa. Enciclopédia da Música em Portugal no século XX. vol. 3. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010, pp. 872-875.

_____. Música Popular. In: CASTELO-BRANCO, Salwa. Enciclopédia da Música em Portugal no século XX. vol. 3. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010, pp. 875-878.

COELHO, Cláudio Novaes Pinto. O III Festival de Música Popular da TV Record: uma abordagem dialética do documentário *Uma noite em 67*. Líbero, vol. 14, nº 28, dez. 2011, p. 119-128.

COELHO, Frederico. A formação de um tropicalista: um breve estudo da coluna “Música Popular”, de Torquato Neto. *Estudos Históricos*, nº 30, 2002, pp. 129-146.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Memória, História e Poder: A sacralização do nacional e do popular na música (1920 – 50). *Revista Música*, nº 1, mai. 1991, pp. 5-36.

_____. Mario de Andrade e a Música Brasileira. *Revista Música*, nº 1, 1994, pp. 33-47.

_____. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). *Rev. Bras. Hist.*, 1998, vol. 18, nº 35, pp. 13-52.

_____ (org.). O movimento tropicalista e a revolução estética, *Cadernos de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura*, São Paulo, vol. 3, nº 1, 2003a, pp. 135-159.

_____. Do morro do samba ao samba do morro: Contribuições para uma história cultural do samba (1910 – 1940). *Cad. de Pós-Graduação em Educ., Arte e Hist. Da Cult.*, São Paulo, vol. 3, nº 1, 2003b, pp. 119-125.

CORTE-REAL, Maria de São José. Sons de Abril: Estilos musicais e movimentos de intervenção político-cultural na Revolução de 1974. *Revista Portuguesa de Musicologia* 6, 1996, pp. 141-171.

COSTA, Lurdes Maria Lopes da. “O Silêncio é o Sítio onde se grita”: Silêncio e erotismo em José Carlos Ary dos Santos. *Forma Breve*, 2010b, pp. 253-257.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. Veneza, África, Babel: Leituras republicanas, tradições coloniais e imagens do carnaval carioca. In: JANCSÓ, István; KANTOR, Iris (orgs.). *Festa: Cultura & Sociabilidades na América Portuguesa*, vol. 1. São Paulo: Hucitec: Edusp: Fapesp: Imprensa Oficial, 2001, pp. 55-72.

CYNTRÃO, Sylvia. Canção popular brasileira e mundialização. *Cerrados*, nº 17, ano 13, 2004, pp. 119-125.

DANTAS, Laura Figueiredo; VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. Processos de legitimação e ideário de modernidade na trajetória da MPB. In: VIDEIRA, Mário; HAUCK-SILVA, Caiti; OLIVEIRA, Ísis Biazioli de (orgs.). *Jornada Acadêmica Discente do Programa de Pós-Graduação em Música ECA/USP – (PPGMUS- ECA/USP)*. Anais ... São Paulo: ECA-USP, 2015, pp; 62-68.

D'ESPINEY, Rui. A geração de 60 em Portugal. *Sociologia – Problemas e Práticas*, nº 08, 1990, pp. 113-127.

DINIZ, Sheyla Castro. Desbundados e marginais: A MPB “pós-tropicalista” no contexto dos anos de chumbo. Congresso Internacional da *Brazilian Studies Association* – BRASA, 22. Anais... Londres, 20-23 ago. 2014, 15 pp..

“Estado Novo e Fascismo”. FGV-CPDOC [*site*], Dossiês, A Era Vargas. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45/PoliticaAdministracao/EstadoNovoFascismo>> Acesso em: 02 mai. 2018.

FENERICK, José A. A ditadura, a indústria fonográfica e os “independentes” de São Paulo nos anos 70/80. *MÉTIS: história & cultura*, vol. 06, nº 03, jul.-dez. 2004, p. 155-178.

FIUZA, Alexandre Felipe. A censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970. *Espaço Plural*, ano VIII, nº 17, jul.-dez. 2007, pp. 95-102.

_____. Nas margens do rock: a censura estatal e a canção popular portuguesa. *ArtCultura*, vol. 17, nº 31, jul.-dez. 2015, pp. 57-72.

FOUCAULT, Michel. De outros espaços. Tradução de Pedro Moura. *Diacritics*, vol. 16, nº 1, 1986.

FREIRE, Vanda Lima Bellard; AUGUSTO, Erika Soares. Sobre flores e canhões: Canções de protesto em festivais. *Per Musi*, nº 29, 2014, pp.220-230.

GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: Uma Análise Ideológica. 1976. In: _____. *Saco de Gatos: Ensaio Crítico*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976, pp. 93-119.

GANDRA, José Ruy. Encarte. In: BUARQUE, Chico. *Sinal Fechado – 1974*. CD. [São Paulo: Editora Abril, S.A., 2010] Oeiras: Levoir/ Público, 2012.

GOMES, Mariana Selister. Fado(s) em Portugal e Samba(s) no Brasil: Identidades, Patrimônios, Turismos. In: *Seminário de Pesquisa em Turismo do Mercosul*, 6, 2010. Anais... Caxias do Sul, RS, 2010, 15 pp..

GOUVÊA, Maria Aparecida Rocha. O ethos do compositor da música popular brasileira no contexto da ditadura militar: Uma leitura intertextual. *Anais do SILEL*, vol. 1. Uberlândia: EDUFU, 2009, 08 pp..

GUERRINI Jr., Irineu. Discos nas bancas: da indústria cultural à guerrilha cultural. In: GUERRINI Jr., Irineu; VICENTE, Eduardo Vicente (orgs.). Na trilha do disco: Relatos sobre a indústria fonográfica no Brasil. Rio de Janeiro E-papers, 2010, pp. 127-147.

KIRSCHBAUM, Charles. *Organizational design for institutional change: the case of MPB Festivals, 1960 to 1968*. Revista de Administração Contemporânea – RAC, Edição Especial 2006, pp. 197-212.

LETRIA, José Jorge. Festivais RTP da Canção: O grande palco da ilusão colectiva. In: CALLIXTO, João Carlos; MANGORRINHA, Jorge. Portugal 12 pts: Festival da Canção. Lisboa: Âncora Editora, 2018, pp. 11-12.

LIMA, Maria Érica de Oliveira. RTP: local ao global. BOCC-UBI, 2005. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/lima-erica-rtp-local-global.pdf>> Acesso em: 10 mar. 2018.

LOPES, Samuel. Encarte. In: Amália Rodrigues: Antologia. Rio de Mouro: Printer Portuguesa/ Queluz de Baixo: Seven Muses Music Books, 2013.

_____. Encarte. In: Fado. livreto e CD's. Rio de Mouro: Printer Portuguesa/ Queluz de Baixo: Seven Muses Music Books, 2014.

_____. Encarte. In: Fado Portugal: 200 anos de fado. livreto e CD's. Rio de Mouro: Printer Portuguesa/ Queluz de Baixo: Seven Muses Music Books, 2016.

LOPES, Sofia Vieira. O Festival RTP da Canção: definição de um objecto de estudo. Post-ip, vol. 03, 2015a, n.p..

_____. *From Sunset Winter to Caetano's Spring: The Importance of a Song Contest in the Portuguese Music Scene of the 1960's and 1970's*. *Journal of Literature and Art Studies*, vol. 5, nº 6, June 2015b, pp. 461-470.

MADUREIRA, Raquel Castro; DUARTE, A. Manuel de Oliveira; FONSECA, Raquel Matias da. 133 anos da História das Comunicações em Portugal. *Eletrónica e Telecomunicações*, vol. 5, nº 3, jun. 2011, pp. 317-323.

MANGIN, Jean-Pierre. Os Animais como Símbolos Nacionais. *A Filatelia Portuguesa (Revista Filatélica)* [digital], nº 112, dez. 2002. Disponível em: <https://fep.up.pt/docentes/cpimenta/lazer/WebFilatelicamente/public_html/r112/artigo_html/revista112_9.html> Acesso em: 04 dez. 2019.

MANGORRINHA, Jorge. Ser ou Não Ser Festivaleiro. In: CALLIXTO, João Carlos; MANGORRINHA, Jorge. Portugal 12 pts: Festival da Canção. Lisboa: Âncora Editora, 2018, pp. 13-212.

MARCON, Fernanda. *O primeiro lugar vai para...: por uma abordagem antropológica sobre festivais de música e gêneros musicais*. Antropologia em Primeira Mão, vol.128, 2011, pp. 05-18.

MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura. mar. 1962. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/ 70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, pp. 135-168.

MATOS, Ana Cardoso de; Gonçalves, Gonçalo Rocha. A gravação sonora e a TSF. 2005. In: MADUREIRA, Nuno Luís (org.) A História da Energia. Lisboa: Livros Horizonte, 2005.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A.. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. 1998. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). História da Vida Privada no Brasil (vol. 4): Contrastes da Intimidade Contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. “MPB” o quê? Breve história antropológica de um nome, que virou sigla, que virou nome. Antropologia em Primeira Mão, vol. 116, 2009, pp. 01-12.

MONTEIRO, José Fernando. S.. Festival RTP da Canção: Os cinquenta anos do festival eurovisivo português. Revista Brasileira de Estudos da Canção, nº 6, jul.-dez. 2014a, pp. 73-89.

_____. Festivais e Protestos: Resistência cultural ao regime militar no Brasil. In: Encontro de Pesquisa em História – EPHIS, 3/ Temporalidades – Revista Discente do PPGH da UFMG, Belo Horizonte: Departamento de História, FAFICH – UFMG, vol. 1, pp. 702-709, 2014b.

_____. Canções de Protesto: O avanço da esquerda para e pelas artes. In: Congresso Sergipano de História, 4/ Encontro Estadual de História da ANPUH/SE, 4, Aracajú, 2014c. Anais... Aracajú, IHGS/UFS/UNIT, 2014c, 17 pp..

_____. “Caras de Presidentes”, “bandeiras”, “bomba” e “fuzil”: A política no *ethos* tropicalista In: Encontro Internacional de História, Memória, Cultura e Oralidades, 2, Fortaleza, 2014. Anais [Eletrônico]... Fortaleza: UECE, 2014d.

_____. Música na TV: A televisão na difusão da Música Popular Brasileira e a mimese através dos programas musicais televisivos. In: ALBUQUERQUE, Luiz Botelho; ROGÉRIO, Pedro; NASCIMENTO, Marco Antonio Toledo. Educação Musical: Reflexões, Experiências e Inovações. Fortaleza: Edições UFC, 2015a.

_____. História Global e Festivais da Canção: Brasil e Portugal. In: Simpósio Nacional de História – ANPUH-SC, 28, Florianópolis, 2015. Anais [Eletrônico]... Florianópolis, UFSC, 2015b, 15 pp.. Disponível em: <<http://www.snh2015.anpuh.org/site/anaiscomplementares>> Acesso em: 20 nov. 2015.

_____. Vem, vamos embora: Os festivais da canção como espaço de difusão ideológica. In: Encontro Brasileiro de Pesquisa em Cultura, 3, Crato/ Juazeiro do Norte. Anais...Crato/ Juazeiro do Norte, 2015c.

_____. Festival Eurovisão da Canção: 60 anos: Multiculturalismo, diversidade e alteridade. Veredas da História, vol. 8, nº 1, 2015d, pp. 121-139

_____. No coração do Brasil: Os Festivais da Canção e a formação de uma identidade musical brasileira. In: XII Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular Rama Latinoamericana – IASPM-AL, 2016. Anais... Havana: Casa de las Américas, 2016a.

_____. História Global: Desenvolvimento e ligações. 2016. In: SANTOS, Amanda Basílio (org.). Fazendo História: Algumas ferramentas dos historiadores [edição eletrônica]. Pelotas: Edição do autor, 2016b.

_____. O Movimento Folclórico Brasileiro e a formação de uma identidade musical brasileira. In: Encontro de Pós-Graduandos em História e Patrimônio da UFRRJ, 1, EPGH-UFRRJ, 2017. Anais...UFRRJ: Nova Iguaçu, 2017a, 08 pp.

_____. A canção é a arma de quem só entende o amor: A relação entre os regimes autoritários em Portugal e no Brasil e os festivais da canção (1964-1975). In: Encontro de Pesquisa em História – EPHIS, 6, UFMG, 2017b. Anais... Belo Horizonte: UFMG, 2017, pp. 232-243.

_____. Tempo Presente: Entre os *métiers* do historiador e do jornalista. Tempo e Argumento, Florianópolis, vol. 10, nº 24, abr.-jun. 2018a, pp. 510-539.

_____. É a alma dos nossos negócios: Indústria cultural e identidade nacional nos festivais da canção. XIII Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular Rama Latinoamericana – IASPM-AL, 2018. Anais... San Juan: Conservatório de Música de Puerto Rico, 2018b.

_____. Festivais da Canção: Música, *media* e censura durante os regimes autoritários em Brasil e Portugal. In: Encontro Internacional: História & Parceria, 1/ Encontro de História, 18, ANPUH-RJ, 2018. Anais...Niterói: UFF, 2018c, 09 pp..

_____ ; BARROS, José D’Assunção; MANGORRINHA, Jorge. Festivais da Canção: Brasil e Portugal: Música, Revolução e Cruzamentos (1964-1975). In: Simpósio Internacional História Cultura e Relações de Poder, 3, ULisboa/CLEPUL, 2019. Anais... Lisboa: ULisboa/CLEPUL, 2019b, 15 pp., no prelo.

_____. O Vento Mudou: O Estado Novo e a inclusão dos festivais da canção televisivos em sua política de integração racial. Convergência Lusíada, 2020, 14 pp., no prelo.

MONTEIRO, Tiago José Lemos. Muito além da ‘Casa Portuguesa’: uma análise dos intercâmbios musicais populares massivos entre Brasil e Portugal. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação/ Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 35, 2008. Anais...Natal, set. 2008, 15 pp..

_____. Alfama “chorou”: elementos para uma cartografia da presença musical brasileira em Portugal. Logos 35 – Mediações sonoras, vol.18, nº 02, jul.-dez. 2011, pp. 55-71.

_____. “Entre a Sé de Braga e Nova Iorque” ou “modernidade rural” e “tradição urbana” na música popular midiática portuguesa – o caso António Variações. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação/ Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 35, 2012. Anais... Fortaleza, set. 2012, 15 pp.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História: Geral e Brasil: Manual do professor. vols. 1, 2 e 3. São Paulo: Atual, 2010.

MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino; Santos, Rafael dos. O caso do Som Imaginário: contracultura, experimentação. *Per Musi*, nº 30, 2014, pp. 87-97.

NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate, Rev. Bras. Hist., 1998a, vol. 18, nº 35, pp. 53-75.

_____. A televisão como documento, 1998b. In: BITTENCOURT, Circe (org.). O saber histórico na sala de aula. São Paulo: Contexto, 1998, pp. 149-162.

_____. A Música Popular Brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: *Congreso Latinoamericano de La Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, 4, 2002, Ciudad de México. Actas... Ciudad de México, 2002, pp. 01-12.

_____. Os festivais da canção como eventos de oposição ao regime militar brasileiro (1966/ 1968), 2004. In: REIS FILHO, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). O golpe e a ditadura militar: Quarenta anos depois (1964 – 2004). Bauru, SP: Edusc, 2004.

_____. O olhar tropicalista sobre a cidade de São Paulo. *Varia hist.*, vol. 21, nº 34, jul. 2005, pp. 504-520.

_____. A Música Brasileira na década de 1950. *Revista USP*, nº 87, set./nov. 2010, pp. 56-73.

_____. A formação da Música Popular Brasileira (MPB) e sua trajetória histórica (1965-1982). *Humania del Sur*, Ano 9, Nº 16, Enero-Junio, 2014, pp. 51-63.

NERY, Emília Saraiva. Raul Seixas cantando a linha evolutiva da MPB: a única linha que conhece é a linha de empinar bandeiras. *Entrelugares: Revista de Sociopoética e Abordagens Afins*, vol. 4, 2012, pp. 01-20.

NETO, José Rada. O rock'n roll invade os palcos da MPB: Raul Seixas e a influência do rock and roll. In: Simpósio Nacional de História – ANPUH, 26, 2011, São Paulo. Anais... São Paulo: ANPUH, jul. 2011, pp. 01-17.

NEVES, Mauro. 50 anos de Eurovisão: A Espanha e o que mudou no seu relacionamento com o Festival Eurovisão da Canção, *Sophia Journal of European Studies*, 3, 2010, pp. 29-60.

_____. O fracasso português: Por que Portugal nunca conseguiu vencer o Eurovisão?. *Bulletin of the Faculty of Foreign Studies, Sophia University*, nº 46, 2011, pp. 91-128.

NICODEMO, Thais Lima. Ivan Lins: um “ator móvel” na MPB dos anos 1970. *Revista Brasileira de Estudos da Canção*, vol.1, nº1, jan.-jun. 2012, pp. 22-39.

OSÓRIO, João de Castro. O Primeiro Congresso Luso-Brasileiro de Folclore. Separada do nº 06 da Revista Atlântico (nova série), 1948.

PALOMBINI, Carlos. *Soul brasileiro e funk carioca*. Opus, Goiânia, vol. 15, nº 1, jun. 2009, pp. 37-61.

PARANHOS, Adalberto. Música política e ideologia: Migrações de sentidos na canção popular. Simpósio Nacional de História, 25, ANPUH, 2009, Fortaleza. Anais... Fortaleza, 2009.

PINTO-CORREIA, João David. Festas, romarias e arraiais: Ocorrências maiores na tradição madeirense. In: SILVA, Carlos Guardado da (coord.). História das Festas. Lisboa: Edições Colibri/Instituto de Estudos Regionais e do Municipalismo Alexandre Herculano; Torres Vedras: Câmara Municipal de Torres Vedras, 2006.

PINTO, João Ricardo. Da Rádio para a Televisão: Modelos e Processos de Produção Musical nos Primórdios da Televisão em Portugal. LinkedIn, 28 fev. 2016. Disponível em: <<https://pt.linkedin.com/pulse/da-r%C3%A1dio-para-televis%C3%A3o-modelos-e-processos-de-produ%C3%A7%C3%A3o-pinto>> Acesso em: 03 mar. 2018.

POLETTI, Fabio Guilherme. *Sabiá* no III Festival Internacional da Canção: Vaia e ocaso da estética bossa novista de Tom Jobim. Antíteses, vol. 08. nº 15, jan.-jun. 2015, pp. 43-66.

RAIMUNDO, Hélder Faustino. A construção do Folclore em Alte. Revista do Arquivo Municipal de Loulé, nº 15, 2015, pp. 181-199.

RAMOS, Rui. A “vida nova”. 1994. In: MATTOSO, José (org.). História de Portugal: A segunda fundação (1890-1926). vol. VI. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994

RAYKOFF, Ivan. *Camping on the borders of Europe*. In: RAYKOFF, Ivan; TOBIN, Robert Deam, *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*. Hampshire: Ashgate, 2007, pp. 01-12.

RIBEIRO, Solano. Contracapa. In: Viva o Festival da Música Popular Brasileira. LP. AU, 1966.

RIDENTI, Marcelo. A canção do homem enquanto seu lobo não vem. Perspectivas, vol. 14, 1991, pp. 01-40.

_____. Resistência cultural: Os anos de ditadura. In: PINTO, Zélio Alves (org.). Cadernos Paulistas: História e personagens. São Paulo: Editora SENAC São Paulo/ Imprensa Oficial do Estado, 2002.

_____. Artistas e intelectuais no Brasil pós – 1960. Tempo Social – Revista de Sociologia da USP, vol. 17, nº 1, jun. 2005, pp. 81-110.

SAGGIORATO, Alexandre. Quinze Pais-Nossos e Ave-Marias: Peccatorum da banda O Terço. Revista Semina, vol. 15, nº 1, 2016, 16 pp..

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. 2004. In: Berenice Cavalcanti; Heloísa Starling; José Eisenberg. (Org.). Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. vol. 1. Outras conversas sobre os jeitos da canção. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, pp. 23-35.

SARDO, Susana. Música Popular e diferenças regionais. In: LAGES, Mário Ferreira; MATOS, Artur Teodoro de. Portugal: Percursos de Interculturalidade. Volume 1: Raízes e Estruturas. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo (ACIDI, I.P.), 2008, pp. 407-476.

SCHERNER, Cassiano. A MPB que veio de Londres: Uma abordagem sobre música brasileira e mundialização. Diálogos Possíveis, jan.-jun. 2008, pp. 197-210.

SCHMALTZ, Yêda. O Traço Pertinente entre o Trovadorismo Provençal Português da Idade Média e a Música Popular Brasileira do Século XX. (Separata) Revista Goiana de Artes, 1 (1), 1980, pp. 13-44.

SEEGER, Anthony. Cantando as Canções dos Estrangeiros: Índios brasileiros e música de derivação portuguesa no século XX. In: CASTELO-BRANCO, Salwa (coord./ed.). Portugal e o Mundo: O Encontro de Culturas na Música/ *Portugal and the World: The Encounter of Cultures in Music*. edição bilingue. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997, pp. 475-484.

SERGL, Marcos Júlio. Identidades sonoras na ditadura militar brasileira (1964-1985). Revista Lumen et Virtus, vol. 4, nº 8, fev. 2013, pp. 124-151.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Cinema e o regime de 1964: “Uma noite em 1967”. Boletim do Tempo Presente, nº 09, jul. 2014, pp. 01-09.

SOUSA, Maria Manuela Couto Viana da Silva e. O Folclore e Eu. Palestra proferida pela ilustre declamadora vianense Maria Manuela Couto Viana da Silva e Sousa, na reunião de 01

de outubro de 1958 do Rotary Clube de Viana do Castelo. Viana do Castelo: Tip. Viúva de José de Sousa, Filhos, Limitada, 1958.

SOUSA, Marina de Mello e. História, mito e identidade nas festas de reis negros no Brasil – séculos XVIII e XIX. In: JANCÓS, István; KANTOR, Iris (orgs.). Festa: Cultura & Sociabilidades na América Portuguesa, vol. 1. São Paulo: Hucitec: Edusp: Fapesp: Imprensa Oficial, 2001, pp. 249-260.

SOUZA, Alberto Carlos de; FIGUEIREDO, Tulio Alberto Martins de. Uma História da diversidade cultural das sensibilidades na MPB no tom de Milton Nascimento. Revista Ecos, vol. 19, ano 12, nº 02, 2015, pp. 23-38.

SOUZA, Kleber Mazziero de. Empobrecimento estético e música popular: a hipermidiatização da música e a formação de um novo público-ouvinte. Revista Sonora, vol. 6, nº 11, 2016, pp. 27-36.

SOUZA, Tárík. Tárík de Souza entrevista André Midani. 2005, n.p., in Phono 73 – O Canto de um Povo, Dir. Ricardo Moreira, Brasil, 2005, encarte.

TEIXEIRA, Selma Suely. Os Festivais de Música Popular Brasileira: Veículo de vez e de voz. Revista de Letras, nº 1, 1996, 14 pp.

THAYER, Allen. *Black Rio: Brazilian soul and DJ culture's lost chapter*. Illustration by Alberto Forero. Wax Poetics, New York, nº 16, abr./ mai. 2006, pp. 88-106.

TORRES, Artur de Almeida. O Folclore no Brasil. Separata da Revista de Portugal, Série A: Língua Portuguesa, vol. XXXV, Lisboa, 1970.

TREECE, David. A flor e o canhão: A Bossa Nova e a música de protesto no Brasil (1958 – 1968). História: Questões & Debates, Curitiba, nº 32, jan./ jun. 2000, pp. 121-165. Tradução: Marcos Napolitano e Rodrigo Czajka.

TRINDADE, Luís. Pano Cru: A inscrição da memória do passado revolucionário. Crítica e Sociedade, vol. 3, nº 2, 2013, 20 pp..

_____. O “Gosto” do Se7e: Uma história cultural do semanário Se7e (1978-1982). Ler História, nº 67, 2014, pp. 45-61.

ULHÔA, Martha Tupinambá. Categorias de avaliação estética da MPB – lidando com a recepção da música popular brasileira. *Congreso Latinoamericano de la Asociación*

Internacional para el Estudio de la Música Popular – IASPM, 4, 2002... *Actas*, Distrito Federal. México, 2002, 18 pp..

_____. Recensão: Leonor Losa, *Machinas fallantes: A música gravada em Portugal no início do século XX* (Lisboa, Tinta da China, 2014), 240 pp. + 1 CD. *Revista Portuguesa de Musicologia – RPM/ Portuguese Journal of Musicology*, nova série/ *new series*, 3/2, 2016.

VARGAS, Herom. Condições e contexto midiático do experimentalismo na MPB dos anos 1970. *Intexto*, vol. 2, nº 23, jul.-dez. 2010, pp. 87- 102.

_____. Tinindo trincando: Contracultura e rock no samba dos novos baianos. *Contemporanea | Comunicação e Cultura*, vol. 09, nº 03, set.-dez. 2011, pp. 461-474.

_____. Categorias de análise do experimentalismo pós-tropicalista na MPB. *Revista Fronteiras - estudos midiáticos*, vol. 14, nº 1, jan.-abr. 2012, pp. 13-22.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *EccoS Revista Científica*, vol. 3, nº 1, jun. 2001, pp. 105-122.

MATERIAL DE IMPRENSA, ARTIGOS ONLINE (SITES, BLOGS, ETC.):

50 Anos de Filmes [blog]:

“Uma Noite em 67”. por Sérgio Vaz. 50 Anos de Filmes [blog], s/d. Disponível em: <<http://50anosdefilmes.com.br/2011/uma-noite-em-67/>> Acesso em 20 out. 2017.

Basta [site]:

“Liga Portuguesa Contra o Cancro não apoia touradas”. Basta [site], 05 mai. 2016. Disponível em: <<http://basta.pt/liga-portuguesa-cancro-nao-apoia-touradas/>> Acesso em: 27 jan. 2019.

Bele Visage [blog]:

“Da Antiguidade aos dias de hoje, A Historia do Penteadado”. Bele Visage [blog], 30 nov. 2015. Disponível em: <<https://belevisage.wordpress.com/2015/11/30/a-historia-do-penteadado-da-antiguidade-aos-dias-atuais/>> Acesso em: 16 jul. 2019.

Capoeira Ceaca [site]:

“A tradição da Pesca do Xaréu da Bahia”. Capoeira Ceaca [site], 02 jul. 2017. Disponível em: <<https://capoeiraceaca.wordpress.com/2017/07/02/a-tradicao-da-pesca-do-xareu-da-bahia/>> Acesso em: 11 jul. 2019.

Chico Buarque [site]:

“Nota sobre Tamandaré”. por Humberto Werneck. Chico Buarque [site]. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/letras/notas/n_tamandar.htm> Acesso em: 23 jul. 2019.

ClicRBS [site]:

Especial ZH – Festivais. Disponível em: <<http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/zh-festivais-mpb/fic-70.html>> Acesso em: 08 set. 2017.

Covil do Vinil, O [blog]:

“Duo Ouro Negro”. por Francisco J. Fonseca. O Covil do Vinil, 24 set. 2015. Disponível em: <http://ocovildovinil.pt/blog/DUO_OURO_NEGRO-TRINTA_ANOS_DE_SAUDADE/> Acesso em: 02 abr. 2019.

Diário de Notícias:

“Como é que se faz uma cantiga para a Eurovisão?”, por Jorge Mangorrinha, Diário de Notícias [Online], 28 dez. 2013. Disponível em:

<http://www.dn.pt/inicio/opiniao/interior.aspx?content_id=3607062&seccao=Convidados>

Acesso em: 30 jan. 2014.

Diário de Lisboa [site]:

“O Tribunal”. Diário de Lisboa, 21 fev. 1972. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/FESTIVAL/FestivaldaCancao_1972.htm> Acesso em: 08. Fev. 2014.

“O que os telespectadores não viram do Grande Prémio da Canção Portuguesa – 1966”. por Joaquim Letria. Diário de Lisboa, nº 15475, Ano 45, 16 jan. 1966. CasaComum.org. Disponível em: <<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06565.103.20129#!8>> Acesso em: 21 jan. 2019.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira [site]:

“Zé Kéti”. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/ze-keti/dados-artisticos>> Acesso em: 20 jun. 2018.

Duo Ouro Negro [blog]:

“Kubatokuê Mulata – Medalha de Ouro”. Duo Ouro Negro [blog], 26 dez. 2006. Disponível em: <<http://duoouronegro.blogspot.com/2006/12/kubatoku-mulata-medalha-de-ouro.html>> Acesso em: 08 nov. 2018.

EBC [portal]:

Tropicália, 50 anos: A história do movimento que marcou a cultura nacional. EBC [portal]. Disponível em: <<http://conteudo.ebc.com.br/portal/projetos/2017/tropicalia/>> Acesso em: 22 dez. 2018.

El País – Brasil [site]:

“Nem da Rocinha: ‘Não me arrependo de ter sido traficante. O que você faria no meu lugar?’”. por Gil Alessi. El País – Brasil [site], 14 mar. 2018. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/03/13/politica/1520947959_760179.html> Acesso em: 23 dez. 2018.

Enciclopédia de Cromos [blog]:

“My Holiday Girl – Mini Pop (1974)”, Enciclopédia de Cromos [blog], 30 nov. 2013. Disponível: <<http://enciclopediadecromos.blogspot.com.br/2013/11/my-holiday-girl-mini-pop-1974.html>> Acesso em: 27 abr. 2018.

Expresso [online]:

“Ministra da Cultura sobre touradas: ‘Todas as políticas têm na sua base valores civilizacionais e as civilizações evoluem’”. Expresso [online], 06 nov. 2018. Disponível em: <<https://expresso.sapo.pt/politica/2018-11-06-Ministra-da-Cultura-sobre-touradas-Todas-as-politicas-tem-na-sua-base-valores-civilizacionais-e-as-civilizacoes-evoluem#gs.npHLaec>> Acesso em: 11 nov. 2018.

Festivais da Canção [blog]:

“Abolição 1860 – 1980”. Festivais da Canção [blog]. Disponível em: <<http://festivaisdacancao.blogspot.com/2009/01/abolio-1860-1980.html>> Acesso em: 19 out. 2019.

“Boa Sorte, Maestro!”. Festivais da Canção [blog], 23 mai. 2009. Disponível em: <<http://festivaisdacancao.blogspot.com.br/2008/05/hilton-gomes-boa-sorte-maestro.html>> Acesso em: 03 mai. 2018.

“Começar de Novo – I FIC – 1966”. Festivais da Canção [blog], 01 nov. 2010. Disponível em: <<http://festivaisdacancao.blogspot.com.br/2010/10/comecar-de-novo-i-fic-1966.html>> Acesso em: 22 abr. 2018.

Festivais da Canção [site]:

“IV Grande Prémio TV da Canção Portuguesa 1967”. Festivais da Canção [site], s/d. Disponível em: <<http://festivais.wixsite.com/1967/about>> Acesso em: 30 abr. 2017.

“VI Grande Prémio TV da Canção Portuguesa 1969”. Festivais da Canção [site], s/d. Disponível em: <<http://festivais.wixsite.com/1969/portugal-na-eurovisao>> Acesso em: 30 abr. 2017.

“VII Grande Prémio TV da Canção Portuguesa 1970”. Festivais da Canção [site], s/d. Disponível em: <<https://festivais.wixsite.com/1970/more>> Acesso em: 12 mar. 2020.

“X Grande Prémio TV da Canção Portuguesa 1973”. Festivais da Canção [site], s/d. Disponível em: <<http://festivais.wixsite.com/1973/about>> Acesso em: 30 abr. 2017.

“Homenagem a Duarte Mendes – Parte 4”. por Miguel Meira. Festivais da Canção [site], 12 set. 2015. Disponível em: <<https://festivaiscancao.wordpress.com/2015/09/12/homenagem-a-duarte-mendes-parte-4/>> Acesso em: 25 abr. 2018.

“No dia em que o rei fez anos”. por Carlos Portelo. Festivais da Canção [site], 19 ago. 2015. Disponível em: <<https://festivaiscancao.wordpress.com/2015/08/19/video-em-destaque-no-dia-em-que-o-rei-fez-anos/>>. Acesso em: 05 jan. 2019.

“Parabéns Festival da Canção – Hoje relembramos o ano de 1969”. por Miguel Meira, Festivais da Canção [site], 02 fev. 2015. Disponível em: <<https://festivaiscancao.wordpress.com/2015/02/02/parabens-festival-da-cancao-hoje-relembramos-o-de-1969/>> Acesso em: 26 mai. 2019.

“Touradas”. por Jorge Mangorrinha. Festivais da Canção [site]. Disponível em: <https://festivaiscancao.wordpress.com/2018/11/07/touradas/?fbclid=IwAR3Ny8iprdljpCkhXcFgGOt3nqaNGlqfQZ_By2OZdnAAxCj22TGugsA6y0Q> Acesso em: 11 nov. 2018.

Festivales de MPB [blog].

“1966 - I FESTIVAL INTERNACIONAL DA CANÇÃO POPULAR (cont.)”. Festivales de MPB [blog]. Disponível em: <http://festivalesdempb.blogspot.com/2010/12/1966-i-festival-internacional-da-cancao_8.html> Acesso em: 20 mai. 2018.

“1968 - I FESTIVAL NACIONAL DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA”. Festivales de MPB [blog]. Disponível em: <<http://festivalesdempb.blogspot.com/2010/12/1968-i-festival-nacional-de-musica.html>> Acesso em: 17 dez. 2018.

FGV-CPDOC [site]:

“Estado Novo e Fascismo”. FGV-CPDOC [site]. Dossiês, A Era Vargas. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45/PoliticaAdministracao/EstadoNovoFascismo>> Acesso em: 02 mai. 2018.

Folha de São Paulo:

“Cantora e multi-instrumentista Luhli morre aos 73 anos”. por Etel Frota, Folha de São Paulo [site], 26 set. 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/09/morre-aos-73-anos-a-cantora-e-multi-instrumentista-luhli.shtml>> Acesso em: 26 out. 2019.

“Música brasileira vive noite de consagração”. Folha de São Paulo, 11 out. 1966. Disponível em: <<http://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/699>> Acesso em: 07 mar. 2014.

“Trio Mocotó troca Escovão por Skowa”. por Pedro Alexandre Sanches, Folha de São Paulo [site], 22 out. 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u38079.shtml>> Acesso em: 02 abr. 2020.

Globo, O [site]:

“As esquecidas do Festival Internacional da Canção”. por Leonardo Lichote. O Globo [site], 26 set. 2012. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/as-esquecidas-do-festival-internacional-da-cancao-6194039>> Acesso em: 26 dez. 2018.

“Erlon Chaves depões 4 horas na Polícia Federal”. O Globo, 28 out. 1970.

“Sucesso de ‘A Banda’ Faz Disco Sumir em Poucas Horas”. O Globo, 13 out. 1966. Disponível em: <<http://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/342>> Acesso em: 07 mar. 2014.

Guedelhudos [blog]:

“10ª Eliminatória do Concurso ié-ié (1965)”. Guedelhudos [blog], 06 out. 2007. Disponível em: <<http://guedelhudos.blogspot.com.br/2007/10/1o-eliminatria-do-concurso-i-i-1965.html>> Acesso em: 01 abr. 2018.

“Fernando Gaspar, dos Conchas”. Guedelhudos [blog], 19 nov. 2010. Disponível em: <<http://guedelhudos.blogspot.com/2010/01/fernando-gaspar.html>> Acesso em: 10 ago. 2019.

“Festival Camaradagem”. Guedelhudos [blog], 22 mar. 2010. Disponível em: <<http://guedelhudos.blogspot.com/2010/03/festival-camaradagem.html>> Acesso em: 28 jan. 2019.

“O nacional-cançonetismo faz hoje 43 anos!!!”. Guedelhudos [blog], 19 jul. 2012. Disponível em: <<http://guedelhudos.blogspot.com.br/2012/07/o-nacional-canconetismo-faz-hoje-43-anos.html>> Acesso em: 22 abr. 2018.

Hemeroteca Digital [site]:

“Nos 50 Anos do Festival da Canção: O Olhar da Imprensa Nacional (1964-2014)”. 1967. Hemeroteca Digital [site]. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/FESTIVAL/FestivaldaCancao_1967.htm> Acesso em: 08 fev. 2014.

“Nos 50 Anos do Festival da Canção: O Olhar da Imprensa Nacional (1964-2014)”. 1973. Hemeroteca Digital [site]. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/FESTIVAL/FestivaldaCancao_1973.htm> Acesso em: 08 fev. 2014.

Herdeiro de Aécio [blog]:

“Festival RTP da Canção: A descoberta do “microfone dourado”. Herdeiro de Aécio [blog], 17 fev. 2008. Disponível em: <<http://herdeirodeaecio.blogspot.com/2008/02/festival-rtp-da-cano-descoberta-do.html>> Acesso em: 23 fev. 2018.

“Vem o Caminheiro”. Herdeiro de Aécio [blog], 13 jun. 2012. Disponível em: <<http://herdeirodeaecio.blogspot.com.br/2012/06/vem-o-caminheiro.html>> Acesso em: 25 abr. 2018.

História da Moda [blog]:

“Os 50 anos da mini saia!”. História da Moda [blog]. Disponível em: <<http://modahistorica.blogspot.com.br/2014/07/os-50-anos-da-mini-saia.html>> Acesso em: 07 set. 2017.

Instituto Antônio Carlos Jobim [site]:

“Canção do Pescador”. Instituto Antônio Carlos Jobim [site]. Disponível em: <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/8492>> Acesso em: 05 out. 2013.

Jardim Discreto [blog]:

“Magarida”. 28 ago. 2014. Disponível em: <<https://jardimdiscreto.wordpress.com/2014/10/28/margarida/>> Acesso em: 07 set. 2017.

jconline [site]:

“Máscara Negra um sucesso do Carnaval que chega aos 50 anos”. por José Teles. jconline [site], 12 dez. 2017. Disponível em: <<https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2017/02/12/mascara-negra-um-sucesso-do-carnaval-que-chega-aos-50-anos-270407.php>> Acesso em: 28 dez. 2018.

Jean Louis David [site]:

“Os penteados dos anos 60”. Jean Louis David [site]. Disponível em: <https://www.jeanlouisdavid.pt/artigo/os-penteados-dos-anos-60_a2235/1> Acesso em: 16 jul. 2019.

Jornal de Angola [site]:

“A memória musical do Duo Ouro Negro”. por Jamo Fortunato. Jornal de Angola [site], 24 jan. 2011. Disponível em:

<http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/musica/a_memoria_musical_do_duo_ouro_negro>

Acesso em: 02 abr. 2019.

JPN [jornal multimídia]:

Festival da Canção: Mudam os tempos, mudam as vontades. por Catarina Reis, Sara Margarida Lopes e José Miguel Soares. JPN, 26 fev. 2017. Disponível em:

<<https://jpn.up.pt/2017/02/26/festival-da-cancao-mudam-os-tempos-mudam-as-vontades/>>

Acesso em: 14 fev. 2018.

Mdig [site]:

“As mulheres pareciam ter mais cabelo do que cabeça nos icônicos penteados dos anos 60”.

Mdig [site], 24 abr. 2018. Disponível em:

<<https://www.mdig.com.br/index.php?itemid=44231>> Acesso em: 16 jul. 2019.

Medium [site]:

“Artistas do M.A.U. – Movimento Artístico Universitário”. por Ricardo Moreira. Medium [site], 21 jul. 2016. Disponível em: <https://medium.com/@_ricardomoreira/artistas-do-m-a-u-movimento-art%C3%ADstico-universit%C3%A1rio-4a53c2e92396>

Acesso em: 16 nov. 2018.

Mega Curioso [site]:

“Você sabe de onde surgiu o costume de celebrar os aniversários?”. Mega Curioso [site], 23 out. 2013. Disponível em: <<https://www.megacurioso.com.br/datas-comemorativas/39639-voce-sabe-de-onde-surgiu-o-costume-de-celebrar-os-aniversarios-.htm>>

Acesso em: 05 jan. 2019.

Memória Globo [site]:

“Festival Internacional da Canção (1967)”. Memória Globo [site]. Disponível: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/musicais-e-shows/festival-internacional-da-cancao/1967-1.htm>> Acesso em: 23 abr. 2017.

“Festival Internacional da Canção (1969)”. Memória Globo [site]. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/musicais-e-shows/festival-internacional-da-cancao/1969-1.htm>> Acesso em: 11 nov. 2013.

“Festival Internacional da Canção (1971)”. Memória Globo [site]. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/musicais-e-shows/festival-internacional-da-cancao/1971-1.htm>> Acesso em: 23 abr. 2017.

“Festival Internacional da Canção (1972)”. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/musicais-e-shows/festival-internacional-da-cancao/1972-1.htm>> Acesso em: 23 abr. 2017.

“Festival Internacional da Canção (Curiosidades)”. Memória Globo [site]. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/musicais-e-shows/festival-internacional-da-cancao/curiosidades.htm>> Acesso em: 23 abr. 2017.

Memórias da Ditadura [site]:

“Música no Brasil da ditadura”. Memórias da Ditadura [site]. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/musica-brasil-da-ditadura/>> Acesso em: 09 abr. 2017.

“Movimentos Musicais”. Memórias da Ditadura [site]. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/movimentos-musicais/>> Acesso em: 22 abr. 2017.

“Geraldo Vandré”. Memórias da Ditadura [site]. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/artistas/geraldo-vandre/>> Acesso em: 01 fev. 2020.

Mundo da Canção [site]:

“Editorial”. Mundo da Canção [site]. Disponível em: <<http://mundodacancao.pt/>> Acesso em: 01 abr. 2018.

Museu do Fado [site]:

“Maria Valejo”. Museu do Fado [site]. Disponível em: <<https://www.museudofado.pt/fado/personalidade/maria-valejo>> Acesso em: 09 jun. 2019.

Musica Brasilis [portal]:

“Festival da Record de 1967 – 50 anos”. por José Fernando Saroba Monteiro. Musica Brasilis [portal], s/d. Disponível em: <<http://musicabrasilis.org.br/temas/festival-da-record-de-1967-50-anos>> Acesso em: 06 set. 2017

“Quero ver isso de Maxixe! Das origens na Cidade Nova à internacionalização do maxixe”. por José Fernando Saroba Monteiro. Musica Brasilis [portal], s/d. Disponível em: <<http://musicabrasilis.org.br/temas/quero-ver-isso-de-maxixe-das-origens-na-cidade-nova-internacionalizacao-do-maxixe>> Acesso em: 06 mai. 2018.

Notícias Magazine [site]:

“Simone de Oliveira: ‘Sinto que estou sempre no palco’”. por Catarina Carvalho, Notícias Magazine [site], 17 ago. 2018. Disponível em: <<https://www.noticiasmagazine.pt/2017/sinto-que-estou-sempre-no-palco/>> Acesso em: 02 jan. 2018.

Onda pop [site]:

“Paula Ribas”. Onda Pop [site]. Disponível em: <<http://www.ondapop.pt/nordm82.html>> Acesso em: 08 nov. 2018.

Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/musicais-e-shows/festival-internacional-da-cancao/curiosidades.htm>> Acesso em: 23 abr. 2017.

Oocities [archive]:

“Edino Krieger é erudito, de vanguarda e faz jingles”. por Luís Antônio Giron. Disponível em: <<http://www.oocities.org/vienna/8179/edino.html>> Acesso em: 07 set. 2017.

Papo de Cinema [site]:

“Barravento”. Papo de Cinema [site] [s/d]. Crítica. por Wallace Andrioli. Disponível em: <<https://www.papodecinema.com.br/filmes/barravento/>> Acesso em: 16 dez. 2016.

Público:

“Touradas: violência como espetáculo”. Público, 03 mai. 2012. Disponível em: <<http://p3.publico.pt/actualidade/sociedade/2938/touradas-violencia-como-espectaculo>> Acesso em: 26 abr. 2018.

“Organizações taurinas querem demissão da ministra da Cultura”. por Jorge Talixa. Público, 02 nov. 2018. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2018/11/02/politica/noticia/organizacoes-aurinas-querem-demissao-ministra-cultura-1849700>> Acesso em: 11 nov. 2018.

Revista Cult:

“MPB: Tendência ou movimento?”. por Antônio Carlos Miguel. Revista Cult, Edição nº 105, 2006. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/mpbc-tendencia-ou-movimento/>> Acesso em 05 set. 2013.

Revista de História:

“Dossiê: O Golpe de 1964”. Revista de História, Edição nº 83, ago. 2012.

“Ouro de Tolo: Raul Seixas esrachou os valores da ditadura”. por Luiz Lima. Revista de História, Edição nº 33, jun. 2008. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/retrato/ouro-de-tolo>> Acesso em: 17 mar. 2012.

“Tornado “black” e musical: Após passar pelos EUA, cantor trouxe ideias dos negros de lá para o Brasil”. por Sandra C. A. Pelegrini e Amanda Palomo Alves. Revista de História, Edição nº 67, abr. 2011.

“Yes, nós temos guitarras”. por Cristina Romanelli. Revista de História, Edição nº 78, mar. 2012.

Revista O Som Brasileiro:

“Do Lundu a Tropicália”. Revista O Som Brasileiro, Editora Abril, 1970.

Revista Veja [Acervo Digital]:

“3º Festival Internacional da Canção Popular”. Veja, nº 04, 02 out. 1968, p. 09.

“A Festa Acabou”. Veja, nº 14, 11 dez. 1968, pp. 58-60.

“A Voz do Dono do Festival”. Veja, nº 112, 29 out 1970, p. 84.

“Com Eles é Briga na Certa”. Veja, nº 06, 16 out. 1968, pp. 58-60.

“Eis o Funeral da Canção”. Veja, nº 57, 08 out. 1969, p. 77.

“Escola de samba nega que alegoria de diabo tenha rosto de Crivella”. Veja [online], 29 jan. 2019. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/escola-de-samba-do-rio-nega-que-alegoria-de-diabo-tenha-rosto-de-crivella/>> Acesso em: 18 mar. 2019.

“Festival para o Samba”. Veja, nº 61, 05 nov. 1969, p. 73.

“Fora do Ar”. Veja, nº 213, 04 out. 1972, p. 73.

“Gente”. Veja, nº 111, 21 out. 1970, p. 96.

“Mesuras Sonoras”. Veja, nº 161, 06 out. 1971, p. 96.

“Mimos e Agrados”. Veja, nº 214, 11 out. 1972, pp. 72-74.

“Os Musicais Ameaçados”. Veja, nº 02, 18 set. 1968, pp. 85-86.

“O Possesso”. Sérgio Sampaio. Veja, nº 406, 16 jun. 1976, p. 104.

“O Povo e seu Circo”. Veja, nº 113, 04 nov. 1970, p. 69.

“O Sabiá”. por Paulo Cotrim. Veja, nº 05, 09 out. 1968, p. 55.

“Os Novos Estão Cantando”. Veja, nº 55, 24 set. 1969, p. 59.

“Os Sons de Sempre”. Veja, nº 57, 08 out. 1969, p. 76.

“Poeira de Estrelas”. Veja, nº 214, 11 out. 1972, p. 71.

“Rock político”. Veja, 22 mar. 1972, p. 79.

“Simonal, Algo Mais”. Veja, nº 55, 24 set. 1969, p. 58.

“Sinal de Vida”. Veja, nº 212, 27 set. 1972, p. 83.

“Soul & Alma”. Veja, nº 116, 16 set. 1970, pp. 79-80.

“Um Festival de Protestos”. Veja, 25 set. 1968, pp. 68-69.

“Um festival ligado na tomada”. Veja, nº 11, 20 nov. 1968, pp. 54-56.

RTP [site]:

“25 de Abril de 1974”. RTP Arquivos [site], s/d. Disponível em: <<https://arquivos.rtp.pt/colecoes/25-de-abril-de-1974/>> Acesso em: 20 jun. 2019.

Sapomag:

“Simone de Oliveira não foi a primeira escolha para cantar ‘Desfolhada’”. Sapomag, 21 ago. 2017. Disponível em: <<https://mag.sapo.pt/showbiz/artigos/simone-de-oliveira-nao-foi-a-primeira-escolha-para-cantar-desfolhada>> Acesso em: 23 fev. 2018.

Sérgio Ricardo [site]:

“Biografia – 1967-1969”. Sérgio Ricardo [site]. Disponível em: <<http://www.sergioricardo.com/?area=biografia&id=6>> Acesso em: 20 ago. 2017.

Sincopado [blog]:

“O galo do FIC”. Sincopado [blog], 7 fev. 2020. Disponível em: <<https://sincopadomusicaculturaearte.blogspot.com/2020/02/o-galo-do-fic.html>> Acesso em: 20 fev. 2020.

tabloide digital [blog]:

“Paula e o novo Fado”. por Aramis Millarch, tabloide digital [blog] [publicado originalmente em: Estado do Paraná, 01 set. 1974, p. 09]. Disponível em: <<https://www.millarch.org/artigo/paula-o-novo-fado>> Acesso em: 08 nov. 2018.

Tele Semana:

“Pseudónimos”. Tele Semana, 17 fev. 1978. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/FESTIVAL/FestivaldaCancao_1978.htm> Acesso em: 08. Fev. 2014.

Tonicha Clube de Fãs [blog]:

“Tonicha e os festivais internacionais”. Tonicha Clube de Fãs [blog]. Disponível em: <<http://tonicha-clube-de-fas.blogspot.com/2008/06/os-festivais-internacionais.html>> Acesso em: 08 nov. 2018.

“Tonicha no Festival da OTI. Glória, Glória, Aleluia”. Tonicha Clube de Fãs [blog], 14 jun. 2008. Disponível em: <<http://tonicha-clube-de-fas.blogspot.com/2008/06/1972-o-primeiro-lp.html>> Acesso em: 05 jul. 2019.

Tropicália [site]:

“É PROIBIDO PROIBIR, Caetano Veloso”. Tropicália [site]. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano>> Acesso em: 20 mai. 2014.

“Que caminhos seguir na Música Popular Brasileira?”, RCB, nº 7, 1966, pp. 377-378; Tropicália [site]. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/en/eubioticamente-atraididos/reportagens-historicas/que-caminhos-seguir-na-mpb>> Acesso em 10 jun. 2014.

Uol:

DIAS, Tiago. Há 50 anos, nascia a MPB; protagonistas lembram festival que cunhou o termo. Uol, 07 abr. 2015. Disponível em: <<https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2015/04/07/ha-50-anos-nascia-a-mpb-protagonistas-lembram-festival-que-cunhou-o-termo.htm?cmpid=copiaecola>> Acesso em: 03 ago. 2017.