

MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982)

MARCOS NAPOLITANO

NA PROPAGANDA de aparelho de som da alta tecnologia, publicada na revista *IstoÉ*, em 23 de junho de 1977, lia-se a seguinte chamada: “Para ouvir canções de protesto contra a sociedade de consumo, nada melhor do que um Gradiente financiado em 24 vezes”.

Essa provocação publicitária, de certa maneira, expressava a condição paradoxal da música popular brasileira naquela década marcada pelo autoritarismo: foco da resistência e da identidade cultural de uma oposição civil ao regime militar, as canções rotuladas como parte da “MPB – Música Popular Brasileira” eram extremamente valorizadas pela indústria fonográfica brasileira (Napolitano, 2001). Esse quadro ficaria ainda mais contrastante após 1976, quando se consolidou a “política de abertura”,¹ do regime militar, como ficou conhecida a estratégia de distensão (e reaproximação política) entre o regime militar e os setores liberais da sociedade civil, levada a cabo pelos dois últimos governos militares (Ernesto Geisel e João Baptista Figueiredo). Consagrada como expressão da resistência civil ainda durante os anos 1960, a MPB ganhou novo impulso criativo ao longo do período mais repressivo da ditadura, tornando-se uma espécie de trilha sonora tanto dos “anos de chumbo” quanto da “abertura”. No período que vai de 1975 a 1982, os artistas ligados à MPB afirmaram-se como arautos de um sentimento de oposição cada vez mais disseminado, alimentando as batidas de um “coração civil” que teimava em pulsar durante a ditadura. A MPB tornou-se sinônimo de canção engajada, valorizada no plano estético e ideológico pela classe média mais escolarizada, que bebia no caldo cultural dessa oposição e era produtora e consumidora de uma cultura de esquerda (Miceli, 1994).

Em 1970, sob o impacto do exílio e da censura, Caetano Veloso, em tom premonitório, fez a seguinte declaração ao *Pasquim*: “O som dos anos 70 talvez não seja um som musical. De qualquer forma o único medo é que esta talvez venha a ser a década do silêncio”.

Já em 1980, a crítica musical percebia o quanto o contexto autoritário e a mística da década anterior haviam prejudicado a avaliação mais fria sobre a cena musical brasileira: “Curiosa década, estes anos 70. Depois da fermentação crescente dos 60, entramos nela num clima de expectativas: e agora? E depois? E ficamos tão encharcados de ansiedade que nem vimos a década passar” (Bahiana, 1980, p.151).

Entre uma e outra fala, situadas nas duas pontas da década de 1970, notamos a dificuldade de entender a historicidade específica da cena musical brasileira, pressionada entre a criatividade exuberante da década anterior e suas demandas políticas que fizeram da canção brasileira uma das mais vigorosas expressões do pensamento na esfera pública, ainda que perpassada pela lógica de mercado (Napolitano, 2001).

A reflexão acadêmica proposta ainda durante o período de consolidação da transição democrática também parece não saber como definir a cena musical do período:

Os anos 70 mostraram a consolidação e maturação dos ídolos de maior calibre da década anterior, mas não acrescentaram nenhum dado realmente novo à tradição da MPB. Menos pelas canções e mais pelas posturas dos nossos dois mais importantes compositores (Chico Buarque e Caetano Veloso), a discussão durante todo o período foi marcada pelas “patrulhas ideológicas” [...] década sombria, poucas alegrias e muita luta política no sentido de redemocratizar o país. (Aguiar, 1994, p.152)

Nessa lógica, o *rock* é que seria a música paradigmática da abertura. Minha proposição é um pouco diferente, talvez o *rock* brasileiro talvez tenha sido a música da transição democrática da Nova Republica, e não a da abertura política, *stricto sensu*, ou seja, aquela proposta pelo próprio regime militar. Portanto, a imagem do período, tanto na memória como na história, é de uma cena musical marcada pela constante ameaça do silêncio imposto pela censura, pelo domínio das fórmulas de mercado e pela preponderância do político sobre o estético.

Neste artigo, tentarei mapear a grande complexidade que envolve a cena musical dos anos 1970, particularmente o gênero MPB. Longe de ser um mero desdobramento passivo das lutas políticas do período ou dos movimentos musicais da década anterior, a MPB dos anos 1970 experimentou o auge da popularidade e maturidade criativa, elementos que, por sua vez, não traduzem diretamente nem uma penetração universal nas audiências populares, nem uma autonomia estética idealizada voltada para poucos. A canção engajada, em todas as suas variantes, não apenas dialogou com o contexto autoritário e as lutas da sociedade civil, mas ajudou, poética e musicalmente falando, a construir um sentido para a experiência social da resistência ao regime militar, transformando a “coragem civil” em tempos sombrios em síntese poético-musical. Os dilemas e contradições da canção em geral, e da MPB em particular, expressam os dilemas e contradições dessa mesma resistência civil no seio da classe média brasileira, mais afeita à tradição *radical* do que aos impulsos *revolucionários* (Candido, 1990). Esses dilemas poderiam ser traduzidos em equações de difícil resolução normativa: como manter a “boa palavra” circulando em tempos sombrios? Como ampliar o leque de interlocutores e correligionários do campo estético-ideológico? Como conciliar as benesses da modernização e do acesso ao mercado com a atitude crítica às políticas do governo autoritário? Como falar às classes

populares, vistas como sujeitos da história pela cultura de esquerda que lastreava a MPB, sem os códigos e canais apropriados?

Podemos dizer que a canção popular dos anos 1970, situada dentro das correntes identificadas pela crítica como sendo parte do guarda-chuva da MPB, dividiu-se em dois períodos bem demarcados de expressão: entre 1969 e 1974, poderíamos nomeá-la como “canção dos anos de chumbo”. Entre 1975 e 1982, teríamos a “canção da abertura”. É claro, essas cronologias e rótulos são puramente aproximativos e sujeitos a generalizações, sempre perigosas. Se a “canção dos anos de chumbo” foi, marcadamente, uma canção que sublimou a experiência do medo e do silêncio diante de um autoritarismo triunfante na política, a “canção da abertura” será marcada pela tensão entre o imperativo conscientizante da esquerda e a expressão de novos desejos e atitudes dos setores mais jovens da classe média. A ansiedade coletiva por uma nova era de liberdade que, todavia, ainda não havia chegado, transformando-se em iminência, experiência limite entre dois impulsos nem sempre conciliáveis na tradição crítica: o ético-político e o erótico. A era de violência extrema havia passado, mas a era de liberdade ainda não havia começado. Daqui surge uma primeira hipótese sobre a canção da abertura, pautada na percepção de um “entrelugar” que se manifestará como expressão poético-musical e experiência histórica. Ao longo do artigo, sem a pretensão de realizar análises de qualquer tipo, até por causa dos limites deste texto, apontaremos um mapa de canções tomadas como índices dessas questões, sintomas do mal-estar e das expectativas oriundas da experiência desse entrelugar histórico.

No Brasil, antes mesmo de a MPB surgir nos anos 1960, a canção já tinha consolidado seu lugar no mercado de bens culturais e na vida cultural cotidiana dos brasileiros. As questões sociais e políticas sempre estiveram presentes na pauta de temas abordados pela canção. Em todos os momentos da sua história, a canção popular engajada fez:

cantar o amor, surpreender o cotidiano em flagrantes líricos-irônicos, celebrar o trabalho coletivo ou fugir à sua imposição, de portar embriaguez, de dança, de jogo com as palavras em lúdicas configurações sem sentido, de carnavalizar a imagem dos poderosos. (Wisnik, 1980, p.14)

Foi dentro dessa tradição, anterior mesmo à canção engajada *stricto sensu*, que a MPB dos anos 1970 alinhavou a chamada “rede de recados” contra a ditadura, recados esses que expressavam a consciência e os desejos reprimidos das coletividades que, ao tornarem-se canção, tomam consciência de si. Para Wisnik (1980, p.8), o “recado” da música popular em tempos de ditadura não é nem ordem, nem palavra, nem “palavra de ordem”. Nas palavras do autor, tratava-se de:

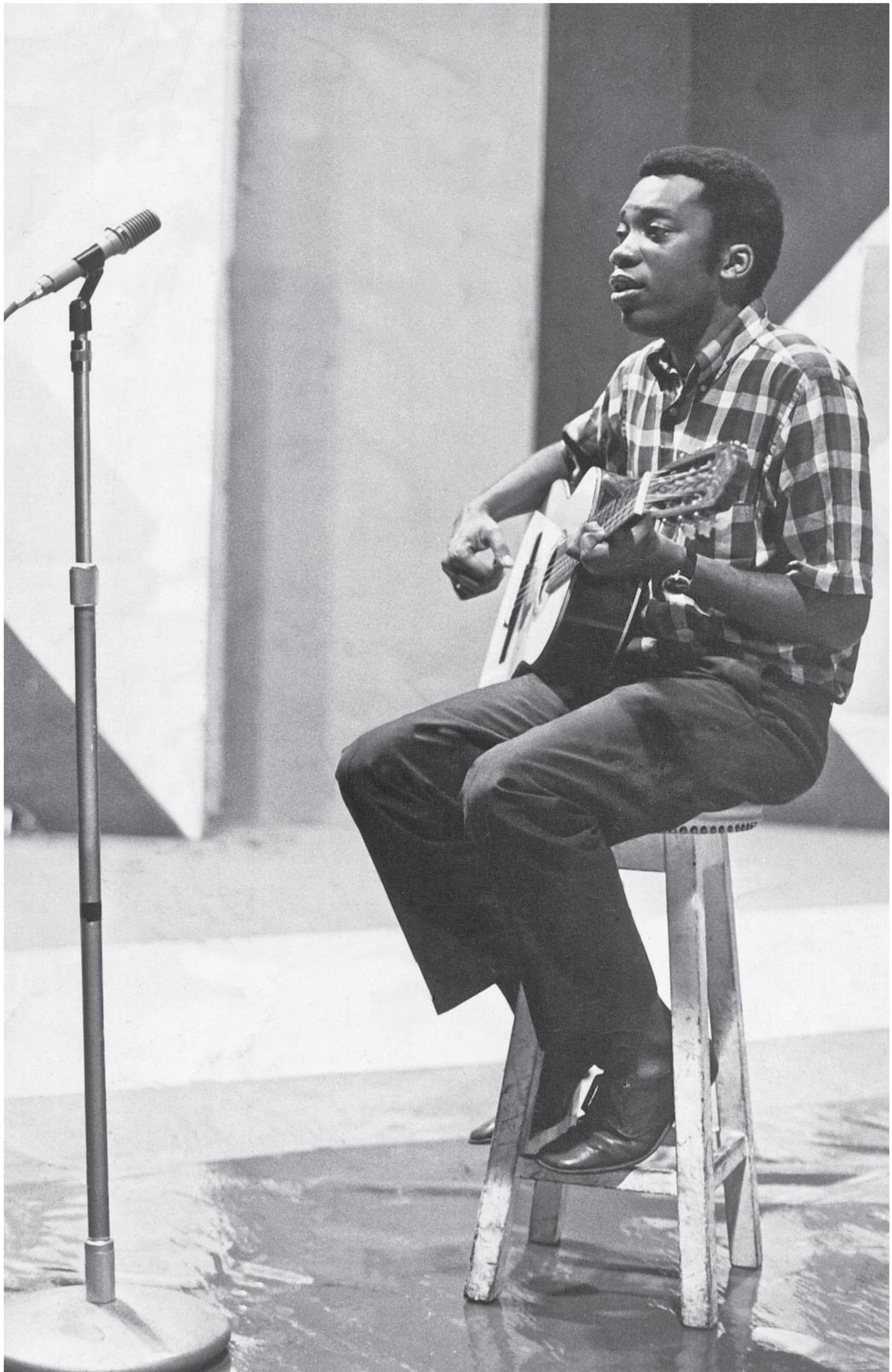
uma pulsação que inclui um jogo de cintura, uma cultura de resistência que sucumbiria se vivesse só de significados e que, por isso mesmo, trabalha simultaneamente com os ritmos do corpo, da música, da linguagem [...] a música popular é uma rede de recados, onde o conceitual é apenas um dos seus movimentos: o da subida à superfície. A base é uma só e está arraigada à cultura

popular: a simpatia anímica, a adesão profunda às pulsações telúricas, corporais, sociais que vão se tornando linguagem.

As principais estratégias e formas poético-musicais para a realização dessa *rede de recados* se configuraram de maneira diferenciada, conforme os dois momentos históricos aqui citados. Na canção dos *anos de chumbo*, a expressão que predominou foi a de uma espécie de contraviolência simbólica da sociedade civil ante o terror de Estado, operação que se traduzia na sublimação poética do medo e na manutenção da palavra e da expressão lírico-subjetiva em circulação numa sociedade ameaçada pelo silêncio da censura e pela voz hegemônica do poder autoritário (Napolitano, 2009). Naqueles anos, ouvir uma canção, ainda que nos limites de um espaço privado, poderia ser um ato de consciência cívica e crítica, por meio do qual se realizava uma espécie de ritual de pertencimento à parte crítica da sociedade civil e negação dos valores inculcados pelo regime.

Alguns estilos pessoais, de autoria e *performance*, podem ser nitidamente reconhecidos, em que pese a riqueza e pluralidade do repertório pessoal desses mesmos artistas. Entre os compositores, temos a presença de algumas linhas de expressão poéticas, sintetizando as preocupações poéticas e políticas das suas obras naquele período.

Em Chico Buarque, a política surge como uma condição existencial e perpassa todas as esferas da vida privada e pública, sintetizando uma experiência do tempo que oscila entre a melancolia crítica e a euforia irônica. Nos dois LP que sintetizam a canção da abertura em Chico Buarque – *Meus caros amigos* (1976) e *Chico Buarque* (1978) –, as canções parecem oscilar por esses dois polos expressivos. Do primeiro, teríamos “Corrente”, “Meu caro amigo”, “O que será (a flor da terra)”, “Cálice”. Do segundo polo, “Homenagem ao malandro” e “Apesar de você”. Por sinal, essa canção, proibida durante os *anos de chumbo*, realizou-se socialmente na *abertura*, adquirindo o *status* de um samba-enredo cívico para um carnaval que nunca chegaria. Em Milton Nascimento e nos seus principais parceiros poéticos (Fernando Brandt, Ronaldo Bastos, Márcio Borges), o lirismo e a subjetividade se articulam ao engajamento, manifestando-se na forma do encontro interpessoal e numa afirmação humanista e afetiva. Em Gonzaguinha, a “boa palavra”, imperativo ético que deve marcar a consciência política, explode numa poesia agônica, beirando o melodrama. Ivan Lins e Vitor Martins consagraram-se especialmente pela capacidade de criar figuras poéticas, alegóricas ou metafóricas, que sintetizaram a experiência, individual e coletiva, sob o autoritarismo. Moraes Moreira, nome frequentemente esquecido quando se fala em MPB dos anos 1970, criou verdadeiras elegias à alegria popular, como base de uma sabedoria e de uma legitimidade que não poderiam ser barradas pela repressão. Aldir Blanc e João Bosco, donos de uma das obras mais contundentes (e consistentes) dos anos 1970, fundiram crônica social e poesia para retratar o cotidiano das classes populares sob o autoritarismo, afirmando ora a dignidade, ora a capacidade de ironia crítica do cidadão comum. Souberam, ainda, reciclar



O músico e compositor Milton Nascimento.

o tom épico para retratar as grandes lutas populares contra o poder opressivo. Paulo César Pinheiro e Maurício Tapajós ora utilizaram o sussurro como arma poética, ora também foram para o estilo épico e contundente, embora mais alegórico que a dupla Bosco/Blanc (como em “Nação” e “Canto das três raças”).

Outro grupo de compositores pautou-se pela reflexão musical e poética sobre os dilemas da modernidade brasileira e as tensões entre o arcaico e o moderno, potencializadas entre os anos 1960 e 1970. Caetano Veloso e Gilberto Gil refletiram sobre a alteridade, a modernidade, os novos comportamentos e a nova cultura corporal que emergiram na juventude dos anos 1970. Gil agregou à canção brasileira a questão da diáspora negra vivida sob o impacto do cosmopolitismo e da modernidade. Os compositores nordestinos, como Belchior, Ednardo, Alceu Valença, Zé Ramalho, entre outros, operaram releituras da cultura jovem e fundiram elementos regionais nordestinos com o *pop*, numa operação crítica e criativa acerca do impacto do moderno sobre o tradicional. Por sua vez, nomes ligados ao samba, como Martinho da Vila e Paulinho da Viola, reelaboraram a tradição urbana carioca, colocando o samba na sala de estar da classe média, sem abandonar a cozinha e o terreiro da tradição.

Os intérpretes e, sobretudo, *as* intérpretes – dada a absoluta predominância das vozes femininas na MPB – foram fundamentais para a efetiva disseminação social da canção, materializada em *performances* de alta ressonância social. Em alguns casos, como o de Elis Regina, Gal Costa, Maria Bethânia e Clara Nunes, o poder de comunicação e dotes vocais dessas intérpretes marcavam a tal ponto o sentido da canção que poderíamos falar numa segunda autoria, problema altamente complexo e ainda pouco exercitado na historiografia da canção brasileira. As cantoras mais populares dos anos 1970, ao contrário do que ocorria no início dos anos 1960, não se pautaram pelos estilos intimistas da Bossa Nova. Num certo sentido, estavam mais próximas das *performances* tradicionais da era do rádio, em interpretações que valorizavam a assimilação da melodia, com certa dose de ornamentos, em vozes com amplo volume e tessitura. Elis, Bethânia e Clara Nunes estavam entre as cantoras mais populares da época, e a maior parte do seu repertório se identificava com o gênero MPB.

Sem prejuízo da grande pluralidade de estilos de composição e interpretação, que merecem análises específicas e aprofundadas, notam-se duas tendências básicas nos temas poéticos abordados pela *canção da abertura*. Uma que anunciava novas perspectivas de liberdade e de reconquista da liberdade plena de expressão, e outra que refletia sobre a experiência dos “anos de chumbo” recentes.

Na primeira tendência, a linguagem da *festa* substituía, paulatinamente, a cifrada “linguagem da fresta” (Vasconcellos, 1976), os temas do encontro e da esperança superavam os temas da solidão e da depressão. Era comum a recorrência de letras que expressavam a iminência de um movimento incontável, individual e coletivo, político e erótico, como uma irrupção violenta de uma energia

reprimida durante muito tempo. Musicalmente falando, não havia propriamente uma identidade dessas canções, a não ser pela busca de expressões melódico-harmônicas e timbrísticas que traduzissem, de forma festiva ou plangente, as imagens de esperança e dignidade popular. O samba de partido, de enredo, o samba-choro, o frevo, gêneros de andamento rápido e marcado, voltavam a ser utilizados para expressar a linguagem e a sociabilidade da festa. O samba-canção e a toada predominavam quanto o tema era “o amor”, mote que muitas vezes serviu de metáfora do reencontro do indivíduo com a liberdade. Nessa linhagem poderíamos citar algumas canções. De João Bosco/Aldir Blanc: “Samba plataforma”, “O mestre-sala dos mares”, “O bêbado e a equilibrista”; de Chico Buarque: “O que será”, “Meu caro amigo”, “O cio da terra” (composta em parceria com Milton Nascimento); de Gonzaguinha: “Não dá mais pra segurar (Explode coração)”; de Paulo César Pinheiro e Mário Duarte: “O canto das três raças”; de Milton Nascimento e seus parceiros: “Maria Maria”, “Coração civil”; de Vitor Martins e Ivan Lins: “Abre alas”, “A bandeira do Divino”.

O ano de 1979 viu surgir alguns clássicos da *canção da abertura*, canções que procuravam demarcar um novo tempo histórico, limiar entre o trauma e a esperança: “Começar de novo” (Ivan Lins e Vitor Martins) e “Sol de primavera” (Beto Guedes). Além delas, os hinos do movimento pela Anistia marcaram aquele ano: “O bêbado e a equilibrista” (Bosco/Blanc) e “Tô voltando” (Pinheiro/Tapajós).

A outra vertente expressiva da canção da abertura procurava dar um sentido heroico e sublime à experiência dos anos de chumbo recentes. O clima poético-musical dessas canções era mais sombrio, nas quais predominavam melancolia e tensão, contrapostas por um movimento de superação dos traumas coletivos gerados pelo “círculo do medo” imposto aos setores mais críticos da sociedade na era do AI-5. Algumas canções são paradigmáticas dessa linhagem: “Nos dias de hoje” (Ivan Lins e Vitor Martins), “Aos nossos filhos” (Lins/Martins), “Velha roupa colorida” (Belchior), “Angélica” e “Pedaço de mim” (Chico Buarque), “Gênesis” e “Tiro de misericórdia” (Bosco/Blanc), “Cruzada” (Tavinho Moura/Márcio Borges), “Não chore mais” (Gil, a partir da canção original de Bob Marley). Nessas canções, a experiência do tempo histórico era configurada como um tempo-limite entre o passado da repressão e o presente da pulsão.

Poderíamos ainda demarcar uma terceira vertente, ocupada pelas obras de Gil e Caetano. Nelas, os compositores sintetizavam os dilemas, as contradições e, por que não, as novas possibilidades e perspectivas culturais geradas pelas contradições da modernização brasileira. Predominava a perspectiva subjetiva na qual a nova cultura corporal e comportamental pós-1968 dava o tom. Esse tipo de subjetivismo poético, mais voltado para o debate comportamental ancorado em procedimentos de colagem alegórica, diferenciava os dois baianos das canções de Milton Nascimento e do Clube da Esquina, nas quais a nova cultura jovem era reciclada sob o signo do intimismo e do lirismo. O sentido político

da obra de Gil e Caetano nos anos 1970 pauta-se mais por esse conjunto de questões do que por uma filiação à canção engajada clássica. Os exemplos desse tipo de abordagem da modernidade brasileira são inúmeros: “Pipoca moderna”, “Tigresa”, “Qualquer coisa”, “Refavela”, “Jeca Total”, “Maracatu atômico”, “Super-Homem”, “Realce”, “Sampa”, “Terra”, “Um índio”, “Trilhos urbanos”, entre outras. Nessas canções, a adesão crítica aos pulsos e timbres da *pop music*, o exercício de ruptura na linguagem poética e as *performances* ousadas e inovadoras como posturas corporais de palco fundiam-se no exercício de uma canção que não queria apenas expressar o limiar de um novo tempo, mas afirmá-lo como experiência totalizante do “aqui e agora”.

Em todas as tendências musicais e poéticas precariamente sugeridas neste artigo, o compositor/intérprete buscava a realização de uma educação poética e sentimental da cidadania e do consumidor cultural que se supunha crítico ao regime militar, grupo que formava a base da oposição civil. É importante notar que, mais do que desempenhar uma função política tradicional da canção de *protesto* – qual seja, manter a vitalidade da crítica direta, a crença no futuro inexorável e exortar a ação direta contra uma situação de opressão –, a canção da abertura, mesmo podendo ser vista como uma variante da canção engajada, realizava-se em outra direção: a sublimação poética da liberdade e do trauma da repressão recente.

Reiterando, portanto, a hipótese central deste artigo, nota-se que a canção da abertura situava-se numa espécie de entrelugar histórico: cantava a liberdade que *ainda* não era plena e o medo que *já não era mais* predominante. A canção “Aos nossos filhos” captou esse entrelugar como nenhuma outra, seja no plano musical, seja no plano poético, que, a rigor, não são separáveis na experiência da canção. A voz do cancionista, numa levada melancólica e arrastada, confirmada por tons menores da estrutura harmônica, pede perdão “aos nossos filhos” pela “cara amarrada / pela falta de ar / pela falta de abraço / pela falta de abrigo...”, tenta encontrar um alibi: “os dias eram assim”. Na segunda parte, a voz que pede perdão pelo passado, como se a repressão fosse introjetada como culpa do reprimido por não combater o regime opressivo de forma eficaz, se volta para o futuro: “e quanto passarem a limpo / e quanto lavarem a alma / [...] e quando lavarem a água / [...] e quanto colherem o fruto [...] digam o gosto pra mim”. A derrota do passado se torna a impossibilidade de construir e viver o futuro. A consciência parece ficar presa numa situação peculiar provocada pelo trauma do autoritarismo e da repressão: a má-consciência do passado e a impossibilidade de agir no presente e aproveitar o futuro. Essa sensação de hiato no tempo histórico foi muito recorrente nas referências aos 21 anos do regime militar e a seu impacto na história brasileira. A novidade é que essa canção coloca uma dúvida sombria, não muito comum na canção da abertura: seria possível recuperar a capacidade da experiência ou o choque da repressão havia provocado uma mistura de má-consciência com embotamento afetivo? Nesse sentido, nada restara

“aos filhos” da repressão, pois o hiato de tempo histórico também era um hiato geracional. Quem fala na música parece ser um fantasma de si mesmo, penando os tempos difíceis, impossibilitado de voltar à normalidade da vida (civil). Entretanto, a esperança no futuro está presente na certeza de que os filhos “passarão a limpo/ lavarão a alma / colherão os frutos” e, ao contrário do curso normal da tradição, ensinarão aos pais a nova utopia democrática.

O efeito geral dessa peculiar situação sociopolítica, desse entrelugar histórico, era muito mais a sublimação e a catarse do que propriamente a mobilização e a exortação à ação política de contestação direta. Entretanto, essa tendência à sublimação poética não deve ser vista como uma diminuição do papel político da canção da abertura, embora possa ter diluído seus efeitos mobilizadores. A forma e a função política de uma canção devem ser inseridas na análise das situações de audição concretas, que permitem tensionar o jogo entre intenção do autor, forma da obra e condições de apropriação do público.

Essas “situações” apontam para uma reflexão sobre o problema da realização social da canção, como objeto cultural apropriado por ouvintes concretos em circuitos bem delimitados que materializavam a “rede de recados”. Para além da óbvia, e problemática, mediação pelo mercado, seria preciso levar em conta algumas formas e espaços de recepção, ainda pouco estudados, ainda que muito lembrados. Faz-se necessária uma sociologia retrospectiva da música popular dos anos 1970 para compreender melhor os efeitos de cada paradigma de audição.

Em primeiro lugar, existia a audição individual dos fonogramas (“discos”) no espaço doméstico e privado. A situação do consumidor isolado e da audiência musical solitária e privada é uma das mais difíceis de ser mapeada sociologicamente, pois depende, em grande parte, de testemunhos orais. Não é exagero afirmar que esse tipo de audiência foi importante, sobretudo no período mais duro da repressão e da censura, pois, além de facilitar a assimilação mais profunda da canção (o “ouvinte atento”, ideal configurado por Adorno), mantinha a mística da consciência crítica superando a vigilância do poder opressivo.

A audição coletiva dos fonogramas no espaço doméstico e privado nos remete a outro tipo de audiência que pode ter sido importante, do ponto de vista de uma afirmação de valores e de consciência crítica, também importante durante os anos de chumbo. Nesse tipo de audição, a cumplicidade e o encontro, fundamentais para a realização da rede de recados contra a ditadura, poderiam atingir um grau máximo de realização, sobretudo dentro de uma sociabilidade jovem, marcadamente formativa.

A audição de *performances* mediadas pelos meios de comunicação (sonoros e audiovisuais): diferentemente do consumidor ativo que comprava o fonograma e o escutava individual ou coletivamente, as formas *mediatizadas* de audiência tendem a ser mais relaxadas e descompromissadas (Eyerman, 1998). Mas isso não deve ser tomado como regra, especialmente no caso da Música

Popular Brasileira. A mídia audiovisual, sobretudo no caso, a televisão, permitia o contato com a imagem do artista engajado, ídolo-*pop* e referência intelectual a um só tempo. O gestual, as expressões faciais, o “jeito de corpo”, a indumentária, as inflexões, enfim, as *performances* propriamente ditas eram tão importantes quanto o conteúdo das obras, fazendo circular um conjunto de referências sonoras e visuais entre os fãs, potencializando o sentido político das canções, nem sempre explicitado. No caso da MPB da abertura, embora menos presente na TV do que outros gêneros musicais mais populares, não se deve menosprezar o importante e pouco estudado ciclo de programas musicais surgidos nos anos 1970. Destacamos dois: a longa série *MPB Especial / Ensaio*, da TV Educativa (RJ)/Cultura (SP), surgida em 1970, produzida por Fernando Faro; o ciclo de programas musicais da TV Bandeirantes, entre 1974 e 1980, com auge entre 1976 e 1978, que agregava uma audiência de classe média intelectualizada e era uma opção à programação da Rede Globo, vista como pasteurizada e massificada (Scoville, 2008). Já os festivais televisionados a partir de grandes auditórios entraram em crise na década de 1970, não apenas pela ação da censura, mas também pelo esgotamento da fórmula televisiva desses programas (Morelli, 1991; Napolitano, 2001).

As *performances* ao vivo, por sua vez, podem ser vistas em duas perspectivas diferenciadas, mas complementares.

Havia a audição das *performances* ao vivo em espaços fechados (teatros) de pequeno e médio portes, que facilitavam a cumplicidade e o encontro de um grupo social específico (por exemplo, estudantes jovens): esse tipo de situação/ espaço de audiência musical também foi muito importante, especialmente nos *anos de chumbo*, quando a ocupação dos espaços maciços e monumentais que marcaram a era dos festivais viu-se prejudicada pela nova conjuntura política. Desde 1972, aproximadamente, firmou-se um circuito de teatros de pequeno e médio portes, que mantiveram a MPB próxima do seu ouvinte mais paradigmático: o estudante e a classe média jovem e de esquerda.² Alguns teatros consagraram-se como verdadeiros “templos da MPB”: o Tuca (São Paulo), o João Caetano (Rio de Janeiro), o Teatro do Paiol (Curitiba), entre outros. Outros espaços de maior dimensão também marcaram os anos 1970: Canecão (Rio de Janeiro), Palácio das Convenções do Anhembi (São Paulo), assim como os vários ginásios públicos e privados que comportavam mais de mil pessoas, foram espaços importantes para absorver a ampliação do público da MPB, para faixas mais amplas da própria classe média, ocorrida entre 1976 e 1981. Mesmo nessa conjuntura, os teatros de médio porte (entre trezentos e quinhentos lugares, aproximadamente) continuaram tendo importância no circuito de *shows* do gênero. Nos anos 1980, passaram a ser ocupados, cada vez mais, por artistas do circuito musical alternativo, com nichos de público menores e mais concentrados.

Outro tipo importante de audição *ao vivo* era vivenciado em espaços abertos (logradouros públicos) de grandes dimensões (estádios, parques monumentais,

campi universitários etc.): esse tipo de circuito foi um dos mais importantes da MPB da *abertura* e ainda é pouco estudado pela historiografia e pela sociologia histórica da música. Na maioria dos casos, os grandes *shows* em espaços monumentais estavam ligados às campanhas cívicas, sindicais ou políticas (comícios), mais frequentes a partir de 1978.³ A MPB foi parte da trilha sonora da Campanha da Anistia (de abril a agosto de 1979), do movimento sindical (não apenas durante os eventos ligados às greves do período, mas especialmente nos *shows de 1º de Maio*), do movimento estudantil, dos comícios do MDB (Chico Buarque e Milton Nascimento eram fiéis ao partido e continuaram sendo quando ele se transformou em PMDB, em 1979) e do PT (a partir de 1980). Os inúmeros eventos musicais que marcaram a atividade pública da oposição organizada ao regime militar se constituíram em um tipo de audiência muito específico, cuja recepção estética e política se dava num plano completamente diferente das outras audiências citadas. Nesse caso, é de supor que as canções desempenhassem um papel muito mais mobilizador e exortativo, consagrando os valores ideológicos que informavam tais entidades, campanhas, eventos. Aliás, as audiências públicas de MPB em *campi* universitários e logradouros públicos foram as mais vigiadas pela polícia política do regime militar (Napolitano, 2004).

Esse mapeamento não visa estabelecer hierarquias de audiências ou pensá-las de forma estanque e delimitada. Por exemplo, a tendência à ampliação das audiências públicas, maciças e monumentais, perceptível no final da década de 1970, não anulava a importância das audiências isoladas e privadas. Em todas essas experiências sociomusicais, poderia ocorrer a educação sentimental e política do coração civil da oposição ao regime.

Quanto ao estrato sociológico padrão dessa audiência, é de supor que a memória social esteja correta ao consagrar o “jovem-classe-média-de esquerda” como “o” ouvinte padrão de MPB. Mas essa fantasmagoria sociológica não deve ser hiperdimensionada, nem positiva, nem negativamente. As cifras de vendagem de discos registradas pelo Ibope, os índices de audiência de programas musicais de rádios e TV, a importância que nomes como Chico Buarque e Elis Regina adquiriram na esfera pública brasileira não permitem dizer que a MPB era um produto para poucos universitários (na época, cerca de 1% da população), como muitas vezes se afirma. Ao menos, entre 1977 e 1982, evidências concretas e quantificáveis apontam para uma grande expansão de público, limitada, obviamente, pelo poder aquisitivo e pelas limitações de acesso a equipamentos e bens culturais das classes populares urbanas e não tanto pelo seu gosto.⁴ Porém, o impacto sociocultural e a amplitude da audiência musical não podem ficar restritas à análise das vendas absolutas de fonogramas, sob o risco de limitarmos o conceito de “esfera pública” à sua expressão meramente quantitativa.

Neste breve artigo, mais prospectivo do que analítico, procuramos questionar a ideia corrente que vê a cena musical dos anos 1970 como “a década do silêncio”. Nessa perspectiva, a canção brasileira não foi marcada pela mera

reação à censura, e que essa não triunfou sobre a canção. É plausível afirmar que a música popular teve alguma responsabilidade pela ampliação das ideias e dos valores da resistência civil, fazendo penetrar o sussurro das conspirações poéticas no círculo do medo construído pela repressão. Além disso, a canção teve grande papel no processo da “batalha da memória”⁵ em torno do período autoritário, tema que foge aos limites deste artigo.

A música não ocupou o lugar da política, nem foi seu mero instrumento. Ambas continuavam (e continuam) sendo esferas diferenciadas da vida social. Entretanto, naquele contexto específico, a politização da música popular permitiu que a política ficasse abrigada no coração, transmutando em forma de arte as experiências utópicas, as derrotas, as esperanças e os projetos que a política acalentou.

Notas

- 1 A agenda oficial da abertura era pautada por algumas medidas de liberalização vindas do alto, que procuravam atender parcialmente às demandas da sociedade civil, tais como: fim do AI-5, fim da censura prévia, anistia a presos e exilados, fim do bipartidarismo restritivo e eleições diretas para governadores de Estados.
- 2 O universitário era considerado a síntese da “classe média em seu estrato superior”. Conforme Ana Maria Bahiana (1980, p.25): “Música sai da classe média, é orientada pela classe média e por ela consumida”. Para uma definição de classe média e seu papel naquele contexto, ver Saes (1985).
- 3 Para um aprofundamento sobre o papel da experiência da música ao vivo como expressão política de uma comunidade, ver Mattern (1998).
- 4 Um exemplo dessa demanda reprimida pode ser visto no *show Falso brilhante*, de Elis Regina. Ele estreou no Teatro Bandeirantes, em São Paulo, em dezembro de 1975. Teve uma média de 1.500 pessoas por dia. Em fevereiro de 1977 *Falso brilhante* encerrou sua temporada depois de quatorze meses em cartaz, 257 apresentações, e de ter sido visto por 280 mil pessoas (dados do jornal *Última Hora*, SP, 18.2.1977) (Fonte: *Cronologia Elis*).
- 5 A “batalha da memória” é uma expressão que designa a luta que envolve diversos atores sociais em torno dos sentidos que os eventos ligados ao golpe e ao regime tiveram para a sociedade e para a história política brasileira. Essa batalha, inicialmente, foi “vencida”, paradoxalmente, pelos derrotados de 1964, à medida que uma parte da esquerda conseguiu imprimir suas perspectivas historiográficas e memorialistas na assimilação dos eventos daquele período. Acreditamos que o conhecido ressentimento dos militares golpistas em relação ao não reconhecimento dos seus “feitos” pela sociedade civil advém dessa derrota no plano simbólico. Outra hipótese é que as vicissitudes dos segmentos liberais – inicialmente apoiando o golpe e o regime, para em seguida se afastar do núcleo do poder – tenha contribuído para o isolamento dos militares. Esse é um processo complexo e ainda em curso, que não pode ser explorado em seus detalhes numa nota de rodapé. No contexto deste artigo, importa dizer que minha hipótese é

que a “hegemonia cultural” da esquerda durante o período autoritário-militar contribuiu para o triunfo de uma memória crítica e progressista em relação ao regime militar que, *até há pouco tempo*, vigorava nos livros didáticos, nos cadernos rememorativos da imprensa, nas vozes mais atuantes e ouvidas da sociedade civil. Essa hegemonia parece querer refluir no curso de um revisionismo historiográfico liberal-conservador, ainda em curso.

Referências

- AGUIAR, J. A. Panorama da música popular brasileira. In: SOLSNOWSKI, S. et al. (Org) *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Edusp, Univ. Maryland, 1994. p.141-74.
- BAHIANA, A. M. *Nada será como antes*. A música popular brasileira nos anos 70. Rio de Janeiro: Record, 1980.
- CANDIDO, A. Radicalismos. *Estudos Avançados*, São Paulo, v.4, n.8, p.4-18, jan./abr. 1990.
- DIAS, M. T. *Os donos da voz*. Indústria fonográfica no Brasil e mundialização. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- EYERMAN, R. *Music and social movements*. New York: Cambridge University Press, 1998.
- FLICHY, P. *Les industries de l'imaginaire*. Grenoble: PUG, 1991.
- MATTERN, M. *Acting in concert: music, community and political action*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1998.
- MICELI, S. O papel político dos meios de comunicação de massa. In: SOLSNOWSKI, S. et al. (Org.) *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Edusp, Univ. Maryland, 1994.
- MORELLI, R. *Indústria fonográfica: uma abordagem antropológica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.
- NAPOLITANO, M. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/69)*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2001.
- _____. MPB sob suspeita: a cena musical vista sob a ótica dos serviços de vigilância política. *Revista Brasileira de História*, v.24, n.47, p.103-26, jan./jul. 2004.
- _____. A Música Popular Brasileira nos anos de chumbo do regime militar (1969-1974). In: SALA, M.; ILLIANO, R. (Ed.) *Music and dictatorship in Europe and Latin America*. Antwerp, Lucca: Brepols Publisher, 2009. p.641-70.
- SAES, D. *Classes médias e sistema político no Brasil*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1985.
- SCOVILLE, E. *Na barriga da baleia: a Rede Globo de Televisão e a música popular brasileira na primeira metade dos anos 1970*. São Paulo, 2008. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade Federal do Paraná.
- VASCONCELLOS, G. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro, 1976.
- WISNIK, J. M. *Anos 70*. Música. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

RESUMO – A proposta de abertura do regime, elemento central da agenda política do regime militar brasileiro na segunda metade dos anos 1970, teve um grande impacto na cena cultural protagonizada pela oposição civil ao regime. A fase da “distensão-abertura” coincidiu com a consagração comercial e cultural da Música Popular Brasileira (MPB) que, desde os anos 1960, desempenhava um papel importante na cultura de esquerda. Com o abrandamento da censura, esse gênero musical tornou-se uma área de expressão artística ainda mais privilegiada pela oposição, porta-voz dos projetos, dilemas e utopias das classes médias críticas ao regime. Neste artigo, analisarei o papel histórico e os circuitos socioculturais ocupados pela MPB no contexto da “abertura” política.

PALAVRAS-CHAVE: Música brasileira: história, Brasil: música e política.

ABSTRACT – The idea of “liberalisation”, a central element of the political agenda of the Brazilian military regime in the second half of the 1970s had a major impact on the cultural scene, which had previously been dominated by the civil opposition to the regime. The phase of “decompression-opening” coincided with the commercial and cultural highpoint of Brazilian Popular Music (MPB) that, since the 1960s, played an important role in the culture of the political left. With the easing of censorship, this musical genre became even more a privileged area of artistic expression, a mouthpiece for the ghosts, desires and utopias of the middle class that was critical of the regime. In this work, we analyze the variables of the Brazilian music scene of the second half of the 1970s, the various readings transmitted by the songs of MPB and its main socio-cultural settings.

KEYWORDS: Brazilian music: history, Brazil: music and politics.

Marcos Napolitano é professor do Departamento de História da Universidade de São Paulo. @ – napoli@usp.br

Recebido em 13.5.2010 e aceito em 25.5.2010.