

A Música Popular Brasileira na Revista Civilização Brasileira (1965 – 1968)

Lellison de Abreu Souza

Universidade de Brasília
Brasília - Distrito Federal - Brasil
lellisonas@hotmail.com

Resumo: Este artigo analisa a forma como a música popular brasileira aparece nos artigos e debates publicados na seção referente a música nos 22 números publicados da Revista Civilização Brasileira (RCB). No artigo são identificados e analisados os temas recorrentes, as questões e soluções formuladas a partir da música popular brasileira pelos articulistas da RCB. Para tanto, usamos as categorias de análise Mercado de Bens Simbólicos, Cultura Popular, Canção, Cancionista e Representação. O artigo discute, a partir das categorias utilizadas, o contexto político de publicação da revista e como ela se articulava com um movimento que procurou fazer uma arte politizada no começo da Ditadura Militar. Por fim, comentamos o histórico e as características da RCB além de procurar analisar como a música popular brasileira foi interpretada pelos analistas ao longo dos números da RCB.

Palavras-Chave: Revista Civilização Brasileira. Música Popular Brasileira. Bossa Nova. Arte. Política.

Introdução

Ortiz (1999, p. 113) diz que “se os anos 40 e 50 podem ser considerados como momentos de insipiência de uma sociedade de consumo, as décadas de 60 e 70 se definem pela consolidação do mercado de bens culturais”. Algumas medidas tomadas pela Ditadura Militar, inseridas na percepção de atuar junto às esferas culturais, ajudaram a criar a infraestrutura necessária ao desenvolvimento das atividades da iniciativa privada, medidas como a criação da Embratel em 1965 e Embrafilme em 1966. E o mesmo autor, analisando a consolidação do mercado de bens culturais, fenômeno que se inicia durante os anos de publicação da Revista Civilização Brasileira (RCB), afirma:

ocorre uma formidável expansão em nível de produção, de distribuição e de consumo da cultura; é nesta fase que se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e a cultura popular de massa (ORTIZ, 1999, p. 121).

Um exemplo dessa consolidação foi o grande desenvolvimento da indústria fonográfica nacional nesse período. “Crescimento das gravadoras e das empresas que controlam os canais de rádio e TV” (WISNIK, 2004, p. 169). E a indústria fonográfica é um

dos temas tratados na RCB, como no artigo *As Versões Musicais e o Panorama Fonográfico Brasileiro*, publicado por Dagoberto Loureiro em 1966.

Entendemos não ser possível falar de música popular sem abordar a cultura popular. A noção de “cultura popular”, em que pese ser esquemática, ambígua e imprecisa, nos ajuda a compreender a produção artística analisada nas páginas da RCB. Uma das questões mais recorrentes nos números da RCB é a discussão sobre as origens populares de gêneros musicais, a classe social de seus formuladores e sua relação com a indústria cultural e o mercado de bens culturais. Assim, ainda que não de forma direta, os autores dos textos sobre música forjaram uma noção do que seria a cultura popular.

Chartier (1995) aponta e critica, considerando insuficientes, a existência de dois modelos de descrição e interpretação da cultura popular. Enquanto um tenta fugir do etnocentrismo cultural descrevendo a cultura popular como um sistema simbólico coerente e autônomo, o outro modelo volta-se para as relações de dominação que organizam o mundo social. Sem esquecer que as manifestações culturais vivem um constante processo de reconstrução e ressignificação, fato levado em conta por parte dos autores publicados na RCB, nos parece que os autores dos textos sobre música popular da RCB se preocupavam muito com as relações de dominação que estruturavam a feitura da música popular no Brasil e em como os compositores e cantores poderiam tomar para si maior poder de decisão das etapas de criação, gravação e veiculação de suas obras.

A música popular é uma das manifestações da cultura popular mais frequentemente citada nos artigos da RCB. E dentre os meios de expressão da música popular um dos principais é a canção. Esta forma de expressão artística caracterizada pela combinação entre melodia e letra, expressando diversos conteúdos humanos numa estrutura comumente de curta duração, é uma das principais vias de expressão da musicalidade brasileira. Tatit afirma ter sido o século XX suficiente para a criação, consolidação e disseminação da canção, uma prática artística que construiu a “identidade sonora do país” (TATIT, 2004, p. 11). E ao longo dos anos 1960, década marcada musicalmente pela influência de grandes movimentos musicais, a Bossa Nova, a Jovem Guarda e o Tropicalismo, as figuras do compositor e do intérprete de canções populares ganham importância no contexto de oposição à ditadura militar, na medida em que um número crescente de canções se torna veículo de combate e protesto, tanto por parte de artistas ligados ao público universitário e bem recebidos pela crítica quanto por artistas associados às camadas mais populares e reunidos posteriormente sob o rótulo de “brega”¹. Assim, a canção enquanto categoria de

¹ Uma análise abrangente da relação dos artistas da música popular brega com a Ditadura Militar está disponível em ARAÚJO, 2010.

análise nos ajudará a compreender as formulações referentes à música popular brasileira presentes na RCB.

Tatit também nos embasa quanto ao conceito de cancionista, no qual certas características comuns aos que lidam com canções (compostas de melodias e letras) são elencadas: “pessoas sintonizadas com a modernidade, sensíveis às questões humanas, às relações interpessoais e com grande pendor para mesclar fatos de diferentes universos de experiência num único discurso: a canção” (TATIT, 2007, p. 99).

Tal descrição se coaduna com traços esperados dos artistas na medida em que a sensibilidade às questões humanas e as relações interpessoais e a capacidade de combinar fatos de diferentes universos de experiência poderiam se manifestar na atitude do artista de pesquisar a cultura popular nacional, no “interesse sincero pela criação popular, e o impulso de aproveitá-las em recriação elaborada do material recolhido [...] ou de inclusão sutil de característicos rítmicos e melódicos” (MARCONDES, 1965, p. 355).

E sua sintonia com a modernidade, como escreveu um articulista da RCB, não significaria a assimilação automática de inovações importadas do mercado externo, tendo o artista a capacidade de perceber que não estava obrigado a aceitar a “adoção precipitada de soluções estrangeiras imediatas [...] aceitação de um universo cultural dominado, consequência irremediável do avanço tecnológico no campo das comunicações” (MILLER, 1968, p. 220).

Por fim, Hall nos diz que a representação, “é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura” (HALL, 2016, p. 31). Ao refletir sobre a música popular brasileira os articulistas da RCB demonstraram acreditar que a cultura musical representava nossa sociedade e a crescente influência da música estrangeira minava esta capacidade de representação.

Arte, engajamento e o começo da ditadura militar

Desde meados da década de 1950, muitos artistas pensaram em formas de produzir uma arte que fosse politicamente comprometida com a realidade brasileira. No cinema o destaque foi o longa-metragem *Rio 40 graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos. Nos tabladros a companhia Teatro de Arena, fundada em 1953, após a fusão com o Teatro Paulista do Estudante e a contratação de Augusto Boal, expressou por meio de suas produções um posicionamento político de esquerda, destacando-se a peça *Eles não usam black-tie* (1958) de Gianfrancesco Guarnieri. Dessa forma, o problema da cultura e dos seus conceitos correspondentes e usuais como nacionalismo, nacional-popular, cultura popular,

identidade nacional, entre outros, aos poucos, tornaram-se questões centrais no processo de produção de artistas e intelectuais².

Outro espaço que deu vazão a tais discussões em suas produções foi o Centro Popular de Cultura (CPC), organização associada a União Nacional dos Estudantes, que funcionou entre 1962 e 1964. O CPC surgiu a partir do desligamento de Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, do Teatro de Arena e significou um aprofundamento de propostas da companhia teatral. O dramaturgo sentiu a necessidade de buscar formas do seu trabalho, efetivamente, chegar ao proletariado, isto é, à classe retratada nas principais obras do Teatro de Arena. O foco agora não era mais apenas ilustrar as condições de vida da população, mas procurar examinar que mecanismos contribuíam para perpetuar tais condições³. Abrangendo outras expressões artísticas, o CPC desenvolveu atividades no “teatro, no cinema, na literatura, na música popular e em outras artes, buscando resgatar as tradições culturais populares no processo de revolução brasileira” (RIDENTI, 2003, p. 116). Assim, Czajka (2005, p. 9) diz:

E se antes do golpe de 1964 a esfera da cultura fornecia subsídios essenciais para essa discussão entre artistas e intelectuais, com a instauração do regime militar a cultura paulatinamente adquire novos contornos e uma legitimidade política capaz de dotá-la de um caráter reestruturador das ideologias desagregadas pelo novo regime.

Ou seja, as manifestações culturais adquiriram importância cada vez maior nas reflexões de artistas e intelectuais brasileiros sobre os modos pelos quais a arte poderia influir nos possíveis rumos que a nação seguiria. Conforme Napolitano (2007, p. 83-84) “mesmo antes do golpe, o teatro, a música e o cinema já convergiam para a busca de uma expressão comum, que articulasse conteúdos, perspectivas e temáticas a ser veiculados na crítica ao regime”.

Nesse contexto, não surpreende que desde o começo a ditadura militar dirigiu parte de sua atenção para a intelectualidade brasileira e para a produção artística nacional. Logo na primeira lista⁴ de cassados divulgada pela Ditadura Militar aparecem o antropólogo e ex-reitor da Universidade de Brasília (UnB) Darcy Ribeiro (o quinto nome da lista), o

² Uma análise da tendência de vários artistas de buscar caminhos que unissem arte à política é feita por Marcelo Ridenti (2000).

³ Maria Sílvia Betti faz uma discussão minuciosa do processo de politização do teatro brasileiro entre os anos 1950 e 1960 num artigo disponível em https://culturaemarxismo.files.wordpress.com/2012/04/a_politizacao_do_teatro-29-de-agosto-de-2011.pdf. Acessado em 10 de setembro de 2018.

⁴ Disponível em <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/atocsr/1960-1969/atodocomandosupremodarevolucao-1-10-abril-1964-364826-publicacaooriginal-1-csr.html>. Acessado em 3 de setembro de 2018.

militar e historiador Nelson Werneck Sodré, o geógrafo e na época maior nome das pesquisas de combate a fome Josué de Castro, que ocupava o posto de embaixador brasileiro junto à sede europeia da Organização das Nações Unidas (ONU), e o economista e Ministro do Planejamento Celso Furtado.

Com isto, logo no início a Ditadura sinalizava para as esquerdas brasileiras uma tendência progressiva de limitar o campo de atuação legal de críticos e opositores do regime, fossem militares ou civis. Com tal situação, intensificou-se a participação de críticos da ditadura em formas de oposição marcadas pelo uso de apresentações artísticas, num contexto onde as manifestações culturais e mídia escrita como locais de debates e reflexões passaram paulatinamente a ter maior importância.

Assim, o ano de 1965, tem grande significado por ter tido ao longo de seus meses vários eventos culturais que demonstram uma convergência de preocupações sociais e acontecimentos artísticos, como a primeira encenação do longo poema de João Cabral de Mello Neto *Morte e Vida Severina* (com trilha sonora composta por Chico Buarque) em São Paulo; a montagem de *Arena Conta Zumbi* no Teatro de Arena por Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri; o espetáculo *Liberdade, liberdade* de Millôr Fernandes, protagonizado por Paulo Autran no Teatro Opinião; o lançamento por Glauber Rocha do manifesto do Cinema Novo intitulado *A Estética da Fome* e a montagem do *Show Opinião* com a participação de João do Vale, Nara Leão (posteriormente substituída por Maria Bethânia) e Zé Kéti. Além disso, é neste ano que canais de televisão consolidam o espaço cada vez maior ocupado por diversos cantores e compositores em suas grades de programação. Era o “triumfo da música popular na TV” (NAPOLITANO, 2007, p. 87). E neste mesmo período muitas revistas, jornais e publicações alternativas surgiram, bem como outras publicações desapareceram⁵.

Nota-se que ainda havia espaço para debater ideias e discutir temas ligados à política. Este espaço é evidenciado pelo fato de que durante os quatro anos de sua existência a RCB não sofreu nenhuma intervenção editorial ou mesmo repreensão por parte dos órgãos censores da ditadura militar. Porém, se os textos publicados na RCB não foram censurados, parte dos responsáveis por sua publicação, como o editor Ênio Silveira, foram sujeitos a inquéritos policiais militares, que investigaram suas atividades supostamente subversivas. O caso emblemático da conflituosa relação entre a Ditadura Militar e a RCB foi o Inquérito Policial-Militar (IPM) da Feijoada, como ficou conhecido o inquérito policial-militar

⁵ Rodrigo Czajka compilou uma listagem, não reproduzida neste artigo por razões de espaço, com várias dessas publicações. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rsocp/v18n35/v18n35a07.pdf>. Acessado em 3 de setembro de 2018.

instaurado contra o editor Ênio Silveira, preso e acusado do crime de delito de opinião e de promover uma feijoada e dar abrigo a Miguel Arraes antes desse conseguir asilo na Embaixada da Argélia. O fato foi amplamente discutido no número 3 da revista, publicado em julho de 1965, iniciado com uma longa carta aberta ao Marechal Castello Branco. Num tom provocativo e pouco protocolar, o editor afirma na carta:

continuo achando que o Senhor ainda não compreendeu ser fundamental para o exercício democrático das altas funções que hoje tem a manutenção de um diálogo vivo e constante com todas as camadas de nosso povo, inclusive aquelas que se colocam em oposição ao seu modo de ser e pensar (SILVEIRA, 1965, p. 4).

Caso de grande potencial, a prisão do editor irritou o Marechal, conforme documento manuscrito de quatro páginas endereçado ao Chefe do Gabinete Militar, General Ernesto Geisel, onde podemos ler o Castello Branco perguntar “Por que a prisão do Ênio? Só para depor?” e depois acrescentar “A repercussão é contrária a nós, em grande escala. O resultado está sendo absolutamente negativo”⁶. Ênio Silveira era uma figura bastante conhecida pela intelectualidade brasileira, destacando-se por ter fundado a editora Civilização Brasileira, que adotava uma linha editorial progressista e publicou diversos autores considerados de esquerda e defensores de ideias combatidas pela Ditadura. Como se isto não fosse suficiente para atrair os olhares da ditadura, Ênio também era militante do Partido Comunista Brasileiro.

A Música Popular Brasileira na Revista Civilização Brasileira

A RCB durou de 1965 a 1968 e teve 22 números publicados. A revista foi um marco histórico na produção intelectual da esquerda brasileira, desempenhando importante papel de espaço de resistência intelectual à Ditadura e aos seus mecanismos de censura ideológica, proporcionando debates entre intelectuais e artistas acerca de projetos políticos-culturais e das manifestações artísticas e culturais brasileiras. A melhor formulação do que se propunha a ser foi expressa num editorial intitulado Princípios e Propósitos do primeiro número, que dizia ser a revista “Um amplo e dinâmico fórum de debates”⁷. O mesmo editorial, sem autoria especificada, prossegue declarando a que se propões a revista:

É preciso deixar bem claro que não somente repudiará, como abertamente combaterá tudo aquilo que admitir como válida ou moralmente correta a presente estrutura socioeconômica do Brasil ou entender como inevitável e até mesmo

⁶ Disponível em <http://arquivosdaditadura.com.br/documento/galeria/prisao-enio-silveira-irrita-castello>. Acessado em 3 de setembro de 2018.

⁷ Princípios e Propósitos. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. I, 1965, p. 3. Os textos sem autoria especificada na RCB eram atribuídos ao Conselho de Redação da revista. É o caso deste editorial.

necessária a submissão dos interesses nacionais aos das grandes potências, sejam elas quais forem. A Revista Civilização Brasileira não ignorará as experiências estrangeiras, naquilo que possam conter de colaboração útil ao processo nacional. [...] Não será tolhida por um nacionalismo sentimentalóide e estreito, mas por certo não cairá nos esquemas geopolíticos, nos planejamentos estratégicos continentais que o State Department e o Pentágono idealizam e que certas figuras da política nacional executam⁸

Fica explícito o ideal da revista de pensar o Brasil e buscar soluções nacionais para os problemas da nação e de procurar detectar nocivas influências estrangeiras onde elas se manifestem. Essa atenção aparecerá nos artigos sobre música.

A montagem da revista era feita a partir de colaborações de um significativo grupo de intelectuais. Entre os que tiveram textos publicados pela revista estão Leandro Konder, Florestan Fernandes, Paul Singer, Otto Maria Carpeaux e Barbosa Lima Sobrinho. Quando não havia identificação na publicação da autoria de algum texto, este era de responsabilidade do Conselho de Redação, que conforme o primeiro número da revista era composto por, dentre outros, Antônio Houaiss, Dias Gomes, Ferreira Gullar, Edison Carneiro, M. Cavalcanti Proença, Moacyr Werneck de Castro, Octavio Ianni e Paulo Francis. Posteriormente, o cargo de diretor, inicialmente ocupado por Ênio Silveira, teve outros ocupantes, e o Conselho de Redação deixou de ter seus integrantes nominados. Escritores estrangeiros também foram publicados na revista, como Jean-Paul Sartre, Louis Althusser, Theodor Adorno, Leo Huberman, Walter Benjamin e Roger Garaudy. E alguns colaboradores da RCB integraram os CPCs.

No caso da RCB, as seções sobre música aparecem em parte das edições. Nas primeiras é presença constante, não consta entre os números 11 a 16 e retorna no último ano de publicação da revista. Nelson Lins e Barros, Geni Marcondes, Dagoberto Loureiro, João Antônio, Sidney Miller e José Ramos Tinhorão são alguns dos autores dos artigos sobre música e entre entrevistados e debatedores estão Caetano Veloso e Ferreira Gullar. Nas páginas da RCB cristaliza-se um conjunto de opiniões que será reafirmado em toda a sua obra posterior. Seus artigos, bem como os de outros colaboradores, inserem-se num “espectro de conflito e competição mais ou menos explicitados entre correntes de opinião sobre a música popular brasileira (mais do que entre as próprias correntes musicais), opondo tradicionalistas [...], bossanovistas, jovenguardistas, etc.” (MATOS, 2003, p. 83).

A Bossa Nova ocupa lugar privilegiado nas análises feitas nas páginas da RCB. Boa parte das discussões são estruturadas usando este movimento musical como parâmetro. Ora elogiada, ora criticada, dependendo do autor, nenhum tipo de música aparece tão frequentemente e é teorizado pelos colaboradores da revista. Em diferentes níveis, a Bossa

⁸ Princípios e Propósitos. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. I, 1965, p. 4.

Nova é analisada na RCB enquanto movimento musical e como resposta artística às demandas sociais.

Movimento musical popularizado a partir da zona sul do Rio de Janeiro no final dos anos 1950, a Bossa Nova desde então é objeto de intensas discussões sobre sua importância e significado para a música popular brasileira. Nas páginas da RCB o movimento foi atacado e defendido, fato que confirma a vocação democrática e de espaço de discussão da publicação. Às vezes o choque de avaliações aparecia na mesma edição. Como no número 3, em que nas entrevistas feitas por Henrique Coutinho com o crítico musical José Ramos Tinhorão e com os compositores Edu Lobo, Luiz Carlos Vinhas, Tinhorão critica o que ele considera excessiva influência do jazz na Bossa Nova, afirmando que nela “o ritmo é esquemático, as harmonias são tiradas do jazz” (TINHORÃO, 1965, p. 312), enquanto Edu Lobo diz que a Bossa Nova se instituiu definitivamente com o alcance da renovação harmônica, rítmica e das letras e afirma que com Tom Jobim (que junto com Vinicius de Moraes e João Gilberto é apontado pelo compositor como um dos pilares do movimento) nossa música “deu um salto de mil anos” (LOBO, 1965, p. 308).

Ao mesmo tempo que servia de palco para parte das primeiras formulações teóricas sobre a Bossa Nova, os artigos da RCB mostram que seus colaboradores estavam antenados nas discussões que se faziam na imprensa escrita sobre o movimento capitaneado por João Gilberto. E num processo dialético os artigos repercutiam e acarretavam respostas. Intelectuais brasileiros debatiam o papel da Bossa Nova na história da música brasileira e sua relação com o mercado. Parte da crítica demonstrava desconfiança por conta do sucesso comercial do movimento dentro e fora do Brasil, sobretudo nos Estados Unidos. Por sua vez, outra ala da crítica defendia ferrenhamente os artistas. Em 1966, meses após a publicação de declarações de Edu Lobo e Caetano Veloso para a RCB, Augusto de Campos escreveu artigo defendendo os 2 compositores acima citados do que o poeta concretista define como “xenófobos conservadores” e “inquéritos formulados sobre a crise da música popular brasileira pela *Revista Civilização Brasileira* (CAMPOS, 1968, p. 62-63)”, numa crítica endereçada a Tinhorão e Nelson Lins e Barros.

No primeiro número da RCB, de março de 1965, Nelson Lins e Barros publicou um artigo cujas questões ditarão o ritmo de boa parte das reflexões feitas sobre a movimento musical. “A Bossa Nova é, na realidade, uma nova etapa da música da classe média. O seu aparecimento correspondeu ao grande surto desenvolvimentista, de caráter nacionalista, da década de 50” (BARROS, 1965, p. 232). Em outras palavras, a Bossa Nova aparece em análises na RCB como uma resposta artística ao crescimento da classe média durante o governo de Juscelino Kubitschek. Em seguida, a Bossa Nova como sinal da influência norte

americana na cultura brasileira e nos hábitos de consumo de parte da população. Barros fala do “predomínio americano cada vez maior na vida do país (...) a nossa música urbana sofria influência da música estrangeira, principalmente da americana (...) invadidos pelo que havia de pior na música internacional” (BARROS, 1965, p. 233).

Essa a música despersonalizada e vista como mercadoria internacional de baixo custo começou a chegar ao Brasil com maior frequência após a Segunda Guerra. Essa influência da música estrangeira sobre a brasileira e sua execução radiofônica cada vez mais comum já era notada pelo menos desde os anos 1930. Várias canções desta década e da seguinte tinham a americanização como tema. Diversas canções traziam mensagens nacionalistas de defesa da cultura brasileira, enquanto que outras canções “satirizavam ou referendavam a ideia de americanização como forma de superarmos “nosso atraso”” (TOTA, 2000, p. 169).

Cabe destacar que o autor não interpreta a trajetória da Bossa Nova como um simples mera reprodução e assimilação da música americana, especificamente do jazz. Para o autor:

A Bossa Nova pretendia elevar a música popular brasileira a um nível de qualidade internacional a fim de fazer frente à invasão de música estrangeira. [...] Mas, nutrindo-se de jazz, de harmonia impressionista, de melodias veladas, de poesia intelectualizada, de ritmo reacentuado e uma interpretação intimista, a bossa nova afastou-se dos caminhos tradicionais da música brasileira (BARROS, 1965, p. 234).

A possibilidade de combate representada pela Bossa Nova ante a invasão de músicas estrangeiras marcou o começo do movimento.

Por último, Barros aponta a divisão ocorrida entre os próprios bossanovistas. Na medida em que o movimento alcançava sucesso entre as gravadoras, tornando-se um potencial produto de sucesso comercial, no bojo das estratégias de propaganda (que levaram o termo ‘bossa’ a ser usado em todo tipo de novidade) veio também uma acentuação da influência do jazz na sonoridade do movimento. Entre alguns artistas bossanovistas desenvolveu-se uma sensação de desconexão com a realidade nacional e de “excesso de informação cultural estrangeira” (TINHORÃO, 2013, p. 271) e muitos buscaram encontrar formas de expressão que anulassem essa impressão. Os termos dessa divisão foram melhor formulados por Flavio Macedo Soares em artigo no número 7 da RCB:

Em termos gerais, pode-se dizer que uma facção optou por manter a influência do jazz norte-americano, um tom suave, intimista (personificado na voz fanhosa de João Gilberto) e nas letras de temas amenos, sem compromisso com a realidade brasileira ou qualquer espécie de participação social. A outra, constituída por gente como os compositores Baden Powell, Sérgio Ricardo e Carlos Lyra e os letristas Vinicius de Moraes e Nelson Lins e Barros, uniu-se ao movimento geral da cultura brasileira no sentido de uma base popular-folclórica nas músicas, e uma temática de realismo e participação social nas letras (SOARES, 1966, p. 365-366).

O primeiro grupo de bossanovistas, incluindo Roberto Menescal, ao se manter ligado aos parâmetros estéticos do começo do movimento, atraiu as críticas de colaboradores da RCB. Já o segundo grupo começou a produzir trilhas sonoras para teatro e cinema, a pesquisar música nordestina e a religiosidade baiana e se aproximaram de músicos de samba tradicional. Ocorreu o “lançamento dos compositores Cartola e Nelson Cavaquinho como representantes oficiais do *samba tradicional* (grifo do autor) perante a classe média” (TINHORÃO, 2013, p. 273).

Um dos efeitos positivos dessa aproximação foi o acesso inédito dos sambistas a um público jovem, presumivelmente grande, ainda que seja possível minimizar os resultados práticos desses encontros entre bossanovistas e sambistas por somente uma única composição ter resultado dessas parcerias. Tinhorão critica a forma pela qual o sucesso da Bossa Nova ora relegou ao esquecimento o samba tradicional e ora se beneficiou dele utilizando canções de sambistas antigos como item de repertório:

Exemplo ocorreu com o aparecimento da Bossa Nova que tomou de assalto os meios de divulgação (discos e rádio). Num determinado momento chegou a parecer que o samba não existia mais. No entanto, bastou a cantora Nara Leão transformar em coisa bem cantar os sambas de compositores de camadas populares (*Zé Kéti*, *João do Vale* e logo, com os espetáculos *Opinião* e *Rosas de Ouro*), se verificou que o samba de linha tradicional continuava a ser cultivado (TINHORÃO, 1965, p. 306).

Em todo caso, esta gravação de Nara Leão (em cujo apartamento aconteciam os encontros) contribuiu para a divulgação do repertório de composições destes sambistas tradicionais.

E houve espaço nas páginas da RCB para mais uma tentativa de formular como a música popular poderia ao mesmo tempo ter valor estético e significar uma reflexão sobre a situação do Brasil. Luiz Carlos Vinhas nega expressamente possuir a música popular qualquer capacidade de transmitir mensagens políticas:

Apareceu uma tendência a fazer da música um instrumento político. Na minha opinião isso não é mais do que falso nacionalismo. Estou convencido de que a música não é instrumento útil para salvar o Brasil. [...] Ainda insistindo sobre o problema de divisão da música, quero dizer que apreciaria se fosse possível evitar a divisão entre os compositores, acabando com as classificações de ambos os lados, com rótulos recíprocos de alienados e comuns (VINHAS, 1965, p. 309-310).

Tais trechos revelam mais o incômodo do autor com uma divisão que opunha os compositores e artistas de lados opostos – divisão sinalizada na preferência de articulistas da RCB por àqueles que compunham de forma engajada nas questões políticas e sociais – do que uma reflexão crítica sobre o papel político da arte e de sua capacidade de expressar críticas e protestos e propiciar algum grau de conscientização política no público

consumidor. Isto fica evidente quando o autor defende a ideia de que a dimensão politizada da música popular para ele prejudicava as possibilidades de sucesso no exterior:

A música brasileira atingiu outras plateias, nos Estados Unidos por exemplo, e lá eles não estão interessados nos problemas sociais brasileiros. [...] Acho que não se pode condenar as letras que falam em céu, flor e amor, porque esses são temas universais (VINHAS, 1965, p. 309-310).

No seu argumento, de nada adiantava tentar passar mensagens políticas nas canções se o público estrangeiro, meta principal de mercado da música popular para o autor, não as conseguiria captar. Mesmo porque a música servia, segundo Vinhas “sobretudo para descansar” (VINHAS, 1965, p. 309). O nacionalismo se manifestaria positivamente por meio da canção na medida em que esta falasse de coisas do Brasil. Seria possível fazer música que falasse das condições sociais do Brasil sem fazer disso um ato político. Como proceder para alcançar tal resultado não é explicado pelo autor.

A atitude de pesquisar elementos da cultura e música popular como fonte de inspiração para composições é uma atitude valorizada nos debates da revista. No número 7 Ferreira Gullar aponta essa atitude de pesquisa como a solução para enfrentar a presença cada vez maior da música estrangeira no Brasil. O ideal enquanto postura artística seria que “os compositores procurem dentro da própria cultura brasileira, nos elementos populares da música brasileira, a fonte de uma nova criação que possa realmente fazer frente a essa onda internacional” (GULLAR, 1966, p. 384-385). O pressuposto implícito na fala de Gullar é a existência de um ethos nacional, acessível através das manifestações culturais, cuja variedade força poderia dar sustentação ao combate contra a presença excessiva de produções estrangeiras. Graças a esse ethos, seria possível alcançar e mobilizar pelo menos uma parcela do público consumidor.

Assim como as pessoas que pertencem à mesma cultura compartilham um mapa conceitual relativamente parecido, elas também devem compartilhar uma maneira semelhante de interpretar os signos de uma linguagem, pois só assim os sentidos serão intercambiados entre os sujeitos. [...] Pertencer a uma cultura é pertencer, grosso modo, ao mesmo universo conceitual e linguístico (HALL, 2016, p. 38 e 43).

Assim, a pesquisa nas manifestações culturais brasileiras constituía uma forma privilegiada de identificar bases comuns e reconhecíveis por grande parte do público consumidor. Na medida em que este público reconhecesse na produção musical nacional referências as manifestações que lhe eram comuns o interesse pela produção estrangeira tenderia a diminuir.

A mesma valorização da pesquisa na cultura musical aparece num artigo sobre música clássica, cujas premissas se aplicariam à música popular, publicado no número 4 da RCB, no qual Geni Marcondes discute os benefícios, erros e acertos dessa postura utilizando

como exemplo a carreira de Bela Bartok e Heitor Villa-Lobos. Ao fazer um balanço da trajetória destes dois compositores, Marcondes afirma que:

em nenhum compositor do passado ou presente vamos encontrar exemplos mais expressivos do enriquecimento real da criação artística pela assimilação das fontes populares através de uma intimidade crescente do criador com as raízes nacionais até o amadurecimento total, a simbiose do homem com a terra (MARCONDES, 1965, p. 351).

Segundo Hall “A ênfase nas práticas culturais é importante. São os participantes de uma cultura que dão sentido a indivíduos, objetos e acontecimentos” (HALL, 2016, p. 20). Tal noção se coaduna com a valorização da pesquisa por parte do artista. Ao travar contato com as manifestações da cultura popular (música, dança, poesia, etc.) os artistas poderiam compreender melhor a cultura nacional, observando os sentidos que o próprio povo conferia às suas práticas culturais, e a partir dela construir suas obras.

Outro foco de observação das análises de Barros, que extrapola suas considerações sobre a Bossa Nova, que é retomada por outro autor diz respeito às condições do mercado da música no Brasil. Ao abordar o começo da industrialização levada a cabo por Juscelino Kubitschek, o autor afirma “Ao surto industrial, correspondeu um considerável melhoramento das condições técnicas propícias ao desenvolvimento da música, multiplicação de rádios, televisores, orquestras, instrumentistas, cantores, etc.” (BARROS, 1965, p. 233)

E no número 5-6 da RCB, Dagoberto Loureiro (1966, p. 282), ao comparar a produção dum disco de artista internacional com um de artista nacional, afirma:

A seleção de valores, os arranjos brilhantes, as roupagens e os acompanhamentos orquestrais bem cuidados, costumeiramente, não são possíveis nem desejáveis, pois significam aumento de despesas [...] Em condições incipientes como essas, o disco conta com boa dose de probabilidade de apresentar inevitáveis, e por vezes, clamorosas falhas técnicas e artísticas, com repercussão negativa no índice de aceitação, pois o comprador, confrontando-os, opta pelo produto estrangeiro, cujas qualidades são incontestavelmente superiores.

Assim, para os autores havia um quadro de defasagem tecnológica caracterizando a indústria fonográfica nacional. Se para Barros esse atraso foi parcialmente suprimido a partir das melhorias econômicas oriundas da industrialização dos anos do governo de Juscelino Kubitschek, Loureiro ainda percebe nas táticas das gravadoras uma estratégia que favorecia a divulgação de artistas estrangeiros em detrimento dos nacionais, ao custo de uma gestão financeira que limitava sobremaneira as possibilidades comerciais dos artistas brasileiros.

A forma apontada por Loureiro com a qual as gravadoras tratavam os artistas nacionais é parcialmente confirmada por dois traços que marcaram a estratégia de atuação

das gravadoras no Brasil na década de 1960 (e que permaneceram sendo praticadas na década seguinte). Primeiro, com o estabelecimento de empresas internacionais no mercado brasileiro, seja via instalação de fábricas próprias ou através da compra de empresas já estabelecidas, paulatinamente aumentou o volume de discos de artistas estrangeiros no mercado brasileiro. Uma vez gravada, a matriz de um disco de artista estrangeiro era trazida ao Brasil e aqui copiada, sem qualquer custo de gravação com músicos, técnicos e estúdio. Enquanto que para gravar um disco de artista brasileiro era necessário mobilizar todo um time de profissionais para trabalhar durante as sessões. Assim, parte das gravadoras passaram a importar matrizes de artistas estrangeiros. O capital economizado era investido em propaganda, detalhe que não passou despercebido por analistas da RCB. Loureiro fala da “avassaladora propaganda que lavra, desordenadamente, por todos os lares e cidades brasileiras, envolvendo-nos enquanto nos locomovemos, trabalhamos, descansamos ou nos divertimos” (LOUREIRO, 1966, p. 283).

Esta tendência de aumento da participação de músicas estrangeiras no mercado fonográfico brasileiro contribuiu para que em 1969 a Ditadura Militar promulgasse a Lei Complementar nº 4, uma lei de incentivos fiscais que em seu segundo artigo facultava às empresas abater do ICM os direitos comprovadamente pagos a autores e artistas domiciliados no país (presumivelmente brasileiros). As gravações beneficiadas recebiam o selo Disco é Cultura e assim o governo procurava incentivar a gravação de discos de artistas nacionais. O governo buscou equilibrar a disputa entre gravadoras nacionais e estrangeiras, uma vez que as nacionais reclamavam da vantagem econômica das estrangeiras, que utilizavam matrizes prontas de discos de artistas estrangeiros. Contudo, o objetivo da lei não foi alcançado. O resultado foi justamente o oposto, na medida em que as gravadoras estrangeiras passaram a utilizar o dinheiro economizado do ICM para contratar artistas brasileiros aumentando seus castings nacionais, num movimento circular envolvendo discos nacionais, economia de recursos, reinvestimento do capital poupado na contratação de mais artistas brasileiros e lançamento de mais discos de artistas nacionais reiniciando o ciclo.

Segundo, na busca por formas de potencializar os lucros, as gravadoras ocasionalmente decidiam gravar versões e imitações de discos e artistas de sucesso, sobretudo internacionais. Com o sucesso da Jovem Guarda, em meados dos anos 1960, a prática se alastrou, com diversos conjuntos fazendo letras em português para canções

estrangeiras⁹ e também de artistas nacionais. Muitos artistas fizeram sucesso seguindo essa estratégia, alguns atuando especificamente na produção de covers e outros imitando o estilo de canto, a aparência e a sonoridade de artistas estrangeiros. Isto provocou dois efeitos na música popular, ambos apontados por Loureiro: a perda da identidade e personalidade das manifestações artísticas de vários artistas e o empobrecimento da figura do compositor e da relação com o idioma, na medida em que compositores trabalhavam escrevendo versões (abandonando a produção autoral) e intérpretes assimilavam modos de cantar de artistas estrangeiros, chegando ao ponto de, conforme Loureiro “arremedarem o sotaque do crooner Nat King Cole ao cantar melodias em português” (LOUREIRO, 1966, p. 283).

Ao constatar a problemática presença excessiva da música estrangeira no Brasil e o modelo de atuação das gravadoras, Sidney Miller identificou em artigo publicado no número 17 da RCB três possíveis modos de resposta que funcionariam como estratégias de atuação para os artistas nacionais. Imitar a produção estrangeira, assimilar as inovações técnicas presentes na produção musical estrangeira ou imbuir a música popular de certo purismo nacionalista evitando qualquer contato e assimilação com a música produzida fora do país. Para o autor, a segunda estratégia lhe parecia ser “a única capaz de não alienar nossas fontes de pesquisa, dando-lhes, no entanto, novas forças capazes de torná-las atuantes e atuais” (MILLER, 1968^a, p. 243). Assim, um meio termo entre assimilação e nacionalismo representava para o autor a única forma de valorizar a música popular brasileira. Identificar e assimilar o que havia de inovação nas condições técnicas de gravação utilizadas no exterior e intensificar o trabalho de pesquisa nas nossas manifestações culturais, utilizando-as como temas e fonte de inspiração. Essa postura melhoraria as condições da música popular brasileira competir com o grande volume de música importado e difundido pelas gravadoras.

No último número da RCB, publicado em 1968, Sidney Miller retomou a discussão sobre a entrada de música estrangeira no mercado nacional e sobre o que fazer para equilibrar a repercussão deste tipo de música com as produções nacionais. Primeiro, desloca o centro do problema. Não é mais a presença da música estrangeira no mercado nacional, processo considerado por Ferreira Gullar em outro texto publicado na RCB irreversível; mas sim, como reconhecer a estratégia de dominação que orienta essa presença.

Miller parte de dois pressupostos: primeiro, o fato de que todo “movimento advém, forçosamente, de uma necessidade de renovação” (MILLER, 1968b, p. 208), o que no

⁹ Barcinski (2015) fornece vários exemplos de artistas que se destacaram fazendo versões de letras de canções estrangeiras e assumindo pseudônimos artísticos que induziam o público a os considerar estrangeiros, fenômeno conhecido como “falsos gringos”.

contexto do artigo é uma referência a processos musicais como a Bossa Nova e a presença crescente de música estrangeira no mercado nacional. E de que tal necessidade se manifesta economicamente numa “demanda insatisfeita e coincide (...) com a emergência de novos consumidores” (MILLER, 1968b, p. 208). Aqui, mais uma vez é retomada a ideia preconizada por Nelson Lins e Barros no número inaugural da RCB (bastante citado no artigo de Miller) de que a industrialização ocorrida no mandato de Juscelino Kubitschek teve como um de seus efeitos o crescimento do poder aquisitivo da classe média, fomentando maior acesso a produtos do mercado musical e desembocando na criação da Bossa Nova. Segundo, a compreensão de que não é correto pensar o mercado de musical brasileiro por si só. O mercado interno existe em consonância com o mercado externo. De resto, aponta que “Não há razão nem condições materiais para se lutar contra o produto importado”. (MILLER, 1968b, p. 211)

As condições materiais são valorizadas por Sidney. Ele continua seu artigo questionando se por um lado há forma da música popular brasileira se emancipar do mercado internacional, e por outro se esta mesma música popular não dependerá sempre de algum mercado externo forte para lhe servir de instrumento de divulgação. Para ele a resposta a ambas as perguntas é não, haja vista a trajetória da Bossa Nova, que precisou fazer sucesso no mercado americano para a partir dele alcançar outras faixas do mercado mundial. Em seguida, Sidney faz uma breve recapitulação da nossa história musical, defendendo a ideia de que sempre houve assimilação cultural de produções estrangeiras na música brasileira. Para embasar seu argumento, Sidney cita, inclusive no subtítulo desta parte de seu argumento, o pesquisador Mário de Andrade (que também é citado por Edu Lobo na entrevista dada no terceiro número da RCB). A conclusão a que Sidney chega em sua análise é que:

A assimilação cultural deixou de ocorrer livremente, pelo contato de características culturais diversas, a partir do momento em que essas culturas se interpenetravam movidas por um objetivo comercial orientado para a dominação (MILLER, 1968b, p. 218).

Em outras palavras, constatar a presença e influência de canções internacionais no Brasil por si só não contribui para o debate, pois o diálogo entre formas musicais em nosso país sempre houve. Importa antes perceber em que medida a influência cultural da música estrangeira, sobretudo americana, representa uma restrição às manifestações artísticas brasileiras e à nossa autonomia. Se não estaríamos aceitando junto com a universalização da música levada a cabo pelas gravadoras uma dominação econômica e política.

Nos artigos sobre música da RCB é comum encontrarmos interpretações que associam o desenvolvimento musical com mudanças na sociedade. A música é vista como uma espécie de resposta a alguma demanda social. O colaborador que mais reafirmou tal perspectiva foi José Ramos Tinhorão. As bases de sua interpretação da história da música popular brasileira, desenvolvida na extensa bibliografia publicada pelo autor a partir do final dos anos 1960, podem ser encontradas no artigo publicado no número 8 da RCB. Tinhorão vinha ganhando espaço na segunda metade da década de 1960 como crítico da moderna MPB (representada pelos bossanovistas e pelos membros do que viria a ser o Tropicalismo) e exercia severo julgamento sobre toda a música “que não fosse tributária direta das camadas populares e dos circuitos fora do mercado fonográfico” (NAPOLITANO, 2007, p. 102). No artigo, Tinhorão constrói seu argumento em torno da ideia de que a marchinha de carnaval e o samba foram gêneros que “surgiram da necessidade de um ritmo para a desordem do carnaval” (TINHORÃO, 1966, p. 250).

Essa perspectiva da música como resposta a uma demanda social tinha como eixo de apoio nas análises de Tinhorão, bem como nas de Nelson Lins e Barros, a preocupação sobre as condições econômicas da população em geral e dos consumidores dos produtos do mercado fonográfico (LPs e compactos). Nelson, já no primeiro número da RCB, associou o desenvolvimento econômico com melhorias tecnológicas na indústria musical e com o poder aquisitivo das classes médias, o que permitiu o acesso dos integrantes dessa camada a instrumentos, aulas e informações sobre música. Tinhorão aponta a diversificação da qual se originaram a marcha e o rancho como a forma pela qual os problemas da participação das crescentes camadas urbanas da população do Rio de Janeiro e da falta de ordem do Carnaval foram solucionados. No terceiro número da RCB, debatendo a música engajada feita contemporaneamente, Tinhorão concluía que os custos para comprar LPs e ter acesso a este tipo de música eram altos, o que afastava as camadas populares do consumo. Na mesma edição ele já apontara que como as “camadas populares não tinham dinheiro para comprar vitrola” (TINHORÃO, 1965, p. 306), isto foi um dos fatores que atrasou a expansão da influência da música americana no Brasil.

Nos debates da revista transparece a compreensão de que, enquanto produto, a canção (via principal de expressão da música popular) estava inserida numa lógica de mercado, dentro da qual nenhuma tentativa de alcance das massas através da música seria viável se as condições econômicas que poderiam propiciar ou impedir o consumo de LPs e a escuta da programação radiofônica não fossem levados em conta. De nada adiantaria todo o potencial de transformação política contido na produção musical se o público não tivesse acesso a ela. Em outras palavras, alguns articulistas da RCB procuraram refletir com

exemplos se a consolidação do mercado de bens culturais, como definida posteriormente por Renato Ortiz, de fato estava alcançando as grandes massas consumidoras.

Outro movimento musical dos anos 1960 que chamou atenção dos colaboradores da RCB foi o Iê-iê-iê, título oriundo da expressão ‘yeah yeah yeah’ presente em algumas músicas dos Beatles. Foi a forma mais comum de se referir ao rock nacional dos anos 1960, representado sobretudo pela Jovem Guarda, movimento veiculado a partir do programa de televisão homônimo, apresentado por Roberto Carlos e Wanderléa. O programa, exibido nos domingos a partir de setembro de 1965, se consolidou como fenômeno de audiência e substituiu outra atração de destaque da TV Record, O Fino da Bossa, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues. Este ano marcou a aproximação entre música popular e a televisão. Ao perceber a decadência das fórmulas de programas de humor e ainda sem terem formatado a estrutura padrão das telenovelas, as emissoras de televisão deram bastante destaque aos programas de apresentações musicais em suas grades de programação.

O Iê-iê-iê é mencionado pela primeira vez no número 7 da RCB, publicado em maio de 1966, num debate célebre sobre que caminho seguir na música popular brasileira, que teve entre seus participantes Nelson Lins e Barros, Flavio Macedo Soares, Caetano Veloso, Nara Leão, José Carlos Capinam e Ferreira Gullar. O iê-iê-iê é exposto como todo um substrato de música popular, sendo nesse contexto “popular” sinônimo de sucesso comercial e fenômeno da internacionalização da cultura. Gullar ainda vai além, afirmando que “Impedir que uma música como o iê-iê-iê penetre no Brasil é impossível” (GULLAR, 1966, p. 384). A música estrangeira aparece nas falas como um instrumento de dominação cultural utilizado pelas grandes potências e com o sucesso de audiência cada vez maior, o movimento liderado por Roberto Carlos era visto, conforme Marcos Napolitano, como “uma espécie de trilha sonora das estratégias de alienação e despolitização” (NAPOLITANO, 2007, p. 95). Assim, o programa Jovem Guarda passou a ser percebido como uma ameaça à música popular, que segundo os colaboradores mais nacionalistas da RCB tinha potencial para ajudar na transformação política da sociedade. “O que devemos manter como ponto de comum atitude é a resistência a que ele seja aceito como cultura brasileira” (CAPINAM, 1966, p. 382) prescreve outro participante do debate supracitado.

A fala de Capinam demonstra o desejo de que a cultura brasileira não seja interpretada e representada pela música estrangeira. Segundo Hall (2016, p. 1993):

O poder, ao que parece, tem que ser entendido aqui não apenas em termos de exploração econômica e coerção física, mas também em termos simbólicos e culturais mais amplos, incluindo o poder de representar alguém ou alguma coisa de certa maneira – dentro de um determinado “regime de representação”. Ele inclui o exercício do *poder simbólico* (grifo do autor) através das práticas representacionais e a estereotipagem é um elemento-chave deste exercício de violência simbólica.

Ou seja, a presença da música estrangeira nos meios de difusão e o crescente predomínio de conglomerados internacionais no mercado nacional, adequando-o à dinâmica do mercado externo, era percebida pelos articulistas da RCB como uma estratégia de dominação que submetia nossa música popular a uma violência simbólica. A submissão da música popular brasileira às estratégias de massificação implementadas por gravadoras diminuía a capacidade criativa dos artistas nacionais e minava o potencial conscientizador das canções. Os artistas, na medida em que se adequavam ao mercado, corriam o risco de compactuar com visões estereotipadas das manifestações musicais brasileiras.

Loureiro já apontara no número 6 da RCB a conexão entre as estratégias de atuação das gravadoras para promover a música estrangeira, notadamente a americana, com formas mais amplas de dominação:

A superioridade qualitativa das gravações estrangeiras, com esmerados arranjos e estupendas performances musicais, nada mais é do que consequência de atividade mais antiga e intensa de seus representantes, lidando para obter a disciplinação e tutela política de seus respectivos governos (LOUREIRO, 1966, p. 289).

Se por um lado o sucesso da Jovem Guarda representava o declínio da televisão como possível meio de divulgação de nossa música popular, outro fenômeno contribuiu para reavivar o interesse pela TV e por sua capacidade de divulgar a música popular brasileira: os festivais. Iniciados em 1960, os festivais eram torneios eliminatórios onde canções disputavam a preferência de jurados e do público e serviram de espaço para diversos artistas iniciarem suas trajetórias. Muitos festivais foram transmitidos por canais de televisão com grande índice de audiência. O auge dos festivais se deu entre 1965 e 1972, mas ocorreram até a década de 1980. Sidney Miller fala dos festivais da perspectiva de um participante, tendo obtido o quarto lugar no Primeiro Festival de Música Popular Brasileira da TV Excelsior em 1965. A importância dos festivais e o espaço que eles concediam à música popular, sobretudo ao samba, até hoje gera controvérsia entre pesquisadores. Nei Lopes e Luiz Antônio Simas categoricamente afirmam que, a despeito de alguns eventuais sucessos, “o samba foi claramente excluído” (LOPES. SIMAS, 2015, p. 132), enquanto Ricardo Cravo Albim argumenta na direção oposta “o samba estava retornando à linha de frente da Música Brasileira” (ALBIM, 2003, p. 327). Fato é que entre as canções vencedoras dos primeiros festivais, ocorridos até a data de fechamento da RCB, boa parte foi composta por artistas ligados a Bossa Nova (Newton Mendonça, Edu Lobo, Vinicius de Moraes, Tom Jobim).

Pretendo apenas chamar atenção para o vulto que vem assumindo tais acontecimentos musicais perante os compositores e o público consumidor (...) da estreita ligação entre esses festivais e o mecanismo comercial, que os promove

mediante uma possibilidade cada vez mais ampla de interferir na formação do gosto popular (MILLER, 1968^a, p. 235).

Assim avalia Sidney Miller, em artigo do começo de 1968, a importância dos festivais. A ampla cobertura das redes de TV, que muitas vezes patrocinavam os eventos, e o lançamento de discos com o registro fonográfico das apresentações das canções finalistas foram percebidos por Miller como uma das vias pela qual o mercado fonográfico nacional, em boa parte controlado por gravadoras estrangeiras, poderia buscar influenciar o gosto do público consumidor. Várias razões para compositores de todo o país se inscreverem nas eliminatórias dos festivais. Dentre outras motivações, Miller (1968a, p. 236) aponta:

O prêmio pago em dinheiro, o contrato (ou a renovação do mesmo por uma elevada quantia) de exclusividade com uma estação de TV, a grande vendagem de discos, a divulgação levada a efeito pela imprensa, a possibilidade de uma determinada música alcançar rapidamente as paradas de sucesso, a porta aberta para o surgimento de novos valores do mundo musical, a facilidade de se testar um novo tipo de melodia ou letra.

Contudo, os festivais também representavam um desafio aos compositores, uma vez que no processo de criação das canções era cada vez mais comum o autor pensar em modos de alcançar a preferência do público, tendo por base edições anteriores de festivais e o que o mercado apontava como estratégia útil. Muitas vezes estabelecia-se um impasse entre o que o público sinalizava preferir e as diversas correntes entre os próprios artistas. A questão que se impunha era em que medida algo bem aceito pelo público deveria ser absorvido por uma maior quantidade de artistas. Miller (1968a, p. 239) assim formulou o problema:

se nos festivais o uso de determinados elementos propiciou alguma comunicação, porque então não usá-los novamente em caráter definitivo? [...] até que ponto será válido o atendimento às exigências de um público, se levarmos em conta que tais exigências [...] estão nitidamente comprometidas com as características próprias de um tipo de consumo massificado?

Uma das discussões que mobilizaram músicos e cantores meses antes da publicação do artigo de Miller foi o uso cada vez mais acentuado da guitarra elétrica nas gravações e apresentações musicais. Desde que Bob Dylan, um dos artistas mais famosos do mundo na época, usou pela primeira vez uma guitarra elétrica numa apresentação pública em julho de 1965, artistas nacionais de grande repercussão entre a crítica e o público universitário começaram a utilizar o instrumento com mais frequência. O uso da guitarra polarizou a classe artística, com um lado enxergando no instrumento mais uma forma de dominação e descaracterização de nossa música popular e o outro lado defendendo o instrumento como um recurso a ser livremente utilizado conforme os ideais artísticos de cada um. A franca adoção de guitarras na sonoridade da Jovem Guarda, já considerada representante do que

de pior havia sido importado pela música popular brasileira, só contribuía para acirrar o debate.

Como proceder? Como o articulista da RCB propunha solucionar o impasse?

o uso puro e simples de recursos técnicos ou quaisquer elementos que visem apenas um envolvimento do público consumidor, sejam quais forem as suas justificativas, representarão mais uma vitória do mecanismo comercial que, incessantemente, procura ampliar seu campo de ação (MILLER, 1968a, p. 243).

Ou seja, a assimilação de qualquer recurso em si não é errada nem prejudicial. O seria se o artista absorvesse indiscriminadamente e irrefletidamente as influências estrangeiras. Todavia, o uso de novos recursos tendo em vista a valorização da cultura nacional poderia contribuir para fortalecer a música popular brasileira. Assim, Miller concebe em seu discurso um artista que fosse capaz de refletir sobre sua condição em relação a situação social do país e da música enquanto expressão da cultura popular, tivesse consciência da posição que ocupava enquanto figura que concentrava em si mesmo suas aspirações e as da indústria fonográfica e do público consumidor. Em outras palavras, o artista seria como o cancionista descrito por Luiz Tatit.

Considerações Finais

O tempo que vai do golpe de 1964 à edição do Ato institucional número 5 (AI-5), em dezembro de 1968, caracterizou-se pela superpolítica da cultura, associada ao fechamento dos canais de representação política institucional. Muitos buscaram participar da vida política inserindo-se em manifestações artísticas contestadoras, ainda toleradas com relativa liberdade de expressão até o AI-5 (RIDENTI, 2014, p. 243).

Assim avalia Ridenti o período que quase coincide com o de publicação da RCB, 1965 a 1968. Nas páginas da RCB diversos intelectuais e artistas se engajaram em discussões sobre o Brasil e as formas pelas quais a cultura poderia contribuir para a melhora da situação nacional, marcada por crescente repressão e redução da democracia. Como afirma categoricamente o Conselho de Redação da RCB, a revista “combaterá tudo aquilo que admitir como válida ou moralmente correta a presente estrutura socioeconômica do Brasil¹⁰”.

E nas reflexões sobre o espaço e importância da música popular brasileira, a abordagem dos articulistas revela a crença na capacidade da canção contribuir para a sensibilização do público através de mensagens políticas e sociais e a preocupação com a autenticidade das manifestações artísticas nacionais e o cuidado em identificar e

¹⁰ Princípios e Propósitos. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. I, 1965. p. 3.

problematizar a influência estrangeira em diversos aspectos da cultura musical nacional, do estilo de canto e repertório à instrumentação utilizada, passando pela valorização da pesquisa *in loco* das manifestações musicais populares como forma de fazer frente à crescente influência estrangeira, notadamente americana no mercado fonográfico brasileiro e nos hábitos de consumo da população.

BRAZILIAN POPULAR MUSIC IN THE REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA (1965 - 1968)

Abstract: This article analyzes how Brazilian popular music is portrayed in the articles and debates published in the section referring to music in the 22 published issues of the *Revista Civilização Brasileira* (RCB). In the article the recurring themes, the questions and solutions formulated about the Brazilian popular music by the writers of the RCB are identified and analyzed. To do so, we use the categories of analysis of Symbolic Goods Market, Popular Culture, Song, “Cancionista” and Representation. The article discusses, from the categories used, the political context in which the magazine is published and how it was articulated with a movement that sought to make a politicized art at the beginning of the Military Dictatorship. Finally, we comment on the history and characteristics of RCB in addition to looking at how Brazilian popular music was interpreted by writers throughout RCB's issues.

Keywords: Revista Civilização Brasileira. Brazilian popular music. Bossa Nova. Art. Politics.

Referências

- ALBIM, Ricardo Cravo. *O Livro de Ouro da MPB*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2003.
- ARAÚJO, Paulo César. *Eu não sou cachorro não: Música popular cafonha e Ditadura Militar*. Rio de Janeiro, Record, 2010.
- BARCINSKI, André. *Pavões Misteriosos: 1974-1983: A Explosão da Música Pop no Brasil*. 1. ed. São Paulo, Três Estrelas, 2015.
- BARROS, Nelson Lins e. Música Popular Novas Tendências. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 1, 1965.
- CAMPOS, Augusto de. Boa Palavra Sobre a Música Popular. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo, Perspectiva, 1968.
- CHARTIER, Roger. Cultura Popular: Revisitando um Conceito Historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995.
- CZAJKA, Rodrigo. Páginas de Resistência: Intelectuais e Cultura na Revista Civilização Brasileira. Campinas, Tese (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, 2005.
- GULLAR, Ferreira. Que Caminho Seguir na Música Popular Brasileira? *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 7, 1966.
- HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro, PUC RJ, 2016.

LOBO, Edu. Confronto: Música Popular Brasileira. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 3, 1965.

LOUREIRO, Dagoberto. As Versões Musicais e o Panorama Fonográfico Brasileiro. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 5-6, 1966.

MARCONDES, Geni. Música Popular e Música de Classe. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 4, 1965.

MATOS, Cláudia Neiva de. O Balanço da Bossa e outras coisas nossas: uma releitura. *Do Samba-Canção à Tropicália*. DUARTE, Paulo Sergio e NAVES, Santuza Cambraia. Rio de Janeiro, Relume Dumará/FAPERJ, 2003.

MILLER, Sidney. O Universalismo e a Música Popular Brasileira. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 21-22, 1968b.

_____. Os Festivais no Panorama da Música Popular Brasileira. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 17, 1968a.

NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Ideias: A Questão da Tradição na Música Popular Brasileira*. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1999.

Princípios e Propósitos. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. I, 1965. Sem autor especificado.

RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da Tv. Rio de Janeiro, Record, 2000.

_____. Cultura. *Modernização, Ditadura e Democracia 1964 - 2010, volume 5*. REIS, Daniel Aarão. História do Brasil Nação: 1808 – 2010. Rio de Janeiro, Objetiva, 2014.

_____. Revolução Brasileira na canção popular. *Do Samba-Canção à Tropicália*. DUARTE, Paulo Sergio e NAVES, Santuza Cambraia. Rio de Janeiro, Relume Dumará/FAPERJ, 2003.

SILVEIRA, Ênio. Epístolas ao Marechal. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 3, 1965.

SOARES, Flavio Macedo. A Nova Geração do Samba. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 7, 1966.

TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. Cotia, Ateliê Editorial, 2004.

_____. *Todos Entoam: Ensaios, Conversas e Canções*. São Paulo, Publifolha, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. Confronto: Música Popular Brasileira. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 3, 1965.

_____. Marcha e Samba. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 8, 1966.

_____. *Pequena História da Música Popular Segundo Seus Gêneros*. 7. Ed. São Paulo, 34, 2013.

TOTA, Antônio Pedro. *O Imperialismo Sedutor*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

VINHAS, Luiz Carlos. Confronto: Música Popular Brasileira. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 3, 1965.

WISNIK, José Miguel. *Sem Receita: Ensaios e Canções*. São Paulo, Publifolha, 2004.

SOBRE O AUTOR

Lellison de Abreu Souza é mestrando em História pela Universidade de Brasília (UnB).

Recebido em 31/10/2018

Aceito em 08/11/2018