UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÒRIA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

TIAGO BOSI CONCAGH

# *Pois é, pra quê:* Sidney Miller e Sérgio Ricardo entre a crise e a transformação da MPB (1967-1974)

[Versão corrigida]

São Paulo
2017

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÒRIA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

# *Pois é, pra quê:* Sidney Miller e Sérgio Ricardo entre a crise e a transformação da MPB (1967-1974)

[Versão corrigida]

Tiago Bosi Concagh

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Francisco Napolitano de Eugênio

São Paulo
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C744p

Concagh, Tiago Bosi
Pois é, pra quê: Sidney Miller e Sérgio Ricardo entre a crise a transformação da MPB (1967-1974) / Tiago Bosi Concagh ; orientador Marcos Napolitano. - São Paulo, 2017.
204 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. Área de concentração: História Social.

1. Música Popular - Brasil. 2. MPB. 3. Samba. 4. Sergio Ricardo (1932-). 5. Sidney Miller (1945-1980). I. Napolitano, Marcos, orient. II. Título.

Tiago Bosi Concagh

# *Pois é, pra quê*: Sidney Miller e Sérgio Ricardo entre a crise e a transformação da MPB (1967-1974)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em História.

**Banca Examinadora**

**Prof. Dr**. _____Instituição: _____
**Julgamento:** _____ **Assinatura**: _____

**Prof. Dr**. _____Instituição: _____
**Julgamento:** _____ **Assinatura**: _____

**Prof. Dr**. _____Instituição: _____
**Julgamento:** _____ **Assinatura**: _____

# AGRADECIMENTOS

Agradecer é ver-se imbuído de *graça*. Eu não poderia explicar o sentimento aqui apresentado de forma melhor. O estudo da música popular brasileira em sua miríade de possibilidades e perspectivas é um *privilégio*. Um privilégio no duplo sentido da palavra. E por isso me sinto *agraciado* – agradecido e privilegiado. Gostaria assim, de fazer jus a todos àqueles que me ajudaram nessa trajetória e com isso transmitir parte da graça recebida ao longo de todo esse percurso.

Primeiramente gostaria de agradecer ao Prof. Dr. Marcos Napolitano que, como nos dizeres de Paulo Freire, "impregna de sentido" toda a sua prática docente, e ao fazê-lo transborda e sublima os limites de sua atuação como professor e orientador por sua generosidade, competência, probidade e integridade intelectual.

Gostaria de agradecer também a todos os professores e mestres com quem tive o privilégio de conviver ao longo desses anos e que me transmitiram tantos ensinamentos sobre cultura, arte, música e etc. Ao professor Walter Garcia, cujas disciplinas ministradas tive o prazer de frequentar em três ocasiões – além de muito me auxiliar em minha qualificação – e que de forma extremamente competente vem criando pontes para o pensamento. Que tais pontes possam cruzar todos os rios do preconceito.

Ao Mestre, provocador-mor, curador cultural e amigo Jair Marcatti que de forma tão afável e magnética agrega tantas pessoas de qualidade e bom humor a sua volta. Afinal: "Nós somos rasos, mas o Brasil é profundo".

Ao professor, filósofo e amigo Humberto Silva, por sua generosidade em ler os primeiros rascunhos desse trabalho, pessoa que sempre me auxiliou academicamente de forma arguta e extremamente cuidadosa.

À Rodrigo Czajka, que muito me auxiliou em meu período de qualificação e mesmo sobrecarregado leu atentamente meu trabalho a época. A Tânia da Costa Garcia que me auxiliou durante a ANPUH de 2015 a repensar questões centrais de meu trabalho, em especial acerca da obra de Sidney Miller.

Ao professor e coordenador do curso de Educação Artística da FAAP-SP, Marcos Moraes, por ser um ser humano de virtudes notáveis – dentre as quais uma extraordinária sensibilidade intelectual e artística. Estendo esse agradecimento aos professores da FAAP com quem tive mais contato: Tiago Honório, Ana Farinha e minha estimada orientadora de TCC, Suzana Torres.

Agradeço também a um Mestre da vida, o Dr. Samir Salman – que dirigindo o Hospital Premier revoluciona discretamente toda a medicina contemporânea, reafirmando a todo momento de forma categórica a *dignidade humana* acima de tudo. E por seu humanismo radical traduz um espírito virtuoso e gregário – inspirado em ninguém menos que o filósofo e médico Averróis (1126-1198) – transformando, assim, a Medicina em ato de curar a alma e não apenas o corpo. Estendo tal agradecimento a toda a sua família: alma de sua alma.

Ao José Pinto, amigo "portuga" que tive o grande prazer de fazer sambar em terras brasileiras. Felicidades sempre, Zé e esposa.

Aos meus familiares que puderam fazer esse trabalho possível, agradeço ao meu irmão, Daniel, por ser sempre um parceiro – inclusive no amor à música e à história. A minha mãe Viviana, por sempre me apoiar e me auxiliar em minhas empreitadas de forma incondicional. A meu vô, "Fredo" e minha vó "Créa" que iluminam cada linha de acerto que esse trabalho possa ter. Ao meu pai James, por seu grande coração e bom humor.

Agradeço também aos amigos "da vida" e aos amigos que fiz na graduação e pós-graduação. Um agradecimento a todos os amigos ao lado de quem cresci. Ao Kauê Raposo parceiro de tantas enrascadas e aventuras. Mas também ao Aurélio, Everton, Lucas, Jun, Maurício, Wesley, Zig, entre outros, que fizeram parte de minha formação pessoal. Um obrigado também ao Paulo e ao Fabio, grandes companheiros e pessoas de grande coração e caráter. E um agradecimento especial ao amigo de longa data Julian Boledi que me ajudou a compreender melhor sobre as *fontes* utilizadas na década de 1960 associadas à psicodelia (serifadas, não serifadas, etc).

Um obrigado a todos os amigos que conviveram comigo em minha época de graduação quando entrei na USP em 2006 e me assustei com conceitos tão ininteligíveis para mim – em especial àqueles vistos nas saudosas aulas da professora Janice Theodoro. Dessa época um agradecimento especial pelo convívio a Teté e ao Lucas (por tantas viagens memoráveis), a Ana Carolina Poirot e a Patrícia (hoje firmes companheiras de mestrado), ao Marcelo, ao Pedro, ao Jeremias e ao Cayo. Estendo também tais agradecimentos aos "velhos-novos" amigos que a vida proporcionou e proporciona: ao Leon, ao Celso, ao Fernandão, ao Minoru, ao Renato, ao "Robinho", a Maialú, a Giovana, a Marina e também aos queridos Breno e Cássia; e aos amigos Fernanda Berton, Guilherme Coelho e Flavio Machado que tive o prazer (ou seria desprazer...) de conviver na "Rep Bonfa II". Agradeço também as amizades da FAAP

que perduram: Kaue Fuoco, Ana Carolina Pitanga e Camila Taira (essas duas companheiras de TCC e que me aguantaram por dois anos). E um agradecimento especial a uma pessoa de grande coração: Duda Alcantara.

Agradeço também a Fernanda Kauahara por me ensinar com afeto sobre as "coisas do mundo...".

Um agradecimento especial a Rafael Stabile por tantos anos de parceria e de união para a fundação da Bateria Manda Chuva nos idos de 2008, momento em que engatinhávamos no samba e ainda tínhamos duvidas sobre a ordem de marcação do surdo de primeira e segunda.

Dessa época, agradeço ter (por vias tortas) entrado em contato com o universo das Escolas de Samba podendo frequentar a escolinha da Bateria Furiosa do Camisa Verde e Branco. Foi ali na Barra Funda que tivemos um primeiro contato com o samba. Agradeço a todos os que participaram da fundação e dos primeiros anos de Bateria Manda Chuva: Ana Carolina, Xarla, Gica, Gaúcho, Maurilio, Marcião, Mari, Billy, Andressa, Camila, Caio, Filipe, Rogérinho, entre tantos outros. E depois também, no decorrer e no crescimento exponencial da bateria do gato laranja: Rafão, Liah, Yoshi, Thommy, Cadu, Axl, Blu, Marcola, Carol, Muleta, Macaxeira, Nico, Iris, Americano, Ma "P1", Musa, Felipe "Taubaté" Oliveira (*tem mais samba...*), Gui, Raphinha, etc. Manda Chuva é "Respeito e Disposição!". Um agradecimento especial para duas pessoas que nesse processo tornaram-se tão importantes e queridas: "Vó" Grazi e Monize "Kbelão" – *Always a good chat and a good beer*.

No universo do samba agradeço à Faculdade do Samba – S.R.C.S.E.B.F. do S. Barroca Zona Sul – local em que fui acolhido recentemente. A querida "verde e rosa de São Paulo", fundada em 1974 e por onde passaram: Pé Rachado, Cartola, Bagulé, Mestre Gabi e tantos outros. Infelizmente a carência de Estado (a não ser para "vigiar e punir") em nosso país obriga o brasileiro (e a população negra em especial) a buscar sua cidadania por outras instâncias – uma das formas é pela via da Escola de Samba. Obrigado aos mestres Acerola de Angola e Fernando "Negão" por me acolher na Bateria "Tudo Nosso".

Da Faculdade do Samba para a Universidade de São Paulo, não poderia deixar de mencionar os amigos e parceiros da academia, em especial aqueles que compõem o grupo "Memória & Ditadura" sob a tutela do Prof. Dr. Marcos Napolitano. Abarco todos aqueles que passaram ou ainda se encontram no grupo, mas deixo um "obrigado" a mais para as pessoas que tive o prazer e o privilégio de conviver com mais

intensidade: agradeço de coração a Mariana Rosell, a Rafaela Lunardi, a Regina Pazzanese, ao Fábio de Souza, Cecília Heredia, Caio de Souza Gomes (praticamente do grupo), a Natália Barud. E também aos colegas do grupo que me ajudaram imensamente ao longo desses anos: André Ponce, Fernando Seliprandy, Camilla Fontes, Ignacio Del Valle Dávila, Carolina, Lucas Oliveira, Grazieli Batista, Raquel Cartoce, David Ribeiro e Edu Chammas.

Aos *compagnons de route* da música popular e do pensamento acerca da cultura no Brasil, não podendo deixar de mencionar: Lucas Marchezin, Sheyla Diniz, Renato Gonçalves, Rafael Galante, Guilherme Botelho, Geraldo Adriano Campos, Juliana Pérez Gonzalez, Daniela Santos, "Leo" Batista, Ligia Nassif Conti, entre outros. Que o destino permita que possamos sempre dispor de espaços para discutir e repensar a cultura e a música nesse país que a toda hora nos desafia e nos provoca. E também agradeço aos músicos e entusiastas da música popular – ou aqueles que de forma amadora ou profissional compreendem a música em sua essência – os amigos André Iglesias, Jefferson Alves, Tarcísio Hayashi, Mauricio "Jack", Bianca Santos e Luis Berbel.

E por fim (*last, but not least*), ao extraordinário medievalista e amigo Marcus Baccega por uma fraternidade virtuosa e cheia de grandes alegrias e "narrativas épicas" – e ainda aguardo o desagravo por aquele "bolo parisiense".

Não poderia também deixar de agradecer no plano da pesquisa à CAPES pela bolsa de estudos proporcionada. Agradeço também ao Luiz Antonio de Almeida e a Eliane Antunes do MIS-RJ sempre muito afáveis e solícitos em relação à documentação da pesquisa. À profa. Margarida Neves que me acolheu e muito me ajudou na pesquisa acerca de Sidney Miller e também à Jeanne Marie, primeira esposa de Miller, que também me acolheu e me ajudou de forma muito amável. Agradeço, por fim, também aos funcionários do Instituto Moreira Salles (IMS) do Rio de Janeiro, sempre muito solícitos e eficientes.

# RESUMO

O presente trabalho busca analisar a obra dos compositores Sidney Miller Sérgio Ricardo tendo em vista o momento de *crise* da MPB por volta do ano de 1968. Além de focar na obra dos cancionistas na década de 1960 e observar como ambos eram tidos, cada qual a sua forma, como referências da nascente MPB, o trabalho também analisa a transformação da MPB na virada da década de 1960 para a década de 1970 e o consequente processo de marginalização que ambos os compositores irão sofrer paulatinamente. Paralelamente, a dissertação reflete sobre a reestruturação da indústria fonográfica no Brasil, o advento da contracultura e o recrudescimento da ditadura militar, como elementos que contribuíram decisivamente para mudanças estruturais na MPB e na cena musical do período. Dessa forma, analisaremos a obra de Miller e Sérgio Ricardo a partir de todos estes elementos e mudanças em questão e como cada um reagiu a sua forma ao processo de mudança que ocorria na MPB.



**Palavras-chave:** Música Popular – Brasil; MPB; Miller, Sidney 1945-1980; Ricardo, Sérgio 1932 -; Samba; Indústria Fonográfica.

# ABSTRACT

The dissertation here presented aims to analyze the works of the composers Sidney Miller and Sérgio Ricardo in the moment of *crisis* of "*Música Popular Brasileira*" ("Brazilian Popular Music": MPB), around the year of 1968. Moreover, this dissertation will focus on the works of the composers in the 1960's and ponder on how both were considered, each in its own way, references of the new-born MPB. In addition this work will also analyze the transformation of MPB in the turning of the 1960's to the 1970's and the gradual process of overshadowing suffered by both composers mentioned. Parallel to such process, we will ponder about the restructure of the phonographic industry in Brazil, and also the arrival of counterculture in the country and the tightening and threatening of civil rights by the military dictatorship that occupied the government since 1964. We will bring these matters to enhance the analysis and for a better understanding of MPB in the context. In this way we will be looking at the works of Miller and Sérgio Ricardo regarding all the elements mentioned and how each composer faced the transformations of MPB at that period.



**Key-words:** Popular Music – Brazil; MPB; Miller, Sidney 1945-1980; Ricardo, Sérgio 1932 -; Samba; Phonographic Industry.

Aos meus avós Ecléa e Alfredo – inspiração vital

À minha avó paterna Anne  Concagh/ “nee O’Callaghan” (*In memoriam*)*: “Always a smile instead of a frown, always a hand when someone is down”*

Ao samba: mais que um gênero musical, uma forma de fazer as pazes com o tempo

*He, too, has resigned his part*
*In the casual comedy;*
*He, too, has been changed in his turn,*
*Transformed utterly:*
*A terrible beauty is born.*

"Easter 1916" – W. B. Yeats

*Nosso amor foi lindo*
*Como um carnaval qualquer*
*Que se acaba*
*E faz um novo dia a dia acontecer*
*Tão difícil assim como viver*
*Até um dia em que vem reacender*
*alegrias e salões*
*Nós, os foliões*
*Nossas alegorias*
*Tão esperado e se foi*
*Tão colorido e lá vai*
*Perdendo a cor o carnaval*
*do nosso amor*

"Nós, os foliões" – Sidney Miller

*A umbanda de Oxalá*
*Tem mandinga,tem obá*
*São Jorge,Ogum Jerê*
*É Guerreiro de Oxalá*

"Guerreiro de Oxalá" – Carlos Imperial

# SUMÁRIO

**Introdução** ..... **1**

**CAPÍTULO 1 – MPB, "Folclorismo" e Tropicalismo na segunda metade dos anos 1960: aproximações e distanciamentos** ..... **13**

1.1 O *campo cultural nacionalista* em questão: o "folclorismo urbano" e a MPB ..... 15

1.2 O ideário Nacional-Popular e o Tropicalismo: samba em paz ou em guerra? ..... 24

1.3 O III Festival da Música Popular Brasileira: consolidação e crise da MPB ..... 32

**CAPÍTULO 2 – Da praça ao labirinto: os limites do Modernismo Nacionalista de Sérgio Ricardo** ..... **39**

2.1 A bossa dançante e romântica de Sérgio Ricardo ..... 40

2.2 Sérgio Ricardo entre a película e a canção ..... 46

2.3 A grande música de Sérgio Ricardo ..... 49

2.3.1 A praça é do povo .....53

2.4 A "noite do violão": radicalização e esgotamento ..... 66

2.5 Labirintos e calabouços ..... 66

2.5.1 Olha o vazio das almas, olha o violeiro de alma vazia .....71

**CAPÍTULO 3 – Sidney Miller: Do guarani ao guaraná** ..... **76**

3.1 Sidney Miller: sociólogo, sambista e cronista ..... 77

3.1.1 Noel e Sidney: cronistas da vida urbana ..... 86

3.2 Um violeiro pede passagem à estrada: Sidney Miller e Nara Leão ..... 92

3.3 Miller, do guarani ao guaraná ..... 103

3.3.1 Guaranis, guaranás e guarânias: um *disco-manifesto*..... 108

3.3.2 Nem Divino, nem Maravilhoso ..... 118

3.3.3 Coisas do mundo, minha Nara ..... 121

**CAPÍTULO 4 – O Nacional-Popular entre o "vazio" e a contracultura: A "Nova MPB" em disputa** ..... **128**

4.1 Os primeiros acordes da década de 1970 ..... 131

4.2 Phono 73 e a "Nova MPB" ..... 143

4.3 Línguas de fogo: o som "universal-popular" de Sidney Miller ..... 146

4.3.1 Um “sombrasileiro” ..... 154
4.4 A noite do espantalho ..... 165
**Considerações Finais** ..... **170**
**Referências**.....**176**
**Anexos** ..... **190**
(Partituras: Sidney Miller)

# INTRODUÇÃO

*Plural sim, mas não caótico, o mapa das subculturas e interculturas do Brasil calca-se sobre as linhas de forças da nossa divisão social. Fazer o seu levantamento e divisar no claro-escuro do cotidiano as relações entre visa simbólica, economia e política é recusar-se a cair na tentação do absurdo que nos ronda mal deitamos os olhos nas manchetes de jornais.* [1]

- Alfredo Bosi

A canção no Brasil representa um ponto nodal para compreendermos as relações sócio-históricas no país ao longo do século XX. Já os anos 1960 constituem um período em que o Brasil aparentava estar "irreconhecivelmente inteligente"[2] em diversos campos – inclusive na música. A Bossa Nova havia edificado uma perspectiva de *modernização* cultural e de um futuro promissor para a Nação que acompanhava *pari passu* a euforia desenvolvimentista dos anos da presidência de Juscelino Kubitschek e do trabalhismo renovado de João Goulart. Toda uma geração de artistas e intelectuais embarcaria no início dos anos 1960 em uma missão de "busca pelo povo brasileiro". Porém a embarcação dessa história afundaria em 1964 com um golpe militar que atravancaria esse projeto de nação-povo que vinha sendo cunhado. Apesar do golpe, o campo artístico de esquerda no país parecia conservar um ideal bastante acentuado de engajamento e de busca pelo "Brasil profundo" na missão, em diversos momentos *quixotesca*, de conciliar os "dois Brasis".[3] O período entre 1964 e 1968 se mostrou

[1] BOSI, Alfredo. "Plural, mas não caótico". In: *Cultura Brasileira: Temas e Situações*. São Paulo, Ed. Atica, 1987. p. 15.

[2] SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política: 1964-1969". In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978. p. 9. Dentre as matrizes culturais e políticas que desaguariam na década de 1960 é importante destacar o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e sua atuação nos anos 1950, assim como sua importância para a formação da cultura política de toda uma geração. Cf. ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1988; Acerca dos motivos dessa "súbita" inteligência nacional vale destacar uma cultura política *nacional-reformista* que sintetizou um dos polos articuladores de diversos campos do conhecimento e da cultura na época, cf. DOMINGOS, Charles Sidarta Machado. Quando éramos irreconhecivelmente inteligentes: o nacionalismo dos primeiros anos 60 no Brasil. In: *Revista Diálogos – Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História*. Maringá, Universidade Estadual de Maringá, vol. 18, núm. 1, janeiro-abril, 2014. pp. 381-400.

[3] Roberto Schwarz comenta sobre os "dois brasis irreconciliáveis" a partir do Tropicalismo e da perspectiva de que um país subdesenvolvido e atrasado convivia com um Brasil em processo de modernização ao longo da década de 1960 . Tal ideia esteve imbricada nas teorias econômicas isebianas e no imaginário cultural do início da década de 1960, assim como posteriormente por meio da Comissão

riquíssimo e efervescente no que tange à produção artística. Porém em 1968, período de recrudescimento da ditadura por meio do Ato Institucional N° 5 (AI-5) e época marcada pelo advento da contracultura no país, é possível observar um redimensionamento de toda a vida artística e o surgimento de um novo quadro cultural e político que marcará a virada da década de 1960 para a década de 1970. Um dos objetivos desse presente trabalho é compreender, pelo viés da trajetória de dois artistas da MPB – Sidney Miller e Sérgio Ricardo – o que ocorreu com toda a cultura política herdada daquele Brasil do início da década de 1960. Ou simplesmente, entender o que se alterou, o que permaneceu e o que se foi.

Todas essas questões podem ser consideradas como o *pano de fundo* da presente pesquisa. Elas representam os *nós górdios* da constituição da MPB como *complexo cultural*[4] que sintetiza uma série de experiências e camadas históricas. Dentre elas, uma questão central é pensarmos na própria formação da MPB sob a contradição do "engajamento político perturbado pelas demandas da indústria cultural".[5]

Essa "perturbação" causada pela indústria cultural, nada mais é do que um dos elementos centrais para pensarmos a virada de década dos anos 1960 para os anos 1970. A expansão massiva da indústria fonográfica no país, e das vendagens de LPs, junto com o crescimento do meio televisivo marcam uma época também carregada pelo recrudescimento da ditadura e por uma censura cada vez mais atuante e moralizante. Somado a isso os exílios de boa parte dos artistas da MPB constituíram um período bastante complexo e carregado de contradições em que o progresso material vivenciado pelo país por meio do chamado "milagre econômico" esteve acompanhado por um regime autoritário de exceção que buscava a todo o momento cercear a cultura vigiando

---

Econômica para América Latina e Caribe (Cepal) a partir da "teoria da dependência". No que tange especificamente à cultura e à política, cf. SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política: 1964-1969". *Op. Cit.* p. 32.

[4] Aqui vale salientar uma diferença dentro do conceito de MPB pré-década de 1970 – ou pré-institucionalização da MPB. Concordamos com a idéia de Charles Perrone e de Marcos Napolitano da MPB como um "complexo cultural", mais do que um gênero musical específico. Porém assumimos que a própria MPB nos anos 60 sofria ainda de uma pluralidade de "sons e sentidos" ainda não definida dentro dos embates culturais que se dariam exatamente dentro daquilo que chamaremos de *campo cultural nacionalista*. Com o advento do Tropicalismo musical e a reorganização da indústria fonográfica no Brasil, existiram mudanças paradigmáticas drásticas que vão, dessa forma, "institucionalizar" a MPB – tomamos o festival "Phono 73" como um ponto de clivagem. Cf. PERRONE, Charles. *Masters of contemporary Brazilian song*. Austin, *Univesity of Texas Press*, 1989; NAPOLITANO, Marcos. *A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural*. Artigo apresentado no IV Congresso *de la Rama lationamericana del IASPM*, Cidade do México, abril de 2002.

[5] NAPOLITANO, Marcos. "*Seguindo a canção": o engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo, Annablume-Fapesp, 2001. p. 12.

e, de certa forma, até minando o progresso da indústria fonográfica e da televisão. Nesse escopo, o *campo contracultural* e o *campo cultural nacionalista*,[6] que na década de 1960 se encontravam em embate ferrenho por via de projetos estético-ideológicos, pouco a pouco vão se aproximando para combater o regime. Essa reaproximação a nosso ver explica o processo daquilo que chamamos de uma "Nova MPB" da década de 1970 que consegue apaziguar os ânimos dos embates culturais da década anterior ao mesmo tempo em que busca combater o regime por meio das artes.

Esse panorama introdutório é a base para pensarmos aquele momento carregado de contradições e impasses. Assim, a partir das questões aqui levantadas buscaremos trabalhar com a obra de dois artistas do período: Sidney Miller e Sérgio Ricardo. Acreditamos que as obras de ambos sintetizam, cada qual a seu modo, questões centrais que permearam a vivência dessa geração da passagem destas décadas que aqui estabelecemos.

Nesse sentido, vale a citação do historiador italiano Carlo Ginzburg que, de diversas formas, oferece alguns apontamentos metodológicos para este trabalho. Segundo Ginzburg, acerca da ideia de "paradigma indiciário":

> O mesmo paradigma indiciário usado para elaborar formas de controle social sempre mais sutis e minuciosas pode se converter num instrumento para dissolver as névoas da ideologia que, cada vez mais, obscurecem uma estrutura social como a do capitalismo maduro. Se as pretensões do conhecimento sistemático mostram-se cada vez mais como veleidades, nem por isso a ideia de totalidade deve ser abandonada. Pelo contrário, a existência de uma profunda conexão que explica os fenômenos superficiais é reforçada no próprio momento em que se afirma que um conhecimento direto de tal conexão não é possível. Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la.[7]

Dessa forma, Ginzburg, em seu texto clássico, "Sinais: Raízes de um paradigma indiciário" observa como se dão, por meio de uma miríade de exemplos e interconexões, as relações por vezes veladas entre a alta cultura, a baixa cultura e a própria constituição das ciências humanas, ao mesmo tempo em que reforça como

---

[6] Utilizaremos ao longo da dissertação o termo "*campo cultural nacionalista*" para definir um grupo de artistas-intelectuais que se mobilizaram sob a *idéia força* do Nacional-Popular. Cf. NAPOLITANO, Marcos. "A Estranha Derrota: Os comunistas e a resistência cultural ao regime militar (1964-1968)" In: *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2013. p. 328-329.

[7] GINZBURG, Carlo. "Sinais: Raízes de um paradigma indiciário". In: *Mitos, emblemas e sinais.* São Paulo, Cia. Das Letras, 1989. p. 177.

elementos particulares e de menor destaque podem revelar questões complexas que ajudam a entender o imaginário de um determinado período histórico. Citando o historiador da arte Aby Warburg, Ginzburg reitera ao longo de seu texto a máxima de que "Deus está no particular".[8]

Ademais, como aponta Marcos Napolitano dialogando com a teoria de "indústria cultural" de Theodor Adorno, a visão sistêmica da teoria adorniana muitas vezes considera as singularidades históricas como sendo irrelevantes. Assim, segundo o próprio Napolitano, "para o historiador, são justamente os detalhes que perturbam o sistema que devem ser examinados. Não se trata de estabelecer hierarquias entre um e outro, mas de configurar objetos complementares de análise".[9]

A partir dessas colocações aqui elencadas e das reflexões de Ginzburg é que pudemos olhar com outros olhos para a obra de Sidney Miller e Sérgio Ricardo. Assim, acreditamos que suas obras oferecem *sinais* e *indícios* em especial a partir dos momentos de *impasses criativos* mais agudos que os artistas de MPB passam a sofrer por volta de 1967-68. Aqui apenas vale ressaltar novamente a própria contradição da MPB desde sua constituição: a dicotomia sempre presente entre "tradição" e "modernidade". Nesse sentido, a MPB nasce sob o signo dessa dicotomia o que vai acarretar uma crise na MPB em 1968 seguida pelo advento do Tropicalismo musical. Somado a isso também a partir de 1967-68 a *contracultura* no âmbito internacional passa a reorganizar todo o quebra cabeça cultural complexo que demarca o período.

Tomando esses elementos como aportes para nossas premissas iniciais e, dessa forma, voltando o olhar para Sérgio Ricardo e Sidney Miller, devemos salientar como suas obras estavam inseridas no *campo cultural nacionalista* até 1967.[10] Porém, a partir de 1968 observamos que os efeitos da *crise* e os *impasses criativos* que afetaram toda aquela geração da MPB, passam a afetar também a obra dos dois artistas. Nesse sentido a produção de ambos a partir de 1968 nos mostra diversos *sinais* e *indícios*, retornando aqui para os termos ginzburguianos, exatamente de como se constituiu essa crise e quais

---

[8] *Idem*. p. 143. A frase (ou a idéia) também é creditada ao romancista Gustave Flaubert: "Deus está nos pormenores". Curiosamente um dito alemão reitera exatamente o contrário: "o Diabo encontra-se nos detalhes".

[9] NAPOLITANO, Marcos. "*Seguindo a canção (...)". Op. Cit.* p. 15-16.

[10] Explicaremos no capítulo 1, de forma mais adensada, o que entendemos por *campo cultural nacionalista*. Entretanto, vale salientar que o próprio *campo cultural nacionalista*, em especial aquele de *esquerda*, também entra em crise nos anos 1967-68 tanto pela perseguição do regime militar como pelo advento da *contracultura*.

foram as opções que cada um dos cancionistas[11] assumiu dentro de seus *projetos autorais*.

Assim, ambos tiveram ao longo dos anos 1970 trajetórias bastante diferentes calcadas em projetos que acabaram por se mostrar marginalizados dentro da chamada "Nova MPB". Interessantemente, sua marginalização não os enquadrou nem como "malditos" da MPB e nem dentro da chamada "cultura marginal".[12] Tal constatação também é importante para pensarmos nas trajetórias individuas de cada artista e como as rotulações que vieram a aparecer na década de 1970 também refletiam relações espelhadas da indústria fonográfica do período. Se ambos os artistas aqui estudados não se enquadravam em nenhum dos "grupos do período", como definir suas obras e, ainda mais importante, na lógica de "centro e margem" como de fato se davam as relações e trocas? Ou seja, não seriam os "malditos" também integrados a determinadas lógicas da indústria fonográfica a partir da própria pecha que os definia? Sem adentrar essas questões, não sendo este o objetivo do trabalho, apenas apontamos brevemente para a complexidade do período em questão e as não tão óbvias relações de "centro e margem".[13]

Assim, seguindo na perspectiva de que a obra de Sidney Miller e Sérgio Ricardo, a partir dos momentos mais agudos de *impasses* dentro da MPB, mostram elementos que nos ajudam a entender como se deu a transformação da MPB na virada da década de 1960 para 1970, devemos destacar que buscaremos trabalhar aqui a obra de ambos a partir de seus *long plays* do período entendidos como *fontes-objeto.*

---

[11] Entendemos a categoria de "cancionista" como aquela definida por Luiz Tatit, ou seja, o artista que ao mesmo tempo ocupa lugar de compositor e intérprete, ou como define Tatit, o cancionista (e arranjador) seria aquele que "põe as tensões gerais da polaridade tonal a serviço das tensões locais de emissão de unidades linguístico-melódicas". Ademais é o cancionista é o artista que pensa a sua obra e produz reflexivamente a partir do pensar a sua obra em articulação com seu contexto. Cf. TATIT, Luiz. *O Cancionista: Composição de canções no Brasil*. São Paulo, Edusp, 2002. p. 10.

[12] Para uma melhor compreensão da cultura marginal, Cf. COELHO, Frederico. *Eu brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2010.

[13] Não buscaremos nesse trabalho adensar as questões entre *centro* e *margem* ou *establishment* e *outsider* a partir do campo da MPB e da indústria fonográfica nos anos 1970. Pensar tal articulação obrigaria ao pesquisador compreender todas as inter-relações socioculturais das *redes de sociabilidades* do período incluindo as autodenominações de grupos como os "malditos" e os agentes da "cultura marginal". Ademais, tais grupos teriam de ser compreendidos como categorias que gravitavam ao redor dos artistas centrais da MPB e suas obras teriam de ser matizadas a partir das vendagens de LPs e presença em gravadoras consideradas *majors*. Uma análise seminal acerca da relação entre *establishment* e *outsider* pode ser verificada no trabalho de Norbert Elias sobre Wolfgang Amadeus Mozart. Cf. ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995.

Entendemos que em seus LPs entre 1967 e 1974 estão presentes uma série de elementos e resquícios dos debates presentes na década de 1960, mas também existem mudanças e certa radicalização de projetos estético-ideológicos que indicam como os artistas a todo momento tencionavam a sua obra em face de seu contexto sociocultural.

Dentre os LPs que integram o recorte histórico que buscamos privilegiar estão três de Sidney Miller: "Sidney Miller" (Elenco, 1967), "Brasil, do guarani ao guaraná" (Elenco, 1968), "Línguas de fogo" (Som Livre, 1974). E quatro de Sérgio Ricardo: "A grande música de Sérgio Ricardo" (Philips, 1967), "Arrebentação" (Equipe, 1971), "Sérgio Ricardo" (Continental, 1973), "A noite do espantalho" (Continental, 1974).

O recorte proposto está diretamente vinculado ao período de crise e mudança dentro da MPB e também de rearticulação da indústria fonográfica. Nesse sentido, pretendemos, ao longo da dissertação, analisar a forma como a obra e as *estratégias de afirmação* de cada um dos artistas vai se alterando juntamente com a MPB e como os projetos endossados por eles nos anos 1960 se transformaram ao longo da década de 1960 – assim como se alterou a própria relação de ambos dentro da *cena musical*.[14]

Assim, vale denotar a trajetória de ambos os artistas antes de 1967 como forma de entendermos a quais perspectivas estético-ideológicas os cancionistas se viam tributários. Se Sérgio Ricardo poderia ser entendido já como um "veterano" da Bossa Nova (BN), Sidney Miller, por sua vez, era um novato dentro da tradição do "samba urbano" carioca.

Em 1967, tomando como parâmetro a terceira edição do Festival da Música Popular Brasileira da Record observamos dois artistas que ocupam boa parte da atenção da mídia especializada. Sérgio Ricardo se projetava em muitas áreas artísticas compondo para os festivais de música do período, para o teatro e para o cinema. Compôs a trilha sonora para a peça "O coronel de Macambira" (1967) e para o filme de Glauber Rocha "Terra em transe" (1967). Ademais, já tinha trabalhado com Glauber em "Deus e o diabo na terra do sol" (1963) e "Barravento" (1962) e havia produzido filmes como "Esse mundo é meu" (1964) e "O menino da calça branca" (1961-62). Era, portanto, uma referência não apenas para uma geração que havia "engajado" a Bossa

[14] Aqui tomamos tal conceito desenvolvido e matizado por Will Straw, como forma de pensar o compositor dentro da relação de tensões estabelecidas entre obra, meio artístico, crítica e mercado. Cf. STRAW, Will. *Systems of Articulation, logics of change: communities and scenes in popular music*. Cultural Studies, 5, 3, 1991.

Nova, mas também um artista polivalente que havia angariado respeito em muitas frentes artísticas. Isso se verifica pelos comentários majoritariamente elogiosos feitos para ele provindos de periódicos, e pelo reconhecimento que ele tinha entre seus pares.

Não obstante, Sérgio Ricardo também havia participado antes da fase engajada da BN, de um meio cultural da década de 1950 de pianistas e arranjadores profissionais que circulavam entre a rádio, as boates e a televisão. Suas primeiras incursões musicais entre 1956 e 1959 haviam sido como pianista profissional "da noite", inclusive substituindo Tom Jobim em uma casa noturna quando este foi investir na carreira musical como arranjador. Além disso, manteria contato com nomes como Radamés Gnatalli que cita como inspiração maior e Ed Lincoln, pianista que trabalhava tanto em casas noturnas como na TV Tupi – tendo Sérgio Ricardo também trabalhado na Tupi como pianista e ator. Esse período fermentou o "caldo cultural" da Bossa Nova que explodiria no fim da década de 1950. A presença de novas harmonias de *jazz*, a ideia de sintetizar a batida do samba e o afastamento do "samba aboleirado", foram as matrizes estético-ideológicas daquela geração que se exprimiu pela batida de violão de João Gilberto.

Nessa linha, Sérgio Ricardo participou tanto desse momento de avento da Bossa Nova como ainda carregou em seus primeiros LPs a marca da geração de 1950 fortemente influenciada pelos ritmos caribenhos e o "sambalanço". Essas influencias se mostram presentes com mais força no primeiro LP de Sérgio Ricardo, "Dançante N°1" (Todamérica, 1958). Já seus dois LPs posteriores, "A bossa romântica de Sérgio Ricardo" (Odeon, 1960) e "Depois do amor" (Odeon, 1961) apresentam um misto de "Bossa romântica" e ainda resquícios de "sambalanço" e ritmos afro-cubanos.

A virada do cancionista para temas como o *morro* e o *sertão* e sua articulação mais sistemática com o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), se sintetizaria com seu LP "Um Sr. Talento" (Elenco 1963). Tal LP daria o tom de sua produção ao longo da década de 1960 inclusive em sua aproximação com Glauber Rocha e com os temas nordestinos, em espcial o *sertão*.

Já Sidney Miller era tido, por volta de 1965-66, como a nova promessa da MPB junto com Chico Buarque, pois ele, como Chico, não era tributário direto da Bossa Nova e mesclava um projeto de *samba urbano* com músicas de natureza "tradicional" sugerindo uma renovação dentro da estética "emepebista" verificada até então.

Suas composições circulavam amplamente nos LPs de Nara Leão, Quarteto em Cy e MPB-4, assim como em festivais e espetáculos, mesmo antes dele gravar seu primeiro LP em 1967.

Miller tinha contato com a toda a geração de "órfãos do CPC" que passou em grande parte a frequentar o Zicartola, um bar-restaurante que funcionou entre 1963-65 que reunia emepebistas, sambistas, folcloristas urbanos, atores e teatrólogos. Em suma, um polo aglutinador do *campo cultural nacionalista*. Lá Miller estabeleceu uma ampla rede de sociabilidades realizando suas primeiras parcerias com Zé Keti, mas também com críticos musicais e folcloristas urbanos como Nelson Lins e Barros e Hermínio Bello de Carvalho. Somado ao ambiente culturalmente e politicamente arejado do Zicartola, o jovem compositor cursava sociologia na PUC-RJ o que também o ajudou a formular suas ideias acerca da indústria fonográfica e dos festivais no período. Boa parte de suas reflexões estão sintetizadas em seus artigos de 1968, "Os festivais no panorama da Música Popular Brasileira" e "O Universalismo e a Música Popular Brasileira", presentes na Revista Civilização Brasileira (RCB). Miller havia criado laços estreitos com o crítico musical Nelson Lins e Barros, por isso sua morte em 1966 deixou um vácuo no pensamento acerca da MPB. Barros havia participado de ao menos dois grandes "confrontos" organizados pela RCB e parecia configurar uma espécie de "intelectual orgânico" da MPB, mas também de uma MPB "nacionalista e de esquerda" anti-*iê-iê-iê*. Nesse sentido, podemos entender que Miller assume a posição de Barros na Revista com sua escrita sociológica e perspectiva anti-imperialista.

Paralelamente Miller seria gravado por Nara Leão em seu LP "Nara pede passagem" (Philips, 1966), e posteriormente gravaria seu primeiro LP, "Sidney Miller" (Elenco, 1967), bastante calcado na tradição do samba e do choro, além de dialogar com a música folclórica e tradicional em uma perspectiva marioandradiana. Posteriormente Miller gravará seu *disco-manifesto* "Brasil, do guarani ao guaraná" (Elenco, 1968) que demarcará uma perspectiva *sui-generis* do cancionista frente a toda crise da MPB vivenciada entre 1967-68.

Dessa forma, apresentaremos ao longo da dissertação toda a trajetória e formação dos artistas em questão ao mesmo tempo em que cotejaremos a obra apresentada por eles com as mudanças que ocorreram dentro da MPB na virada dos anos 1960 para os anos 1970.

No mais, vale destacar que utilizaremos como um aporte teórico o termo "Nacional-Popular".[15] Entendemos o termo tanto como uma *cultura política*[16] quanto uma *ideia-força*.[17] Buscaremos tratar do termo como um ideário calcado em tradições diversas que se aglutinam e se mesclam na década de 1960. Dessa forma entendemos que as obras de Miller e Sérgio Ricardo estiveram em muitos sentidos imbuídas de tal ideário Nacional-Popular e, portanto, consideramos que ele é uma chave conceitual importante para compreendermos os projetos estético-ideológicos dos anos 1960 e também 1970. Não apenas a obra dos dois artistas, mas todo o processo de consolidação da MPB como linguagem artística esteve "fundada a partir do 'nacional-popular'".[18]

Por fim, para uma delimitação metodológica acerca de alguns conceitos e premissas é importante destacar que a relação entre a História Cultural e a Sociologia oferece alguns nortes teóricos para este trabalho. Como aponta Peter Burke acerca das relações entre as ciências humanas em questão, é fundamental pensarmos, sob vários níveis e vieses, acerca da importância e consolidação de uma História Sociológica. A

---

[15] Tomamos aqui o conceito de "Nacional-Popular" como uma *idéia força* pautada tanto no modernismo como no folclorismo histórico e com influência do realismo socialista via PCB. Foi, portanto, um projeto nacional e cultural que uniu, em determinados momentos e sob diferentes configurações, agentes de esquerda e de direita na luta em prol da cultura autenticamente nacional; contra o estrangeirismo cultural, a música comercial americana e o imperialismo. O conceito esteve imbricado dentro do próprio processo de construção de uma suposta *brasilidade* (e ao longo da pesquisa assumiremos tal conceito como integrado ao Nacional-Popular), mas se constituía como projeto nacional ao buscar uma superação, ou uma busca por totalidade (por vezes totalitária), dos regionalismos. Buscaremos desenvolver e mesmo problematizar o conceito ao longo do trabalho. Cf. NAPOLITANO, Marcos. Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970): um balanço historiográfico. In: *revista de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n° 58, jun. 2014. pp. 35-50; RIDENTI, Marcelo. *A brasilidade revolucionária*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

[16] Como denota Marcos Napolitano ao citar Norberto Bobbio, o termo "cultura política" se refere a "um conjunto de categorias e representações simbólicas que forma tanto um campo contíguo, articulando normas, valores e comportamentos como um substrato da vida politica institucional organizando a arena de conflitos. Em certas circunstâncias, matrizes simbólicas de uma cultura politica podem migrar da esquerda para a direita e vice-versa (por exemplo, o nacionalismo)". Norberto Bobbio *Apud* NAPOLITANO, Marcos. "*Seguindo a canção": engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). Op. Cit*. p. 12.

[17] Seguindo uma visão hegeliana, o conceito de *ideia* remete a uma "razão autoconsciente que se manifesta nas três determinações do espírito absoluto: a arte, a religião e a filosofia" – assim como no próprio estado da "realidade da Idéia". Cf. ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo, Editora Mestre Jou, 1970. Partindo dessa perspectiva de uma "razão autoconsciente" pelo viés hegeliano entendemos a *ideia-força* Nacional-Popular também dentro da perspectiva de Abraham Magendzo. Segundo o educador chileno, a expressão se refere "a ideias e pensamentos convergentes, complexos e mobilizadores que compartilham semelhanças, mas não supõe uniformidades". Ademais estão "fortemente enraizadas no tempo histórico, entendido como criação, como produção de diferenças e diversidades, como transformação como movimento, em definitiva, como um processo". Dessa forma devemos entender o ideário Nacional-Popular como potencialidade de pensamento e ação em transformação constante – ao transformar e ser transformado – a partir da *diacronia* histórica. Cf. MAGENDZO, Abraham. *Pensamiento e ideas-fuerza en la educación en derechos humanos en Iberoamerica Santiago (Chile).* OIE-Chile; CREALC-UNESCO, 2009.

[18] NAPOLITANO, Marcos. "*Seguindo a canção (...)". Op. Cit*. p. 13.

partir da visão de que sociedades pós-industriais[19] apresentam complexos estruturais que fogem de um esquema puramente histórico-factual, é necessário para o historiador social uma assimilação "dos conceitos e de um mínimo de termos técnicos da Sociologia".[20] Nesse sentido buscaremos incorporar organicamente termos da sociologia como forma de enriquecer a análise e trazer elementos que permitam uma visão mais matizada e ampla acerca de nosso objeto.

Ademais, vale ressaltar a importância dos chamados *Cultural Studies* inclusive para uma articulação maior entre diferentes áreas das humanidades como contracorrente de determinada tendência à hiper-especialização das ciências em geral a partir da segunda metade do século XX. Um dos nomes que se destacaram dentro dos *Cultural Studies*, e que pretendemos trazer para o presente trabalho, foi Raymond Williams. O intelectual inglês atentou para a possibilidade de um revisionismo de um marxismo mais "duro" que ignorou por muito tempo os nuances da cultura e sua posição complexa dentro da relação "superestrutura" e "infraestrutura". Com isso ajudou a "lacear" os estudos culturais das amarras teóricas que priorizavam em geral tão somente as relações de produção e circulação da *mercadoria*. Nesse sentido, Williams cunhou o termo "marxismo cultural" como forma de compreender de forma integrada a relação complexa da arte não apenas como espelho das relações econômicas, mas também como "um espaço relevante de luta suscetível tanto a formas de reprodução quanto de produção".[21] Em última analise a cultura na visão de Williams é representativa de todo um "modo de vida"[22] que carrega, assim, certa autonomia – sem deixar de estar integrada à *totalidade*.

Dessa forma, partindo desses pressupostos teóricos que balizam nosso olhar acerca dos objetos em questão, começaremos nossa pesquisa por um balanço sobre os grupos e agentes culturais que estavam em embate na década de 1960, para, partir para a análise das obras dos artistas aqui selecionados de forma a então buscar entender as transformações na MPB na virada da década de 1960 para a década de 1970.

---

[19] Ainda segundo Burke, existiria uma limitação para a sociologia dentro das sociedades pré-industriais. Entretanto por meio de uma História Sociológica seria possível de fato testar conceitos da sociologia nas sociedades anteriores à expansão capitalista industrial, e com isso por a prova também interpretações históricas já sedimentadas. Cf. BURKE, Peter *Apud* CUNHA, Flavio Saliba. *História & Sociologia*. Belo Horizonte, Ed. Autêntica, 2007. p. 34.
[20] *Idem*. p. 33.
[21] WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro, Paz & Terra, 1992. pp. 179-203
[22] WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade*: *1780-1950*. São Paulo, Companhia Editorial Nacional, 1969. pp. 332-333.

No primeiro capítulo – “MPB, ‘Folclorismo’ e Tropicalismo na segunda metade dos anos 1960: aproximações e distanciamentos” – pretendemos cotejar e problematizar a posição dos agentes culturais atuantes na segunda metade da década de 1960, e pensar em como se deram os embates culturais do que chamamos de um *campo cultural nacionalista*, assim como pensar sobre sua problematização frente a visões dispares acerca da cultura popular (folcloristas, “emepebistas” e tropicalistas), impasses artísticos, ampliação e difusão dos meios de comunicação no país e advento da contracultura.

No segundo capítulo – “Da praça ao labirinto: os limites do Modernismo Nacionalista de Sérgio Ricardo” – buscaremos compreender melhor a obra de Sérgio Ricardo, seu histórico como intérprete e compositor advindo da Bossa Nova e as mudanças em seu *projeto autoral* no decorrer do tempo. Daremos mais ênfase ao seu LP de 1967, além do episódio fatídico conhecido como a “noite do violão” que ocorreu no III Festival da Música Popular Brasileira da Record. Intentaremos compreender também os fatores que levaram Sérgio Ricardo a alterar seu *projeto autoral* já em 1968, em um momento de impasse para a MPB, oferecendo os primeiros indícios sobre como se daria sua produção na década de 1970. Apesar de comentarmos acerca de alguns de seus LPs da década de 1970 neste capítulo, concentraremos a análise de sua obra na década ao longo do quarto capítulo da dissertação.

O terceiro capítulo – “Sidney Miller: Do guarani ao guaraná” – será, por sua vez, focado na obra do cancionista Sidney Miller e buscará traçar sua trajetória desde seu início associado à busca por uma tradição calcada no samba urbano carioca, sua relação com a obra de Noel Rosa, passando então por seus LPs de 1967 e 1968 e sua participação no III Festival da Música Popular Brasileira da Record com a canção “A estrada e o violeiro”. Buscaremos compreender sua extensa parceria com Nara Leão e seu LP em conjunto com a artista: “Coisa do Mundo” (Philips, 1969). Observaremos finalmente o seu processo de gradual (auto)marginalização dentro da indústria fonográfica entre o final da década de 1960 e a primeira metade da década seguinte. Tal processo será, no entanto, analisado de forma mais densa e detalhada no quarto capítulo da dissertação, em especial a partir do LP de Miller de 1974, “Línguas de Fogo” (Som Livre).

Portanto, no quarto e último capítulo – “O Nacional-Popular entre o ‘vazio’ e a contracultura: A ‘Nova MPB’ em disputa” – trataremos do que aqui convencionamos chamar de “Nova MPB” nos anos 1970, buscando refletir sobre os rumos da indústria fonográfica e a trajetória dos artistas da MPB no período dentro do processo de “institucionalização da MPB”. Trabalharemos tais perspectivas cotejando-as com a obra de Miller e Sérgio Ricardo seja pela produção e atuação de Miller em peças teatrais, filmes, como curador musical do MAM-RJ e em seu LP de 1974, seja observando a produção de Sérgio Ricardo em especial pelos seus três LPs da primeira metade da década de 1970 e sua “ópera-*rock* nordestina”, “A noite do espantalho” (1974). Ademais, desenvolveremos a hipótese – buscando os motivos e indícios por meio das obras – de que ambos os artistas teriam sofrido um processo de gradual marginalização que estaria ocorrendo paralelamente a esta reestruturação da indústria fonográfica no período.

# CAPÍTULO 1

## MPB, "FOLCLORISMO" E TROPICALISMO NA SEGUNDA METADE DOS ANOS 1960: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS

*Eu, brasileiro, confesso*
*Minha culpa, meu degredo*
*Pão seco de cada dia*
*Tropical melancolia*
*Negra solidão*

*Aqui é o fim do mundo*
(...)
*Aqui, meu pânico e glória*
*Aqui, meu laço e cadeia*
*Conheço bem minha história*
*Começa na lua cheia*
*E termina antes do fim*

"Marginália II" – Gilberto Gil/ Torquato Neto

Neste primeiro capítulo buscaremos apresentar, ainda que de forma introdutória, os embates culturais que estavam ocorrendo a partir do processo de consolidação do que foi chamado de Moderna Música Popular Brasileira (MMPB). Assim, tomaremos o III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record de 1967 como um ponto de clivagem dentro da história da MPB. Nele é possível verificar tanto os *impasses criativos* que atingirão uma série de artistas da época, como também os sintomas de uma *crise geral* que abrangerá principalmente, mas não apenas, o que chamaremos ao longo da dissertação de *campo cultural nacionalista* e que buscaremos mostrar de forma mais aprofundada ao longo da leitura.

Dentre os sintomas dessa *crise* podemos elencar o advento da contracultura como um ponto fundamental e que influência, ainda que de forma tateante pelo viés do Tropicalismo musical (no período ainda entendido como "atualização da música popular"), toda uma gama de artistas da época – tanto na MPB como fora dela. Mesmo antes do Tropicalismo, a crise se colocava a partir de uma necessidade imperativa de evolução da MPB e da cultura no país.

Ademais, existiria um processo de reestruturação da indústria fonográfica que também estava ocorrendo em meio a essa crise na MPB. Os "festivais de música popular" eram uma grande vitrine e até um termômetro para a formação dos *castings*

das grandes gravadoras. Nesse sentido, a *crise* que incide sobre a MPB gradualmente atingirá também os festivais e a própria lógica de funcionamento da indústria fonográfica.

Importante denotar, no entanto, que essa *crise* que apresentamos aqui, e que buscaremos explicitar ao longo da dissertação, não está relacionada diretamente ao *mercado*, mas sim às possibilidades de tomadas de rumo a partir da MPB. No fim da década de 1960, em especial entre 1967 e 1968, a grande questão que se impunha aos artistas era "como atualizar a Música Popular Brasileira'; ou simplesmente "que projetos encampar e que rumos tomar". No entanto, em termos de vendagens, a passagem entre as décadas de 1960 e 1970 se mostrou bastante fértil em números e pela ampliação de mercados. Nesse sentido, deixamos claro desde o início que a crise nunca foi de vendagens, muito pelo contrário: os impasses criativos e a crise da MPB caminharam paralelamente à ampliação da indústria fonográfica no país.[23]

Na historiografia e para determinados setores se convencionou associar essa crise a um momento de "vazio cultural" que teria durado cerca de três ou quatro anos, entre 1969 e 1972-73, período em que teoricamente a "quantidade teria suplantado a qualidade".[24] Entretanto problematizaremos ao longo da dissertação exatamente essa questão do "vazio", tanto como terminologia consagrada, como as causas e questões associadas a ele. Porém, não podemos deixar de mencionar outros fatores que contribuíram decisivamente para esse momento, como a censura muito mais ativa e articulada a partir de um período de recrudescimento da ditadura pós AI-5, como o exilio ou "autoexílio" imposto aos artistas de forma mais sistemática entre 1969 e 1972.

Vale ressaltar também que essa crise implicou em especial para os agentes que cultivavam uma *cultura política* especifica, ou aquilo que convencionamos chamar aqui de *campo cultural nacionalista*. Dentro de tal campo estavam conjugados tanto radicais e comunistas como também folcloristas que, em sua maioria, possuíam uma perspectiva mais conservadora. De forma geral, mas não irrestrita, podemos dizer que tais agentes buscavam construir e comungavam de um ideário "Nacional-Popular".

---

[23] Buscaremos ampliar tal discussão no capítulo 4 da presente dissertação: "Entre o 'vazio' e a contracultura: A 'Nova MPB' em disputa".
[24] Cf. VENTURA, Zuenir. "O vazio cultural". In: *70/80: Cultura em Trânsito*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.

Buscaremos, portanto realizar um balanço das *aproximações* e *distanciamentos* desses grupos e, em um segundo momento, analisar o papel do Tropicalismo musical como movimento que de certa forma subverte os princípios fundadores do *campo cultural nacionalista*, ainda que acreditemos que seu surgimento seja um desdobramento desse mesmo *campo*. Faremos isso como forma de apresentar as discussões que se impunham aos artistas na segunda metade da década de 1960 e a questão da crise que permeava a MPB. Entendemos que dessa forma a leitura dos outros capítulos da dissertação possa ficar mais embasada assim como os *projetos autorais*, as escolhas e posicionamentos dos artistas que aqui destacamos.

## 1.1 O *campo cultural nacionalista* em questão: o "folclorismo urbano" e a MPB

Quando lançamos o olhar sobre a produção acadêmica e jornalística que diz respeito à música popular e a cultura na década de 1960, é possível fazer uma diferenciação elementar que separa uma produção mais próxima do período e, portanto, mais situada no cerne dos acontecimentos em voga, e outra – mais acadêmica e mais recente – que nos oferece uma visão mais filtrada sobre os acontecimentos e grupos do período. Não significa, entretanto, que uma necessariamente se sobreponha a outra na qualidade analítica, mas sim que existe uma maior "frieza" da análise – fruto de uma distância reflexiva – em contraposição a posições mais ligadas ao "calor do momento", ou a necessidade posicionar-se frente às disputas estético-ideológicas em questão.

Os trabalhos de Campos (1968), Favaretto (1979), Galvão (1976), Hollanda (1981), Schwarz (1978), Tinhorão (1966), Veloso (1965), apresentam a relação entre as partes no processo, e buscam defender posições com argumentos e colocações baseados por vezes na descaracterização de um projeto antagônico, ou em uma defesa de certos preceitos éticos e estéticos, ou ainda na proposição de uma radicalização maior de determinado projeto.[25]

[25] Cf. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde.* São Paulo, Brasiliense, 1981; GALVÃO, Walnice Pereira. *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo, Duas Cidades, 1976; FAVARETTO, Celso. *Tropicália- alegoria, alegria*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1979; VELOSO, Caetano. Primeira Feira de Balanço (1965). In: FERRAZ, Eucanaã (org.). *O mundo não é chato*. São Paulo, Cia das Letras, 2005. pp. 143-153.; SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política: 1964-

Ademais, é possível enxergar generalizações, ou mesmo a personificação de determinados projetos, como é possível verificar no caso mais emblemático do embate entre Caetano Veloso e José Ramos Tinhorão. A própria idéia de "linha evolutiva"[26] defendida por artistas e intelectuais revela uma concepção de *devir histórico* em que atribuíam à cultura um papel preponderante como intérprete da realidade nacional frente à modernização. Nesse sentido, voltamos a pensar sobre a questão do *lugar social* da canção dentro do período e como ela parecia simbolizar uma matriz sociocultural que poderia explicar e dar sentido ao contexto nacional.

Por outra linha trabalhos e artigos como os de Napolitano (2001, 2014), Ridenti (2000),[27] e, uma produção mais recente de artigos, como os de Neder (2012), Baia (2011, 2014), e Santos (2014), [28] se baseiam na idéia de um revisionismo da articulação dos grupos que buscaremos delimitar e matizar melhor a seguir, tendo em vista uma relativização do radicalismo das propostas estético-ideológicas. A análise realizada por essa última leva de trabalhos detecta de forma mais articulada a relação entre os agentes históricos em questão e suas posições nos "embates culturais". É por meio dessa linha que buscaremos pensar esse presente trabalho trazendo a posição dos agentes históricos em debate e refletindo sobre suas heranças culturais e sua formação.

Nesse sentido, seria interessante pensarmos sobre uma herança comum que se coloca como base para essas três vertentes que entraram em embate direto na segunda

---

1969". In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978; TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate.* Rio de Janeiro, Ed. Saga, 1966; CAMPOS, Augusto. *O Balanço da Bossa e Outras Bossas.* São Paulo, Ed. Perspectiva, [2ª edição: 1968] 1993.

[26] Sobre o debate acerca da "linha evolutiva", Cf. NAPOLITANO, Marcos. "*Seguindo a canção": o engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969).* São Paulo, Annablume-Fapesp, 2001, Capítulo III; WISNIK, José Miguel. "Música: problema intelectual e político". *Revista Teoria e Debate.* Disponível em http://www.teoriaedebate.org.br/materias/cultura/musica-problema-intelectual-e-politico. Acesso em: 19 out, 2015.

[27] NAPOLITANO, Marcos. "*Seguindo a canção(...)". Op. Cit.*; NAPOLITANO, Marcos. Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970): um balanço historiográfico. In: *revista de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n° 58, jun. 2014, 2014. pp. 35-50.; RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC á era da TV.* Rio de Janeiro, Record, 2000.

[28] Cf. NEDER, Álvaro. "Parei na contramão": faixas cruzadas na invenção da MPB. In: *Revista de Estudos Históricos.* Rio de Janeiro, vol. 25, n° 49, janeiro-junho, 2012. p. 50-70; BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999).* Tese de Doutorado em História Social. São Paulo, FFLCH-USP, 2011; BAIA, Silvano Fernandes. A linhagem samba-bossa-MPB: sobre a construção de um discurso de tradição da música popular brasileira. In: *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*. Belo Horizonte, n° 29, 2014. pp. 154-168; SANTOS, Daniela Vieira dos. O nacional-popular no projeto estético de Caetano Veloso. In: *Sibila*, Revista Digital. 10 fev. 2014. Disponível em www.sibila.com.br/cultura/o-nacional-popular-no-projeto-estetico-de-caetano-veloso. Acesso em: 15 jul, 2014.

metade da década de 1960: o "folclorismo",[29] a MPB (*i.e.: campo cultural nacionalista*) e, pouco depois, o Tropicalismo musical.[30] A *ideia-força* Nacional-Popular esteve imbricada no folclorismo e na MPB, e mesmo o Tropicalismo musical é tributário e necessitou desse denominador comum para se consolidar – apesar de negá-lo no seu processo de autoafirmação.

Esta relativização é fundamental, por exemplo, para diferenciarmos o folclorismo presente na chamada MMPB (Moderna Música Popular Brasileira) que foi a terminologia dada, entre 1963-65, para o rol de artistas da segunda geração da Bossa Nova que passaram a incorporar novos preceitos estético-ideológicos criando uma tradição que pôde ser vista nos festivais da canção e nos muitos LPs da MPB do período.

A aproximação entre o folclorismo urbano e a MPB foi uma relação dada dentro de um período específico em que se constituiu o que poderíamos denominar de *campo cultural de esquerda* ou *campo cultural nacionalista* [31] que compartilhava, por sua vez, de certa *cultura política*, mas que no campo estético e até na ideológica possuía diferenças acentuadas.[32] Dessa forma, mesmo dentro da tradição folclorista, é

---

[29] A idéia de um "folclorismo brasileiro" é bastante vaga e problemática e deveríamos provavelmente falar em "folclorismos". No presente trabalho buscamos trazer à discussão aqui presente um grupo específico de intelectuais e jornalistas conhecidos como *folcloristas urbanos*. Nesse sentido seu objeto e suas prerrogativas se diferenciavam das dos "folcloristas tradicionais". Tanto o Movimento Folclorista como o folclorismo paulista tinham suas características especificas, porem ambos tinham interesses que em geral não estavam diretamente ligados ao meio urbano. Vale ressaltar, no entanto que todos esses grupos tinham como referencia comum Mário de Andrade e seus escritos. Procuraremos ao longo do trabalho enunciar de forma mais clara a nossa percepção acerca dos "folcloristas urbanos". Acerca do Movimento Folclorista que se configura como um tema à parte, cf. VILHENA, Luis Rodolfo. *Projeto e Missão: O Movimento Folclórico Brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro, Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

[30] Importante realizar essa diferenciação tendo em vista que o Tropicalismo foi um fenômeno cultural que se expressou nas várias artes. Dentre as quais na música sob ao movimento tropicalista encabeçado pelos baianos. Vale ressaltar nesse sentido os muitos sentidos dos "Tropicalismos". Em última análise podemos pensar que o Tropicalismo foi a relação do ideário Nacional-Popular com a contracultura, matizados pela cultura de capitais periféricas no Brasil e suas apropriações e diálogos com uma cultura internacional ou *pop*.

[31] A própria concepção de "campo" é utilizada com frequência, por exemplo, na sociologia de Pierre Bourdieu. Entendemos a importância de pensar em "campo" como espaço social multidimensional, em que agentes se encontram em um estado de relação de força, disputando economicamente, culturalmente, socialmente ou simbolicamente. Cf. BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia.* Rio de Janeiro, Ed. Marco Zero, 1983.

[32] Creio que é possível vislumbrar a combinação e recombinação de matrizes estético-ideológicas que articularam a relação entre folclorismo e MPB a partir de um escrito de Arnaldo Daraya Contier em que o autor observa a reinvenção política da canção e sua natureza polissêmica como signo, além de tradutora de ideologias. Segundo Contier, foram os *shows* (O *Opinião* em especial) e depois os festivais que mais demonstraram e rearticularam estas muitas vertentes dentro do nacional-popular: "a) folclore + ufanismo + brasilidade; b) brasilidade + folclore + realismo socialista; c) brasilidade + patriotismo + folclore + populismo conservador; d) brasilidade + folclore + populismo de direita; e) modernismo nacionalista +

importante entendermos a aproximação gradativa do grupo com as esquerdas entre as décadas de 1950 e 1960, fato que em décadas anteriores não ocorreu de forma tão demarcada.

A articulação dos folcloristas e dos artistas da MPB se deu majoritariamente por via da chamada "terceira geração" de folcloristas urbanos do Rio de Janeiro, em especial por meio de nomes como Sérgio Cabral, Hermínio Bello de Carvalho e Sérgio Porto.[33] A participação de ambos na escrita e produção, ou na consultoria de espetáculos como o "Opinião",[34] "Telecoteco opus N°1" e "O samba pede passagem" é sintomática para entendermos preceitos comuns que também tinham origem em grande parte na tradição do samba urbano das décadas de 1930 e 1940. Essa tradição foi fator de união, inclusive entre bossanovistas de primeira e segunda geração, e os folcloristas, já que ambos entendiam que a tradição do samba urbano havia entrado em crise no contexto de ascensão do "samba aboleirado" e do "samba-fossa" – gêneros considerados menores hierarquicamente por boa parte dos bossanovistas, emepebistas e folcloristas.

Entretanto, as questões levantadas por José Ramos Tinhorão [35] em seus escritos, e *a posteriori* rebatidas por Caetano Veloso, compõem discussões e embates de natureza distinta, já que Tinhorão apresentava uma visão de uma sociologia radical com inspiração marxista, mostrando que tanto na Bossa Nova como na MPB, havia um processo de apropriação de um material musical de ordem popular por uma classe média considerada oportunista e sem uma cultura própria.

---

Mário de Andrade + populismo de esquerda". Cf. CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, vol. 18, n. 35, pp. 13-52, 1998. Entendemos que todas estas vertentes do nacional-popular estariam ligadas de alguma forma ou a MPB ou ao folclorismo, e que por vezes houve pontos de convergência que as aproximaram (brasilidade; modernismo nacionalista; Mário de Andrade; populismo de esquerda), porém outras que se mantiveram como ideologias apartadas, configurando matéria própria apenas de cada vertente: 1) MPB – realismo socialista; 2) Folclorismo – folclore; patriotismo; populismo conservador; populismo de direita.

[33] Sobre a construção de discurso e identidade das diferentes gerações de folcloristas urbanos, Cf. FERNANDES, Dmitri Cerbocini. *A inteligência da música popular: a "autenticidade" no samba e no choro*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2010.

[34] Para compreender a participação acentuada dos folcloristas urbanos na montagem e depois na legitimação por meio da crítica ao Opinião, Cf. KÜNER, Maria Helena, *et ali*. *Opinião: para ter Opinião.* Rio de Janeiro, Ed. Relume Dumará, 2001.

[35] Cf. LAMARÃO, Luisa Quarti. *As Muitas Histórias da MPB: as idéias de José Ramos Tinhorão*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2008; BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999).* Tese de Doutorado em História Social. São Paulo, FFLCH-USP, 2011 (ver Capitulo 1).

Acerca das posições ideológicas encampadas pelo crítico cultural, Tinhorão afirma, em terceira pessoa, na introdução de seu livro de 1966, "Música Popular: um tema em debate", que:

> Coerente com o método de abordagem sociológica adotado na interpretação dos temas aqui em estudo, o autor explica sua posição intelectual com o fato de, no presente instante do desenvolvimento brasileiro, a cultura das camadas mais baixas representarem valores permanentes e históricos (o latifúndio ainda não foi abolido), enquanto a cultura da classe média reflete valores transitórios e alienados (o desenvolvimento industrial ainda se submete a implicações do Capital estrangeiro) (...) Isso quer dizer que, enquanto o que se chama de "evolução", no campo da cultura, não representar uma alteração da estrutura sócio-econômica das camadas populares, o autor continuará a considerar autênticas as formas mais atrasadas (os sambas quadrados de Nelson Cavaquinho, por exemplo), e não autênticas as formas mais 'adiantadas' (as requintadas harmonizações dos sambas bossa-nova, por exemplo).[36]

Dessa forma, não era apenas um embate de Tinhorão *versus* Bossa Nova, mas também, uma condenação, por parte do crítico musical, da apropriação do material popular por uma pequena burguesia – fato que também teria se mantido e se consumado na MPB. Segundo Tinhorão, a cultura popular estava "submetida a uma dupla dominação", tanto pela sua desvantagem em relação à produção das elites nacionais (Bossa Nova, MPB, jovem guarda, Tropicalismo), como também pelo estrangeirismo dominante (*jazz, rock*) pelo qual a cultura dessas elites era, por sua vez, submetida.[37]

Nesse sentido, a problematização proposta por Veloso resvala em questões particulares de Tinhorão e sua linha de pensamento, e não poderiam ser generalizadas para outros folcloristas urbanos que mantinham relações estreitas com artistas da MPB e que não necessariamente compartilhavam de visões pautadas pela idéia de autenticidade e "pureza" na música popular.

A crítica de Tinhorão, por exemplo, ao show "Opinião" [38] é paradigmática a partir de suas perspectivas de que a, ainda embrionária, MMPB não passava de uma continuidade da Bossa Nova, não necessariamente em preceitos estético-ideológicos, mas na manutenção da apropriação do material popular – cerne da crítica sociológica do

---

[36] TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro, Editora Saga, 1966. (3ª. Ed. São Paulo, Editora 34, 1998.). p. 6.

[37] TINHORÃO. José Ramos. O problema da invasão cultural no Brasil. In: *Cadernos de Cultura*. São Paulo, Secretaria de Cultura, 1986. Acervo José Ramos Tinhorão; Instituto Moreira Salles (IMS).

[38] Em artigo de Tinhorão, "Um equívoco de Opinião", estão presentes as críticas mais duras do jornalista ao conteúdo do show. Cf. TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate.* Rio de Janeiro, Ed. Saga, 1966. p. 86.

folclorista urbano. Mesmo por um viés "afro-brasileiro" que remeteria à cultura tradicional, como no caso dos "afro-sambas" de Vinícius e Baden, Tinhorão é bastante taxativo, considerando-os apenas como exemplo de "pseudo-folclore" pós Bossa Nova". Sua crítica sociológica remete no fundo à questão do público consumidor e à articulação entre a obra e sua recepção. Para o crítico musical, a classe média universitária que consumia os LPs da nascente MPB era também aquela que comprava "arcas mineiras do séc. XVIII fabricadas em porões de Botafogo".[39] Nesse sentido, ao considerarmos a crítica de Tinhorão à Bossa Nova, observamos que a discussão com Caetano Veloso no fundo é uma querela com um grande descompasso ideológico. A proposição do cancionista de retomar a "linha evolutiva" a partir da Bossa Nova, seria para Tinhorão um erro de premissa.

Ademais, é importante frisarmos que a relação estreita que unia folcloristas e artistas da MPB sob o viés de uma visão do ideário "Nacional-Popular", não se pautava ainda, ideologicamente, sob os conceitos do intelectual italiano Antonio Gramsci,[40] mas sim, e em especial, aos preceitos de Mário de Andrade, que para muitos sintetizava um ideal modernista de resgate da tradição e constituição de uma identidade nacional legitimada pela tradição popular. E mesmo que o autor do "*Ensaio sobre a música brasileira*" nunca tenha defendido abertamente o samba urbano, boa parte daqueles que teorizaram e produziram sambas dessa matriz, utilizaram Mário como aquele que salvaguardava tal tradição.

Três exemplos paradigmáticos são, sem sombra de dúvida, Edu Lobo, Sidney Miller e Hermínio Bello de Carvalho. Lobo não escondia sua admiração por Mário de Andrade e explicitou diversas vezes em entrevistas sua tentativa de por em prática por meio da canção aquilo que fora teorizado pelo intelectual paulista por meio de seu "Ensaio sobre música popular brasileira" (1928). Assim, as quatro premissas

---

[39] TINHORÃO, José Ramos. "Na área do samba, afro-equívocos". "*Jornal dos Sports*". Recorte de Jornal, Coleção José Ramos Tinhorão (Instituto Moreira Salles), 1966.

[40] Como apontado por Celso Frederico, a entrada de Antonio Gramsci no país se daria apenas a partir de 1968 e, mesmo assim, ainda dentro do nicho restrito do PCB. Até então eram dominantes dentro da política cultural do partido linhas que dialogavam com o *realismo-socialista* de Andrei Jdanov e posteriormente com a obra de Lukács. Dessa forma, as formulações acerca do Nacional-Popular feitas pelo teórico italiano – conjugando o "dialetal-folclórico" com o "cosmopolita-burguês" – devem ser matizadas no caso brasileiro e pensadas apenas a partir da década de 1970. Cf. FREDERICO, Celso. A presença de Lukács na política cultural do PCB e na universidade. In: MORAES, João Quartim (org.). *História do Marxismo no Brasil*: *influxos teóricos*. Campinas, Editora Unicamp, 2001, v. 2, pp. 183-222; NAPOLITANO, Marcos. Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970): um balanço historiográfico. *Op. Cit.*, p. 41.

elementares formuladas pelo autor modernista no "*Ensaio* (...)" e seguidas por Lobo como espécie de cartilha, seriam: i) tese nacional (pesquisa inicial do material); ii) sentimento nacional (empatia do compositor com os materiais pesquisados); iii) inconsciência nacional (internalização difusa da pesquisa e do procedimento técnico consciente); iv) afirmação da cultura nacional (surgimento de um "gênio" criador que a partir da linguagem nacional extrapolaria as fronteiras da nação).[41] Dessa forma, fica evidenciado o aporte que Mário tinha junto a Lobo, além da necessidade que o artista, além de outros tantos compositores, ir atrás do material popular como um verdadeiro pesquisador espelhado na missão folclórica do "turista-aprendiz". Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, Theo de Barros, Capinam e Sidney Miller podiam também ser alocados nessa posição de *compositores-pesquisadores*, e eram inclusive assim tratados em geral pelos meios de comunicação da época.

Já Hermínio Bello de Carvalho, conta em sua biografia, a verdadeira fascinação que tinha pela obra de Mário, e que guiaria sua produção de espetáculos nos anos 1960 e o período em que dirigiu projetos na Funarte ao longo das décadas de 1970 e 1980. Como seu biografo, Alexandre Pavan aponta, "Hermínio não cansava de repetir que não estava inventando nada, apenas atuava tendo como bússola os ensinamentos do escritor, musicólogo e poeta modernista".[42] Ademais, Hermínio conta que sua inspiração pelo modernista paulista provinha, em um primeiro momento, da "segunda geração" de folcloristas urbanos que havia convivido com Mário de Andrade durante sua estada no Rio a partir de 1937 e em suas noitadas na Taberna da Glória. Nomes como Lúcio Rangel e Mozart de Araújo, assim como o poeta Manuel Bandeira que também frequentava o grupo, teriam guiado Hermínio para a mesma devoção a Mário que a geração anterior teve. Depois, Hermínio teve contato mais aprofundado com sua obra e a admiração como pessoa se fundiria com a admiração como intelectual e pesquisador da música popular.

Em livro sobre Villa-Lobos – cuja admiração é também bastante destacada – Hermínio dedica um capítulo inteiro a Mário de Andrade em um tom que mescla a sua admiração pelo autor do "*Ensaio* (...)" como pesquisador e sua relação afetiva com sua obra, ainda que não tenha de fato o conhecido. Em todo caso, é sintomática a passagem

[41] NAPOLITANO, Marcos. "*Seguindo a canção(...)". Op. Cit*. p. 147.
[42] PAVAN, Alexandre. *O Timoneiro: perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho.* Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2006. p. 185.

em que praticamente oferece e credita a Mário, como uma homenagem póstuma, a "descoberta" de Clementina de Jesus em 1963, perguntando-se ao mesmo tempo o que o intelectual paulista acharia da cantora.[43]

Entretanto, diferentemente de Edu Lobo, Hermínio ao longo dos anos 1960 esteve sempre envolvido diretamente com a tradição do samba urbano em suas diferentes manifestações. Seja incentivando a criação do restaurante Zicartola – criado em 1963 para ajudar no sustento de Cartola – seja produzindo espetáculos como o "Rosa de Ouro" (1965), seja compondo e concorrendo em festivais com sambas (inclusive ajudando na criação da Bienal do Samba em 1968).

Por outro lado, Hermínio nesse período parece não ter esboçado qualquer tentativa de aproximação com o material popular nordestino, por exemplo. Isso pode ser explicado a partir da herança que o intelectual recebera como novo representante do grupo de "folcloristas urbanos", cuja predileção musical estava amplamente calcada no samba urbano por questões histórico-sociais.[44] Por outro lado isso também mostra a variação de leituras que se poderia realizar de Mário de Andrade e de seus preceitos que, por sua vez, moldariam em grande parte o ideário Nacional-Popular do período.

Em adição a isso, é possível vislumbrar também referências claras a Villa-Lobos tanto pelos folcloristas, como pelos artistas do período. Esse "duo cultural", elo mítico criado a partir da união "Mário-Villa", representaria uma espécie de marco zero dentro de determinado ideário Nacional-Popular e ecoou, em especial, na obra de Edu Lobo, Sérgio Ricardo e também de Tom Jobim e João Gilberto no âmbito da canção popular. Tais ecos também poderiam ser percebidos na música erudita tanto em Tom Jobim, e Radamés Gnatalli, como também na geração de maestros como Guerra-Peixe, e Lindolfo Gaya, que, por sua vez, também estariam intimamente ligados aos arranjos dos

---

[43] CARVALHO, Hermínio Bello de. *O Canto do Pajé: Villa-Lobos e a música popular brasileira*. Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1988. pp. 126-127. Aqui Hermínio também "provoca" veladamente Mário de Andrade no sentido de refletir sobre a questão da música comercial urbana e sua relação com o folclore. Este sempre foi um dos pontos de tensão entre o pensamento do intelectual paulista e dos folcloristas cariocas, sendo Clementina de Jesus para muitos uma representação de um "elo perdido" entre elementos da tradição e da modernidade. Não obstante é importante compreender a visão weberiana do processo de modernização que influenciou toda uma geração paulista da década de 1930 e dos anos formativos da "elite intelectual paulista" – modernistas inclusos.

[44] Aqui não pretendemos nos alongarmos sobre a constituição histórico-social do grupo que remonta a uma tradição "urbana e folclórica", e que teria surgido a partir de um extrato de jornalistas preocupados com as "coisa cariocas" a exemplo de João do Rio na virada para o séc. XX. Para uma história dos folcloristas urbanos, Cf. FERNANDES, Nelson da Nobrega. *Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados*. Rio de Janeiro, Coleção Memória Carioca/ Prefeitura do Rio de Janeiro, 2001; FERNANDES, Dmitri Cerbocini. *A inteligência da música popular* (...). *Op. Cit.*

LPs da segunda geração da Bossa Nova. Dessa forma, podemos concluir que havia uma "inspiração comum" em muitas frentes a qual uniu, por vias diferentes folcloristas, artistas e compositores populares e eruditos.

Vale ressalta acerca da relação entre folcloristas urbanos e "emepebistas" a posição de "intelectuais orgânicos" [45] que buscavam legitimar a nascente MPB. Nesse sentido, vale lembrar que a ruptura ideológica com a Bossa Nova se deu não apenas no âmbito de uma politização da canção, mas também em um redimensionamento estético progressivo que alterou tanto as temáticas das canções (morro/ sertão), como também procurou aos poucos se afastar da matriz musical estrangeira (*cool jazz*), assim como da matriz timbrística e certas harmonias utilizadas (trio jazzístico).

O caso de Nelson Lins e Barros é emblemático já que ele mantinha um discurso teórico voltado para a nacionalização da BN, sem que houvesse perda direta da qualidade estética até então alcançada. Para Barros a grande evolução seria a apreciação de uma Bossa Nova "nacionalizada" pelas classes baixas de forma a democratizar a escuta musical e, principalmente, articular o seu material com as evoluções musicais da BN gerando, assim, um gênero misto. Segundo ele, a manutenção do hermetismo da música produzida pela classe média intelectualizada e a difusão dos gêneros estrangeiros comerciais, condenaria a "música regional e a música das classes pobres e negras do Rio de Janeiro em objeto passível somente de análise dos folcloristas".[46] Posteriormente, com o falecimento de Barros em 1966, verificaremos como Sidney Miller progressivamente buscará ocupar o lugar do crítico musical também como "intelectual orgânico" da MPB.

A partir dessas e de outras vertentes teóricas de atualização da Bossa Nova, é que verificamos a ampliação dos artistas oriundos de classes mais baixas que tiveram suas composições gravadas pela primeira vez em LPs por artistas da segunda geração da BN, como Nelson Caquinho e Cartola gravados por Nara Leão. Nesse sentido, havia um projeto encabeçado por alguns artistas para se diferenciar e evoluir dentro da tradição da

[45] Assim como o samba teoricamente teve "intelectuais orgânicos" (na terminologia gramsciana) com os folcloristas urbanos, creio ser possível realizar um paralelo com os intelectuais orgânicos da segunda geração da Bossa Nova, a exemplo de Nelson Lins e Barros, Sérgio Cabral e, posteriormente, Sidney Miller. Cf. PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação de mestrado. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1994.

[46] Nelson Lins e Barros, *Apud* GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo, Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007. p. 75.

música popular, ao contrário de uma idéia de cristalização e tomada do material popular como retorno a um estágio anterior às "conquistas" estéticas da Bossa Nova.

É nesse cenário que buscaremos entender a obra de Sérgio Ricardo e Sidney Miller. Ambos se situavam na tradição da MPB e dialogavam com elementos do "folclorismo urbano" e com elementos estéticos e ideológicos da segunda geração da Bossa Nova, ainda que por opções e vieses bastante diferentes. Porém, o projeto autoral de cada um atravessaria um momento de *impasse criativo* mais contundente a partir de 1968.

## 1.2 O ideário Nacional-Popular e o Tropicalismo: samba em paz ou em guerra?

A questão das raízes do Tropicalismo é complexa e remetem não apenas a questão de retomar a "linha evolutiva" da MPB por meio do *rock* e da contracultura, mas também de repensar a própria história do Brasil, dessacralizando-a por meio da paródia e da sátira. Não buscaremos aqui ir a fundo nas múltiplas acepções que geraram o movimento Tropicalista em suas varias vertentes tendo em vista este não é o objetivo do presente trabalho.

Entretanto, é importante destacar que as transformações na *cena cultural* e na *cena musical* que ocorrem entre 1967-68 devem ser entendidas a partir da produção dos agentes culturais que estavam presentes na formação da MPB entre 1963-65. Em especial aqueles que teriam tomado a frente do Tropicalismo musical já em 1967: Caetano Veloso e Gilberto Gil. Ademais, essa geração que forjaria a MPB entre 1963 e 1965 – e também os artistas que depois formariam o Tropicalismo – está, por sua vez em debate e embate direto com elementos formativos de uma cultura política dos anos 1950-60.

Como aponta Marcelo Ridenti acerca do Tropicalismo,

> Esse movimento traz as marcas da formação político-cultural dos anos 50 e 60; isto é, o Tropicalismo não foi uma ruptura radical com a cultura política forjada naqueles anos, apenas um dos seus frutos diferenciados, modernizador e crítico do romantismo racionalista e realista nacional-

> popular, porém dentro de uma cultura romântica da época, centrada na ruptura com o subdesenvolvimento nacional e na constituição de uma identidade do povo brasileiro, com o qual artistas e intelectuais deveriam estar intimamente ligados.[47]

Acerca dessa cultura política, podemos dizer que boa parte dela esteve presente no Centro Popular de Cultura da UNE e dos agentes culturais que gravitavam ao redor do centro. O CPC de certa forma aglutinou toda uma juventude que tinha a matriz da Bossa Nova como projeto de modernização da cultura brasileira e também reunia e disseminava uma cultura política tributária da década de 1950, em especial fruto do pensamento do ISEB (Instituto Superior de Estudo Brasileiros),[48] do realismo socialista e dos *lugares da memória* da esquerda em especial o *morro* e o *sertão*.

Podemos afirmar que Caetano Veloso, por exemplo, estava intimamente ligado a tal cultura política. Como aponta Carlos Nelson Coutinho, o compositor baiano

> aparecia no CPC, na época ele fez um samba seguramente marcado por uma concepção cultural do CPC, que dizia alguma coisa assim: *"O samba vai crescer/ quando o povo perceber/ que é o dono da jogada".* Algo muito naquele espírito da época.[49]

O samba em questão era "Samba em paz" que Veloso gravou em um compacto simples junto com a canção "Cavaleiro" (RCA-Victor, 1965). Vale destacar que a canção de Caetano continuava com os versos: "*samba não vai chorar mais*/ *toda a gente vai cantar/ o mundo vai mudar/ e o povo vai cantar um grande samba em paz*". Aqui, podemos associar a canção de Caetano à produção de compositores da época que inclusive eram vistos não só como "ala jovem" da MPB como também novos compositores do samba. Geraldo Vandré e Carlos Lyra, que também viriam a ser frequentadores assíduos do CPC, compuseram em 1961 a canção "Quem quiser encontrar amor": *Quem quiser encontrar amor/ vai ter que sofrer/ vai ter que chorar (...) pra gente que acredita/ e não cansa de esperar/ feliz então sorrindo/ minha gente vai cantar*". A canção foi incorporada aos poucos nos LPs de Vandré e Lyra e por

---

[47] RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC á era da TV.* Rio de Janeiro, Record, 2000. p. 269.
[48] Cf. ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo, Brasiliense, 1988. Cf. o capítulo "Alienação e cultura: o ISEB.
[49] Carlos Nelson Coutinho, *Apud* RIDENTI, Marcelo. *Op. Cit.* p. 275.

muitos outros artistas, e foi primeiro gravada por Maysa em seu LP "Maysa, amor... e Maysa" (RGE, 1961).

Podemos observar relações temáticas recorrentes em ambas as canções: a ideia de povo, de esperança, de mundo em transformação, de sofrimento e de alegria. Além disso, nas canções mencionadas predomina o violão com a batida de Bossa Nova e timbres de samba mais sutis. As temáticas citadas irão aparecer com recorrência para os artistas que estavam na transição da Bossa Nova para a MPB de 1961 até 1965. Nesse sentido, podemos dizer que Caetano Veloso incorporava e comungava da cultura política do *campo cultural nacionalista* até então, em especial aquela que derivava do CPC.

Como aponta Daniela Santos, ainda sobre a canção de Veloso,

> A canção, fundamentalmente épica, divide-se em duas partes onde o narrador expressa a esperança de um futuro renovado quando o povo obtiver a consciência de "que é o dono da jogada (...) o qual "não vai chorar mais". A palavra samba apresenta duplo sentido: nas três primeiras estrofes pode ser entendida não enquanto gênero musical, mas como uma metáfora para Brasil e povo brasileiro. Após a tomada de consciência do "povo" haverá a possibilidade de "sambar em paz". (...) A perspectiva da "crença no dia que virá", num futuro redentor possibilitado via revolução também se faz presente.[50]

Podemos inferir então determinado ideário Nacional-Popular que era comungado por Caetano Veloso no momento de pós-golpe em que a cultura politica provinda do ISEB e do CPC se fazia ainda mais aguda pelo momento político vivenciado.

Evidentemente que devemos também buscar entender o cancionista em questão a partir de suas *estruturas de oportunidade*, tendo em vista a cena musical em questão que em 1965 mostrava uma dicotomia bastante maniqueísta entre o "*iê-iê-iê*" da Jovem Guarda *versus* o samba/ MPB.

Assim como Veloso, Maria Bethânia teria participado ativamente da primeira manifestação cultural de maior destaque dentro do *campo cultural nacionalista*, ou seja, o espetáculo "Opinião" ocupando no final de 1964 o lugar de Nara Leão, ao lado de Zé Keti e João do Vale. O espetáculo simbolizava a síntese do ideário Nacional-Popular

[50] SANTOS, Daniela Vieira dos. O nacional-popular no projeto estético de Caetano Veloso. In: *Sibila*, Revista Digital. *Op. Cit.*

ao buscar nos personagens e no repertório uma cultura política que remetia aos *lugares de memória* da esquerda como o morro e o sertão ao mesmo tempo em que promulgava o aliancismo de classes para, pela via do etapismo, atingir a revolução.

Além de Veloso e Bethânia, Gilberto Gil também flertará com elementos do *campo cultural nacionalista*. Em 1965 lançara seu primeiro *single* com o título "Procissão". Ademais, sua passagem pelo programa "O Fino da Bossa" no início de 1966 apresentaria ao público consumidor de LPs de MPB o compositor por meio das canções "Louvação" e "Eu vim da Bahia". A temática religiosa recorrente nas composições de Gil remetia ao ideal de povo sob o mote das virtudes cristãs da *esperança* e da *fé*. Em "Procissão" os versos cantavam elementos do sertão e da religiosidade: *"as pessoas que nela vão passando/ acreditam nas coisas lá do céu/ as mulheres cantando tiram verso/ e os homens escutando tiram chapéu/ eles vivem penando aqui na terra esperando o que Jesus prometeu"*. Já em "Louvação", o compositor novamente reitera elementos da religiosidade, da fé e da esperança: "*Louvo a esperança da gente/ na vida, pra ser melhor/ quem espera sempre alcança/ três vez salve a esperança!"*.

Acerca da primeira canção, "Procissão", é possível fazer um paralelo com a canção "Borandá" de Edu Lobo, reiterando elementos da religiosidade do sertão e da seca. A canção estaria presente no LP "Edu & Bethânia" (Elenco, 1966) que também sintetizava as aproximações entre os baianos precursores do Tropicalismo musical e os agentes do *campo cultural nacionalista*.

Já em 1967, Caetano, gravaria com Gal Costa o LP "Domingo" (Philips). Acerca desse LP o próprio artista reiteraria na contracapa do disco:

> Acho que cheguei a gostar de cantar essas músicas porque minha inspiração agora está tendendo pra caminhos muito diferentes dos que segui até aqui. (...) A minha inspiração não quer mais viver apenas da nostalgia de tempos e lugares, ao contrário, quer incorporar essa saudade num projeto de futuro. Aqui está – acredito que gravei este disco na hora certa: minha inquietude de agora me põe mais à vontade diante do que já fiz e não tenho vergonha de nenhuma palavra, de nenhuma nota. Quero apenas poder dizer tranquilamente que o risco de beleza que este disco possa correr se deve a Gal, Dori, Francis, Edu Lobo, Menescal, Sidney Miller, Gil, Torquato, Célio, e também, mais longe, a Duda, a seu Zezinho Veloso, a Hercília, a Chico Mota, às meninas de Dona Morena, a Dó, a Nossa Senhora da Purificação e a Lambreta.

Caetano Veloso incorporava em seu LP todo um repertório associado ao *campo cultural nacionalista* por meio de composições de Dori Caymmi, Edu Lobo, Sidney Miller, etc. Nesse sentido, o LP tem uma marca de retorno à Bossa Nova de João Gilberto que se expressa no que Caetano chama de "saudade de um projeto de futuro". Entretanto, podemos dizer que é um LP bastante afinado com a produção e o repertório que circulava na época a partir dos *castings* das gravadoras que apostavam mais nos artistas do *campo cultural nacionalista*: Philips e Elenco.

No mais, é importante citar a visão que um crítico de música popular tinha dos artistas do período em face da questão da "modernização da MPB". O piauiense Torquato Neto era parceiro de Gil e Caetano em diversas canções, mas em 1967, enquanto escrevia coluna diária para o *Jornal dos Sports* não realizava uma distinção específica de Caetano, Gil e outros compositores da MPB. Apenas a título de exemplo, vale a citar o texto de Torquato para a contracapa do LP de Gilberto Gil de 1967, "Louvação" (Philips):

> Há varias maneiras de se cantar e fazer música brasileira: Gilberto Gil prefere todas. Assim, ele se entende com público. (...) do baião ao samba, da marcha-rancho à canção romântica. O repertório desse seu primeiro elepê foi escolhido pra que o público possa ter uma visão geral do caminho que ele vem seguindo (...) No todo, este disco pretende deixar claro que meu querido amigo e parceiro **Gilberto Gil está pronto para assumir o lugar que o situa – entre Chico Buarque e Edu Lôbo – como o compositor mais fértil e importante da música popular brasileira atual.**[51]

O próprio Chico Buarque escreveria na contracapa do LP de estreia de Gil, realçando como estranhou as composições do baiano a princípio, mas que o "sorriso redondo de Gil venceu, deixando todo mundo doido de vontade de jogar serpentina logo atrás".[52] Em todo caso, é patente a relação próxima e até hierarquizada entre os compositores da MPB da época. O texto de Torquato é sintomático nesse sentido, ao apresentar as qualidades de Gil como compositor, mas ao mesmo tempo reclamar seu lugar entre Edu Lobo e Chico Buarque – dois artistas ligados ao *campo cultural nacionalista*.

---

[51] NETO, Torquato. Texto de Contracapa do LP *"Louvação"*. Philips, 1967. Consultado em www.gilbertogil.com.br. Acesso em 27, dez., 2016. [Grifos nossos]

[52] BUARQUE, Chico. Texto de Contracapa do LP *"Louvação"*. Philips, 1967. Consultado em www.gilbertogil.com.br. Acesso em 27, dez., 2016.

Importantq frisar que o próprio Torquato escreveria em sua coluna tanto encampando a necessidade de modernizar a MPB como também deixaria sempre clara sua predileção por Capinam, Gilberto Gil e Caetano Veloso apenas no nível afetivo, pois do ponto de vista estético-ideológico, Torquato entendia que Gil e Veloso tinham um repertório da mesma qualidade de outros compositores[53] louvados também por Torquato: Chico Buarque, Edu Lobo, Sidney Miller (os mais citados), mas também Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, Paulinho da Viola, Dori Caymmi, entre outros.[54]

Para o crítico musical e compositor, a guerra também era contra o "*iê-iê-iê*". Apesar de ser um crítico moderado da Jovem Guarda, Torquato descaracteriza seus preceitos a partir do *capital cultural* do publico ouvinte de Roberto Carlos, Ronnie Von e Vanderléia. Em artigo em que comenta os textos de contracapa de LPs, Torquato questiona ironicamente se "um disco dos 'Brazilian Bitles', de Renato e seus Blue Caps, de Ronnie Von, de Vanderléia (ufa!) precisa de texto de contracapa? Para quem ler? Se o público dessa gente às vezes nem sabe ler...".[55] E ainda reafirma sua posição denotando que os compositores de MPB precisavam de discos mais trabalhados com textos explicativos de contracapa já que "o público dessa gente é outro e – perdão – muito melhor, muito mais 'alfabetizado', interessado em detalhes que passam despercebidos ao pessoal do iê-iê-iê".[56]

Nesse sentido, é sintomática a posição da critica musical do período que em geral desqualificava a Jovem Guarda automaticamente em especial por seu público consumidor visto como ignorante além de antinacionalista. Se Torquato ainda era um crítico moderado, José Ramos Tinhorão e Sérgio Bittencourt promulgavam uma verdadeira guerra ao "*iê-iê-iê*", sendo que o primeiro era radical frente a qualquer estrangeirismo, desqualificando também a própria Bossa Nova por sua linhagem jazzística, chegando a criticar até temas nacionais que fossem interpretados, segundo critico, "erroneamente".

Nesse sentido, Torquato dimensionava sua crítica musical a partir de determinado *capital cultural* presente na canção, mas não buscava de forma alguma

---

[53] Torquato Neto também cita diversas vezes Maria Bethânia, Gal Costa, Nara Leão e Elis Regina, mas destaca-as na qualidade de intérpretes.
[54] Cf. NETO, Torquato. *Torquatália: geléia geral*. Org. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro, Rocco, 2004. pp. 96-97.
[55] NETO, Torquato. *Torquatália: geléia geral*. Org. Paulo Roberto Pires. *Op. Cit.* pp. 96-97.
[56] *Idem. Ibidem.*

uma autenticidade cristalizante para a MPB. Apesar de mais radical no início de 1967, a posição de Torquato em setembro daquele ano já denota sua inclinação pelo uso da guitarra elétrica. Ao entrevistar Caetano e Gil acerca do uso do instrumento eletrônico no III Festival da Música Popular Brasileira da Record, Torquato endossa a opinião dos baianos e cita Veloso para sustentar seu ponto de vista:

> Guitarra elétrica é um instrumento muito bonito. E desde que existe que é utilizada no samba. Cresci ouvindo trios elétricos da Bahia, que ainda hoje animam o carnaval de lá: e nunca ninguém pensou em dizer que os trios elétricos tocam iê-iê-iê. É que esse músicos não estão cheios de preconceitos tolos ou de medo (...) Radamés Gnatalli escreveu um concerto lindo para guitarra e orquestra. Radamés faz iê-iê-iê?"(..) Os trios de piano, baixo, bateria, como existem hoje centenas no Brasil, também não estão ligados a nenhuma tradição do samba. Noel Rosa, Pixinguinha e outros nunca o utilizaram".[57]

Dessa forma, poderíamos inferir que a questão não era mais o "*iê-iê-iê*" propriamente dito. Já não se estabelecia um debate de MPB *versus* Jovem Guarda, tendo em vista que a disputa pelo *capital cultural* já estava dada, sendo a MPB vitoriosa. A questão era a modernização da MPB e como de fato realizá-la. Assim, a defesa do uso da guitarra elétrica por Veloso, Gil e Torquato estava baseada numa perspectiva também pautada por elementos da tradição nacional. Seja o uso da guitarra elétrica pelos trios elétricos da Bahia, seja sua presença em uma peça musical de Radamés Gnatalli – expoente de um Modernismo Nacionalista. A questão dos trios jazzísticos para Caetano também se mostrava idiossincrática dentro do *campo cultural nacionalista,* em especial sua faceta mais conservadora representada pelos folcloristas urbanos.

Porém, Torquato desqualifica, em especial, o grupo que denomina de os "Dragões da Independência do Samba" ou os "Precursores do Passado". Segundo o compositor e crítico piauiense, o uso da guitarra elétrica seria uma decorrência natural da modernização da MPB e consequentemente uma modernização do samba. Mas para Torquato o projeto ainda tímido encabeçado por Gil e Caetano em nada desqualificava o projeto dos outros compositores em voga. Tanto Paulinho da Viola como Chico Buarque eram a todo momento enaltecidos pelo crítico. Nesse sentido, Torquato entendia que as canções do III Festival da Música Popular da Record defendidas ou compostas por Edu Lobo, Geraldo Vandré, Sidney Miller, Luís Carlos Paraná,

[57] NETO, Torquato. *Torquatália: geléia geral Op. Cit.* pp.179-180.

Capinam, Paulinho da Viola, etc., teriam a mesma validade – à sua maneira – como projetos de modernização da MPB, assim como as canções dos baianos.

Tanto Torquato, como Caetano Veloso, de forma mais enfática, estavam pensando ativamente acerca dos rumos da MPB entre 1966 e 1967. Poderíamos, assim, chamá-los de *intelectuais orgânicos* da "modernização da MPB", ou seja, agentes ativos do processo cultural, fazendo parte do mesmo de forma integrada e endêmica. Podemos observar já um germe de insatisfação presente nas posições tomadas por esses, mas ainda não se via um projeto consolidado como é possível observar em 1968 por meio do *disco-manifesto* "Tropicália, ou *panis et circenses*" (Philips. 1968). Nesse sentido a questão da guitarra elétrica não passava por uma visão de incorporação de elementos estético-ideológicos da Jovem Guarda ou de rompimento com a MPB, mas sim dentro do escopo que era comum a todos: a modernização da MPB.

Mesmo após o *disco-manifesto* citado não há uma ruptura clara já que todos ainda comungavam de uma mesma *formação cultural*. Nesse sentido, a incorporação da contracultura parece lenta e gradual e não se completa, pelo menos até a década seguinte. É a partir do advento da contracultura que devemos compreender a *crise* e os impasses criativos que se impunham a todos. Não só ao *campo cultural nacionalista* do qual o Tropicalismo musical também era majoritariamente tributário, mas também a Jovem Guarda.

É sintomático, nesse sentido, observar que em 1968, as parcerias entre Gil, Caetano e outros artistas e intelectuais se mantém em geral inalterada. Além de continuarem a integrar normalmente e constantemente *shows* de MPB, os baianos participaram, por exemplo, da peça "Arena conta Tiradentes" que estreou em junho de 1968. Com direção de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, ambos críticos do Tropicalismo musical, a peça musical contava também com Theo de Barro e Sidney Miller. Nesse sentido, podemos inferir que havia ainda um "clima de normalidade" dentro da MPB e do *campo cultural nacionalista* que incorporava o Tropicalismo como um projeto modernizante, mas ainda dentro de um ideário Nacional-Popular e, portanto, antípoda da Jovem Guarda. As disputas e querelas nesse sentido parecem ter se dado em 1968 ainda tacitamente a partir de elementos mais sutis e internos.[58]

[58] Vale ressaltar que muitos dos críticos ao Tropicalismo musical viam o fenômeno como uma "moda passageira". O próprio Sérgio Ricardo chegou a afirmar na época que o Tropicalismo estava carregado de

O que de fato podemos observar é um distanciamento paulatino dos folcloristas urbanos em relação à MPB. A criação da "Bienal do Samba" e do próprio Museu da Imagem e do Som reiteram novos *espaços de sociabilidade* e locais de legitimação de determinado *capital cultural*. Não que os artistas da MPB estivessem excluídos desses certames, mas mais do que isso, os sambistas e simpatizantes não estariam mais marginalizados dentro dos festivais de música popular. O distanciamento entre a MPB e o samba, nesse sentido, também é gradual, mas desvela um descompasso entre a perspectiva que reiterava o afã modernizante que se pregava para a MPB e a visão mais cristalizante acerca da cultura popular que os folcloristas urbanos em geral endossavam.

## 1.3 O III Festival da Música Popular Brasileira da Record: consolidação e crise da MPB

Em 1967 é possível vislumbrar no campo da Música Popular Brasileira (MPB ou MMPB como era conhecido no período com a adição do "Moderna") os primeiros sinais de uma radicalização aguda nas obras apresentadas e uma tentativa constante de "atualização" e busca por um "som moderno". Assim, muitos dos embates e dos tensionamentos que depois se tornarão até certo ponto "canônicos" dentro de certa visão difusa sobre a MPB estarão presentes no III Festival da Música Popular Brasileira da Record de 1967.

No festival, algumas passagens saltam aos olhos como exemplos paradigmáticos do momento cultural e político vivenciado e dos embates culturais em questão:

i) Sérgio Ricardo quebrou e lançou seu violão Di Giorgio em direção à plateia após ser vaiado *ad nauseam* pelos expectadores inflamados que não aceitaram bem o novo arranjo de "Beto bom de bola" – uma canção que trazia um ufanismo futebolístico, ao mesmo tempo em que ressignificava a figura do herói ao urbanizá-lo.

---

uma "convicção impostada" e atestava que tal convicção não seria "duradoura em termos históricos". Sérgio Ricardo *Apud* MELLO, José Eduardo de. *Música Popular Brasileira.* São Paulo, Melhoramentos/ USP, 1976. p. 131.

ii) Sidney Miller fazia dueto com Nara Leão em "A estrada e o violeiro", canção que buscou sintetizar determinada visão de *topos* histórico e que buscava conjugar a descompassada relação entre povo e artista a partir de uma relação figurada entre o espaço rural e urbano e o violeiro (artista) e a estrada (História).

iii) "Ventania", composição de Geraldo Vandré e Hilton Acioly iria também em um "sentido urbano" ao sugerir um homem que trocava as andanças com seu cavalo pelo volante de um caminhão; surgiria também de forma programática, ainda que embrionária.

iv) O Tropicalismo como estética musical e projeto de contracultura por meio de canções como "Alegria, alegria" (Caetano Veloso) e "Domingo no parque" (Gilberto Gil), no que foi chamado no período apenas de uma "atualização da música popular brasileira".

v) Roberto Carlos, o "Rei do *iê-iê-iê*", diferentemente de Gil e Caetano – que trouxeram conjuntos de rock para o palco com guitarras elétricas (Mutantes e *Beat Boys*) – trouxe apenas voz, violão e flauta na interpretação, vaiada e aplaudida, quase com a mesma ênfase, de "Maria, carnaval e cinzas", um samba-canção de Luís Carlos Paraná que poderia estar no repertório de outros tantos artistas ligados ao *campo cultural nacionalista*; Erasmo Carlos também mudou seu repertório e apresentou "Capoeirada", uma capoeira de sua autoria que desagradaria a gregos e troianos e seria também vítima de um coro de vaias ininterruptas.

vi) "Ponteio" de Edu Lobo e Capinam, venceria o festival mostrando uma canção de arranjo complexo e uma interpretação em crescente constante e que trabalhava questões ligadas aos temas populares, mas sob uma forma e uma execução que ressignificavam a canção popular dita tradicional a partir de uma atualização estética;

vii) Também seria possível vislumbrar outras tantas canções paradigmáticas como "Roda viva" de Chico Buarque que apresentou o que seria considerada por muitos como a sua obra mais completa até então, ou mesmo "Bom Dia" de Nana Caymmi, canção interpretada por ela junto com o violão de Gilberto Gil que a partir do seu último refrão foi também bastante vaiada.

Dessa forma, trazendo aqui alguns exemplos e realizando um "voo baixo" sobre o que se apresentou no III Festival da Música Popular Brasileira da Record – também conhecido como "festi-vaia"[59] – é possível em um primeiro momento pensar em uma radicalização dos projetos de diversos artistas do período. Essa radicalização teria se dado na forma de experimentações estético-ideológicas diversas, repensado o material popular ou buscando articulá-lo com o chamado "som universal" ou uma proximidade com "a estética *pop* internacional".[60]

Tal "sonoridade" e "estética" estariam amplamente calcadas no LP dos Beatles, "*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*" (Capitol Records, 1967), lançado no mesmo ano, e mesmo antes com o álbum "*Revolver*" (Parlophone, 1966), que entravam de forma mais orgânica no repertório dos ditos Tropicalistas e rearranjavam, assim, a questão do próprio *rock* dentro da articulação, por vezes maniqueísta, que se dava entre o *campo cultural nacionalista* (tanto à direita como à esquerda), e o "*iê-iê-iê"* representado pela Jovem Guarda.

Porém, o III Festival da Música Popular Brasileira da Record não se traduzia apenas em uma experiência endêmica que conjugava artista, crítica e público na lógica de um sistema cultural tradicional. O festival não era apenas um acontecimento que ocorria como evento televisivo, o festival representava a própria *cena musical* e *cultural* do período e as canções eram o ponto de embate de projetos de nação e povo, e de novos projetos estético-ideológicos.

Tais constatações ficam ainda mais evidenciadas quando observamos, por exemplo, a produção acadêmica e jornalística sobre a canção popular no período. "A banda" de Chico Buarque seria alvo de quase um semestre de explanações na Maria Antônia promovido pela professora Walnice Nogueira Galvão que, pouco depois, em 1968, atentaria para os problemas do "dia-que-virá" nunca de fato traduzido como projeto dentro da canção dita "engajada".[61] O embate paradigmático entre José Ramos Tinhorão e Caetano Veloso também tomaria determinado público intelectualizado como uma querela que por um lado se daria na chave de um conservadorismo folclórico *versus* vanguardismo estético, e por outro lado na chave de um nacionalismo anti-imperialista *versus* entreguismo.

---

[59] *Correio da Manhã*. 01/11/1967, p. 2.
[60] NAPOLITANO, Marcos. "*Seguindo a canção(...)". Op. Cit*. p. 241.
[61] GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. In: *Saco de Gatos: ensaios críticos*. São Paulo, Duas Cidades, 1976, pp. 93-119.

Já Sidney Miller, que cantara "A Estrada e o violeiro" no III Festival da Música Popular Brasileira da Record, mas ao mesmo tempo trabalhava em sua obra a tradição do samba urbano se aproximando assim do folclorismo urbano, escreveria pouco depois para a Revista Civilização Brasileira (RCB) – cultuada publicação lida pelas esquerdas e que conjugava a nata da intelectualidade do período.[62] A revista o escolhera para representar e refletir sobre a música no período da chamada "terceira fase" da publicação que iria até 1968, ano de fechamento da mesma. Assim, em dois volumes de 1968, Miller escreveria seus artigos breves e de cunho sociológico sobre os rumos da MPB: "Os Festivais no Panorama da Música Popular Brasileira" (edição 17), e "O Universalismo e a Música Popular Brasileira" (edição 21-22). É sintomática a presença do compositor na derradeira publicação na Revista que seria fechada no final de 1968 em função da promulgação do Ato Institucional N° 5 (AI-5). O segundo artigo de Miller ganhou destaque de capa e talvez sintetizasse, assim, os problemas da MPB naquele período para um público que também se via desnorteado pela perda de referencial de uma cultura política "Nacional-Popular".

E, nessa mesma chave, é emblemático o exemplo de um espetáculo promovido as pressas pelo dramaturgo Augusto Boal em 1967, no Teatro da PUC (TUCA), um dia depois do III Festival da Música Popular Brasileira da Record daquele ano. Nele, Boal trazia Sérgio Ricardo para o palco para cantar suas composições – em especial "Beto bom de bola"[63] – com o intuito evidente de "desagravá-lo" frente ao público majoritariamente estudantil que ocupava o teatro. O ato de quebra e arremesso do violão havia sido também uma quebra de decoro em relação à quarta parede e fora bastante criticado, em especial pela imprensa paulista.[64] Como aponta José Miguel Wisnik, em determinado momento do show, Boal convidando o público a participar do ato de desagravo a Sérgio Ricardo, vê a figura de um professor de linguística da Maria Antônia

---

[62] Cf. CZAJKA, Rodrigo. *Páginas de resistência: intelectuais e cultura na Revista Civilização Brasileira*. Dissertação de Mestrado (Sociologia). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2004; NEVES, Ozias Paese. *Revista Civilização Brasileira (1965-1968): uma cultura de esquerda no cenário político ditatorial*. Dissertação de Mestrado (História). Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2006.

[63] Periódicos da época troçavam da situação desses "espetáculos de desagravo" (houve posteriormente cerca de dois ou três no Rio de Janeiro) de Sérgio Ricardo, desafiando os espectadores a sentarem nas primeiras fileiras dos teatros durante a execução de "Beto Bom de Bola", *e.g.: "Jornal do Brasil"*. 27/10/1967. p. 10.

[64] "O Estado de São Paulo" reconheceu em geral a atitude grosseira da plateia, mas manteve um tom bairrista frente a Sérgio Ricardo, destacando a sua intempestividade e a falta de qualidade da canção: "Peça fraca e infeliz (...)". O *Estado de São Paulo*. 24/10/1967. p. 13. A imprensa carioca (*Jornal do Brasil* e *Correio da Manhã*) manteve, em linhas gerais, um tom mais bem humorado em relação ao ocorrido e ofereceu espaço para Sérgio Ricardo se justificar, cf.*:* "Porque Quebrei meu Violão. Entrevista concedida à Teresa Barros. *"Correio da Manhã"*, 27/10/67. 2° Caderno, p. 1.

irromper para dentro do certame teatral e começar a explicar o conceito de "símbolo linguístico" a partir da obra de Ferdinand de Saussure.[65] Boal gesticula efusivamente para Sérgio Ricardo tirá-lo do palco que, por sua vez, não soube como proceder frente a situação inusitada. No mesmo "eixo" linguístico, Wisnik – então aluno da Maria Antônia – discorre também sobre como a canção "Alegria, alegria", era utilizada na sala de aula por professores da Letras para análises de formas de linguagem *sintagmáticas* em oposição a formas *paradigmáticas* presentes, por exemplo, em "Ponteio". Acrescido a isso temos também a defesa de Caetano e Gil pelo grupo concretista de São Paulo, em especial por Augusto de Campos que, já em 1967, advogava a favor da nova forma da música dos baianos em contraposição à "enxurrada de violas e Marias"[66] que, segundo ele, tomava conta dos festivais. Nesse sentido, a *canção* parecia, nesse momento, ter uma função polissêmica que ecoava sobre muitas frentes e apresentava projetos que misturavam a idéia de *Nação*, *Povo*, *forma*, *conteúdo*, *ideologia*, etc.

Também estaria promovendo o debate de ideias e projetos a Revista Civilização Brasileira, em 1966, reunindo intelectuais e artistas ligados à música popular e promovendo um ciclo de debates que tentava pensar sobre os possíveis rumos da MPB[67] em um momento ainda de incertezas, mas de caminhos aparentemente mais abertos. Nesse sentido, o lugar da canção e a sua *função social* ao longo desse período (1966-67) parecia refletir os caminhos e descaminhos da própria cultura política refletida pelo *campo cultural nacionalista*.

Nesse sentido, vale trazer a visão de Torquato Neto que em 1967 escreveu um artigo, "Vai fazer um ano!", em que evocava outro escrito seu de 1966 no qual apontava para os problemas dentro da MPB já naquela época. Em 1967, Torquato reforça a marca da crise interna da MPB apontando para os dilemas criativos e a repetição de eixos temáticos. Como aponta o crítico musical acerca de tais questões,

---

[65] Explanação realizada pelo Prof. Dr. José Miguel Wisnik em palestra sobre o Tropicalismo. 30 de Setembro de 2015.

[66] CAMPOS, Augusto. "Festival de viola e violência". *"Correio da Manhã"*. 26/10/1967. 2° Caderno, p. 1.

[67] O debate envolveu uma série de intelectuais e artistas que pensavam sobre os rumos da MPB na época, porem esteve marcado por um viés bastante pluricultural, tendo em vista a presença de intelectuais ligados não só a música, mas a outras artes como o cinema e a poesia. Isso pode ser entendido na chave de uma cultura cepecista que permaneceu e manteve o legado de discussões horizontais envolvendo as muitas artes. Os debatedores foram: Nelson Lins e Barros (crítico e compositor), José Carlos Capinam (poeta e compositor), Gustavo Dahl (cineasta), Ferreira Gullar (poeta e crítico), Nara Leão (cantora), Flávio de Macedo Soares Regis (crítico) e Caetano Veloso (compositor).

> Há pouco tempo, escrevi para um jornal universitário de São Paulo um artigo que resumia a minha opinião a respeito deste assunto vastíssimo e muito empolgante; o que deve ser feito agora em Música Popular Brasileira. Foi algum tempo após o estouro de "A banda", de Chico Buarque, e de "Disparada", de Geraldo Vandré. (...) É verdade que algumas das minhas previsões (as mais pessimistas, diga-se) estão sendo confirmadas. Disse que não adiantaria apelar, não daria em coisa alguma fazer "O coreto", porque Chico fizera "A banda", nem o "Estouro da boiada" porque Vandré conseguira êxito com sua esplendida "Disparada". (...) O que interessa é que a maior parte dos compositores preferiu sair na onda, e jogar para o lado aquele preceito tão saudável da pesquisa como elemento decisivo na evolução de um processo cultural qualquer. E, de repente, depois de "A banda", de "Disparada", de "Procissão" e do "Ensaio geral", uma nova crise já se desenha.[68]

Aqui, Torquato reitera a ideia de crise ou mesmo de *impasse criativo* como problemáticas da MPB já em 1966. Como ele aponta, a repetição de temáticas e formas consagradas, no caso "O coreto" e "Estouro da boiada" como alusões às canções de Chico Buarque e Geraldo Vandré, geraria apenas a repetição continua de fórmulas evitando assim a "evolução do processo cultural".

Dessa forma, podemos entender que havia já entre 1966-67 uma marca de uma crise interna na MPB a partir dos impasses criativos sofridos pelos artistas. Entretanto, é interessante notar como Torquato aponta para uma solução pela via da pesquisa da cultura popular como muitos cancionistas da época faziam. Nesse ponto o crítico musical se alinha naquele momento com determinadas posições do *campo cultural nacionalista* e ainda não endossa de forma orgânica o Tropicalismo musical que ainda não havia de fato surgido no horizonte de possibilidades. Muitos artistas que integravam a MPB também compartilhavam da idéia de pesquisa do material popular como fonte de criação e inspiração, casos de Edu Lobo e Sidney Miller. Isso se verifica nas obras que os artistas apresentaram no III Festival da Música Popular Brasileira da Record com "A estrada e o violeiro" e "Disparada". Torquato na época do festival já passa a endossar o caminho que os baianos Gilberto Gil e Caetano Veloso tomam ao trabalhar com temas nacionais, mas embuí-los de uma roupagem "moderna" ao incluir a guitarra elétrica e conjuntos de *rock*.

Assim, observando o III Festival da MPB da Record, podemos inferir que ele carregava todos os elementos de uma *crise* ou da saturação de um projeto estético-ideológico atrelado ao ideário Nacional-Popular. Havia também a marca do processo de

[68] NETO, Torquato. *Torquatália: geléia geral*. Org. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro, Rocco, 2004. p. 131.

surgimento de uma "cultura do consumo" mais articulada e que será central nos anos subsequentes. Tanto a busca por uma solução dos impasses que se apresentavam a época como a expansão da indústria fonográfica no país no final da década de 1960 e 1970, serão questões já latentes no festival e dele germinaram os elementos centrais que irão perpassar as discussões sobre MPB nos anos seguintes.

Como aponta Napolitano,

> (...) o III Festival de MPB já anunciava a crise da cultura nacional-popular e a emergência de uma nova cultura de consumo, então apenas esboçada. Neste sentido, trazia elementos oriundos desses dois conjuntos culturais e, como nenhum outro festival, foi ao mesmo tempo, fórum e feira.[69]

Assim, a partir desse sobrevoo tomando o III Festival da Música Popular Brasileira da Record como ponto de clivagem e ebulição, mas expandindo para pensarmos o *lugar social* da canção e os rumos da MPB no período destacado, observamos a articulação dos agentes culturais a partir de um momento em que a MPB vinha se consolidando, mas já parecia carregar internamente as contradições e problemas que acabarão evoluindo para os sintomas mais graves da crise da MPB sob o signo do ideário Nacional-Popular. Ademais, ao longo da dissertação, buscaremos compreender as consequências e desdobramentos dessa crise (1967-74) – e analisar, dessa forma, as *estratégias de afirmação* e os *projetos autorais* [70] de dois artistas que estavam imersos nessa *cena musical* efervescente: Sidney Miller e Sérgio Ricardo.

Esse último, que protagonizou a cena fatídica do arremesso do violão em 1967, estará nos holofotes de nosso próximo capítulo.

---

[69] NAPOLITANO, Marcos. "*Seguindo a canção(...)". Op. Cit*. p. 196.

[70] Sem entrar aqui em minucias e se alongar pelas terminologias e conceitos da Sociologia, empregaremos algumas categorizações analíticas sociológicas como forma de enriquecer e adensar a pesquisa. A busca pelo diálogo entre as áreas de História Social (ou História da Cultura, mais especificamente) e Sociologia da Cultura, é, a nosso ver, inevitável e necessária para que exista de fato uma construção conjunta, permitindo, assim, uma visão *diacrônica* e *sincrônica* de determinado recorte histórico, sem perder de vista a *matéria social* que compõe a *estrutura* do período em questão. Dessa forma, certas terminologias como "projeto autoral", "rede de sociabilidades", "lugar e função social", juntamente com a idéia de "estrutura de oportunidades" serão empregadas e matizadas ao longo do trabalho e da pesquisa porvir. Cf. BURKE, Peter *Apud* CUNHA, Flavio Saliba. *História & Sociologia*. Belo Horizonte, Ed. Autêntica, 2007; Cf. BOURDIEU, Pierre. *As regras da Arte*. São Paulo, Cia. das Letras, 2000; MICELI, Sérgio. *Nacional Estrangeiro.* São Paulo, Cia das Letras, 2003.

# CAPÍTULO 2

## DA PRAÇA AO LABIRINTO: OS LIMITES DO MODERNISMO NACIONALISTA DE SÈRGIO RICARDO

> *Durante todo o primeiro período americano de João Gilberto, de 1963 a 1969, O Brasil ocupou-se mais do seu folclore no auto-exílio do que em saber que, todas as vezes em que ele efetivamente pisou num palco estrangeiro, conquistou para sempre a plateia para a Bossa Nova e a música brasileira.*[71]
>
> - Ruy Castro

Neste capítulo buscaremos realizar um panorama da trajetória de Sérgio Ricardo na década de 1960 a partir de seu *projeto autoral* tendo como *fonte-objeto* base seu LP "A grande música de Sérgio Ricardo" (Philips, 1967). No entanto, tendo em vista sua trajetória desde o inicio da década, vale uma análise prévia, ainda que concisa, de sua obra no que tange a sua produção como artista da Bossa Nova – diga-se "bossa romântica" e, mesmo antes, com seu primeiro LP "Dançante N°1" (Todamérica, 1959). Para tanto, é fundamental entendermos a transição do cancionista para a segunda geração da Bossa Nova que foi bastante aguda, ainda que artistas como Carlos Lyra e Nara Leão também tenham realizado tal transição por vieses diferentes.

Nesse sentido, apresentaremos essa breve trajetória do artista, assim como a mudança gradual de seu projeto estético-ideológico, mas também analisaremos as participações de Sérgio Ricardo na trilha sonora dos filmes de Glauber Rocha, "Deus e o diabo na terra do sol" (1963-64) e "Terra em transe" (1967) – filmes estes paradigmáticos para entendermos o período e também para entendermos as contradições e problemáticas do *campo cultural nacionalista* que passa a entrar em uma crise mais aguda a partir do biênio 1968/1969. Sérgio Ricardo também produziu e dirigiu filmes próprios como os casos do curta-metragem "O menino da calça branca" (1961) e o longa "Esse mundo é meu" (1963). Buscaremos articular essa produção com a

[71] CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade*. São Paulo, Cia das Letras, 2008.p. 380.

participação de Sérgio Ricardo nas reuniões do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), a partir de 1961, e como por meio dessas teria se consolidado uma *rede de sociabilidades* de muitas artistas e intelectuais da época. E vale ressaltar também que muitos desses artistas, incluindo Sérgio Ricardo, gravitavam, de forma menos ou mais atuante, ao redor do Partido Comunista Brasileiro (PCB) que desde décadas anteriores já era um polo aglutinador de artistas e intelectuais radicais, socialistas e comunistas.

No mais, adensando a análise acerca da atuação de Sérgio Ricardo em diversas frentes artísticas, vale aqui também ressaltar a importância do episódio de 1967, conhecido como a "noite do violão" em que o cancionista arremessa seu instrumento sobre o público que o vaiava na terceira edição do Festival da Música Popular Brasileira da TV Record. Tal episódio, dentro de nossa hipótese inicial, demarca não uma reação isolada, mas todo um sintoma dentro de um cenário cultural e político que estaria relacionado a uma crise geral do *campo cultural nacionalista* a partir da MPB. Como demonstração mais aguda dessa crise a "noite do violão" também será emblemática para pensarmos os anos seguintes em que tanto a indústria fonográfica, como o *campo cultural nacionalista*, até então representado em especial pela MPB, e também os festivais de música (televisivos ou não), entrarão numa crise estrutural que moldarão os rumos da Música Popular Brasileira na década de 1970. Buscaremos mostrar, portanto, que a noite fatídica de Sérgio Ricardo não seria um caso à parte, e procuraremos aqui desvelar e aprofundar, por meio da obra do compositor, as razões e as consequências de todo esse processo que alterou de forma permanente e aguda todos os elementos formativos da MPB na década de 1970.

## 2.1 A bossa dançante e romântica de Sérgio Ricardo

Nascido na cidade interiorana de Marília em São Paulo em 18 de junho de 1932, João Lufti era descendente de uma família sírio-libanesa de origem ortodoxa-cristã que havia ajudado a fundar a cidade em 1930.

Foi adolescente para São Vicente trabalhar com um tio na Rádio Cultura da cidade. Ali, trabalhando de estagiário e "faz tudo" aprendeu os ditames do fazer

radialístico desde a função de operador de som até de locutor. Interessou-se por música naquela época e pegou aos poucos o traquejo do piano tocando na boate Savoy aos finais de semana. Ali reproduzia o *light music piano* de Carmen Cavallaro, e as composições de Lupicínio Rodrigues, Dorival Caymmi e Ary Barroso.[72]

O tio radialista se mudou então para o Rio de Janeiro para trabalhar na Rádio Vera Cruz levando o jovem Lufti. Nessa época o então rapaz, estudava na Escola Nacional de Música ao mesmo tempo em que foi chamado para servir no Exército da 1ª Companhia Leve de Manutenção da Tijuca.

Conseguindo dispensa médica, João Lufti largou o exército e conheceu Waldemar Henrique que o ajudou a entrar no programa semanal de música popular brasileira que ele apresentava na Rádio Roquette Pinto. Nesse momento, o jovem começa a frequentar também a noite carioca e passa a conviver com pianistas como Ed Lincoln, Luís Essa, Moacyr Peixoto e Newton Mendonça. Este era parceiro de Tom Jobim e Dolores Duran e ajudou o jovem pianista mariliense a se integrar aos artistas "da noite" da cena musical carioca. Com a saída de Tom Jobim da boate Posto Cinco para se tornar arranjador, o desconhecido João Lufti foi indicado para substituí-lo. "Mansur" como passou a ser chamado o jovem Lufti, passou no teste, mas Tom Jobim atentou para a necessidade do pianista dar mais atenção foco às harmonias.[73] Assim, entre 1950 e 1955, e tendo a boate Posto Cinco como porta de entrada, Mansur passou por boa parte das boates cariocas. É nesse período que ele conhece também todo o grupo, além de Tom Jobim, que depois viria a se tornar espécie de panteão da Bossa Nova: João Gilberto, Johnny Alf, Dolores Duran, Elizeth Cardoso, João Donato, etc.

Ademais, em diversas ocasiões também se apresentava em boates tocando música afro-cubana, como o mambo e a salsa, e acompanhando o conjunto "*El Cubanito*". É importante frisar que ao longo da década de 1950 os estilos musicais do Caribe tiveram proeminência ao redor do mundo seja com os gêneros citados, seja com o bolero. O próprio samba sofria de certa forma de um "aboleiramento". Havia uma espécie de tendência – ao redor do mundo – no pós-guerra de favorecer estilos musicais melancólicos e "fossa" (bolero, *chanson*), mas também ritmos marcadamente dançantes como os afro-cubanos (conga, rumba, *son*, mambo) e os norte-americanos (*twist*, *rock*).

---

[72] PACE, Eliana. *Sérgio Ricardo: canto vadio*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010. p. 46.
[73] PACE, Eliana. *Sérgio Ricardo: canto vadio*. *Op. Cit.* p. 50.

É curioso notar como de certa forma o samba ficaria espremido entre tais tendências. Determinado caldo cultural também influenciaria determinantemente o jovem "Mansur" em seus primeiros LPs.

Na TV Tupi, João Lufti seria contratado como pianista esporádico, mas o diretor artístico da emissora, Theóphilo de Barros Filho, se interessou pela fotogenia do pianista e o convidou para um teste. Ali, João Lufti dava lugar a Sérgio Ricardo, quando o diretor propôs um contrato de quatro anos como ator desde que ele trocasse o nome de origem árabe por um nome mais sonante e palatável ao público. A partir daquele momento, Sergio Ricardo levou paralelamente a carreira de ator (que acabou sendo apenas de dois anos na TV Tupi) e a carreira musical que levou adiante sob o mesmo pseudônimo.

No que tange as suas primeiras gravações, observamos que ao longo dos primeiros anos da década de 1960 (1960-1963), Sérgio Ricardo é ainda tido como referência da "bossa romântica", e nos anos subsequentes como um representante ativo da segunda geração da Bossa Nova, ou Bossa Nova *engajada*, ao lado de Carlos Lyra e Nara Leão. Em 1963 os três artistas, considerados até pouco tempo ícones da Bossa Nova e do "amor, do sorriso e da flor", se inseriam, a partir de uma base em comum, em um novo estágio calcado agora no engajamento e nas temáticas próximas ao ideário Nacional-Popular sob uma leitura de esquerda. Tanto em "Depois do carnaval" (Philips, 1963) de Carlos Lyra, como em "Nara" (Elenco, 1963), como em "Um Sr. Talento" (Elenco, 1963) de Sérgio Ricardo, já estão presentes os elementos estético-ideológicos que darão o tom da produção da segunda geração da Bossa Nova ao longo dos anos de 1960.

As composições traziam à tona temas como o "morro" e o "sertão", além do engajamento mais explícito e uma aproximação com a tradição do samba urbano. Nara, por exemplo, já se coloca em seu LP de estreia como interprete de três composições de sambistas ligados à tradição do samba carioca "autêntico". Nara não se projeta mais como musa da Bossa Nova, mas agora como intérprete de um repertório pautado pelo ideário Nacional-Popular, gerando críticas negativas tanto daqueles que não compreendiam a mudança súbita de seu repertório e sua descaracterização como musa, como daqueles que enxergavam Nara como deturpadora da tradição por meio de

arranjos e vocalizações bossanovísticas vistas como "alienígenas" sobre um repertório que incorporava Cartola, Nelson Cavaquinho e Zé Keti.

Entretanto, vale destacar que, anteriormente à fase mencionada em que os artistas se mostrariam paulatinamente mais engajados e preocupados com "as coisas nossas", Sérgio Ricardo havia se consolidado com um artista ligado à *bossa romântica*. Seu LP de estreia e seus dois álbuns subsequentes mostram um artista possuidor já de uma formação erudita, mas ainda muitas canções de outros compositores.. Ademais as composições em geral trazem temas românticos e ritmos "dançantes".

Acerca de tal formação dita erudita, Sérgio Ricardo afirma que suas influências variavam de Koellreuter, Moacir Santos, Radamés Gnatalli, como mestres formadores, e Tom Jobim e João Gilberto, como professores/parceiros da Bossa Nova que surgia. Segundo Sérgio Ricardo havia uma porosidade "não intencional" de todos esses elementos eruditos em sua música, em especial na harmonia e na presença do contraponto – fato que teria dificuldade a recepção pelo público de algumas músicas de seus LPs de 1960, "A bossa romântica de Sérgio Ricardo" (Odeon, 1960) e "Depois do amor" (Odeon, 1961).[74]

Dessa forma, o cancionista se afasta de seu primeiro LP focado em músicas em geral instrumentais e com a presença de uma miríade de "ritmos afro-americanos".[75] Nessa primeira obra, "Dançante N°1" (Todamérica, 1958), o foco reside centralmente na amalgama de diferentes ritmos sincopados com intenção de ser de fato uma música para bailes. O próprio Sérgio Ricardo reafirma isso ao trazer para o LP o ritmista cubano Ramon Perez tocador de tumbadora, e que excursionava pela América do Sul, com intuito de "enriquecer a parte rítmica das melodias".[76] Curiosamente, tais elementos também demonstram a presença ainda forte do paradigma anterior à Bossa Nova que imperava no sentido da centralidade de elementos rítmicos e timbres de

[74] O SOM DO VINIL. Rio de Janeiro, Canal Brasil, 22 de Abril de 2015. Programa de TV. Entrevista a Charles Gavin sobre o LP "A grande música de Sérgio Ricardo".

[75] Entendemos "ritmos afro-americanos" como elementos rítmicos na música que remetam à "África Negra", independentemente da composição étnica ou racial de seus exponentes. Ademais, "afro-*americanos*" diz respeito à totalidade das três Américas que receberam as diásporas africanas.

[76] Texto de Sérgio Ricardo no encarte do LP. RICARDO, Sérgio. *Dançante N°1*. Rio de Janeiro, Todamérica, LPP-TA-332, 1958.

percussão, em especial no das músicas norte-americanas, cubanas e brasileiras que tiveram maior força no pós-guerra – com destaque para as duas primeiras.[77]

Nesse sentido, podemos afirmar que esse primeiro momento de Sérgio Ricardo, no plano dos LPs, se deu entre 1958, data de sua estreia em disco, e 1963 com seu LP "Um Sr. Talento" em que Sérgio Ricardo mudaria seu *projeto autoral* por meio de um engajamento e um novo paradigma estético-ideológico para suas canções. No plano das canções, a composição "Zelão" de seu LP de 1960, reitera uma mudança sutil, mas paradigmática e que será o modelo para suas canções do LP de 1963: ritmo e timbres pautados no samba sob uma harmonia ainda calcada na Bossa Nova.[78] Sintomaticamente, "Zelão" foi a escolhida do cancionista para a apresentação no espetáculo da Bossa Nova no Carnegie Hall em Nova Iorque, em novembro de 1962.

Aqui, vale ressaltar também a construção acerca de todos estes elementos e álbuns de Sérgio Ricardo anteriores a seu engajamento a partir de sua própria narrativa que se encontra presente em: sua autobiografia,[79] em seu livro/perfil biográfico,[80] no documentário sobre sua carreira, a Bossa Nova, e o panorama brasileira em 1960[81] e, por fim, em suas muitas entrevistas e depoimentos.[82] Sem querer entrar na seara da construção de memória, ou propriamente na história oral, pretendemos apenas atentar para qual é a construção de Sérgio Ricardo sobre sua trajetória. Tal construção teria se consolidado por volta de meados dos anos 1980, período em que o cancionista começa a

---

[77] Cf. OLIVEIRA, Aloysio. *De banda pra lua*. Rio de Janeiro, Record, 1982. É curioso notar nesse sentido como houve sobreposições e tendências sincrônicas de ritmos e gêneros. O foco em timbres percussivos e em ritmos sincopados, que não é a base constituinte da Bossa Nova, permaneceu de forma categórica nos grupos de "samba moderno" ou "sambalanço" ao longo da década de 1960. Artistas como Elza Soares flertaram até "a segunda página" com a Bossa Nova, mas mantiveram sua base em outras vertentes do samba. Já artistas como Miltinho, Dóris Monteiro, Luís Reis, Luís Antonio buscaram uma maior incorporação dos metais e de seus fraseados provindos da *big-bands* norte-americanas. Determinada tradição desaguará posteriormente na atualização e valorização do samba de gafieira. Tais questões são importantes para entendermos a pluralidade e multiplicidade de um determinado contexto problematizando a tendência, por vezes estigmatizante, de reduzir toda uma experiência histórica ao advento de um movimento e de seus agentes. Cf. SOUZA, Tárik. *Sambalanço, a bossa que dança – um mosaico*. Rio de Janeiro, Kuarup, 2016; Cf. CONCAGH, Tiago Bosi. *Samba e esquerda nacionalista na década de 1960 (1961-1966)*. Iniciação Científica em História. São Paulo, FFLCH-USP, 2011.

[78] Ainda que o trabalho aqui apresentado não tenha a pretensão de entrar nos méritos musicológicos das canções, vale a nota acerca da utilização de semitons em "Zelão". O uso de semitons escapava da composição tradicional de sambas. Um semitom é o menor intervalo entre duas notas na escala diatônica (sucessão de tons e semitons, sendo cinco tons e dois semitons).

[79] RICARDO, Sérgio. *Quem quebrou meu violão*. Rio de Janeiro, Record, 1991.

[80] PACE, Eliana. *Sérgio Ricardo: canto vadio*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

[81] VEM, enquanto a tristeza não. Direção: Marco Fialho. Produção: Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, 2003, (20min). Disponível em: portacurtas.org.br/filme/?name=enquanto_a_tristeza_nao_vem. Acesso em 25 jun. 2016.

[82] Em especial: O SOM DO VINIL, *Op. Cit.*

reafirmar uma narrativa que norteará sua autobiografia de 1991, “Quem quebrou meu violão”.

Tal narrativa reafirma uma *persona* de Sérgio Ricardo cuja trajetória começa em “Zelão”, se repete no álbum “Um Sr. Talento” e passa pelas trilhas sonoras dos filmes Glauber Rocha, “Deus e diabo na terra do sol” e “Terra em transe”. A partir de uma visão de engajamento das canções conectadas com o cenário politico brasileiro, o cancionista desenvolve a sua narrativa a partir de suas visões como artista-intelectual que reflete sobre sua realidade e constitui sua obra em diálogo com a mesma. Nessa mesma perspectiva, o momento do arremesso do violão na plateia no “Festival da Música Popular Brasileira da Record” de 1967 e sua atuação no fim dos anos 1960 representariam basicamente o marco final dessa construção narrativa. As razões para tal marco final passam por diversas questões colocadas nas obras citadas: complô de gravadoras; censura; não aceitação da canção “Beto bom de bola” pelo diretor da TV Record, Paulo Machado de Carvalho que também era um cartola do futebol e teria visto a canção como uma crítica à transferência do jogador Garrincha para o Corinthians; uma plateia “alienada” e possivelmente já mancomunada com determinadas artistas; Membros do Comando de Caça aos Comunistas (CCC) que estariam na plateia; entre outras.

Constatados os diversos motivos que Sérgio Ricardo enumera em sua narrativa, gostaríamos de salientar que não pretendemos entrar no mérito das razões específicas da vaia para o cancionista – pois buscaremos mais à frente elucidar as razões para as vaias que ocorreram em todo o Festival – e sim pensar em como tais narrativas tem pertinência dentro das questões que temos levantado na dissertação acerca da crise dentro do *campo cultural nacionalista* ao qual Sérgio Ricardo estava circunscrito. E isso também nos guiará para pesarmos os anos 1970, período em que Sérgio Ricardo se vê paulatinamente mais marginalizado a partir da transformação da indústria fonográfica no país.

Assim, já entrando no período que demarca a afirmação da fase engajada de Sérgio Ricardo, propormo-nos a problematizar a visão adotada pelo cancionista em especial no documentário “Enquanto a tristeza não vem” de 2003,[83] cuja narrativa é

[83] VEM, enquanto a tristeza não. *Op. Cit.*

patente no sentido de intercalar a produção artística de Sérgio Ricardo com o momento político do país.

## 2.2 Sérgio Ricardo entre a película e a canção

Em seu LP de 1963, Sérgio Ricardo procurou sintetizar duas grandes vertentes que se manterão ao longo de sua carreira. A primeira é a tradição do samba urbano que se revela nas composições de autoria própria, caso de "Tamborim", "A fábrica", "Enquanto a tristeza não vem", "Folha de papel" e o "Menino da calça branca" [84]; a segunda tradição, essa permanente no decorrer da obra do cancionista, está no Nordeste, seja na representação do imaginário e do misticismo afro-baiano, seja no imaginário do sertão da seca e da fome.[85] Os discos posteriores de Sérgio Ricardo, ambos atrelados à projetos cinematográficos como trilhas sonoras, "Deus e o diabo na terra do sol" (1963-64), e "Esse mundo é meu" (1964), revelam a forte tradição de Ricardo na representação do sertão e do imaginário "afro-baiano" – ambos como *lugares da memória* da esquerda que se consolidaram por via dos escritores regionalistas nas décadas de 1930 e 1940.

Nesse sentido, os trabalhos de Sérgio Ricardo com cineastas como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos ampliam, não apenas as bases estético-ideológicas que transparecem nas canções do cancionista, mas também alargam o leque do compositor no sentido da linguagem cinematográfica. Em 1961, Sérgio Ricardo com alguma experiência na direção televisiva provinda de um programa piloto sobre Bossa Nova na TV Tupi, lança seu primeiro curta, "Menino da calça branca". A película, inspirada na estética de filmes de Nelson Pereira dos Santos da década de 1950 ("Rio, Zona Norte"; "Rio 40°"), conta com a própria ajuda de Santos na montagem. Na temática, o cidadão precário é destacado, assim como a vida cotidiana no morro sob a ótica das classes populares.

---

[84] Vale ressaltar a mescla de trio jazzístico com instrumentos de escola de samba e samba de roda, revelando ainda uma estética do LP presa à Bossa Nova. Essa será uma tendência para os outros discos de artistas que buscavam romper ideologicamente com a Bossa Nova, mas não conseguiam achar soluções estéticas fora da BN – e até mesmo por questões de mercado se mantiveram atrelados nesse sentido ao movimento.

[85] Para uma diferenciação mais elaborada e precisa desses "dois nordestes", Cf. RISÉRIO, Antonio. "O solo da sanfona: contextos do rei do baião". In: *Revista USP*, n° 4. São Paulo, dez./jan./fev. 189/90. pp. 35-40.

A relação com Nelson Pereira e a estética do cinema novo se manterá ao longo da carreira do cancionista. Em 1962, o artista inicia seu primeiro longa-metragem, "Esse mundo é meu". O compositor, no mesmo ano, ainda fará a trilha sonora para o primeiro longa de Glauber Rocha, "Barravento", composição esta que aparece já no seu LP, "Um Sr. Talento", lançado um ano depois do filme.

Em 1964 Glauber lança "Deus e o diabo na terra do sol", com trilha sonora de Sérgio Ricardo. No mesmo ano o compositor e agora cineasta lança a sua película "Esse mundo é meu". Sobre o filme, Glauber Rocha teria afirmado que ele representava "um passaporte do cineasta para o músico consagrado que é Sérgio Ricardo (...) o filme demonstra, mais uma vez, que o cinema novo conquista dia a dia sua posição em nosso panorama cinematográfico".[86]

No mesmo período, entre 1963-64, logo antes do golpe militar, Sérgio Ricardo passa a frequentar com mais assiduidade o CPC da UNE, e os preceitos que irão nortear a produção da segunda geração da Bossa Nova partem em grande parte das diretrizes culturais ali discutidas. O cancionista leva tais concepções estético-ideológicas tanto para a música como para o cinema, mantendo uma linguagem conectada com aquela presente nos filmes de Nelson Pereira dos Santos.

Esse período anterior ao golpe é para Sérgio Ricardo um momento de forte articulação na música, no cinema e no teatro. Tal articulação teve como polo central o CPC que, por sua vez, ajudou a aproximar intelectuais e artistas de muitas áreas no início dos anos 1960, inclusive no sentido de criação de um discurso estético-ideológico um pouco mais homogêneo dentro do meio. Ainda em 1963, Sérgio Ricardo tem seu filme "Esse mundo é meu" transposto para o Teatro de Arena por Chico de Assis. O grupo de Vianinha, Augusto Boal e Chico de Assis teria exercido papel preponderante entre 1960 e 1963 na articulação entre teatro e música.[87] Tal relação criaria um modelo de peça teatral, resgatando o teatro de revista, que se manteria ao longo dos anos 1960 nas peças dos grupos teatrais Arena/Opinião, como espetáculos de oposição ao regime.[88]

---

[86] *Apud* CONTIER, Arnaldo Daraya. Sérgio Ricardo: Modernidade e engajamento político na canção. In: *Comunistas brasileiros: cultura política e produção Cultural*. Belo Horizonte, Ed. UFMG/ Humanitas, 2013. p. 342

[87] Cf. MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo, Ed. 34, 2003. p. 49.

[88] Cf. GARCIA, Miliandre. *Op. Cit.*

Sobre a relação entre Sérgio Ricardo e o CPC, vale salientar um ponto fundamental destacado em sua autobiografia, mas também presente em artigo de Arnaldo Contier: Sérgio Ricardo se recusava a compactuar com a simplificação estética em face do projeto do CPC de atingir o povo. O compositor, trazendo uma tradição da Bossa Nova, mas também com uma bagagem na música internacional e na música erudita, compunha com uma base de violão que remetia a João Gilberto e Dorival Caymmi. Ademais, incorporava artistas da música internacional como influência estética para enriquecer seu repertório, casos de Cole Porter, Miles Davis e George Gershwin. No campo erudito, trazia estruturas rítmicas e harmônicas provindas de Heitor Villa-Lobos e de Claude Debussy.[89] Tais influências irão perpassar sua carreira e aparecer com ainda mais força em discos e trabalhos posteriores, a exemplo de sua trilha sonora para "Terra em transe" (1967), que ele começa a escrever em 1965 para orquestra a pedido de Glauber. No mais, é sintomático como o anteprojeto cepecista, apesar de tributário ideologicamente do *jdanovismo* e da idéia de acepção da cultura popular pelo realismo socialista, não exerceu de fato uma influência estética direta nos compositores ligados ao Centro, ainda que eles compartilhassem de preceitos ideológicos bastante afinados, caso do próprio Ricardo, leitor de Marx e frequentador de reuniões do PCB.[90]

O projeto musical de Sérgio Ricardo era, portanto mais amplo e diversificado, do ponto de vista estético, do que o de outros compositores da segunda geração da Bossa Nova. Em linhas gerais é possível perceber pelo próprio discurso do cancionista que este buscaria uma incorporação estética da BN considerada mais elaborada, de João Gilberto e Tom Jobim, às músicas de Sérgio Ricardo. Em seu projeto musical, até então, ele tentaria manter as "conquistas" estéticas alcançadas, sem reduzi-las a nenhum molde simplificador. Além disso, ainda havia uma influência bastante acentuada dos "princípios do Modernismo Nacionalista",[91] diga-se Villa-Lobos e Mário de Andrade.

---

[89] CONTIER, Arnaldo Daraya. *Op. Cit.* p. 347-348.

[90] O caso de Ricardo não é isolado e faz parte de um complexo debate que perpassou desde o princípio a idéia de uma politica cultural cepecista. Nesse sentido, tanto músicos, como cineastas e dramaturgos, em geral, se recusaram a adotar uma cartilha dogmática para a cultura. Ao invés disso, seguiram trajetórias bem distintas demarcando, assim, uma grande pluralidade estética das obras do período (ainda que ideologicamente houvesse maiores pontos de convergência), Cf. GARCIA, Miliandre. *Op. Cit.*; NAPOLITANO, Marcos. Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970): um balanço historiográfico. In: *revista de Estudos Brasileiros*. *Op. Cit.*, pp. 42-43.

[91] CONTIER, Arnaldo Daraya. *Op. Cit.* p. 349.

Creio que é com base nesse “modernismo Nacional-Popular”, com elementos da música engajada, que devemos entender a obra de Sérgio Ricardo, que ganha corpo ao longo da década de 1960. Tal projeto encontra consonância, por exemplo, na obra de Edu Lobo que também terá matrizes estéticas e ideológicas próximas desse modernismo nacionalista. Como projeto musical, entendemos que havia um sentido de continuidade desse modernismo na obra de Sérgio Ricardo. Sua gênese estaria em Villa-Lobos e na possibilidade de um refinamento estético sem perder de vista a música popular, mas sem se submeter a ela. Mário de Andrade também seria importante para consolidar esses preceitos por meio de seus escritos. Entretanto, a manutenção de um gosto calcado no “samba aboleirado” das décadas de 1940 e 1950 reduziu as possibilidades estéticas alcançadas pela música erudita nas décadas anteriores. A Bossa Nova surgiria na leitura de certos artistas e intelectuais, Sérgio Ricardo incluso, para restaurar essa condição superior por meio de uma nova leitura do popular sob arranjos e harmonizações mais refinadas presentes, em especial, nas músicas de João Gilberto e Tom Jobim. Nesse sentido, pela ótica de Sérgio Ricardo, a MPB deveria ser tributária desses avanços estéticos e perpetuar o seu legado.

## 2.3 A grande música de Sérgio Ricardo

No LP “A grande música de Sérgio Ricardo” (Philips, 1967), é possível verificar a síntese de um projeto que buscou conjugar modernismo e um ideário Nacional-Popular. Como produto estético-ideológico é um disco que a todo o momento remete ao plano do “morro”, do “sertão” e da cidade interiorana, porém, às vezes, traz alguns arranjos complexos, feitos para orquestra, que o cancionista compusera para “Terra em transe” e para a peça teatral “O coronel de Macambira”.

Observando num primeiro momento a capa do LP [Figura 1], desenhada pelo cartunista Ziraldo, podemos também verificar indícios marcantes de um projeto de união de classes sociais e raças. Assim, figuras como um homem branco de terno e gravata poderiam simbolizar a figura do profissional liberal ou mesmo da burguesia progressista. Já um homem moreno sentado na parte inferior-direita da capa com uma chave inglesa no bolso e vestindo um uniforme branco, poderia, por sua vez, remeter ao

operariado migrante. Há também outras figuras como um negro vestindo uma camiseta rubro-negra, um menino sentado sobre uma pilha de livros e um homem de óculos falando e apontando para o alto. Tais figuras poderiam remeter, respectivamente, ao carioca suburbano estereotipado (como cidadão precário), a um estudante e a um político. Por fim, na parte esquerda do álbum a imagem icônica de duas mãos se apertando, uma branca e uma negra, simboliza uma idéia de fraternidade racial.

Todos os personagens do LP estão com um "balão de quadrinhos" em seus ouvidos remetendo ao grande balão no centro que contém o título do LP. Todos estariam, assim, ouvindo "A Grande Música de Sérgio Ricardo", sendo essa uma espécie de denominador comum frente às diferenças socioeconômicas do país.

**Figura 1:** Capa do LP "A grande música de Sérgio Ricardo" (Philips, 1967). Arte: Ziraldo. Fonte: www.sergioricardo.com

Nesse sentido, não poderíamos deixar de notar a concomitância do discurso simbólico do LP – que irá se reafirmar com as músicas – com a idéia de *frentismo cultural* levada a cabo pelo PCB. Desde o espetáculo Opinião a idéia de união de classes e de frentismo pelo viés da cultura havia se consolidado com mais veemência dentro do imaginário político do *campo cultural nacionalista*, e mesmo com determinada parcela dos liberais, como forma de resistência à ditadura. O LP de Sérgio

Ricardo aponta para uma tentativa de levar à frente esse imaginário como prática cultural ativa, oferecendo uma mensagem política direcionada e clara que conclamasse o povo a se unir frente a um inimigo comum. Se no Opinião os três personagens em

**Figura 2:** Detalhe da capa do LP "A grande música de Sérgio Ricardo" (Philips, 1967). Está escrito: *abaixo MEC-USAID*. Fonte: www.sergioricardo.com

cena representavam o cidadão precário carioca (Zé Keti), o migrante nordestino (João do Vale) e a burguesia progressista (Nara Leão), temos os mesmo elementos na capa do LP de Ziraldo [Fig. 1], sugerindo que o mesmo ideário politico era compartilhado e reforçado ainda que passados cerca de três anos da montagem da peça.

Também vale notar a presença de uma crítica aos acordos MEC-USAID[92] feita de forma bastante sutil e escondido na capa do LP [Figura 2]. As palavras que compõe

[92] Série de acordos estabelecidos após o golpe de 1964 entre o Ministério da Educação brasileiro (MEC) e a *United States Agency for International Development* (USAID). Entre junho de 1964 e janeiro de 1968 foram firmados 12 acordos marcando o período de maior intensidade do programa. Do ponto de vista educacional, os acordos tinham premissas que visavam desenvolver uma visão tecnicista acerca da educação e preparar os alunos para o mercado de trabalho. Segundo aponta verbete do *website* da Unicamp **"Navegando na história da educação brasileira"**: "na prática, os MEC-USAID não significaram mudanças diretas na política educacional, mas tiveram influência decisiva nas formulações e orientações que, posteriormente, conduziram o processo de reforma da educação brasileira na Ditadura Militar. Destacam-se a *Comissão Meira Mattos*, criada em 1967, e o *Grupo de Trabalho da Reforma Universitária* (GTRU), de 1968, ambos decisivos na reforma universitária (Lei nº 5.540/1968) e na reforma do ensino de 1º e 2º graus (Lei nº 5.692/1971)". Cf. http://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/glossario. Acessado em 29 de Setembro de 2016. Para mais informações sobre os acordos MEC-USAID, Cf. ROMANELLI, Otaíza de Oliveira. *História da educação no Brasil*. Petrópolis, Vozes, 1978.

os dizeres estão pouco nítidas e contrastam com o número de registro do LP que curiosamente foi posto exatamente por cima das palavras de ordem que parecem escritas em um cartaz. O contraste das grafias e a pequenez dos dizeres na capa possivelmente fizeram com que a frase não fosse censurada tendo em vista a crítica direta às políticas nacionais de ensino então em questão e promulgadas pela ditadura militar. O período de 1967 também coincide com a época de maior adensamento do acordo MEC-USAID, cerca de 12 no total, entre 1964 e 1968. Partindo de uma visão de dentro do campo das esquerdas em geral, os acordos visavam fomentar o tecnicismo no ensino e adaptar a pós-graduação ao formato norte-americano. Em última análise, tais acordos tinham o intuito de preparar futuros profissionais para o mercado de trabalho dentro de um cenário de expansão capitalista vivida no país.

Voltando especificamente para o LP e suas composições [Tabela 1], observamos que essas dão o tom exato da mensagem simbólica da capa: canções que trabalham com a matéria *popular* – sambas, marchas, toadas, capoeiras e repentes – mas que a todo momento "sofrem" intervenções que ressignificam sua estética por meio de harmonizações e escolhas timbrísticas que denotam uma busca de aproximação com uma burguesia ou uma burguesia progressista, tanto como intérprete (no sentido literal de interpretar) da canção, como fruidora daquele material, já que era, teoricamente, o público alvo majoritário do LP. Não à toa, Sérgio Ricardo e Lindolfo Gaya assumem a direção artística do disco conferindo arranjos que depois Sérgio Ricardo irá assumir como "um tanto herméticos".[93]

**Tabela 1:** *A Grande Música de Sérgio Ricardo (Philips, 1967 – R765012L)*

| Lado | Faixa | Canção | Compositor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|
| **A** | 1 | A praça é do povo | Sérgio Ricardo | Sérgio Ricardo |
| | 2 | Cantochão | Sérgio Ricardo | Sérgio Ricardo |
| | 3 | Princesa Isabel | Sérgio Ricardo | Sérgio Ricardo |
| | 4 | Fantasia da alegria | Sérgio Ricardo | Sérgio Ricardo |
| | 5 | Brincadeira de Angola | Sérgio Ricardo | Sérgio Ricardo |

[93] O SOM DO VINIL. Rio de Janeiro, Canal Brasil, 22 de Abril de 2015. Programa de TV. Entrevista a Charles Gavin sobre o LP "A grande música de Sérgio Ricardo".

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| **B** | 1 | Zé do Encantado | Sérgio Ricardo | Sérgio Ricardo |
| | 2 | Tema da posse | Sérgio Ricardo | Sérgio Ricardo |
| | 3 | O coronel de Macambira | Sérgio Ricardo | Sérgio Ricardo |
| | 4 | A pena e o penar | Sérgio Ricardo | Sérgio Ricardo |
| | 5 | Zebedeu | Sérgio Ricardo | Sérgio Ricardo |

Assim, no que tange às canções do LP, apesar de não ser possível pensar em uma unidade de gêneros específica e de uma narrativa que dê um sentido total ao LP,[94] são recorrentes temáticas que trazem à tona espaços de coletividade – seja pelo espaço cívico e democrático da praça, seja pelo espaço imaginado e plural do carnaval. Em ambos os espaços prevaleceria a ideia de uma coletividade indistinta que estaria lutando por um mesmo ideal. Ideário este reforçado novamente pela capa do LP. Exemplos de canções que trabalham tais temáticas são: "Fantasia de alegria", "Brincadeira de Angola" e a música que abre o LP, "A praça é do povo". Escolhemos aqui dar maior ênfase a essa última canção primeira do LP, pois entendemos que além dela trazer a tona elementos que remetem a essa conclamação a uma "resistência cívica"[95] no âmbito do espaço público, ela também oferece elementos estéticos que sintetizam o projeto autoral de Sérgio Ricardo desse período e, por outro lado, apontam também para os primeiros sinais de um esgotamento desse mesmo projeto.

[94] É possível inferir que a multiplicidade de gêneros do LP (samba, marcha, toada, repente) estejam relacionados aos chamados *lugares da memória* da esquerda brasileira que se consolidaram pela linha de pensamento isebiana, mas também como apontou Sérgio Ricardo, o LP acabou sendo um compilado de toda a sua produção na época, seja ela estritamente provinda do plano musical ou ligada ao cinema ou ao teatro. Em entrevista a Charles Gavin no programa "O Som do Vinil", Sérgio Ricardo chega a chamar o disco de uma "salada mista de sua produção na época". Cf. O SOM DO VINIL. *Op. Cit.*

[95] Sobre a questão da resistência como conceito histórico e suas variantes dentro de um cenário político autoritário – incluindo a idéia de "resistência cívica" e "resistência cultural" – Cf. NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980). Op. Cit.* Cap. 1, 2 & 6.

### 2.3.1 A praça é do povo

A canção "A praça é do povo" foi composta por Sérgio Ricardo em parceria com Glauber Rocha, e fruto da parceria dos dois que se estendeu após "Deus e o diabo na terra do sol" (1963-64) até "Terra em transe" (1967). Escolhemos tal canção pois acreditamos que ela tem papel preponderante no LP dentro de uma proposta que une engajamento pela arte e um refinamento estético que não dispensa o material popular. Nesse sentido, acreditamos que ela represente uma síntese dos elementos centrais que perpassam o *projeto autoral* de Sério Ricardo nesse período.

A composição remete desde seu título ao poema antológico de Castro Alves, "O povo ao poder", escrito em 1864. O poema é uma ode as lutas de libertação e a emancipação dos povos, evocando desde os irmãos Graco, como aos libertadores e unificadores nacionalistas do séc. XIX, como Giuseppe Garibaldi e Lajos Kossuth. No poema podemos verificar os mesmos versos que foram incluídos na canção: *A praça! A praça é do povo/ Como o céu é do condor/ É o antro onde a liberdade/ Cria águias em seu calor.* Na canção de Sérgio Ricardo e Glauber, a primeira estrofe da canção inclui os versos do poeta baiano: *A praça é do povo/ Como o céu é do condor/ Já dizia o poeta / Dos escravos lutador.* Aqui, fica clara a referência da canção a figura de Castro Aves abolicionista e do poema como uma ode à emancipação sendo a praça espaço privilegiado das expressões, vontades e lutas do povo pela liberdade que, por sua vez, "cria águias em seu calor".

Dessa forma, assim como no poema de Castro Alves, a referência à praça se dá num plano simbólico e cívico de combate à tirania e ao despotismo. E a luta pela emancipação dos escravos se traduziria na música de Sérgio Ricardo no sentido da emancipação do povo frente ao governo militar. Esse uso da luta abolicionista como paralelo a luta anti-ditatorial é tema recorrente dentro das canções de Sérgio Ricardo, já tendo aparecido em diversos momentos no LP anterior do compositor "Esse mundo é meu" (1964), e na canção "Princesa Isabel" e "Brincadeira de Angola" a terceira e a quinta, respectivamente, também inclusas no "A grande música de Sérgio Ricardo".

Outro ponto a ser explorado na canção de Sérgio Ricardo, e que reforça a questão da praça como ambiente cívico, é o uso do ritmo da marcha militar acompanhada por instrumentos de sopro e percussão típicos de bandas marciais e que em diversos âmbitos municipais ficaram conhecidas apenas como "fanfarras". Desde a

introdução marcada por sopros (trompete e trombone) e percussão (tarol e pratos), e depois com a entrada da voz de Ricardo juntamente com o ritmo da marcha militar tocada no tarol, fica evidenciado o uso destes elementos sonoros como aporte para um ideal de civismo, mas, além disso, de uma idéia de rito cívico e de sociabilidade dentro do âmbito da praça. Ademais, os versos cantados por Sérgio Ricardo são respondidos por um coro que se faz presente por toda a música sempre respondendo e reafirmando cada verso e conferindo, assim, um sentindo de coletividade e união ainda mais destacado dentro da mensagem da canção.

No entanto, vale ressaltar que, apesar de sutis e demarcados apenas na introdução da canção, os metais que atacam desde o início (trombone e trompete) não remetem apenas a uma tradição das bandas militares, mas pela harmonia, dialogam com determinada tradição da música erudita nacional – seja pelos arranjos para orquestra de Heitor Villa-Lobos ou de Radamés Gnatalli, sendo esse último uma das grandes inspirações musicais de Ricardo e arranjador que ele chamaria de "mestre formativo".

Sobre Villa-Lobos, vale uma citação de Sérgio Ricardo extraída de uma entrevista recente (2014) em que ele afirma,

> Villa Lobos, nossa expressão maior na música erudita, tratou os temas populares com todo requinte de seu saber musical dando dignidade aos temas como se os tirassem do limbo da pobreza estética e os vestiu com a beleza de suas composições tornando-as mais belas, reforçando o caráter de origem sem nenhuma perda. A fonte popular é a nossa cara e sua roupagem estética, seguindo seus ritmos e seu sentimento não perdem nada com isso. Mas se fizermos arremedos rítmicos ou melódicos cairão na descaracterização e virarão um lixo.[96]

Aqui, vale a citação, pois ela elucida muitos dos procedimentos estéticos que Sérgio Ricardo buscava imprimir em suas músicas, e muito do que o inspirava naquilo que poderíamos chamar, ainda que problematizando tal terminologia, de "linha evolutiva da MPB". Assim, apesar do termo ter tenha ganhado outras conotações inclusive servindo como aporte para a fundamentação do tropicalismo, aqui ele é pensado a partir de uma genealogia musical que Ricardo assume, tomando Villa-Lobos como espécie de "pai fundador". Entretanto, fica patente em sua fala uma necessidade da ida daquele que possui o "requinte do saber musical" em direção à música popular no

[96] Entrevista concedida a nós via e-mail. 8 de Fevereiro de 2014.

intuito quase catequizante de "tirá-la do limbo da pobreza estética". Porém, com a preocupação que não houvesse perda do referencial reforçando, assim, o "caráter de origem" para que o material não fosse descaracterizado e virasse "lixo". Nesse sentido, podemos entender a referência direta a seu papel e de outros compositores na Bossa Nova. A ida ao popular como forma de garantir-lhe roupagem "requintada" sem perder o referencia de origem.

Segue Sérgio Ricardo, na mesma entrevista, comentando exatamente sobre a Bossa Nova,

> A Bossa Nova não agrediu sua estrutura [música popular]. Se ficou atida aos temas de amor simplesmente no exagero das influências da zona sul do Rio de Janeiro, com cheiro de Jazz, deveu-se ao descompromisso de seus criadores com o lado político das temáticas, o que, fatalmente, os teriam levado ao povo e seus verdadeiros ritmos, como fizemos, Sidney, Eu, Theo de Barros, Chico de Assis e poucos outros, quando o Brasil acordou para a luta política, logo depois da Bossa Nova nos anos sessenta. Nosso repertório tinha a indignação da revolta popular, sem perder tanto as raízes populares, como ficou sem nada dever aos avanços estéticos da Bossa Nova.[97]

Dessa forma, fica clara a visão missionária de Ricardo em relação à música popular. Essa visão, imbuída de um caráter estetizante, mas adquirindo uma preocupação política na década de 1960, será a matriz para a produção de Sérgio Ricardo em seus dois álbuns, "Um Sr. Talento" e "A Grande Música de Sérgio Ricardo", esse último que aqui buscamos analisar. Entretanto, como o cancionista também destaca e reafirma, a desconfiguração da matéria popular tornaria a canção nula em termos de valor cultural e, para ele, a Bossa Nova, nesse sentido, não descaracterizou o samba como críticos como José Ramos Tinhorão irão afirmar e reafirmar inúmeras vezes.[98]

É nessa chave que também temos que entender sua produção nos anos 1960 e em especial o LP em questão. A música aqui analisada é também uma síntese da preocupação constante de Sérgio Ricardo em manter um equilíbrio delicado – que para ele era uma questão imperativa – entre o popular e o erudito, entre uma mensagem simples e compreensível e arranjos complexos, mas que não fujam da "matéria popular". E sempre remetendo a uma tradição, a um cânone sem perder de vista o

---

[97] *Op. Cit. Idem.*

[98] Sobre a questão, cf. GARCIA, Walter. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo, Paz & Terra, 1999. pp. 102-107.

engajamento da canção e sua busca e apelo ao povo. Todos esse elementos se plasmam na canção e traduzem esse projeto radical do cancionista, no sentido de buscar ser totalizante e equilibrar tantos elementos em uma mesma canção.

Voltando à canção e, especificamente aos versos, podemos afirmar que por meio desses, mas também da referência ao poema de Castro Alves, fica nítida a ideia de uma reconquista e rearticulação do espaço público num momento de consolidação da ditadura no país.

O espaço público, aquele que idealmente uniria todas as pessoas em um mesmo plano e que remeteria, em última análise, à *ágora* grega como representação máxima da democracia e da igualdade dos homens, é usado, assim, como metáfora para o ideal de união de classes como forma de se atingir a emancipação/revolução. Isso já está presente na capa de Ziraldo que propõe imageticamente um povo crivado por diferenças sociais e raciais, mas que poderia atingir sua emancipação e sua desalienação tanto por esse *lócus* idealizado do espaço público, como por uma cultura emancipatória. A marcha e os instrumentos da fanfarra remetem novamente a essa praça interiorana e a esse ambiente público de sociabilidades que precisaria ser resgatado e ressignificado.

Por essas razões, acreditamos que nesse momento, dentro do *projeto autoral* de Sérgio Ricardo, está clara e manifesta a necessidade de estabelecer pela cultura um projeto estético-ideológico que traduza todas as aspirações de parte da esquerda, em especial a que gravitava em torno do PCB. A cultura naquele momento tinha, ou ao menos parecia ter, um papel de "formadora de consciências" e de construção de uma ideal de nação-povo. Tudo isso convergia na produção de Sérgio Ricardo naquele momento e poderíamos afirmar que sua expressão mais radicalizada se daria na composição "Beto bom de bola", também de 1967. Nela estão muitas das sínteses e contradições do projeto de Sérgio Ricardo que verificamos até aqui e nela também podem estar circunscritos os elementos que tornariam o projeto do cancionista cada vez menos possível dentro do processo de reestruturação do mercado fonográfico (1969-1972) e advento de uma "nova MPB". A canção estrearia no III Festival da Música Popular Brasileira da Record sob as ensurdecedoras vaias que resultariam no episódio conhecido como a "noite do violão".

## 2.4 A "noite do violão": radicalização e esgotamento

No mesmo ano de 1967, Ricardo quebraria e arremessaria seu violão na plateia do III Festival da Música Popular Brasileira da Record. Tal ato se tornaria por vezes mais celebre do que qualquer outro realizado ao longo da carreira do compositor, passando a estigmatizá-lo, em geral, de forma negativa. A música, "Beto bom de bola", foi vaiada efusivamente pela plateia, pois teria sido, na visão da mesma, classificada injustamente para as finais em detrimento de outras composições preferidas pelo público. A vaia veio desde a entrada de Sérgio Ricardo ao palco e foi incessante ao longo de algumas tentativas frustradas de Théo de Barros de iniciar a música. E, mesmo quando conseguiram iniciá-la, as vaias se mantiveram até a consequente desistência de Sérgio Ricardo.

Tal demonstração do público já havia atingido Nana Caymmi no mesmo festival e feito a cantora abandonar o palco às lagrimas no meio da interpretação da canção "Bom dia", de sua autoria. Mesmo Roberto Carlos sofrera vaias devido ao afastamento radical de seu repertório característico por meio da interpretação de "Maria, carnaval e cinzas". A "cultura da vaia" se afirmaria no contexto de radicalização política que se traduzia nos muitos projetos que se opunham ou apoiavam o regime. Além disso, havia tendências que não perdoavam desvios estético-ideológicos, como a chamada "linha dura" que vaiava em geral músicas consideradas alienadas ou que fugiam a um projeto de engajamento ligado ao *campo cultural nacionalista*. Com o agravante da presença de verdadeiras torcidas organizadas que escolhiam seus artistas preferidos, ou mesmo as torcidas que alguns artistas traziam para vaiar uns e aplaudir outros.[99]

Segundo Sérgio Ricardo, parte das vaias à sua música provinha do grupo CCC (Comando de Caça aos Comunistas), que segundo o próprio compositor ainda tentaria agredi-lo na saída do Teatro Record Centro.[100]

Aqui, vale ressaltar também a vaia a Caetano Veloso no início da apresentação de "Alegria, alegria" – acrescida da famosa e histérica vaia a Veloso, um ano depois, no TUCA em 1968, ao longo da emblemática canção "É proibido proibir". Nesse sentido, a vaia demonstrava também a agudez dos tensionamentos políticos daquela sociedade que

---

[99] NAPOLITANO, Marcos. "*Seguindo a canção": o engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). Op. Cit.*, pp. 188-205.
[100] RICARDO, Sérgio. *Quem quebrou meu violão.* Rio de Janeiro, Record, 1991. p. 196.

se via em um momento de fragmentação de projetos estético-ideológicos, potencializado pelo advento e consolidação da contracultura como desnorteadora dos campos que já se encontravam em disputa (adeptos do *iê-iê-iê;* alienados *versus* o *campo cultural nacionalista*).

Ainda, sobre o episódio fatídico na carreira de Sérgio Ricardo, ele afirma,

> "Quanto mais olhava aqueles cidadãos equivocados desmerecendo o artista, mais povoavam em meu coração as vítimas da *alienação nacional*. [101] Eu representava ali um outro Brasil, esmagado pela incompreensão, um Brasil solitário. O Brasil daqueles que chegavam chorando diante das câmeras em infinitas catástrofes, pela perda de seus familiares em soterramentos e inundações, torturas e chacinas, flagelados da seca encontrando pela frente a indiferença de todos os coniventes com o Brasil de então. A desgraça do semelhante nada mais significando que a continuação da novela nacional em capítulos emocionantes. A vida virando espetáculo, confundindo-se com o entretenimento". [102]

A percepção de Sérgio Ricardo dentro de uma análise mais fria sobre os acontecimentos revela a idéia de esvaziamento do engajamento por via da cultura. A comparação entre as desgraças naturais e a tortura com a novela e o entretenimento, mostravam um momento de saturação de um projeto que entendia a cultura como meio privilegiado para retirada do povo de um estágio de alienação. A indústria do entretenimento teria, na visão do cancionista, plasmado as percepções acerca dos acontecimentos no país, opondo não mais propostas políticas, mas discursos e estéticas que se degladiavam no palco do Festival. A luta não se constituía mais no plano real entre as forças de alienação e as de engajamento, mas se mantinha apenas como relação encenada entre personagens que ora encarnavam vilões, ora mocinhos dentro de uma dinâmica telenovelesca.

Assim, a vaia a Sérgio Ricardo foi a mais marcante, mas esteve conectada a outras tantas vaias que traduziam problemas internos em uma sociedade que radicalizava posicionamentos e projetos políticos e estéticos, mas que parecia depositar nas lutas culturais uma solução para as crises vivenciadas.

O *projeto autoral* de Sérgio Ricardo atingia um ponto de tensionamento que se mostrará mais agudo nos anos subsequentes. Para o próprio autor, o grande nêmesis de

---

[101] Aqui podemos observar uma expressão utilizada por Ricardo que remete diretamente à terminologia isebiana (grifo nosso).
[102]RICARDO, Sérgio. *Op. Cit.*, p. 195.

sua carreira, mesmo antes de 1967, teria sido a indústria cultural, e a censura em um segundo momento. Por volta de 1965 ele já se sentia *persona non grata* entre as gravadoras e rádios, devido as suas "declarações em entrevistas de jornais e tevês".[103]

Segundo ele, "ao voltar da minha última viagem sentia que me tratavam como a um rebelde, e, sem que ainda me tivesse dado conta, um inimigo invisível se punha em meu caminho, (...) era a censura, amiga de meus inimigos".[104] Para o cancionista, o estremecimento contínuo de sua relação com o *establishment* do mercado é progressivo tendo em vista suas críticas às engrenagens da indústria cultural. Na visão do artista, o episódio do festival de 1967 é apenas um *clímax* que teria munido seus opositores de argumentos e ferramentas. Entretanto, Sérgio Ricardo reduz a importância dos embates estético-ideológicos dentro de sua carreira, carregando nas cores de uma suposta maquinação orquestrada.

Dessa forma, o episódio do violão não deve ser tomado como a demarcação de uma ruptura e sim como um sintoma de algo que já perpassava todo o cenário musical do período. E a questão da rearticulação do mercado, fundamental para pensarmos o contexto pós-1967, deve estar em pauta como mais um dos agentes da crise experimentada pelo *campo cultural nacionalista*, mas, no entanto, não pode ser o fator preponderante para analisarmos a complexidade dos embates culturais de época. Para Sérgio Ricardo, colocava-se, no fundo, a saturação e o início de crise de um projeto conectado ao ideário Nacional-Popular e a impossibilidade paulatina de levar adiante seu *projeto autoral* que conjugava modernismo musical e nacionalismo por um viés de esquerda.

Já no plano da canção, "Beto bom de bola" é também uma representação de uma radicalização do projeto estético-ideológico de Sérgio Ricardo. Evidentemente não podemos aqui estabelecer uma relação direta e causal entre a canção e a vaia no sentido de atribuir aquele público que vaiou alguma importância para refletirmos sobre a recepção da obra. A canção de Sérgio Ricardo foi executada apenas em sua primeira parte e já foi acometida e praticamente silenciada pelas vaias. É fato que ela havia sido executada já nas seletivas e desagradado o público. Mas seria importante traçarmos uma

[103] RICARDO, Sérgio. *Op. Cit.* p. 187.
[104] *Idem, ibidem*.

conexão, por exemplo, da vaia com o descontentamento do público em relação às músicas não classificadas.

Muitas vezes tal descontentamento se dirigia não à canção em si, mas sim à um sentimento de injustiça frente a uma canção que era tida como favorita, mas fora preterida pelo júri e, por isso, a estratégia de vaiar outra canção que, por sua vez, não parecesse merecedora. Nesse sentido, vale mencionar a canção "Gabriela", um frevo do compositor Chico Maranhão. Ela foi executada duas canções antes de "Beto bom de bola" e a interpretação ficou a cargo do conjunto MPB-4. A reação do público foi extremamente efusiva e positiva e parecia que todos já conheciam o refrão que claramente já caíra nas graças da plateia. Além disso, até alguns guarda-chuvas foram abertos enquanto o público paulista arriscava alguns passos de frevo. Ao seu término o público anunciava: "já ganhou, já ganhou!". A próxima canção seria "O cantador" interpretada por Elis Regina e vaiada no início quase com a mesma intensidade com que se aplaudiu a canção de Chico Maranhão. Porém Elis Regina não se delongou em iniciar a canção e parecia inquebrantável perante as vaias do público o que arrefeceu os ânimos da plateia. O mesmo não aconteceu com Sérgio Ricardo que em função de uma longa explanação acerca dos motivos que tinham levado ele a mudar seu arranjo e tentativas frustradas de conciliação com a plateia que pareciam apenas aumentar o clamor do público em vê-lo fora do palco. Nesse sentido não podemos minimizar o "efeito em cadeia" que uma canção gerava e afetava todas as outras sucessivamente num tipo de narrativa dramática entre o público e artista.

Vale ressaltar também tanto a questão da vaia como representação de uma *performance* do público que integrou o festival de forma ativa e participante num "fórum-feira" da MPB,[105] como também da própria "incorporação" da vaia pela TV Record. O diretor de som da época, Zuza Homem de Mello, foi chancelado a alocar um microfone logo acima da plateia captando a massa sonora produzida.[106]

Em todo caso, fora a questão da vaia, ao pensarmos na especificidade da canção "Beto bom de bola", notamos de partida uma questão fundamental: sua temática sobre um jogador de futebol (Garrincha) e os descaminhos de uma carreira demarcada pelos interesses gananciosos dos "cartolas", é no mínimo curiosa, já que representava um

[105] NAPOLITANO, Marcos. "*Seguindo a canção(...)". Op. Cit*. p. 204.
[106] 67, uma noite em. Direção: Renato Guerra; Ricardo Calil. Produção: João Moreira Salles; Mauricio Andrade Ramos. Brasil, 2010, (85min). Depoimento de Zuza Homem de Mello.

ponto fora da curva dentro da (ainda que breve) história da MPB. Poucas canções de fato tratariam do tema futebolístico e a música não era uma canção "festivalesca" no sentido de incorporar estratégias como um *crescendo* constante e a busca por um final apoteótico para a canção. Ainda que épica, não havia nela um sentido de *devir* histórico de um "tempo que virá", ou mesmo uma representação romântica de povo que traduzia os anseios de uma emancipação nacional. Em depoimento a um jornal, ainda em 1967, Sérgio Ricardo salienta essa tentativa de mudança de paradigma dentro de suas novas composições:

> "Toda aquela fase está superada. Não digo a música do Nordeste, mas o proposito da música que vinha do Nordeste. Pretendia-se com ela levar o povo a sua própria conscientização. Mas como os porta-vozes eram pequeno-burgueses, e entre eles me incluo, ela não atingiu a massa. (...) pois acho que somente um tipo como Luiz Gonzaga – que acho muito válido – pode atingir o povo. Este ainda não se acostumou a receber um cantor bem barbeado e bem vestido".[107]

Nesse sentido, Sérgio Ricardo assume um esgotamento dos temas nordestinos frente a própria crise de idéia de povo-destinatário. Não se cantava para o povo uma música de um artista do povo. O artista, um pequeno-burguês, seria, na visão de Sérgio Ricardo, incapaz de transmitir as mazelas do Nordeste de uma forma mais "orgânica" e "endêmica", como havia feito Luiz Gonzaga, por exemplo. Nesse sentido, podemos até estabelecer alguns paralelos desta visão de Sérgio Ricardo com o filme "Terra em transe", e as várias problemáticas que ele estabelece na descompassada relação entre artista-intelectual e o povo.

Vale ressaltar, nesse sentido, que os temas mais recorrentes das canções dentro do ciclo de festivais que se deram entre 1966-68 (Festival da Record e Festival Internacional da Canção), foram: "Amor" (76 canções), "Cantar" (49), "Povo" (ou correlatos) (31), "Tempo que virá" (23), e "Sertão" (21).[108] O tema do futebol, tendo em vista a especificidade da canção que trata do "futebol-como-negócio", pode ser entendido na chave do surgimento do espaço urbano dentro da canção popular dos festivais de 1967 e 1968. Isso fica patente quando verificamos os números de canções com a temática urbana no recorte temporal. Em ambos os festivais temos apenas uma

[107] Jornal do Brasil. 28/10/1967. Caderno B, p. 5.

[108] Aqui foram inclusos números absolutos de cada temática compreendendo as três edições de cada festival, porem apenas considerando as finalistas. Para uma tabela completa e matizada dos temas centrais desses dois Festivais da Canção no período em questão, Cf. NAPOLITANO, Marcos. "*Seguindo a canção": o engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). Op. Cit.*, pp. 218-224.

canção em 1966 cujo tema está relacionado ao meio urbano, em contraposição a cinco canções em 1967 e nove em 1968.

Como aponta Napolitano, Sérgio Ricardo "urbaniza o herói" trazendo este para as lógicas e as vicissitudes da cidade, traduzida na canção por esse herói em decadência, mas que viveu seus tempos de glória no passado. Novamente, a questão urbana se faz presente como sintoma de uma nova relação que se estabelece com a ideia de nação-povo. Por vieses e formas diferentes isso será trabalhado um ano depois pelo tropicalismo, no disco antológico "Tropicália ou *panis et circenses*" (Philips, 1968), por meio de canções como "Parque industrial" (Tom Zé) e "Mamãe coragem" (Caetano Veloso/ Torquato Neto). E no cinema, especialmente, pelo filme de Rogério Sganzerla, "O bandido da luz vermelha" (1968). No limite, podemos apontar para uma leitura do processo de massificação da cultura que passa a atingir uma parcela grande da população, mas é vista de forma distinta por cada artista e projeto, seja na imagem de um herói em busca de redenção moral, do cidadão precário, ou do anti-herói – assim como o indivíduo que tem a própria subjetividade fragmentada em face da fragmentação da própria realidade, caso de "Alegria, alegria", apresentada no mesmo festival de "Beto bom de bola" por Caetano Veloso.

Voltando a canção em si, aqui vale a citação de uma análise da canção feita por Napolitano,

> "Partindo de um gênero pouco utilizado nos festivais – o choro – Sérgio Ricardo tentou inovar no tema e na estrutura musical. (...) 'Beto bom de bola' perdeu sua comunicabilidade porque tentou avançar no código vigente, ainda que o resultado não tenha sido satisfatório. Uma letra longa, de métrica irregular, alternada com um trecho de fala, apoiava-se numa melodia de contornos difíceis, com o repouso sendo conseguido em intervalos nada óbvios, estruturados em harmonias complexas."[109]

Aqui, novamente surgem questões que foram trabalhadas a partir da canção "A praça é do povo": a complexidade do arranjo, mas a manutenção do diálogo com o material popular; a tentativa de acessibilidade pela temática popular, mas sua problematização pela forma não convencional de cantar.

Entretanto, diferentemente da canção "A praça é do povo", a crítica da canção não se faz no sentido de um povo que deve alcançar sua emancipação em um lugar

[109] *Idem*. pp. 211-212.

idealizado e utópico. A canção de Sérgio Ricardo narra a história de um indivíduo confrontado com seus descaminhos e as dificuldades dentro do mundo do futebol. Sua arte e suas glórias se mostram insignificantes perante o fatalismo da indústria da bola que o condena ao ostracismo. Nesse ponto não podemos deixar de atentar para um possível paralelo entre futebol/mercado do futebol, e canção/indústria fonográfica. Inclusive, o verso inicial da canção sugere uma inter-relação futebol/música: *"como bate batucada/ beto bate bola"*. Aqui, em adição às aliterações em "b" e "t" (bate/ batucada/ beto/ bola), constituindo um interessante jogo rítmico e sonoro, há também um duplo sentido do verbo "bater" que está vinculado ao jogar despretensioso do futebol (bater bola) e a própria batucada (batida). Esse recurso nos remete a um plano despretensioso daquele que desenvolve sua arte dentro de um espirito lúdico como um artista amador que desenvolve seu talento nas *peladas* e *batucadas*. Imperativo aqui pensar na própria Bossa Nova, ambiente formativo de Sérgio Ricardo, que sempre carregou certo mito fundador de ter se criado dentro do espaço do amadorismo e da troca de acordes nas noitadas de apartamento. Ou mesmo o próprio ambiente da roda de samba calcado no improviso e em uma suposta despretensão dos músicos.

A glória de Mané Garricha nas copas de 1958 e 1962 em que o Brasil foi Bicampeão Mundial remeteria também às glórias da Bossa Nova, alçada a música internacionalmente reconhecida e consagrada na apresentação do Carnegie Hall também em 1962. No evento o próprio Sérgio Ricardo estava presente, interpretando "Zelão", composição sua, e primeira música que demarca sua "fase engajada".

O paralelo se estende ao pensarmos nesse futebol despretensioso de Garricha e na também despretensão da Bossa Nova dentro dessa visão mitificada do grupo que, como destaca Lorenzo Mammi acerca das atribuições histórico-sociais do movimento, parecia apresentar "o seu mais rigoroso trabalho como um lazer, como o resultado de uma conversa de fim de noite".[110] Mais do que uma despretensão, podemos pensar aqui na chave do *amadorismo*. Esse pretenso amadorismo, não significaria, no entanto, falta de técnica ou habilidade. Pelo contrário, tanto na maestria de Garrincha como para os "pais fundadores da Bossa Nova" não faltaria técnica e apuro. A questão que talvez esteja posta na canção de Sérgio Ricardo é a *profissionalização* do artista em face de uma indústria que se desenvolveu e cooptou o mesmo moldando seu talento aos

[110] MAMMI, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova. *Novos Estudos Cebrap*, n.º 34, nov. 1992. p. 64.

mecanismos e vicissitudes das contingências mercadológicas. No trecho da canção: "*Onde outrora foi seu campo de uma aurora pura/ Chão batido, pé descalço, mas sem desventura*", o jogador, já em fim de carreira e amargurado pelo fracasso, volta seus pensamentos para a época em que jogava bola num terreno baldio que, apesar de precário, continha uma "aurora pura", reforçando assim uma idéia de *autenticidade* e *amadorismo* com o esporte que agora se vê em decadência.

A analogia segue ao pensarmos na estruturação da MPB e na profissionalização vivenciada pelos artistas a partir dos festivais da canção em um ambiente de competição e estratagemas de mercado. E finalmente poderíamos inferir que há uma crítica ao "sistema" que transbordaria o tema do futebol presente na canção. Essa crítica ao "sistema", nas memórias de Sérgio Ricardo e em depoimentos posteriores, irá perpassar o discurso do artista que inclusive fará conexões entre Paulo Machado de Carvalho, dono da Record, e contratação de Garrincha pelo Corinthians em 1966,[111] atribuindo ao dono da emissora certa manipulação para que sua música fosse vaiada por esta ser uma crítica direta aos cartolas do futebol.

No mais, a canção toca num ponto interessante ao falar de futebol e exaltar a conquista do Brasil na copa de 1962: "*É, é, é ou não é/ Brasil Bicampeão*". Essa rememoração, mas também junção entre brasilidade e futebol, na MPB da época, representava uma clara exceção. E, apesar de ser difícil determinar precisamente a recepção da obra – não sendo possível estabelecer uma conexão de fato mensurável entre recepção e vaias – podemos afirmar que ao fugir de muitos cânones da MPB estruturada até então, a canção parecia ficar num limbo entre *nacionalismo ufanista* [112] e

[111] Aqui vale ressaltar a passagem desastrosa de Garrincha pelo Corinthians em 1966 tendo marcado apenas dois gols em treze jogos. Em 1967 Sério Ricardo provavelmente comparava o Garrincha de 1962, campeão mundial, com o Garrincha irreconhecível nos gramados e já com problema físicos graves e sofrendo com o alcoolismo.

[112] Aqui vale destacar que, apesar de uma configuração de um *campo cultural nacionalista* ao qual Sérgio Ricardo estava inserido, e que estaria diretamente atrelado ao ideário Nacional-Popular, o *ufanismo* começa a ganhar espaço volta de 1967 a se reinstalar na música popular. Apesar de ser difícil atestar um movimento consciente e amplo, no LP de Paulo Diniz, cantor associado à jovem guarda, "Brasil, brasa, braseiro" (Beverly, 1967), este cantava: "Salve o Pelé, café, salve o Tostão meu violão/ Salve a mulata dengosa que desfila sua graça/ Salve o criolo decente, salve o branco boa praça / Salve até meu paletó ê Saravá meu pai Jacó". "O criolo decente e o branco boa praça" e "a mulata dengosa", elementos constitutivos de um *pacto racial* ou no limite da "democracia racial" freyriana, apontavam para uma visão cristalizada e conservadora que tinha matriz em Ary Barroso e outros (apesar do mulato inzoneiro ser substituído, nesse caso, pelo "criolo decente", num viés ainda mais conservador). Temas afins vão reaparecer na obra de Erasmo Carlos que gravará uma versão de "Aquarela do Brasil" em seu LP de 1970 (RGE). O ufanismo em geral seria uma releitura da nação-povo, porém não dialogava diretamente nem com o folclorismo conservador (*id.est.* samba, choro, "autenticidade") e muito menos com o *campo cultural nacionalista* de esquerda e seus "lugares da memória" (*i.e.* morro, sertão, canção praieira, temas culturais de matriz Bantu ou Iorubá).

*nacionalismo de esquerda*, hermetismo da harmonia e do canto e trivialidade da mensagem, conteúdo politizado e alienação. Talvez, por esses muitos fatores, por vezes contraditórios da canção, ela acabou não agradando nem a gregos e nem a troianos e gerando um desconforto geral na plateia.

O episódio demarcaria a saída de Sérgio Ricardo do âmbito da música gravada em um cenário que já dava sinais de crise. Por quatro anos o cancionista não gravaria um LP, apesar de manter projetos paralelos no cinema e no teatro e ter ainda apresentado a canção "Dia de graça" no IV Festival da MPB da Record em 1968. Entretanto, tal canção foi bastante censurada e muitos dos seus versos foram retirados. Ademais, era uma composição de cunho mais "festivalesco" e talvez tenha sido uma tentativa de Sérgio Ricardo fazer as pazes com o público.

Por fim, vale citar o verso final de "Beto bom de bola" que acabou sendo uma espécie de despedida involuntária de Sérgio Ricardo dentro do âmbito da MPB dos festivais dos anos 1960: *"Homem não chora/ por fim de glória/ dá seu recado enquanto durar sua história"*.

## 2.5 Labirintos e calabouços

No álbum "Arrebentação" (Equipe, 1971), já é possível notar uma mudança bastante acentuada de paradigma dentro do projeto autoral de Sérgio Ricardo se comparada à sua produção dos anos 1960 [Tabela 2]. O LP conta com os arranjos de Chico de Moraes e a direção de estúdio de Aloysio de Oliveira. Este último havia retornado dos EUA onde produzira artistas brasileiros na Warner Music após o termino da sua gravadora, a Elenco. Aloysio passaria os anos 1970 produzindo artistas de diversas gravadoras como a Som Livre e a Odeon. A presença de Aloysio nesse LP pode indicar tanto uma vontade de Sérgio Ricardo considerando a já antiga relação com o produtor – tendo Aloysio produzido "Um Sr. Talento" de 1963 pela Elenco – como também uma possível imposição da gravadora tendo em vista a visão e a experiência de Aloysio dentro do mercado fonográfico brasileiro e, também, a volta de Sérgio Ricardo em uma gravadora de menor porte após um hiato de quatro anos sem gravar um LP.

**Tabela 2:** *"Arrebentação" (Equipe, 1971 – EQC-800002-A)*

| Lado | Faixa | Canção | Compositor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|
| A | 1 | Arrebentação | Sérgio Ricardo | Sérgio Ricardo |
| | 2 | Labirinto | Sérgio Ricardo | Sérgio Ricardo |
| | 3 | Conversação de paz | Sérgio Ricardo | Sérgio Ricardo |
| | 4 | Canto do amor armado | Sérgio Ricardo | Sérgio Ricardo |
| | 5 | Bezerro de ouro | Sérgio Ricardo | Sérgio Ricardo |
| B | 1 | Mundo velho sem porteira | Sérgio Ricardo | Sérgio Ricardo |
| | 2 | Analfaville | Sérgio Ricardo | Sérgio Ricardo |
| | 3 | Juliana rainha do mar | Sérgio Ricardo | Sérgio Ricardo |
| | 4 | Espécie espacial | Sérgio Ricardo | Sérgio Ricardo |
| | 5 | Ausência de você | Sérgio Ricardo | Sérgio Ricardo |

Em se tratando das temáticas das canções e de seu trato estético, podemos inferir que as músicas desse LP, em geral, se despem de um caráter épico ou dramático e adquirem um tom mais lírico. E o narrador, ou *eu lírico* da canção se vê perdido e sem um projeto radical e conscientizador das massas. Não vemos mais a temática recorrente nos anos 1960 que gira em torno da escravidão como analogia direta à situação ditatorial, mas sim canções que assumem um tom melancólico de um estado de coisas e de espirito letárgico e fragmentado.

Talvez seja nessa chave que possamos pensar a obra de Sérgio Ricardo da radicalização dos anos 1960 a um esgotamento nos anos 1970. Não é um esgotamento criativo, mas sim um esgotamento de um projeto radical e emancipatório. A idéia de nação-povo tão cara a obra de Sérgio Ricardo na década anterior parece sumir e se reconfigurar num sujeito preso as amarras de sua própria incapacidade de alterar a

realidade e as barreiras que o mundo lhe impõe. E esse mundo estaria representando a ditadura, enquanto a imposição seria a censura.

No LP de Sérgio Ricardo, as duas primeiras canções "Arrebentação" e "Labirinto", já saltam aos olhos como exemplos sintomáticos desse eu-lírico melancólico e impossibilitado.

A primeira canção traz uma estrutura de baião dobrado, num estilo rítmico que lembra "Ponteio" de Edu Lobo e Capinam. Na letra fica patente o tema da impossibilidade da fala do eu-lírico que é também o cancioneiro: "*Meu amor não me faça falar/ Eu não digo, eu não posso dizer/ O que vai na minha canção/ Só eu sei/ Só eu sei*". A referência à censura se explicita no segundo verso que implica nem negação da possibilidade expressiva desse cancioneiro cerceado.

E ainda da ponte até refrão segue a letra:

*Ai, a grande tormenta roubou*
*Os versos que eu tinha pra lhe dizer*
*E por mais que eu procure buscar*
*Palavras perdidas no ar*
*Vem a onda pra me impedir*
*De rimar*
*De rimar*

*Luto contra a arrebentação*
*E gaivotas famintas vão*
*Devorando a palavra*
*Perdida que naufragou.*

Aqui, fica clara a impossibilidade desse eu-lírico de lutar contra essa "Arrebentação" que cerceia suas ações nos moldes de uma "Roda viva" de Chico Buarque.

No mais, a canção segue moldes que a aproximam das experiências estéticas feitas nos anos 1960, entretanto, ao mesmo tempo em que a canção foge do padrão de composição de Sérgio Ricardo, é também uma música que ao invés de propor a luta ou

depositar as esperanças no "dia que virá", ela apenas reforça um estado de impossibilidade e denota o "*naufrágio da palavra perdida*" que é alimento de "*gaivotas famintas*".

Já a segunda canção do LP, demarca de forma mais contundente o projeto de Ricardo no álbum. "Labirinto" é uma canção que segue num ritmo quase indefinível e suas linhas melódicas "pairam no ar" e "flutuam" pela canção. Nesse sentido, é possível verificar desde o início a possível influência do impressionismo francês no que tange a um projeto estético, ou seja, na "ênfase em timbres instrumentais que criam um entrecruzamento cintilante de 'cores'"; "linhas melódicas que carecem de uma direção específica"; e um "tonalismo ambíguo".[113] A música de Ricardo em determinados momentos lembra trechos da "*Prélude à l'après-midi d'un faune*" (Primeira execução: 1894) de Claude Debussy. Essa relação entre a composição de Sérgio Ricardo e o impressionismo francês de Debussy já havia sido destacada por Arnaldo Daraya Contier que destacou a influência de "estruturas rítmicas e harmônicas"[114]. Evidente que por se tratar de uma canção de cunho comercial existe certa limitação da música de Debussy. Aqui verificamos apenas alguns indícios e recorrências de paradigmas estéticos, mas não significa que podemos taxar a canção de "impressionista".

A canção de Sérgio Ricardo se inicia com essa melodia "fluida" e "não direcionada" e logo depois Ricardo entoa um poema enigmático em voz serena:

*Sobre nossos dias*
*Nada mais que um labirinto entre montanhas*
*Estalagmite*
*quem se fez de baixo para cima*
*Estalactite*
*os descendentes da caverna*
*Cheia de inscrições do passado*
*Iluminadas a gás neon*
*Com receptores de imagens*
*informando a vida externa*
*E alto falantes estereofônicos*
*Pelos quais ecoam as vozes*
*dos oráculos do nosso tempo*

[113] ENCYCLOPAEDIA Britannica. *Verbete: Impressionismo, Música*. Vol. 8. São Paulo, 1997.
[114] CONTIER, Arnaldo Daraya. Sérgio Ricardo: Modernidade e engajamento político na canção. In: *Comunistas brasileiros: cultura política e produção Cultural*. *Op. Cit.* p. 348

Nesse trecho da canção acreditamos que estão evidenciados muitos dos elementos que configuram essa mudança de projeto autoral e estético de Sérgio Ricardo e que irá perpassar o LP. Tanto pela influência e denotação explícita dessa influência da música erudita impressionista e de outras linhagens, como pelos elementos visuais que Ricardo traz a partir dos primeiros versos. Neles, o narrador estabelece uma "nova realidade" que é demarcada e estabelecida a partir do primeiro verso: *"Sobre nossos dias*". Aqui, ele estabelece uma relação tácita de que estamos falando do tempo presente, ou do tempo presente em que a canção se insere. Em todo caso, esse presentismo se coloca na descrição que ele irá fazer a seguir. Na descrição, é evocada a imagem de um labirinto e de uma caverna. E nesse espaço, estão os "descendentes da caverna" que apesar de se localizarem num local cheio de "inscrições do passado", estas são iluminadas por gás neon e há receptores que informam sobre a vida externa em "alto falantes estereofônicos".

Por meio dessa evocação de imagens, é possível pensarmos em uma referência ao mito da caverna sob a atualização de inscrições iluminadas por letreiros luminosos ao invés das sombras de títeres nas paredes. Entretanto, o efeito é o mesmo já que a todo o momento as informações da vida externa (*paidéia*/ luz) estariam sendo mediadas, seja pelos "*receptores de imagens*", seja pelos "*alto falantes*", pelos quais "*ecoam as vozes dos oráculos do nosso tempo*". Assim, a analogia com a caverna de Platão se faz como estado de letargia e acomodação frente a uma massificação da cultura que aliena o indivíduo. E os "oráculos do nosso tempo" seriam aqueles que transmitiriam a mensagem de letargia e ode à manutenção desse estado alienado.

Portanto, aqui o narrador estabelece a condição dos "nossos dias" e introduz a canção juntamente com o arranjo musical de cunho impressionista. Isso gera uma sensação de tranquilidade e de letargia frente à própria canção que não convoca a luta, mas apenas atesta para essa condição "labiríntica", fluida e imprecisa.

Quando surge o eu-lírico na canção, esse busca incessantemente por um amor perdido e impedido por obstáculos físicos instransponíveis. Aqui fica desvelado a idéia da busca por esse amor como forma *paideica* de fuga do labirinto.

Seguem os versos da canção:

*Eis o ponto então chegado*
*Pedra pedra obstante*

*Uma só porém gigante*
*Amor*
*Onde estás… onde estou…*

*Há uma fenda a mão se cabe*
*Nossos dedos ah ! se tocam*
*Sangue quente em pedra fria*
*Amor...*

No processo de busca por esse amor o próprio *eu lírico* se perde ("*onde estou...*") e denota essa impossibilidade de construção subjetiva gerada, por sua vez, por essa condição labiríntica que suprime o "eu" e o "outro". A pedra, ("*uma só porem gigante*") se coloca como obstáculo absoluto desse sujeito que terá de procurar uma "fenda" no intuito de tocar os dedos do outro desejado e amado.

A canção, portanto, cria a todo o momento imagens labirínticas, e a fluidez desse sujeito na sua busca pelo outro e por si próprio é denotada na harmonia que paira sem direção específica e demarcada por esse "tonalismo ambíguo". Assim, é como se a própria harmonia padecesse de um rumo claro e, nesse sentido, a própria canção estivesse perdida nos "nossos tempos".

A partir dessas duas canções é possível traçar uma visão de geral daquilo que será o projeto de Sérgio Ricardo nos anos 1970. Por um lado, as temáticas irão trabalhar com temas não convencionais demarcando a saturação assumida do cancionista em relação a um projeto radical e totalizante dentro da MPB. Diferentemente de "A grande música de Sérgio Ricardo", a mensagem não está mais no espaço público e na luta pela liberdade pelo viés épico, ou ainda no "dia que virá". Mesmo a ideia de nação-povo se vê diluída dentro das temáticas. O trato estético de Sérgio Ricardo que nos anos 1960 insistia na necessidade de intercalar e equilibrar o "material popular" com um "refinamento do trato musical", mantendo certo grau de acessibilidade e simplicidade da canção, agora se modifica drasticamente assumindo as influências que o cancionista teria deixado em segundo plano. Aqui ele assume um *modernismo nacionalista* sem mais se preocupar diretamente com o material popular. Dessa forma podemos assumir

que, ao menos no LP de 1971, uma visão mais hierarquizante sobre a cultura passa a dar sentido para a produção de Sérgio Ricardo.

### 2.5.1 Olha o vazio das almas, olha um violeiro de alma vazia

Dois anos após o lançamento de "Arrebentação" Sérgio Ricardo se reúne com cinco músicos talentosos da cena carioca e lança o LP "Sérgio Ricardo" (Continental, 1973), ou com o nome alternativo de "Piri, Pred, Cassio, Franklin e Paulinho de Camafeu com Sérgio Ricardo" em referência aos músicos que acompanhavam o veterano da MPB: Piri Reis, Cassio Tucunduva, Fred Martins, Franklin da Flauta e Paulinho de Camafeu.

Ao invés de realizarmos uma análise do LP que reservaremos para o Capítulo 4 da dissertação ("Entre o 'vazio' e a contracultura: A Nova MPB em disputa"), buscaremos pensar de forma programática a canção que abre o Lado A do LP, "Calabouço". Faremos isso em função da dupla historicidade presente na canção. A primeira que buscaremos pensar aqui diz respeito ao período em que "Calabouço" foi composta, em 1968. Já a segunda diz respeito ao ano que ela foi lançada, em 1973 no LP citado. Porem é importante frisar que não faremos aqui uma leitura estanque das historicidades do *objeto-canção* e sim uma leitura simultânea e processual que desembocará na análise do LP presente no quarto capítulo. Ademais, entendemos que a canção adquire novos significados ao longo do tempo e mesmo que esta não esteja gravada em LP, pode ser reproduzida em outras ambiências como é o caso da reprodução em ambientes intimistas e em ritos cívicos. O caso de "Cálice" (Chico Buarque/ Gilberto Gil) é emblemático já que mesmo censurada foi tocada no festival "Phono 73" apesar da censura imediata do censor que ali estava por meio do corte dos microfones.[115] E foi cantada também por Gilberto Gil em show realizado na faculdade politécnica da Universidade de São Paulo em maio de 1973 em uma apresentação

[115] ALBUQUERQUE, Célio; FRÓES, Marcelo. Um projeto especial: Phono 73 (O canto de um povo), In: *1973: O Ano que Reinventou a MPB*. Rio de Janeiro, Editora Sonora, 2013. (Em entrevista de Roberto Menescal e André Midani). p. 59.

organizada pelo centro acadêmico e que tinha como objetivo mobilizar os discentes em função do assassinato pela repressão do estudante de geologia Alexandre Vannucchi Leme em março daquele ano. “Cálice” foi interpretada por Gil e a fita da gravação do show circulou nos meios estudantis com a canção censurada.[116] A música “Calabouço” de Sérgio Ricardo também esteve ligada a morte de outro estudante, Edson Luís de Lima Souto, assassinado em 1968 por soldados da Polícia Militar dentro do restaurante conhecido como Calabouço.

A comoção que sucedeu a morte do estudante gerou revolta e repressão em diversas partes do país, assim como missas que também foram reprimidas pela Polícia Militar. A mais emblemática sendo a “Missa da Candelária” que reuniu cerca de 600 pessoas, mas que terminou de forma trágica com brigadas militares emboscando civis que haviam participado da missa na região da Cinelândia. Segundo Sérgio Ricardo, sua canção teria sido imediatamente censurada em função das referências evidentes ao ocorrido, mas ele continuaria cantando-a diversas vezes em atos públicos de repúdio a

**Figura 3**: Capa do LP “Sérgio Ricardo” (Continental. 1973). Arte: Caulos.

[116] Cf. DINIZ, Sheyla Castro. *Denúncia Politica e Contracultura: uma análise da canção “Oriente” no contexto do show de Gilberto Gil na Poli/USP*. XXVIII Simpósio Nacional de História. Jul, 2015. Florianópolis. Anais.

violência e a ditadura em especial aqueles organizados pelo movimento estudantil.[117] Nesse sentido, a capa do LP de 1973 é sintomática dos problemas que Sérgio Ricardo teve com a censura tendo em vista que mostra o cancionista com a mão levantada, porém com a parte da boca faltando e essa mesma parte sendo levada por um personagem criado pelo cartunista Caulos [Figura 3]. A imagem de Sérgio Ricardo é de 1967, exatamente na "noite do violão" na terceira edição do Festival de Música Popular da Record. Na contra capa do LP a "boca roubada" de Sérgio Ricardo canta todas as letras saídas de um grande balão de quadrinhos.

Voltando a canção "Calabouço" percebemos, portanto que sua letra faz referência tanto ao estudante morto, como também a censura ao artista quando Sérgio Ricardo reitera a todo o momento a frase "*cala boca, moço*" como um contraponto a toda a letra da canção e que se faz de forma constante e ininterrupta:

*Olha o vazio nas almas*
*Olha um violeiro de alma vazia*

*Meia dor, meia alegria*
***Cala a boca moço***[118]
*Nem rosa nem flor, botão*
***Cala a boca moço***
*Meio pavor, meia euforia*
***Cala a boca moço***
*Meia cama, meio caixão*
***Cala a boca moço***
*Da cana caiana eu canto*
***Cala a boca moço***
*Só o bagaço da canção*
***Cala a boca moço***
*Cala o peito, cala o beiço*
*Calabouço, calabouço*

Assim, o *"cala boca, moço"* estaria ligado tanto ao "cala boca" definitivo do tiro fatal sofrido pelo estudante como também aos cortes da censura prévia. No mais a

[117] RICARDO, Sérgio. *Quem quebrou meu violão. Op. Cit.*
[118] [Grifos nossos].

canção faz referência direta a censura já na primeira estrofe: "*do canto da boca escorre/ metade do meu cantar/ Eis o lixo do meu canto/ que é permitido escutar*."

Nesse sentido, apesar de passados quase seis anos da morte de Edson Luís, é difícil pensar de que forma a canção teria passado pelos censores. A canção "Cálice" por sua vez – exatamente um caso análogo – foi censurada de forma sistemática inclusive no Festival "Phono 73". Portanto, só é possível compreender a (não) atuação dos censores exatamente pela distancia frente aos acontecimentos retratados ou por uma possível insistência de Sérgio Ricardo que segundo o jornalista Luiz Américo fora chamado pelo DOPS na ocasião para explicar a capa do LP.[119]

Ainda sim, independente das razões especificas, é preciso ter em vista que muitas das canções do LP haviam sido compostas na década de 1960, o que demonstra um sobre fôlego de Sérgio Ricardo se considerarmos seu LP anterior de 1971 muito mais hermético nas harmonizações e nas letras e com temáticas que não atacavam a ditadura de forma direta.

Em todo o caso, enquanto aqui apenas apresentamos a canção "Calabouço", no Capítulo 4 buscaremos entender melhor um dos nós centrais que perpassaram a produção de Sérgio Ricardo ao longo de 1970, ou seja, o porquê de suas músicas não traduzirem de forma direta os anseios de uma classe média intelectualizada que continuava a consumir MPB. Nesse sentido, o cancionista Sérgio Ricardo teria ficado muito mais marginalizado dentro da chamada "Nova MPB"[120] e sua canção "Calabouço" nunca seria um hino de resistência subversiva como foi a canção "Cálice". Guardadas as proporções e uma série de questões que construíram uma mitologia ao redor da canção de Chico e Gil, é sintomática a diferença que observamos no que tange a como tais canções se imprimiram em determinada memória daquilo que temos chamado de *campo cultural nacionalista*. Fica aqui ainda uma problematização junto com o processo de institucionalização da MPB e do processo de rearticulação da indústria fonográfica que buscaremos trabalhar mais adiante no "Capítulo 4".

[119] JUNIOR, Luiz Américo Lisboa. Cala a boca, moço, In: *1973: O Ano que Reinventou a MPB*. Rio de Janeiro, Editora Sonora, 2013. p. 330.

[120] Discutiremos o conceito de uma "Nova MPB" com mais acuidade no decorrer da dissertação, mas entendemos que há uma mudança radical estética e ideológica da MPB consolidada entre 1965-68 e aquela que reflete seu processo de institucionalização e a reestruturação da indústria fonográfica e que se estabeleceria de forma mais contundente a partir de 1973. A segunda chamamos aqui de "Nova MPB".

# CAPÍTULO 3

## SIDNEY MILLER: DO GUARANI AO GUARANÁ

> *Tudo se perde na transitoriedade afobada da raça crescendo. Nossas modas, lundus, nossas toadas, nossas dansas, catiras, recortadas, cocos, faxineiras, bendenguês, sambas, cururus, maxixes, e os inventores delas, enfim tudo o que possui força normativa pra organizar a musicalidade brasileira já de caráter erudito ou artístico, toda essa riqueza agente e exemplar está sovertida no abandono, enquanto a nossa musicologia desenfreadamente faz discurso, chora defuntos e cisca datas.*[121]
>
> - Mário de Andrade (1926)

Neste capítulo, pretendemos apresentar a trajetória do compositor Sidney Miller a partir de seus dois LPs da década de 1960, "Sidney Miller" (Elenco, 1967) e "Brasil, do guarani ao guaraná" (Elenco, 1968).

Tomaremos tais LPs como *fontes-objeto* apara uma análise das propostas estético-ideológicas que Miller imprimiu em suas composições. Ademais, também buscaremos entender mais do que apenas as composições de Miller: importa-nos sua trajetória dentro da nascente MPB como compositor de destaque a partir de 1965.

Nesse sentido, é nosso propósito compreender a trajetória de Miller desde sua formação junto ao *samba urbano* carioca até as mudanças em seu *projeto autoral* que ocorrerão em especial entre o LP de 1967 e o de 1968. Concomitantemente a isso buscaremos estabelecer relações e conexões com os movimentos e com os agentes culturais do período, em especial com os chamados "folcloristas urbanos" que dialogavam com Miller por sua proximidade com a tradição do samba, e com o Tropicalismo que se colocou para ele, em especial a partir de 1968, como uma possibilidade estético-ideológica bastante contundente dentro do momento de impasses e de uma *crise geral criativa* que se fazia presente para a maioria dos compositores do

[121] ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2013; Texto presente no encarte do LP. "Brasil, do guarani ao guaraná" (Elenco, 1968), junto a outros escritos de Mário de Andrade.

período. De certa forma, o LP de 1968 de Miller deve ser entendido também como uma busca de alternativas para tais impasses, mas também como sintoma de uma crise do *campo cultural nacionalista*.

Pretendemos, ao longo do capítulo, observar tanto a relação de Miller com Nara Leão no que diz respeito à importância da artista para o lançamento de compositores do período, como também no que tange à presença de Nara do dueto com Miller para a interpretação da canção "A estrada e o violeiro", composição de Miller apresentada no III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record e que ganhou o prêmio de melhor letra original.

Portanto, analisando tais aspectos da obra do cancionista na década de 1960, intentaremos apresentar a importância de Miller e de seu *projeto autoral* dentro de um dos períodos mais complexos e profícuos da canção popular no Brasil, em especial pelo conturbado momento político vivenciado e também pela chegada efetiva da contracultura no país assim como pelo consequente advento do Tropicalismo a partir do biênio 1967-68.

## 3.1 Sidney Miller: sociólogo, sambista e cronista

Sidney Álvaro Miller Filho nasceu em 18 de abril de 1945 no bairro de Santa Teresa no Rio de Janeiro. Ainda criança mudou-se para o bairro das Laranjeiras, local onde morará até seu primeiro casamento. Seu pai era um aviador de uma companhia alemã e seu nome seria adaptado do original, "Müller", para uma grafia mais abrasileirada.

Sua educação se deu no colégio jesuíta Santo Inácio na região do Botafogo. Ali foi colega de nomes como Edu Lobo e Nelson Motta, em uma época em que o colégio ainda só admitia meninos. O ensino humanista e até progressista dos padres e professores ajudou na formação literária e poética de Miller que sempre participava dos concursos de poesia fomentados pelo colégio. Começou a tocar o violão aos 12 e logo musicava o material poético que já escrevia.

Por volta de 1963, ingressa em sociologia na PUC do Rio, local em que conhece Paulo Tiago, futura referência do Cinema Novo e na época parceiro de Miller em seus primeiros sambas e composições. Em 1965, Miller, o colega de sociologia e Zé Keti, compõem o samba "Queixa". Essa seria a primeira canção "oficial" de Miller da qual se tem registro e foi a escolhida para o I Festival Nacional de Música Popular da TV Excelsior. A interpretação ficou a cargo do veterano Ciro Monteiro e obteve o quarto lugar no festival, vencido pela canção "Arrastão" (Edu Lobo/ Vinicius de Moraes) interpretada por Elis Regina.

"Queixa", era uma canção que tinha duas partes, a primeira uma marcha-rancho e a segunda um samba. Apesar de ter sido composta em 1965 a canção só foi gravada por Zé Keti em seu LP homônimo de 1967 (Mocambo/ Rozemblit). Zé Keti cantava sobre o valor da favela em versos como: "*Não vê que o morro quer dizer sua verdade/ Em sambas e canções pela cidade/ Seus violões/ não podem mais/ querem cantar*". Porém, se a segunda parte em samba versava sobre os méritos do morro e das escolas de samba no carnaval, a primeira parte da canção parece destoar da segunda no que tange à construção poética. O primeiro verso da canção é: "*Essa lua/ que penetra no meu canto/ vem pra enxugar meu pranto/ que é só saudade*". Aqui a letra parece evocar Catulo da Paixão Cearense ou mesmo "Chão de estrelas" de Silvio Caldas e, possivelmente, tal parte tenha sido escrita pelo jovem Sidney Miller denotando assim uma influência ainda latente da poesia feita por ele enquanto adolescente, aluno do Santo Inácio, e presidente da Academia de Letras do colégio.

De qualquer forma, vale ressaltar que a relação de Miller e Zé Keti teria se dado por meio do físico e colunista de música popular Nelson Lins e Barros e por Nara Leão. Sidney Miller cita a relação com Lins e Barros que teria sido uma das mentes ativas do CPC e pensado nas relações entre Bossa Nova e samba a partir da "ala jovem" da MPB. O intelectual teria apresentado Miller a Nara Leão que, por sua vez, apresentou o jovem compositor a todos os sambistas que já conhecia e já tinha gravado como Nelson Cavaquinho e Zé Keti.[122] Sidney Miller também teria frequentado o famoso restaurante Zicartola, ponto de encontro de estudantes, teatrólogos, cineastas, sambistas e folcloristas urbanos.[123] Ali possivelmente se adensaram as redes de sociabilidade que

[122] "*Jornal do Brasil*". 21/05/1969. Caderno B, p. 8.
[123] Aqui, apesar de não comprovado de forma documental, é referido em duas entrevistas concedidas a nós a presença de Miller no bar/restaurante exatamente na época em que cursou sociologia entre 1963 e

permitiram a convergência entre o jovem estudante de sociologia/economia e Zé Keti, um sambista que já participava dos círculos que remetiam diretamente ao *campo cultural nacionalista* de esquerda – ele já havia atuado no espetáculo "Opinião" e tido canções gravadas por Nara Leão.[124] Vale ressaltar que isso também influi diretamente sobre a produção de Miller de forma imperiosa, já que, diferentemente de outros compositores, Miller começou pelo samba, fato que seria virtualmente impossível para um estudante de classe média da zona sul carioca alguns anos antes.

Da safra desses primeiros sambas da parceria de Miller, Paulo Tiago e Zé Keti, vieram, além de "Queixa", os sambas "Esta favela que eu amo" e "Missão", sendo esse último apenas de Miller e Paulo Tiago. Esses dois outros sambas estiveram presentes no LP da cantora Luli (Heloisa Brandão Orosco) de 1965 pela Philips. "Missão" era a última canção do "Lado A" e "Esta favela que eu amo" a penúltima do "Lado B". O LP marca a primeira gravação de uma canção composta por Miller para um LP e, consequentemente, sua estreia profissional.

Aqui, vale destacar a mudança de paradigma que se estabelecia a partir de um LP que não obteve tanto destaque no período. No disco, por meio das composições de Miller e parceiros, estavam presentes dois sambas que não haviam sido feitos por compositores oriundos de classes populares. Salvo Zé Keti, tanto Miller como Paulo Tiago eram compositores oriundos da zona sul carioca – estudantes de sociologia na PUC, brancos e de classe média. Nesse sentido, podemos inferir que a relação estabelecida desde o começo da década de 1960 entre a Bossa Nova e o samba dito "autêntico" (*i.e.* aquele que era composto pelo cancionista provindo das classes populares), novamente mostra sinais de uma "ida ao morro", fato que já tinha ocorrido em outras dimensões nas décadas de 1930-40 por meio de nomes como Ary Barroso e Noel Rosa. No caso de Miller e Paulo Tiago, isso se deu dentro de uma lógica de afastamento progressivo dos preceitos temáticos e harmônicos que vinham da Bossa Nova.

---

1965 coincidindo com o período de funcionamento do Zicartola: a) Entrevista de Jeanne Marie concedida ao autor. Gravação digital, duração 100 min., Rio de Janeiro/RJ, 4 de out. 2016; b) Entrevista de Margarida Neves concedida ao autor. Anotação em caderno. Rio de Janeiro/RJ, 11 de nov. 2015.

[124] Apesar de Kéti ser considerado um "sambista de morro" pela segunda geração da Bossa Nova e por boa parte dos folcloristas urbanos, parte da crítica jornalística considerava curiosamente que Keti estaria abandonando o samba e "aderindo a Bossa Nova". Tanto na crítica de Sérgio Bittencourt como em matéria do Jornal do Brasil, o sambista teria trocado a "batida do morro pela bossa da nova geração" e ainda teria aderido "à bossa da nova geração para contar a verdade sobre o morro": "*Jornal do Brasil"*. 14/02/1965. 1° Caderno, p. 27; "*Jornal do Brasil*". 21/05/1965. Caderno B, p. 9.

Nesse sentido, podemos dizer que há novamente nos anos 1960 uma busca pela autenticidade e pelo material produzido pelo "cancionista das classes populares". Outro compositor que também optará por esse caminho no mesmo período é Chico Buarque que, naturalmente, pela aproximação com a tradição do *samba urbano*, foi bastante comparado a Sidney Miller em seu início de carreira. Outros sambistas também estiveram nessa leva de compositores que se reaproximaram da tradição do samba urbano. Nomes como Elton Medeiros e Paulinho da Viola também fazem parte de outra geração de sambistas que não poderiam ser chamados exatamente de "sambistas de morro" como eram Cartola e Nelson Cavaquinho. No entanto, as aproximações entre o samba e a nascente MPB, muitas vezes, esbarravam exatamente nos entreveros socioeconômicos, geográficos e também raciais. Isso contribuiu, por exemplo, para uma valorização poética da obra de compositores de classe média, universitários e brancos em detrimento da valorização da obra de compositores que, por virem do morro e serem negros, não teriam o *capital cultural* necessário para a composição de obras de maior prestígio sociocultural. Talvez a obra de Cartola represente um dos exemplos mais paradigmáticos dessas dificuldades. Tal questão demarca exatamente um dos problemas de origem da MPB já que se por um lado seu surgimento esteve atrelado ao samba norteado pelo ideário Nacional-Popular, por outro, seu afastamento gradual do gênero se deu exatamente na associação da MPB com *signos culturais* mais complexos e estranhos à tradição do samba urbano carioca.

Porém, no início da MPB, a Bossa Nova ainda era um pilar formativo, mas a busca pelo "autêntico" norteará cada vez mais alguns compositores tanto nos temas propostos como também nos timbres utilizados. E aqui, a questão timbrística era elementar já que boa parte dos sambas gravados pela segunda geração da Bossa Nova ainda estava amplamente calcada nos timbres afeitos ao trio jazzístico.

Isso também desvela os motivos da relação complexa, e sempre mediada por uma questão de classe, da crítica, muitas vezes ferina, de José Ramos Tinhorão em sua coluna no *Jornal dos Sports*. Para o jornalista, a cultura apropriada das classes populares pela classe média era ela toda um engodo e um roubo do material autêntico por uma classe que estaria "desprovida de cultura".

Outros folcloristas urbanos, no entanto, terão visões mais flexíveis sobre tais questões a exemplo de Hermínio Bello de Carvalho e Sérgio Cabral. O primeiro apoiará

a carreira de Miller desde o seu início, assim como Cabral que, em 1966, prenuncia que Miller seria "um compositor dos maiores dessa geração que está surgindo, um compositor de maior importância".[125] Ademais, o crítico musical ainda será um dos idealizadores junto ao grupo Opinião do espetáculo "O samba pede passagem" de 1966, em que sambistas como Ismael Silva e Aracy de Almeida dividiam o palco com o grupo "Mensagem" formado por Miller, Paulo Tiago, Luiz Carlos de Sá, Marco Antonio Meneses e Sonia Ferreira.[126]

Dessa forma, podemos dizer que Sidney Miller já estava circunscrito em um amplo debate sobre *tradição* e *modernidade* dentro de uma narrativa do samba e da música popular, fato que pesará sobre sua carreira e sobre suas *estratégias de afirmação* e escolhas estético-ideológicas – em especial no que diz respeito ao que se convencionou chamar de "linha evolutiva da MPB" como reenquadramento da mesma via (pós) Tropicalismo na virada dos anos 1960 para 1970.

A crítica de Nelson Lins e Barros, e sua visão acerca de indústria cultural e das possibilidades da segunda geração da Bossa Nova, teriam impactado o jovem estudante de sociologia de forma marcante. Miller sempre mostrou esse veio em suas canções, entrevistas e artigos, ou seja, demostrando ser um artista que refletia sobre sua obra de forma bastante aguda, buscando inseri-la criticamente em seu contexto sociocultural, político e econômico. Mais do que a visão por vezes conservadora dos folcloristas urbanos, Miller buscava pensar a relação entre tradição e modernidade de forma dialética e, dessa forma, a obra de Mário de Andrade também foi importante para fundamentar suas visões.

Vale ressaltar que muitos dos cancionistas da época eram chamados pela mídia de "compositores-pesquisadores", pois buscavam sempre trazer elementos do material popular dito "folclórico" para seu repertório. Além de Miller, também Edu Lobo, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré e Chico Buarque, eram exemplos de compositores que iam atrás do material popular como forma de ressignificar sua obra dentro do ideário Nacional-Popular. Assim, tanto a visão de Nelson Lins e Barros como determinada

[125] "*Jornal do Brasil*". 21/05/1965. Caderno B, p. 9.
[126] Acerca do grupo "Mensagem", Luiz Carlos Sá manteria o grupo de 1967 até 1968. Ainda no ano de 1967 incorporaria o recém-chegado da Bahia, Guttemberg Guarabyra ao conjunto gravando o LP "Mensagem musica" (Elenco, 1967). Sidney Miller sairia ainda naquele ano. Em 1971 formaria um trio com Guttemberg e Zé Rodrix: Sá, Rodrix e Guarabira. Em 1973 com a saída de Rodrix formaria a dupla Sá e Guarabyra.

perspectiva marioandradiana acerca do popular teriam norteado Miller e sua produção entre 1965 e 1967. Esse período é marcado por uma vinculação direta do compositor à tradição do samba urbano e da pesquisa de temas folclóricos que irão aparecer em seu LP de 1967.

No entanto, a morte de Lins e Barros em novembro de 1966 deixa um legado incompleto de determinada visão acerca das possibilidades de modernização da MPB sem perder de vista o material popular. Nesse sentido, podemos entender que os artigos de Miller para a Revista Civilização Brasileira (RCB) de 1967 e 1968 nos números 17 e 21/22, possuem influências da visão de Barros acerca de todo o debate em torno da música popular. A própria posição de Miller de escritor privilegiado de música dentro da revista é sintomática, já que esta era a publicação mais conceituada de esquerda reunindo sempre artigos de intelectuais brasileiros e estrangeiros renomados. Dessa forma, é particularmente interessante a sua inserção no meio intelectual sendo que ele havia largado a faculdade de sociologia por volta de 1966,[127] mas parecia assumir uma posição de "intelectual orgânico" da MPB assim como Lins e Barros havia assumido para a segunda geração da Bossa Nova.

Curiosamente, Barros que também escrevia na revista e, possivelmente deve ter feito possível o contato de Miller com a equipe editorial, havia participado de um amplo debate sobre música popular entre intelectuais, críticos, cineastas e compositores em edição de 1966 da publicação. Ali estavam presentes muitas das tensões potenciais que irão convergir para as mudanças de paradigmas que se arrolarão nos anos subsequentes. Dentre elas, o embate de Lins e Barros e Caetano Veloso é bastante interessante, pois mostra que Barros considerava a perspectiva de Caetano como "saudosista" e a *linha evolutiva* como um erro. A suposta volta a João Gilberto significaria a abdicação de todas as conquistas até então realizadas pela segunda geração da Bossa Nova. Para Barros, a figura estridente e expansiva de Maria Bethânia seria a negação de João Gilberto.[128] Ademais, Barros sempre defendeu a ampliação de público da MPB para o combate ao "*iê-iê-iê*", e nesse sentido a Bossa Nova se mostrava limitada. Entretanto,

[127] Miller também teria cursado Economia na PUC-RJ, mas frequentou o curso apenas por cerca de um ano e também terminou por largá-lo.

[128] Nelson Lins e Barros foi convidado para participar de debate na RCB prmovido pelo música Airton Lima Barbosa. Junto a Lins e Barros estavam José Carlos Capinam (poeta e compositor), Gustavo Dahl (cineasta), Ferreira Gullar (poeta e crítico), Nara Leão (cantora), Flávio de Macedo Soares Regis (crítico) e Caetano Veloso (compositor). Cf. BARBOSA, Airton (coord.) "Que caminho seguir na música popular brasileira". In: *Revista Civilização Brasileira*. n° 7, maio, 1966. pp. 364-74.

vale observar, inclusive pelo debate em questão, certo descompasso entre a perspectiva de Caetano e a de Barros tendo em vista que a idéia de *linha evolutiva* ainda era um tema flutuante e o Tropicalismo, juntamente com a contracultura, reorganizariam certas perspectivas cristalizadas apenas a partir do ano seguinte.

Nesse sentido, acreditamos que muitos desses embates farão eco na obra de Miller nos anos seguintes, e também farão eco em sua produção de artigos para jornais e para a RCB. A perspectiva de Lins e Barros em especial, como pensador ativo de uma síntese entre tradição e modernidade na MPB, impactará de forma marcante a visão de Miller e sua percepção sobre o Tropicalismo. Não necessariamente como negação, mas como perspectiva crítica pelo viés da indústria cultural e da leitura de tradição e modernidade. Tanto é que, apesar de seu LP "Brasil, do guarani ao guaraná" não ser um LP Tropicalista, ele é um disco extremamente influenciado pelo movimento e dialoga com este constantemente.

Porém, em 1965-66, Miller ainda tinha como paradigma o samba urbano carioca e sua produção no período é totalmente voltada nesse sentido. Concomitante a esse momento se inicia sua profícua parceria com Nara Leão, que teve como resultado diversas canções de Miller gravadas pela cantora e também o dueto no III Festival da Música Popular Brasileira da Record com uma canção que curiosamente mais destoava do repertório de Miller: "A estrada e o violeiro". Ademais, Miller e Nara também estarão juntos no último LP da artista na década de 1960 (e também seu último disco de inéditas até 1975), o LP "Coisa do mundo" (Philips, 1969). Nesse último álbum, a produção artística e boa parte dos arranjos ficaram a cargo de Miller.

Entretanto, o início da parceria se dá efetivamente no LP "Nara pede passagem" (Philips, 1966), com a canção "Pede passagem" de Miller. Ali, o cancionista passa também a obter maior reconhecimento tendo em vista o prestigio de Nara e sua boa vendagem entre o público da classe média intelectualizada. Veremos mais adiante, a estreita relação entre Nara e Miller e como ela se desenrolou ao longo dos anos dentro das perspectivas estético-ideológicas que se alteravam rapidamente no período.

Assim, além das estreias de Miller nos LPs de Luli e Nara, destaca-se também a participação de Miller no documentário "cinemanovista" do parceiro Paulo Tiago, "Solidariedade", em 1966, como compositor da trilha sonora. Ademais, Miller participou na época dos espetáculos "A fina flor do samba" e "O samba pede

passagem", ambos do grupo Opinião e organizados por Sérgio Cabral. Na época, Miller ainda trazia o grupo Mensagem com um repertório calcado essencialmente no samba dito "autêntico". No espetáculo "O samba pede passagem", dividiriam o palco com os veteranos Ismael Silva e Araci Cortes, com o grupo Samba Autêntico, composto por sambistas de terreiro e com o conjunto MPB-4. Somado a esses também havia sambistas de escolas de samba, como Padeirinho, Jorge Zagaia, Leleu e Bidí Silva. Nesse sentido, o espetáculo buscava trazer um repertório que conjugava a segunda geração da Bossa Nova com os sambistas tradicionais, reiterando uma conjuntura de aproximação com o *morro* que vinha desde o CPC. Na direção musical estava o maestro Lindolfo Gaya e como já citado, Sérgio Cabral organizava o espetáculo, além de tê-lo escrito ao lado de Armando Costa e Oduvaldo Vianna Filho.

Vale destacar a influência que o espetáculo "Rosa de ouro" (1965), de Hermínio Bello de Carvalho, havia imbuído na geração de intelectuais e artistas vinculados ao finado CPC. Além de Paulinho da Viola e Clementina de Jesus, o espetáculo de 1965 trazia uma miríade de artistas filiados à tradição do samba, mas não à segunda geração da Bossa Nova. A "resposta" teria vindo com o espetáculo do grupo Opinião. Assim, se 1965 havia se concretizado como o "ano de ouro do samba",[129] por boa parte da crítica especializada, o ano de 1966 apontava para uma guinada interna dentro da segunda geração da Bossa Nova e da intelectualidade associada ao *campo cultural nacionalista.*

Essa mudança de paradigma é de certa forma *sui generis* dentro da história da canção popular no Brasil, pois apontava para uma porosidade e uma organicidade dos artistas vinculados à tradição do samba – sem que houvesse um recorte sociocultural hierarquizante. Assim, a "nova geração de sambistas", podia vir simultaneamente com Paulinho da Viola, Chico Buarque, Sidney Miller, Clara Nunes, Zé Keti, Luis Carlos Sá,

[129] Em 1965 há uma afluência cada vez maior do público universitário para os locais do samba "autêntico" e para a Lapa/centro como reduto da boêmia e do samba carioca – restaurante Zicartola e a gafieira Estudantina. O ano também é marcado pelo lançamento de LPs extremamente emblemáticos do gênero: "Rosa de Ouro" (Odeon), "Ao Meu Rio" (Elenco), "Roda de Samba" (Musidisc) e "Elizete Sobe o Morro" (Copacabana). Pelo viés da segunda geração da BN foram lançados "Samba eu canto assim" (Philips) por Elis Regina, "Dois na bossa" (Philips) de Elis e Jair Rodrigues, "O canto livre de Nara" (Philips), de Nara Leão, entre outros. Ademais o samba canção também continuava em destaque nas vozes de Ângela Maria, Cauby Peixoto, Orlando Silva, etc. Ataulfo Alves e Elza Soares continuavam produzindo LPs e a volta de Cartola, Nelson Cavaquinho, Clementina de Jesus, Nelson Sargento, Araci Cortes, Aracy de Almeida e Ismael Silva para o palco de espetáculos e shows, também foi extremamente emblemático. Isso fora a nova geração de sambistas que surgia capitaneada, em especial, por Paulinho da Viola, Chico Buarque, Elton Medeiros e Sidney Miller.

Elton Medeiros, Martinho da Vila,[130] entre outros, chancelada por nomes como Araci Cortes, Aracy de Almeida, Clementina de Jesus, Cartola e Nelson Cavaquinho e pelos "intelectuais do samba" ou "folcloristas urbanos". Artigos de jornal entre 1965-1967[131] reiteram essa nova geração sem estabelecer recortes socioculturais determinantes e problematizando a relação entre a MPB em consolidação e o samba, em um momento em que o diálogo se dava entre as partes e não de forma distinta como gêneros díspares – apesar da MPB ser um *complexo cultural*, suas bases estavam calcadas no samba. Ao menos até o III Festival da Música Popular Brasileira da Record, em 1967, podemos afirmar que tal paradigma é verdadeiro dentro da MPB.

Entretanto, devemos entender que foi um momento efêmero dentro da história da canção popular brasileira. Esse tipo de porosidade sociocultural só teria ocorrido da mesma forma nas décadas de 1920-30, mas ainda sob uma lógica pautada pela geração do rádio e pela prática da compra de sambas dos "bambas" dos morros. Havia porosidade, mas o "crédito" dado ao sambista de morro era, em geral, menor, se não, nenhum.

No mais, vale destacar também que os rumos da MPB estavam em aberto e não queremos concluir aqui que o samba fosse a única matriz criativa da segunda geração da Bossa Nova. Os festivais, em geral, não foram eventos vencidos pelo gênero samba, mas por outros gêneros tidos como "convencionais de raiz", seja a toada, o baião, a marcha, etc.[132] Contudo, não é possível negar que paralelamente a "Arrastão" (Um samba-jazz), "A banda", "Disparada" e "Ponteio", surgia uma geração que também calcificava uma relação entre samba e MPB que inequivocamente foi bastante profícua e de grande amplitude sociocultural.

A relação tensa entre tradição e modernidade foi um dos *nós górdios* dos festivais e dos projetos estético-ideológicos em embate ao longo do triênio 1965-1966-

---

[130] A partir de 1967 com a estreia de Martinho no III Festival da Música Popular Brasileira da Record com a canção "Menina moça".

[131] Cf. CLARIBALTE, Passos. *Correio da Manhã*. data não especificada. Consultado no site www.acervohbc.com.br dia 03/08/2011 às 15:00; CARVALHO, Ilmar. "Caminhos da música popular". "*Correio da manhã*". 25/09/1966. 4° Caderno, p. 4; DA FONSECA, Talvani Guedes. "O samba não parou". "*Jornal do Brasil*". 10/03/1967. Caderno B, p. 5.

[132] Para uma melhor compreensão acerca da relação entre samba e choro ditos "autênticos" e seu lugar, em geral, marginalizado nos festivais, Cf. FERNANDES, Dmitri Cerbocini. *A inteligência da música popular: a "autenticidade" no samba e no choro*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2010. p. 169.

1967. Quando reiteramos a porosidade entre MPB e samba nesse período devemos também levar em conta a ascensão da contracultura, do *rock* psicodélico e de outros elementos que redimensionavam os rumos da canção popular no país. Nesse sentido, havia uma dificuldade conjuntural de síntese que se exprimiria de forma cada vez mais dramática e, em especial, a partir de 1967, com a perda de referencial do *campo cultural nacionalista* e da *crise geral* que se instala na maior parte dos projetos estético-ideológicos de uma grande gama de artistas.

Ademais, a própria relação intrínseca entre MPB e samba era um problema por si só tendo em vista a relação tensa entre o ideário *carioca-nacional-popular*, pelo viés do samba e do choro, e o ideário Nacional-Popular que buscava afirmar a pluralidade de elementos que constituíam a Nação-Povo brasileira, mais sob o viés dos *lugares da memória* de esquerda. Estas tensões chegarão ao ápice em 1967-68, desvelando todos os problemas que estarão no cerne dessa *crise geral.* O LP de Miller de 1968, "Brasil, do guarani ao guaraná", é uma tentativa em nossa opinião de desatar esse *nó górdio* cultural de uma forma diferente da proposta Tropicalista. Porém, veremos isso com maior detalhamento mais adiante neste capítulo.

### 3.1.1 Noel e Sidney: cronistas da vida urbana

Acerca ainda da trajetória de Miller entre 1965-67, vale destacar que sua aproximação com a tradição do samba urbano, pelos motivos já elencados, se deu pelo viés do *cronista urbano*. Dessa forma, sem elencar toda uma tradição da crônica do Rio de Janeiro que deve muito aos primeiros escritos de João do Rio e dos primeiros "folcloristas urbanos", podemos dizer que, na tradição do próprio samba, Noel Rosa sempre teve como cancionista um papel de cronista da vida mundana – do botequim às desilusões amorosas.

Dentre os sambas compostos por Sidney Miller, podemos enxergar também a permanência das temáticas mundanas e das canções que remetem ao universo do botequim, das desilusões amorosas e de determinada visão melancólica em relação à modernidade. Ademais, as temáticas que trazem a mulher como objeto de uma disputa socioeconômica também se fazem presentes como tradição de *longa duração*. A visão

centrada no universo masculino repete temas como o abandono da mulher que prefere um parceiro mais abastado e um *eu lírico* que sempre se vê desprovido dos bens materiais, aludindo ao "cidadão precário" do morro. Exemplo paradigmático dessa tradição está em "Maria Joana"[133] do LP de 1967 de Miller:

*Mas acontece que Maria Joana*
*Acha que é pobre, mas nasceu pra bacana*
*Mora comigo, mesmo assim, não me engana*
*Ela pensa em me deixar*

*Já decidiu que vai vencer na vida*
*Saiu de casa toda colorida*
*Levou dinheiro pra comprar comida*
*Mas não sei se vai voltar*

Exemplo análogo está em "Filosofia" de Noel Rosa, na interpretação de um *eu lírico* que também "veste a carapuça" do sambista de vida precária: "*Mas a filosofia hoje me auxilia/ A viver indiferente assim/ Nesta prontidão sem fim/ Vou fingindo que sou rico/ Pra ninguém zombar de mim*".

Ademais, Miller também comporia um samba de nome "Filosofia" para o seu LP de 1968, cuja interpretação ficou a cargo de Paulinho da Viola. Na letra, temas clássicos da tradição do samba urbano carioca como a "queixa",[134] a busca por um amor perdido ("*foi na escola de samba/ que eu perdi o seu retrato*") e a idéia de uma *tristeza permanente* que se contrapõe à felicidade alcançada apenas na escola/roda de samba. Em ambas as composições, observamos uma relação desses contrapontos entre a melancolia/tristeza e a felicidade; na "Filosofia" de Miller, o verso "*Foi batendo meu samba/ que a tristeza foi embora/ mas nem por isso* ***eu sou*** *feliz/* ***eu sou*** *feliz agora*",[135] mostra por um lado a incapacidade do *eu lírico* em encontrar a felicidade, mas logo depois subverte a sentença quando repete "eu sou", indicando uma relação dúbia frente à possibilidade de *ser* feliz.

[133] A canção foi composta para Jean Marie (Maria Joana), a primeira esposa de Miller.
[134] Na canção: *"Enquanto houver razão eu faço a minha queixa"*. O tema da "queixa" já havia aparecido em 1965 no samba de nome sugestivo, "Queixa" de autoria de Miller, Zé Keti e Paulo Tiago. Tal tema também aparece em sambas de Ismael Silva, Elizeth Cardoso, Paulinho da Viola, entre outros.
[135] [Grifos nossos].

Aqui vale uma referência à idéia de uma *gaia ciência* presente na filosofia de Nietzsche, ou da idéia de inter-relação dialética entre as possibilidades de realizar "filosofia" por meio da arte. Nesse sentido, existe nessa tradição do samba urbano carioca uma verdadeira e "refinada educação sentimental"[136] que traduz elementos da vivência em postulados *a priori* mundanos, mas que trazem impressos na forma poético-musical determinada cultura de valores e sentimentos. O samba, e em especial determinada tradição do samba que aqui temos destacado, demonstra de forma bastante sintética tais preceitos. Curiosamente, tanto em Noel como em Miller e depois na canção "Filosofia do samba" de Paulinho da Viola, tal *gaia ciência* ou educação sentimental complexa e refinada, já se outorga "filosófica" quando é evocada pelo título das composições, denotando a consciência plena do compositor em relação àquilo que parecia se propor simplesmente como uma "filosofia de botequim", mas que no fundo surge como relação mais profunda entre o mundano e o transcendental, ou o *corpo* e o *espírito*.

Creio que na canção "Filosofia do samba" do LP "Paulinho da Viola" (Odeon, 1971), os versos iniciais estão permeados por essa consciência pura ou essa educação sentimental que está elegantemente sintetizada na forma poético-musical pelo cancionista de Botafogo: "*Pra cantar samba/ Não preciso de razão/ Pois a razão/ Está sempre com os dois lados*".

Voltando agora para relação entre Miller e Noel, podemos apontar que em geral as letras de ambos os compositores reiteram a vida mundana, com temas que sempre gravitam em torno da boêmia – e do botequim como seu espaço privilegiado (e a "filosofia de botequim") – além de temas como o amor, a desilusão, o desencanto, e o dinheiro (ou a falta dele). Acerca da dicção dos sambistas de Vila Isabel e Santa Teresa, fica clara a linguagem coloquial e a presença de um canto falado. Porém, enquanto Noel ainda carrega uma tradição do *bel-canto* a partir de sua inserção no rádio e o costume de alongar e enfatizar os "erres" e "éles", Miller tem um tom de voz mais suave e não alonga o som das consoantes. Talvez uma influência da matriz do canto bossanovístico que buscava manter maior "sobriedade" no canto sem os "exageros" do "samba aboleirado" e do samba-canção.

[136] Cf. Wisnik, José Miguel. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004. p.213-238.

Essa relação das temáticas e da forma de ver os espaços urbanos com o olhar do cronista, ou aquele que registra a vida mundana, é uma permanente na obra de ambos. Se Noel Rosa compôs em parceria com Vadico a clássica canção "Conversa de botequim"[137] – provavelmente tendo como cenário o "Café Nice" na Av. Rio Branco – Miller compôs "Botequim N°1" – sendo o seu cenário provável o bar "Diagonal" no Leblon.[138]

A primeira alude a uma espécie de monólogo do cliente a um garçom imaginado, sendo que o cliente não cessa de realizar pedidos e demandas. A constância de pedidos ininterrupta reitera o espaço do botequim como *lugar social* privilegiado em que se realizam diversas atividades da vida cotidiana – mas não as atividades relacionadas ao universo do trabalho, e sim às práticas do malandro: "*Seu garçom me empresta algum dinheiro/ Que eu deixei o meu com o bicheiro/ Vá dizer ao seu gerente/ Que pendure esta despesa/ No cabide ali em frente*".

Já a composição de Miller, ressalta o lugar do botequim como espaço privilegiado para a sociabilidade e para o arrefecimento das desilusões afetivas e problemas da vida cotidiana:

*Se a dor é tanta*
*Vem comigo, conta e canta*
*Que tristeza lhe amedronta?*
*Que paixão te desencanta?*
*Põe teu copo em minha mesa*
*Deixa a dor por minha conta*
*Que teu pranto com certeza*
*Nunca mais há de voltar*

E ainda:

*E o botequim*
*Tira de mim essa saudade*

[137] O botequim mais frequentado por Noel era o Café Nice que funcionou no Rio de janeiro de 1928 até 1956 na Av. Rio Branco, n° 174. Acerca das canções sobre o botequim de Noel, Cf. MÁXIMO, João. *O morro e o asfalto no Rio de Noel Rosa*. Rio de Janeiro, Aprazível Edições, 2009/2010. pp. 180-201.
[138] O bar/restaurante Diagonal está localizado no baixo Leblon na Rua Aristides Espíndola, n° 88. Foi fundado em 1958 e ainda se encontra em atividade.

*Fecha os olhos pra verdade*
*Mas a vida continua*
*Quando o dia sai à rua*
*E a verdade se retrata*
*Se desfaz a serenata*
*Morre um sonho e nada mais*

Em outras composições de Noel, como "Último desejo", os versos finais retratam o botequim como lugar de refúgio social, mas também como local de penitência e ostracismo: "*Às pessoas que eu detesto/ Diga sempre que eu não presto/ Que meu lar é o botequim/ Que eu arruinei sua vida/ Que eu não mereço a comida/ Que você pagou pra mim*". Aqui o *eu-lírico* desiludido do amor toma o botequim como espécie de anti-*tópos* da vida cotidiana e como espaço associado à *orgia* no sentido atribuído pela tradição do samba. Se o botequim agora é o lar do *eu-lírico* significa que este não possui mais *lugar social* e estaria vivendo de forma desregrada – na orgia. Este *tópos* invertido também está no botequim de Miller, já que seria um local em que se "fecha os olhos para verdade", indicando também local de "refúgio proibido".

Vale lembra também que apesar do tema comum do botequim na obra dos dois compositores, existe um veio irônico evocado pelas canções de Noel que não aparece na obra de Miller. Assim, apesar de Noel ressaltar o botequim como local de "refúgio social", suas canções trabalham com o humor e a ironia até no exagero das reações dramáticas de um *eu lírico* que busca o seu limbo social na bancada do bar. Já as canções de Miller realmente reiteram uma melancolia latente seja na fuga pelo copo de bebida seja na visão acerca do progresso e da modernidade.

Outras composições de Miller e Noel também evocarão o botequim dessa mesma forma, mostrando novamente as similaridades dentro das temáticas abordadas. Neste sentido, apontamos aqui para a repetição de *tradições* temáticas que tem uma constância dentro do universo do samba. Chico Buarque, por exemplo, diversas vezes comparado a Miller ao longo da convivência contemporânea que tiveram nos anos 1960, trabalhou com outras temáticas,[139] assim como o próprio Paulinho da Viola e compositores mais velhos como Cartola, Nelson Cavaquinho e Ismael Silva.

[139] No caso de Chico, os sambas dos LPs de 1966 (Chico Buarque de Hollanda vol. 1, RGE) e 1967 (Chico Buarque de Hollanda vol. 2, RGE/Som Livre), tratam com recorrência de temas como o (fim do) *carnaval*, a *regeneração* e a *desilusão amorosa*. Muitos dos temas gravitam em geral ao redor da obra de Ismael Silva.

Assim, ainda acerca das relações Miller-Noel, vale destacar, por fim, os aspectos gerais de ambos como cronistas. Nesse sentido, além do botequim como espaço privilegiado de sociabilidade e de observação das relações humanas, também existe uma observação da vida mundana em geral, como já destacado. Nesse aspecto fica a obra de ambos inserida dentro da tradição dos cronistas cariocas. Algumas composições de Noel como "Mulato bamba (mulato forte)", "Não tem tradução (cinema falado)", "João ninguém" e "Cordiais saudações", entre outras, falam de temas tão variados como a homossexualidade de um bamba do Salgueiro, a chegada do cinema falado no Rio (e o modismo trazido por este), assim como: a dívida, o dinheiro, a fome e a figura do joão-ninguém. Já Miller também retrata assuntos diversos em composições de seus LPs de 1967-68, como "Maria Joana", "Minha nega", "Maravilhoso" e "Pois é, pra que", talvez seu registro mais completo de cronista e *flâneur*.[140] Os temas tratados variam entre a falta de dinheiro, a dívida, o imposto, a televisão, o automóvel, a guitarra elétrica, a fome, etc.

Nesse sentido, é possível realizarmos paralelos entre os temas abordados por ambos trazendo uma visão crítica e por vezes melancólica frente à modernidade, o dinheiro e a dívida como elementos latentes, ou simplesmente uma visão desiludida e desencantada frente ao cotidiano. Isso reitera a falta de ironia dentro da obra de Miller e mesmo da falta de uma "consciência épica", em especial em seus sambas.

Dessa forma, realizando esse paralelo entre a obra dos dois compositores, é importante frisar finalmente que ambos cantaram diversos sambas sobre aspectos cotidianos e mundanos da vida carioca. Traços de sociabilidade que são importantes para entendermos as diversas facetas do imaginário social presente nas décadas de 1930 e 1960 sob uma ótica que privilegiou temas afins, e, em especial, a boêmia. No entanto, a força da obra poético-musical de ambos ultrapassou essa aparente trivialidade dos temas tratados. As canções sobre as desilusões amorosas e sobre a "filosofia" surgem como verdadeiros tratados que sintetizam, sem recair em formas simplistas, as agruras e sofrimentos do espírito sob o signo de uma "refinada educação sentimental".

[140] Aqui vale destacar o sentido polissêmico da canção "Pois é, pra que". Se por um lado ela é o registro de um cronista e de um *flanêur*, e uma ponte entre tradição e modernidade, ela também tem sentidos cifrados e críticas à modernidade bastante veladas e complexas. Tal natureza polissêmica da canção será abordada mais a frente na análise do LP "Brasil, do guarani ao guaraná" (Elenco, 1968).

## 3.2 Um violeiro pede passagem à estrada: Sidney Miller e Nara Leão

Sidney Miller tem sua primeira gravação em LP por meio de Nara Leão em disco da cantora de 1966. A ex-musa da Bossa Nova lança "Nara pede passagem" (Philips, 1966), seu sexto LP e uma continuidade com a proposta de seus discos anteriores. No entanto é um LP que já apresenta o fim ou o esgotamento de um projeto que passará por tensionamentos em seus próximos trabalhos.

Por um lado é a manutenção de uma tradição de incorporação de sambistas "oriundos das classes populares", combinada com uma mescla de repertório tradicional e aposta em novos compositores da chamada "Ala jovem da MPB". Nara Leão, também era jovem em idade, mas seus discos tiveram grande importância para revelar novos compositores, em especial aqueles que não carregavam o crivo da Bossa Nova. Tanto Chico Buarque como Sidney Miller tiveram composições interpretadas por Nara que ajudou a alavancar suas carreiras no sentido de possibilitar lançamentos de discos próprios e ampliação de público. Chico Buarque já tinha certa autonomia, em parte por sua aceitação ampla em múltiplos nichos culturais (emepebistas, sambistas, folcloristas), como por seu carisma e presença de palco, que, apesar de discreta, não era introspectiva, mas Sidney Miller deveu muito a incorporação de seu repertório por Nara, e suas interpretações, inclusive em festivais – caso de "A estrada e o violeiro", cantada em dueto no III Festival da Música Popular Brasileira da Record em 1967.

A análise dos discos de Nara é importante para pensarmos em uma espécie de termômetro daquilo que vinha se criando na MPB, e constituindo as tendências dominantes. Isso baseado na ampla rede de conexões e sociabilidades que Nara estabeleceu dentro da MPB, e de sua vocação a intérprete e não a compositora, o que naturalmente demonstrava a seleção cuidadosa e criteriosa das músicas que iriam se incorporar a cada um dos seus LPs. É sintomático, por exemplo, o grande número de discos lançados entre 1964 e 1969: dez LPs em um período de seis anos. Nenhum ano transcorrido sem o lançamento de um LP, sendo, possivelmente, uma das maiores marcas para uma artista da época.

O que podemos notar a partir de 1966 é que existe uma guinada em seu repertório. Primeiramente a compositora passa a deixar subitamente de incorporar músicas de autores das "classes populares", casos de Cartola, Nelson Cavaquinho, João do Vale, Zé Keti, Noel Rosa de Oliveira, entre outros, ditos compositores "autênticos" pelos intelectuais do samba. Entretanto, Nara passa a incorporar gradativamente cada vez mais composições da "nova safra da MPB" ou "ala jovem" – Edu Lobo, Paulinho da Viola, Chico Buarque e Sidney Miller. Os dois últimos, em especial, passarão a figurar entre os compositores mais interpretados, destacando uma tentativa de Nara de não se afastar de uma tradição do samba urbano, mas mantendo seu repertório renovado a partir das novas composições de artistas da MPB em ascensão.

O caso de Paulinho da Viola é menos simples, pois é um sambista considerado autêntico, dentro dos preceitos dos folcloristas urbanos, mas que mantém diálogo constante com a MPB em uma espécie de posição flutuante entre a tradição e a modernidade. Suas composições também serão amplamente incorporadas por Nara nesse novo projeto autoral em desenvolvimento.

Em termos numéricos, é possível verificar nos seis LPs de Nara lançados entre 1964 e 1966, a presença de vinte e duas composições de artistas ligados às classes populares e conectados à tradição (incluindo João do Vale, mesmo este não sendo do *morro*). Já entre 1967 e 1969, nos quatro discos lançados por Nara, apenas duas músicas no último LP, "Coisa do mundo" (Philips, 1969),[141] possuem músicas que se encaixam na definição prévia [ver Tabela 3]. Em compensação, o disco mais emblemático desta guinada de Nara Leão, é "Vento de maio" (Philips, 1967), que traz quatro canções compostas por Chico Buarque e cinco de autoria de Sidney Miller, além de faixa extra com a composição "A estrada e o violeiro", também de Miller [Ver Tabela 3].

A relação entre Nara e Miller é fundamental para entendermos a constituição do próprio projeto autoral que se desenvolverá por Miller em seus dois LPs do período. É sintomático, por exemplo, que após a produção do disco de Nara por Miller, "Coisa do Mundo", em 1969, ambos os artistas não irão lançar nenhum *long play* até a primeira metade dos anos 1970, e, mesmo assim, serão LPs com estéticas bastante dispares da

[141] O LP teve a produção artística e boa parte dos arranjos feitos por Sidney Miller.

produção do fim da década de 1960 – em especial no que tange ao ideário Nacional-Popular.[142]

Retornando para o disco "Nara pede passagem" de 1966, verificamos que Sidney Miller havia acabado de participar, em novembro de 1965, do espetáculo produzido pelo Opinião, "O samba pede passagem". Sob arranjo do maestro Lindolfo Gaya, o espetáculo se baseava em uma mistura de muitas gerações e tradições do samba. Dentre os preceitos que diferenciavam o espetáculo de "Rosa de ouro", estava a presença de artistas oriundos da Bossa Nova criando uma conexão entre o artista da segunda geração da Bossa Nova e o sambista "autêntico" dos anos 1930. A presença de Ismael Silva, Aracy de Almeida, além de sambistas de terreiro e de escolas de samba, legitimava as premissas de "tradição" outorgadas pelo espetáculo.

**Tabela 3**: *LPs de Nara: gravação de compositores populares/ "Ala Jovem" da MPB (1964-1969)*

| LP | Ano | Número de composições incluídas | |
|---|---|---|---|
| | | Compositores Populares | Compositores da "Ala Jovem" da MPB |
| Nara | 1964 | 3 | 8 |
| Opinião de Nara | 1964 | 3 | 4 |
| O Canto Livre de Nara | 1965 | 6 | 4 |
| 5 Na Bossa | 1965 | 4 | - |
| Nara Pede Passagem | 1966 | 5 | 7 |
| Manhã de Liberdade | 1966 | 1 | 6 |

[142] Os discos de Nara e Sidney Miller nos anos 70 seguem por vieses diferentes. Miller incorpora uma estética próxima do Clube da Esquina em "Línguas de Fogo" (Som Livre, 1974), enquanto Nara tem um retorno à Bossa Nova com um LP de celebração do movimento, "Dez Anos Depois" (Polydor, 1971) – que é mais uma compilação dos sucessos da Bossa Nova da cantora.

| | | | |
|---|---|---|---|
| Vento de Maio | 1967 | 0 | 10 |
| Nara | 1967 | 0 | 3 |
| Nara | 1968 | 0 | 4 |
| Coisa do Mundo | 1969 | 2 | 4 |

Assim, do ponto de vista estético-ideológico, constituía-se uma idéia de associação parelha entre tradição e modernidade no campo da MPB por meio da tradição do samba e da evolução estética da Bossa Nova. Entretanto, já se tinha em mente que a jazzificação exagerada da BN poderia recair sobre a ótica de um afastamento da tradição popular, e para tanto acompanhava o espetáculo o grupo Mensagem composto por Miller e Paulo Tiago. O grupo mostrava repertório híbrido entre a BN e a tradição do samba urbano e do choro e se afastava dos trios de *jazz* que tradicionalmente costumavam acompanhar artistas da segunda geração da Bossa Nova. Miller e Paulo Tiago, junto com Zé Keti, tinham participado do Festival da Música Popular Brasileira da Record de 1965, apresentado o samba "Queixa" interpretado por Ciro Monteiro, e uma das primeiras composições de Miller.

A incorporação de repertório "autêntico" ao espetáculo do grupo Opinião, criva uma tendência que se verificava por uma série de vertentes. A idéia de "sambificar" o repertório da música engajada, ainda presa a preceitos calcados no *jazz*, se constitui no ideal em que "o *popular* desse sentido ao *nacional* e não o com que o *nacional* configurasse o *popular*".[143] A incorporação de repertório de sambistas por Nara Leão, a presença de artistas da MPB em antros do samba "autêntico" – Zicartola; Gafieira estudantina; Escolas de samba – além de um resgate da tradição do samba urbano por artistas da "ala jovem" como Miller, Chico Buarque e Paulinho da Viola; todos esses elementos apontavam para uma tentativa dos emepebistas de ir ao encontro da tradição e do popular, sintetizada pela tradição do samba urbano carioca.

Assim, a incorporação de cinco canções oriundas da tradição popular no LP "Nara pede passagem", segue a tendência de resgatar esse material *popular* para seu

[143] NAPOLITANO, Marcos. "*Seguindo a canção": o engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969).Op. Cit.*, p. 69.

repertório. A canção de Miller, “Pede passagem”, abre o LP e faz referência direta ao musical do “Opinião” encenado no ano anterior. A composição trazia violão e timbres bastante voltados para o samba do roda: caixa de fósforos, depois reco-reco de madeira, tamborim, reco-reco de metal e ganzá. A segunda parte da letra tem adição do surdo e é cantada em um coro que remete novamente ao samba de roda. Em linhas gerais, a música faria referência a essa ruptura ainda mais acentuada de Nara com quaisquer vínculos bossanovísticos seja no timbre ou na temática – o que representava uma radicalização bastante acentuada dentro do que se produzia na MPB. A única característica que permanecia vinculada a Bossa Nova seria a própria voz de Nara, mais comedida e sóbria.

Do ponto de vista da letra, a composição de Miller trabalha com algumas temáticas clássicas da tradição do samba carioca como a oposição entre carnaval e vida do trabalho; alegria e melancolia. Tais idéias podem ser vistas na trecho: “*Quem não soube o que é ter alegria na vida/ Tem toda a avenida/ Para ser feliz*”. A vida do trabalho, interpretada como antítese carnavalesca, se contrapõe a um devir de possibilidades gerado pela Avenida. No mais, as músicas que se seguem e todo o projeto estético ideológico do LP, está calcado ainda em determinada visão de união entre a classe média e as classes baixas pelo viés da cultura – ou um projeto *frentista* promulgado pelo PCB. Projetos semelhantes se encontram no show “Opinião” e no espetáculo e “O samba pede passagem”.

No ano seguinte ao LP de Nara, Sidney Miller grava seu primeiro LP pela gravadora Elenco [Tabela 4]. No LP, a presença do ideário Nacional-Popular é marcante, sob várias vertentes. Porém a tradição do samba urbano e do choro é predominante dentre a variedade de gêneros. Dentre essas canções que remetem a tradição do samba urbano estão, “Maria Joana”, “Argumento”, “Botequim N°1”, “Meu violão”, além de dois sambas-choro, “Minha nega” e “Chorinho do retrato”. Fica claro ao longo da escuta, a recusa de Miller por timbres que remetessem à Bossa Nova, preferindo na maior parte dos casos arranjos que favorecessem os timbres clássicos do samba e do choro. A presença de fraseados e das *baixarias* no violão também dão novo tom às composições, reiterando uma tradição que a Bossa Nova havia, de forma geral, posto de lado. Do ponto de vista das temáticas a referência ao samba urbano das décadas de 1930-40, é marcante pela aproximação com as obras de compositores como

Noel Rosa, Ismael Silva e Cartola – expoentes da tradição do chamado samba moderno do Estácio ou "samba-samba".

**Tabela 4:** *LP "Sidney Miller" (Elenco, 1967 – ME 45)*

| Lado | Faixa | Canção | Compositor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|
| A | 1 | A estrada e o violeiro | Sidney Miller | Sidney Miller e Nara Leão |
| | 2 | Maria Joana | Sidney Miller | Sidney Miller |
| | 3 | Marre de Cy | Cantiga de roda: adap. Sidney Miller | Sidney Miller |
| | 4 | Argumento | Sidney Miller | Sidney Miller |
| | 5 | Minha nega | Sidney Miller | Sidney Miller |
| | 6 | Botequim N°1 | Sidney Miller | Sidney Miller |
| B | 1 | O circo | Sidney Miller | Sidney Miller |
| | 2 | Meu violão | Sidney Miller | Sidney Miller |
| | 3 | Passa, passa gavião | Cantiga de roda: adap. Sidney Miller | Sidney Miller |
| | 4 | Chorinho do retrato | Sidney Miller | Sidney Miller |
| | 5 | Menina da agulha | Sidney Miller | Sidney Miller |
| | 6 | Pede passagem | Sidney Miller | Coro |

Ademais, o LP ainda traz canções de natureza bucólica e interiorana, ou que remetiam a tradição da cantiga de roda, casos de "Marré de Cy",[144] "Passa, passa,

[144] Aqui um jogo de palavras entre a cantiga de roda medieval "*marré deci*" e o Quarteto em Cy que regravaria a canção de Miller em seu LP de 1967 (Elenco), o resultado é o titulo final "Marre de Cy". Sobre as origens da canção de roda infantil e seus sentidos, é interessante notar a raiz medieval flamenca ou belga que trazia corruptelas de *Maria*, *Marie* ou *Mariette* (*marré*) e a expressão *dans ce jeu d'ici* (neste jogo daqui) – simplificadas em *deci* ou *de ci*. A cantiga remetia à simplicidade e pureza de Virgem Maria dentro de um jogo de signos lúdicos que propunha o matrimonio de garotas ainda jovens, mesmo que

gavião", e "O circo". Esta última, inclusive, teria sido comparada naturalmente com "A banda" de Chico Buarque pelas características poético-musicais bastante semelhantes como a marcha/fanfarra, o cenário centrado na cidade interiorana e determinada visão melancólica frente ao efeito passageiro e efêmero do lúdico (a banda, o circo). Aqui vale também a menção à canção "A praça é do povo" de Sérgio Ricardo, a primeira de seu LP de 1967, já citada e comentada anteriormente.

Tais canções poderiam estar imbuídas de um viés mais comercial, por terem maior penetração em vários segmentos do público, já que não eram explicitamente *engajadas* e fugiam do estereótipo da chamada "canção participativa". Ademais estas normalmente falavam de temas populares corriqueiros e bucólicos. "A banda" de Chico foi um sucesso comercial estrondoso e a recorrência de canções com temas análogos pode também ter sido uma tentativa de repetir o sucesso de Chico. Outro exemplo claro é "A praça" de Carlos Imperial, que foi interpretada por Ronnie Von no Festival da Música Popular Brasileira da Record de 1967 e também foi um grande sucesso.

Por fim, a composição de maior destaque do LP, em função de sua inscrição no III Festival da Música Popular Brasileira da Record, era "A estrada e o violeiro", que abria o LP. A canção tinha uma roupagem mais "festivalesca", tendo em vista suas variações súbitas de cadência, uma letra dramática e vozes em contraponto. Comparativamente poderia ser aproximada em termos estético-ideológicos com as composições "Ponteio" e "Disparada", ganhadoras de festivais – sendo que a canção de Edu Lobo ganharia especificamente o festival em questão.

A composição era uma toada que variava a cadência de forma súbita e entrava num baião acelerado até um *crescendo* final, a letra traduzia uma relação dialética entre um violeiro (partes cantadas por Miller) e a uma estrada (cantada por Nara), e buscava sintetizar a relação entre *homem* e *devir histórico* – tema presente também nas composições de Lobo e Vandré, assim como uma visão teleológica centrada numa visão emancipadora do *povo*.

A interpretação de Miller no festival foi bastante comedida e, diferentemente de outros artistas que realizavam uma verdadeira atuação performática em palco, Miller

---

estas fossem pobres e, portanto, sem dote. Cf. ENÄJÄRVI-HAAVIO, Elsa. *The Game of Rich and Poor: A Comparative Study in Traditional Singing Games*. Michigan, *University of Michigan Press*, 2006; vale ressaltar também que Heitor Villa-Lobos também teria feito versão para a cantiga de roda.

canta de forma pouco expressiva e parece não se preocupar em projetar sua voz ou demonstrar qualquer grau de emoção. Vale ressaltar que das doze finalistas, a composição de Miller foi sorteada ao vivo para ser a primeira da grande final, de forma que isso também poderia ter contribuído para o grau de nervosismo do cancionista no palco. Nos registros audiovisuais do Festival, fica patente que a presença de Nara no dueto vocal é o que ajuda a imprimir uma empatia do público com a composição. A artista se destaca com sua presença de palco natural calcada na sua técnica de projeção vocal, uso do microfone e distanciamento,[145] e em sua expressividade. Assim, a música é bem recebida pelo público, apesar de uma vaia inicial, e bastante aplaudida ao final, diferentemente de diversas outras composições que foram vaiadas enfaticamente em um festival chamado de *festi-vaia*. Ao final, a composição ainda ganharia o prêmio de melhor letra, laureando a canção de Miller.

A canção apesar de ter sido um dos pontos altos do Festival, ainda se mantinha numa lógica discursiva presa a certos convencionalismos da MPB até então. Em especial a idéia do artista que conduz o povo e conscientiza-o ao longo do trajeto histórico representado na canção pela *estrada*. No mais, a canção recupera a temática nordestina com a toada e um baião acelerado que havia se tornado um cânone na MPB a partir de "Disparada", canção esta que ganhara o mesmo festival um ano antes.

Nesse sentido, vale ressaltar também, que a canção parece se colocar como ponto fora da curva dentro da obra de Miller até então. Como destacado a relação bastante sedimentada no samba e no choro de Miller até 1967 fazem com que "A estrada e o violeiro" destoe bastante do repertório de Miller. Acreditamos assim que a canção teria sido feita apenas e exclusivamente para o festival, pois não aparece nos LPs de Miller de 1967 e 1968 – apenas no LP de Nara de 1967. Nesse sentido, a "roupagem" "festivalesca" que a canção buscava trazer aproximando-a de "Disparada" de Edu Lobo pelo gênero nordestino e pela letra épica, mostram que Miller buscava se adequar à produção de MPB até então vencedora dos festivais. Ademais, se nos sambas, Miller imprimia um tom melancólico e desiludido às letras, a canção apresentada no III Festival da Música Popular Brasileira da Record já mostrava outro veio de Miller, mais épico e que evocava a necessidade de se construir uma "consciência histórica" dentro do momento político conturbado do país.

[145] Vale notar na *performance* de Miller a proximidade quase de toque do compositor em relação ao microfone, enquanto Nara, por sua vez, mantem a distância considerada ideal para a projeção vocal.

Acerca da canção especificamente vale destacar que três questões saltam aos olhos e mostram também mudanças de paradigmas e *lugares-comuns* dentro da canção:

*i)* o artista, apesar de conduzir o povo se vê subitamente numa situação descompassada em que ele também é conduzido. Isso remete à paradoxal relação que é estabelecida entre ambos, pois ao mesmo tempo em que o artista quer conscientizar e libertar o povo, ele, em verdade, foi primeiro em direção ao povo para aprender sua "sabedoria popular", sua cultura e constituir mediações. Nesse sentido, a letra, apresentado dois narradores, consegue estabelecer com maestria essa relação tensa que se dá no trajeto da estrada: "*Estrada meu caminho/ me responda de repente/ se eu aqui não vou sozinho quem vai lá minha frente*". Em outros momentos da canção é repetida a idéia do povo que está a frente do violeiro, e não sendo conduzido por este. E ainda, no canto e contracanto da "estrada" e do "violeiro": "*Vai violeiro me leva pra outro lugar/ que eu também quero um dia poder levar/ tanta gente que virá*". Nesse jogo, de povo, violeiro e estrada, perde-se em determinado momento a perspectiva de "quem está levando quem", estabelecendo pela relação dos três elementos uma idéia de *devir* histórico inexorável representado pela estrada e uma relação não bem definida entre *violeiro* e *povo*. Talvez aqui, podemos inferir que a canção deixa em aberto essa perspectiva não crivando, assim, de forma unilateral a função do *artista-intelectual* nessa relação com o povo. Ademais, tanto artista como intelectual sofrem os efeitos da estrada (História) que os conduz independente de suas vontades e posicionamentos. O contracanto de Nara e Miller, muito bem concatenado ao final da canção, enfatiza a posição do artista dentro da História e como produto e produtor da mesma ao se mesclar em som e sentido. Vale citar também que em março de 1968, o então Arcebispo do Recife, Dom Helder Camara, recita a letra completa da composição de Miller em uma palestra em que o Arcebispo conclui ao final, por meio da letra da composição, que "o mundo ruma para o socialismo".[146]

*ii)* Ainda que determinada questão apenas tangencie a canção, fica clara a questão da migração do meio rural para o urbano. Com vimos em capítulos anteriores, a questão da urbanização do herói ou das temáticas afins se faz bastante presente ao longo das

[146] "*Jornal do Brasil*". 10/03/1968. 1º Caderno, p. 36. Ademais, é interessante notar a importância que a MPB teve para as igrejas e nas missas entre 1960 e 1970 sendo que canções e trechos eram entoados na liturgia. Canções de Zé Keti, Sidney Miller e Edu Lobo são citadas como parte dessa renovação litúrgica Cf. "Música popular vai ajudar renovação da liturgia católica". "*Correio da Manhã*". 26/02/1970. 1° Caderno.

canções do Festival da Música Popular Brasileira da Record de 1967. Aqui é apenas uma referência discreta, mas de qualquer forma, ela envolve o *telos* histórico que a canção propõe. Nele o povo seria conduzido pela estrada (e pelo violeiro) para a cidade, mas a canção apenas enfatiza o trajeto não entrando na questão da urbanização em si;

*iii)* A última questão que deve ser destacada na canção é o elemento que a sagrou vitoriosa no Festival: sua letra. Não querendo me aprofundar na análise de toda a letra elencando as relações de rimas (por vezes não convencionais) e os jogos sonoros que a canção propõe, tomo como exemplo paradigmático um artigo de Augusto dos Campos, crítico e poeta concretista, em que ele faz um breve comentário sobre a canção. Campos exalta as "paronomásias" da letra, como "*meu pranto é pau, é pedra e pó"*, ou mesmo, "*desafio e desafino*". Tais exemplos que Campos qualifica como qualidades raras para as canções do Festival, mostram que mesmo para o poeta concretista, "A estrada e o violeiro" estabelecia uma relação de linguagem bastante refinada. E, considerando as críticas contundentes de Campos a todas as canções do Festival, exceção feita a "Alegria, alegria" e "Domingo no parque", é sintomática a análise de Campos nesse sentido. Ainda sim, o poeta classifica "A estrada e o violeiro" apenas como a melhor das "violetras".[147]

Voltando para a parceria de Nara e Miller, no ano do III Festival da Música Popular Brasileira da Record, Nara lança seu sétimo LP, "Vento de maio" (Philips, 1967). Como destacado anteriormente, cinco músicas de Sidney Miller estão presentes no disco (além de quatro composições de Chico). Nesse sentido, fica claro que o projeto autoral de Nara, assim como sua estratégia de afirmação no momento se constituía por interpretar composições que remetessem a um repertório atrelado ao ideário Nacional-Popular da nova geração de emepebistas. As temáticas que Miller e Chico traziam, como já destacado, dialogavam com o samba urbano, a cantiga de roda, e o universo bucólico e inocente da cidade interiorana.

Já Nara mantém sua aproximação com timbres e arranjos ligados à tradição do samba. Entretanto, o que parecia ser um projeto em consolidação baseado no afastamento paulatino da Bossa Nova, e aposta contínua na interpretação de compositores da "ala jovem", se mantem só até meados de 1968 e sofre uma guinada

[147] CAMPOS, Augusto. "Festival de viola e violência". *"Correio da Manhã"*. 26/10/1967. 2° Caderno, p. 1.

estético-ideológica bastante acentuada no mesmo ano. O LP "Nara" (Philips, 1968) revela a mudança súbita do *projeto autoral* da cantora que grava um disco Tropicalista. Em maio do mesmo ano, Nara participaria também do *disco-manifesto* mais importante do movimento, "Tropicália ou *panis et circences*" (Philips, 1968).

No entanto, vale lembrar que Nara ainda faria um LP derradeiro na década de 1960, o próximo após seu LP Tropicalista. Curiosamente o disco contaria com a participação ativa de Sidney Miller. Ele seria o diretor artístico e arranjador de boa parte das composições. "Coisa do mundo" (Philips, 1969), seria uma incógnita dentro desse momento de incertezas dos rumos da MPB. Buscamos entender melhor esse LP mais a frente no capítulo.

Em relação a Miller, o que é possível inferir, ainda que em um primeiro momento, é que o seu *projeto autoral* até então baseado em determinada tradição do samba urbano, atinge um ponto de esgotamento. Sua canção mais bem recebida até então, "A estrada e o violeiro", destoava de seu repertório geral composto até ali. A partir de seu LP "Brasil, do guarani ao guaraná" (Elenco, 1968), é possível identificar uma guinada súbita de seu projeto traduzindo uma nova estratégia de afirmação do cantor. Assim, é possível inferir que há um distanciamento do samba urbano como projeto utópico de ponte entre tradição e modernidade. Não que este tenha sido abandonado no LP de 1968, mas sim integrado a outras propostas.

Seu LP de 1968 sugere o aparecimento de novos gêneros, temas e a presença da sátira. A composição "Pois é, pra que", apresentava uma visão de desencanto profundo do narrador e "Maravilhoso", uma canção bastante diferente do seu repertório tradicional, sugeria uma crítica de Miller frente à rearticulação da indústria fonográfica e o processo de massificação da cultura. Ademais, é importante enfatizar que esse é um momento de *crise*. A partir de meados de 1968 e 1969 as novas possibilidades abertas pelo Tropicalismo e pela contracultura pareciam ter deixado mais dúvidas que certezas. Nesse sentido, reiteramos que a crise estava dentro do *campo cultural nacionalista*, mas transbordava em muito suas fronteiras.

Dessa forma, destacamos novamente a necessidade de pensarmos que havia um impasse criativo bastante agudo instalado em praticamente todas as frentes. Buscaremos, portanto, compreender melhor o LP "Brasil, do guarani ao guaraná", como

resposta e como *disco-manifesto* que dialogava diretamente com as questões que fervilhavam no já complexo ano de 1968.

### 3.3 Miller, do guarani ao guaraná

Uma questão que se faz importante ao pensarmos o LP de Miller de 1968 é se ele se trata ou não de um álbum Tropicalista. Apesar de todos os indícios apontarem para uma negativa, no programa de televisão do Canal Brasil "O som do vinil" exibido em agosto de 2012, algumas visões acerca do LP parecem destacar a importância Tropicalista dentro do projeto de Miller e que, portanto, este poderia ser considerado um álbum atrelado ao movimento.[148]

De fato, o LP se coloca em debate direto com o Tropicalismo, como fez Sidney Miller diversas vezes ao longo de 1968. Entretanto tomá-lo com álbum Tropicalista seria desmerecer a complexidade da obra de Miller e fazer *tabula rasa* dos embates culturais em questão. 1968 foi um ano de rupturas, de explosão de projetos estético-ideológicos e de ascensão da psicodélica e da contracultura. E seria demasiado simplista estabelecer todas as formas de experimentalismo da época como sendo de cunho Tropicalista. Apesar de isso acabar sendo uma determinada visão centralizada e reproduzida por meios de comunicação e algumas publicações, a riqueza desse período reside exatamente nos múltiplos projetos e nas múltiplas possibilidades e não na visão maniqueísta de um embate entre "conservadores" da cultura e "vanguardistas".

Assim, apesar da consolidação de determinadas visões acerca do período deixamos claro que não temos aqui compromissos estético-ideológicos com quaisquer grupos que buscaram ao longo dos anos 1970 até hoje a legitimação de determinadas visões teleológicas frente à canção no país. Não negamos a posição por vezes paradoxal

[148] O SOM DO VINIL. Rio de Janeiro, Canal Brasil, 24 de Agosto de 2012. Programa de TV. Entrevista de Joyce Morena, Jean Marie, Carlos Miller, Hugo Sukman e Alfredo Del Penho a Charles Gavin sobre o LP "Brasil, do guarani ao guaraná".

do historiador como contemporâneo de suas próprias problematizações,[149] mas reiteramos ainda sim, a possibilidade de um refinamento na compreensão de um período que apresenta por suas fontes exatamente a matéria oposta daquela que por vezes se introjeta pelos meios de comunicação e do viés moldado por uma *história pública*.

Dito isso, é importante, antes de destacarmos e analisarmos o complexo LP de Miller em questão, nos perguntarmos: Que *lugar social* Sidney Miller ocupava como cancionista em 1968? Apesar de termos ciência de seu trajeto até então, nos parece que ao longo da historiografia sobre música popular o peso das trajetórias de diversos artistas na reconfiguração da MPB nos anos 1970, acabou por obscurecer a trajetória de artistas que mantiveram seu sucesso e sua importância mais restrita à década de 1960 – caso de Sidney Miller.

Dessa forma, a comparação de Miller com Chico Buarque pela fluência de ambos nos gêneros do samba, da marcha e do choro e por trajetórias com diversos pontos de contato ao longo dos anos 1960, carrega internamente o peso da trajetória de Chico na década de 1970: diga-se um fenômeno de vendagens, um ícone da "Nova MPB" e uma referência dentro da reestruturação de um *campo cultural de esquerda*. Já Miller não padeceu da mesma sorte na década. No entanto, o peso da comparação reside nos anos 1970 e não na década anterior, invalidando o argumento de que Miller seria o que Chico Buarque que "não vingou" – ao menos se tivermos como parâmetro a década de 1970.

Assim, é evidente que Chico teve sua própria trajetória na década de 1960. Apesar das semelhanças destacadas, Miller nunca teria nada sequer semelhante à "chicolatria". Muito pelo contrário, Miller era um intérprete comedido e inseguro que não possuía o carisma, ainda que discreto, de Chico. Entretanto, ainda que todos os elementos apontem para Chico Buarque como fenômeno de "público e crítica", não devemos simplesmente ignorar a importância que Miller exerceu na canção popular entre 1967-68. No período, Miller esteve no epicentro das transformações e debates em torno da canção popular – tanto como compositor, como escritor da RCB e apontado

[149] Como aponta Jean Chesnaux, o conhecimento histórico aborda de uma só vez um tempo que lhe serve de referencial (diferentes passados) e um tempo que é seu espaço de problematização e debate (o presente do historiador e de seus leitores). A questão já aparece na filosofia de Benedetto Croce quando este faz sua leitura da dialética hegeliana: a História é contemporânea, pois o Espírito sempre se atualiza enquanto Razão. Cf. CHESNEAUX, Jean. Devemos fazer *tabula-rasa* do passado? In: *Sobre História e historiadores*. São Paulo, Ática, 1995; CROCE, Benedetto. *História, pensamento e ação*. Rio de Janeiro, Zahar, 1964.

sempre como um dos grandes nomes do período ao lado de Chico, Caetano e Edu Lobo. O próprio LP "Brasil, do guarani ao guaraná" já demonstra a rede de sociabilidades que Miller articulava. Participaram do LP nomes como: Nara Leão, Gal Costa, Jards Macalé, MPB-4 e Paulinho da Viola, entre outros. Os nomes compõem grupo heterogêneo, sendo que enquanto Nara e Gal estavam dando os primeiros acordes do Tropicalismo, o conjunto MPB-4 e Paulinho da Viola eram vistos como parte do *campo cultural nacionalista.* De qualquer forma era um grupo de artistas que também estava no epicentro das transformações estético-ideológicas que se manifestavam a partir da canção, demonstrando assim o prestígio que Sidney Miller teria ao angariar tais nomes em um mesmo LP.

Torquato Neto que escrevia no *Jornal dos Sports*, e já era figura central dentro da canção e da crítica musical do período, apontava Sidney Miller, em diversos artigos, como "um dos mais importantes compositores da nova geração de música popular".[150] Em abril de 1967, Torquato da voz a Sidney Miller, com o artigo "Opinião de Sidney", em sua sessão semanal de entrevistas. Até então, Capinam e Nelson Motta Jr., tinham sido entrevistados e também haviam apontado em suas respectivas falas da importância de Miller naquele momento para uma renovação da canção popular no país. Torquato ressalta a produção de Miller até então bastante vinculada aos LPs de Nara Leão e pergunta acerca de elementos formativos da carreira do cancionista e também sua visão acerca do "*iê-iê-iê*". É interessante notar como Miller coloca o problema como uma "realidade inevitável", fruto de nosso "remanescente mimetismo colonialista". De forma geral, Miller entende que o problema existe, mas reitera que o "*iê-iê-iê*" não precisa ser combatido, tendo em vista que é "um gênero tão pouco significativo que não chega a interferir diretamente na nossa imensa riqueza musical".[151]

Já em outro artigo, Torquato discute sobre a "modernização da música popular" e reitera que o uso da guitarra elétrica indicava para uma modernização possível apesar da cruzada contra o instrumento perpetrada pelos "Dragões da Independência do Samba".[152] Aqui, Torquato faz coro com a opinião de Gilberto Gil e Caetano Veloso,

---

[150] NETO, Torquato. *Torquatália: geléia geral*. Org. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro, Rocco, 2004. p. 64.
[151] *Idem*. p. 66.
[152] Aqui surgem os "folcloristas urbanos", sob o termo jocoso, e chamados ainda por Torquato de "Precursores do passado". A crítica em geral ia a dois nomes específicos: Sérgio Bittencourt e José Ramos Tinhorão. Ademais, Torquato havia comprado uma briga com o sambista veterano Ataulfo Alves e feito críticas ao Conselho Superior de Música Popular Brasileira que formava o MIS-RJ. Curiosamente,

em especial no ano de 1967, quando ambos usaram a guitarra elétrica em suas composições concorrentes no III Festival da MPB da Record. No entanto, a ideia do samba como pedra fundamental da canção ainda estaria em pauta. Ainda havia uma ideia de modernização do samba *a la* Bossa Nova – e o próprio Gilberto Gil reforçaria essa tese algumas vezes. Nesse ponto Torquato novamente celebra a obra de Miller reiterando que, "Mesmo assim, o Chico, o Sidney, o Paulinho da Viola, o Baden (...) continuam acreditando. No samba. Daqui eu aplaudo e me comovo".[153]

Já Nelson Motta Jr., que escrevia ocasionalmente para o *Jornal do Brasil*, também partilhava da opinião de que Miller representava uma modernização, representando um dos compositores mais importante daquela geração. Em artigo de junho de 1967, Motta Jr., reitera que os "grandes favoritos para a corrida para o sucesso em 1967" seriam Miller, Caetano, Chico e Vandré.[154]

Ademais, a rede de festivais de música popular universitária também laureavam Miller como uma das grandes referências do período. Em outubro de 1967, no "I Festival Estudantil de Música", Miller fora convidado a compor um júri composto por medalhões da canção e da crítica musical.[155] Ao lado do cancionista de Santa Teresa estavam Ataulfo Alves, Clementina de Jesus, Lindolfo Gaya, Sérgio Bittencourt, Juvenal Portella, Ilmar Carvalho e Ricardo Cravo Albin. O vencedor do festival estudantil, Luis Carlos de Moraes, com a composição "Minha viola" atribuiria à obra de Miller e Chico Buarque influência maior para suas composições. Dessa forma, em 1967, Miller já carregava determinado *capital simbólico* que o chancelava para compor um júri de nomes consagrados da canção e "folcloristas urbanos" influentes.

Outro festival que Miller participou por dois anos consecutivos, entre 1967 e 1968, foi o *Arquisamba* organizado pelo Diretório Acadêmico da Faculdade de Arquitetura (DAFA) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em Porto Alegre. O nome Arquisamba, junção de "arquitetura" com "samba", mas também um trocadilho com o prefixo "arqui" para superlativação da palavra, buscou trazer, desde sua primeira edição em 1965, os expoentes da Bossa Nova e da ala jovem da

---

Torquato sempre manterá uma boa relação com Hermínio Bello de Carvalho, exaltando sua figura e produção em diversos momentos de seus artigos.

[153] NETO, Torquato. *Torquatália: geléia geral* . *Op. Cit.* p. 164.

[154] MOTTA FILHO., Nelson. "A jovem canção do asfalto". *"Jornal do Brasil".* 14/06/1967, Caderno B. p. 5.

[155] "*Jornal do Brasil*". 17/10/1967. 1° Caderno, p. 5.

nascente MPB.[156] O Festival já tinha trazido para o palco do Salão de Atos da Reitoria da Universidade nomes como Edu Lobo, Baden Powell, Chico Buarque, Nara Leão e Quarteto em Cy, e trazia para a edição de 1967 um grupo de artistas de peso, dentre os quais, Vinicius de Moraes, MPB-4 e Sidney Miller. Um ano depois Miller seria chamado novamente junto com Baden Powell, Edu Lobo, Gracinha Leporace, entre outros.

Dito isso, poderíamos inferir que tanto no III Festival da Música Popular Brasileira da Record de 1967, em que Miller obtém o premio de melhor letra, tanto pelo viés dos festivais estudantis aqui destacados, como pela crítica musical – seja ela a crítica dos "folcloristas urbanos" ou da nova geração de críticos que surgia – Miller parece apontar para uma unanimidade dentro da canção do período. Ao menos entre 1967 e 1968, podemos destacar a importância de Miller como um cancionista que parecia transitar sem dificuldades entre a tradição do samba carioca e as novas perspectivas e possibilidades que surgiam na MPB. Sua aceitação pelos medalhões da crítica musical carioca e pelos novos críticos que despontavam, além do público universitário, era fato raro para o período, sendo que apenas Chico Buarque havia também angariado tal patamar de trânsito e aceitação. E, além do reconhecimento conquistado por críticos e por pares da canção, Miller ainda seria mente ativa do "pensar a canção". Os convites para que ele contribuísse na Revista Civilização Brasileira entre 1967 e 1968 nos números 17 e 21/22, apenas reiteram com mais ênfase o reconhecimento angariado também no meio intelectual em uma publicação que era um dos pilares base (senão a *pedra fundamental*) do *campo cultural nacionalista* de esquerda.

É a partir dessas constatações que temos que compreender a obra de Miller aqui em destaque a partir de 1968, ou seja, em seu LP "Brasil, do guarani ao guaraná". Se 1968 já apontava para um momento de impasse, inaugurado pelas muitas frentes que a contracultura vinha propondo, Miller poderia ser um dos artistas a oferecer um projeto novo para a *crise geral* e os impasses criativos que surgiam. Dessa forma, 1968 foi um ano de *discos-manifesto* que buscavam apontar para os novos rumos da canção. Era como se de alguma forma todos os artistas tivessem consciência que tinham que apresentar algo novo ou responder às questões que se faziam latentes. O

[156] RATNER, Rogério. *Música do Rio Grande Do Sul, ontem e hoje.* Porto Alegre, Clube de Autores, 2015.

recrudescimento da ditadura, a contracultura, a cultura marginal, a barbárie no Vietnam, a guitarra elétrica, a psicodelia, o movimento *flower power*, maio de 1968, a tropicália – tudo parecia convergir para a necessidade de uma reação poético-musical contundente, senão agressiva e explosiva. Para Miller não foi diferente.

### 3.3.1 Guaranis, guaranás e guarânias: um *disco-manifesto*

Como já destacamos talvez seja importante considerarmos o LP "Brasil, do guarani ao guaraná" um *disco-manifesto*. Diferentemente do LP de 1967, Miller apresentava um LP com uma estética bastante diferente e um projeto de canções que estavam em diálogo entre si e entre outras canções do período. Ademais, como já destacado, Miller havia angariado para o LP um número considerável de artistas de peso da MPB, dentre os quais artistas que tinham se filiado, em um primeiro momento, à estética Tropicalista e participado no mesmo ano do LP seminal do movimento: "Tropicália ou *panis et circenses*" (Philips, 1968).

Na contracapa do LP de Miller estavam dois trechos de escritos de Mário de Andrade. Na capa [Figura 4], uma imagem de Miller de pé olhando para a direita com

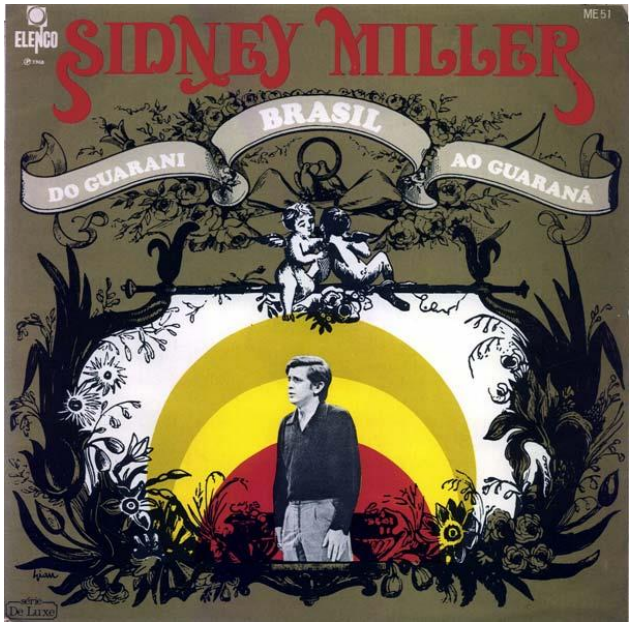



**Figura 4**: Capa do LP "Brasil, do guarani ao guaraná" (Elenco, 1967)

um sol em camadas de cores entre o vermelho e o amarelo por trás. Dois elementos saltam aos olhos ao analisar a capa do LP: a) a tipografia utilizada na escrita do nome do compositor: “Sidney Miller”; b) os *motifs* utilizados ao redor de Miller com desenhos de flores e plantas criando uma “moldura de natureza”, sendo o topo dessa moldura a imagem de dois querubins e acima deles duas pombas, uma argola e o que parecem ser dois morros.

Ao que diz respeito à tipografia na capa do LP podemos afirmar que ela possui uma dupla inspiração. A primeira remete a um cartaz, “Il Guarany” de Carlos Gomes [Figura 5], ópera escrita em italiano e que estreou no teatro *Scala* de Milão em 1870. A relação é sutil e está presente no “ésse” com uma perna para baixo, e nas formas dos “es” que possuem reentrâncias convergentes e arredondadas. Mas a principal questão que se faz presente é o tema da “moldura de natureza” que também se faz presente no

**Figura 5:** Cartaz da ópera “Il Guarany” – *fac-símile* (1870). (Domínio público).

cartaz da ópera de Gomes. Nela, como na "moldura" de Miller está representada a flora brasileira e as árvores e folhagens típicas da mesma.

Já a inspiração mais latente para a tipografia realmente se faz com as letras grossas e curvadas de fontes tipicamente associadas à psicodélica. Exemplos nacionais estariam presentes no LP "George Freedman" (RCA-Victor, 1967) de um artista alemão radicado no Brasil e pioneiro da estética *flower power* no país e "Os Incríveis" (RCA, 1967), pela jovem guarda, e os LPs "Domingo" (Philips, 1967) e "Caetano Veloso" (Philips, 1968), ambos de Caetano e associados ao Tropicalismo – ainda que o LP de 1967 não seja considerado ainda Tropicalista. Dentre as características de tal tipografia se destacam as letras maiúsculas de grande espessura e formas sempre arredondadas. Muitas letras possuem em suas extremidades extensões e reentrâncias curvadas e, em geral, convergentes.

O LP de Sidney Miller de 1967 já denotava uma tipografia associada à estética do psicodelismo, mas como no LP de Caetano Veloso de mesmo ano, o conteúdo estético-ideológico das canções pouco, ou nada, tinha que ver com o movimento encabeçado na época por nomes como "Beatles", "Santana", "Rolling Stones", "Jefferson Airplane" e "Jimmy Hendrix Experience". Curiosamente, parte da jovem guarda absorveu fração desse repertório ao menos um ano antes do Tropicalismo, em especial aquele derivado do *brit rock*, enquanto o Tropicalismo já sofreria, ao menos esteticamente, influência substancial daqueles que seriam as referências no Festival de Woodstock em 1969.[157]

Assim como a temática *flower power* era percebida na tipografia da capa, também contrastava com ela a moldura ao redor da imagem de Sidney Miller. Como destacado era uma moldura composta de flora com querubins e duas pombas no topo. Aqui remetemos ao segundo elemento da capa: os *motifs* ou *clichês* como eram chamados no Brasil as gravuras e galvanotipias feitas ao longo do séc. XIX e inicio do XX com intuito de gravar símbolos clássicos como brasões familiares, escudos militares, imagens de santos, temas republicanos, temas carnavalescos, molduras, flora e

[157] É importante frisar, no entanto, que tal influência se dá mais em um plano da estética visual do que necessariamente das canções. O Tropicalismo manteve um substancial estético-ideológico ainda bastante calcado no ideário Nacional-Popular.

fauna, e até arcadas dentárias.[158] Tais clichês remetiam também ao imaginário social que perpassava determinada sociedade – no caso a sociedade brasileira pós-colonial entre o Império e a República.

Os *clichês* tinham uma inspiração europeia, em especial provinda da França e da Inglaterra, e carregavam elementos que variavam entre temas neoclássicos, *motifs* da *art déco* e em catálogos de botânica. Nesse último quesito há uma variação de temas que remetem à flora nacional, buscando elementos da natureza brasileira. Flores exuberantes, bromélias, e folhagens tropicais – as mesmas representações de natureza presentes na capa do LP de 1968 de Miller formando a "moldura de natureza". O ideário romântico oitocentista que inspirou os indianistas brasileiros e toda uma visão de um processo civilizatório pautado na relação entre o europeu (civilização) e índio (natureza) que teria forjado a nação Brasileira, estaria fortemente pautado pela representação da natureza como elemento central da constituição de nossa identidade. Ou ainda, a ideia latente da necessidade de constituir uma "nacionalidade essencial".[159] Dentre os indianistas mais célebres estavam José de Alencar que escreveu "O Guarani" em 1857, inspiração para a ópera "Il Guarany" de Carlos Gomes e estreada em 1870.

Aqui a referência à natureza como construção identitária do Brasil a partir da visão novecentista se funde ao nome do LP de Miller cuja inspiração era a própria canção que abria a obra, "História do Brasil" de Lamartine Babo, composta para o carnaval de 1934. A marchinha satírica de Babo traz uma visão justaposta da história nacional amalgamando as relíquias do Brasil sob o irônico mote do refrão: "*Quem foi que inventou o Brasil?/ Foi Seu Cabral!/ Foi Seu Cabral!/ No dia 21 de abril/ Dois meses depois do carnaval*". Assim, a marcha de Babo busca subverter a história nacional, denotando a "invenção do Brasil" por Pedro Alvares Cabral ao mesmo que tempo em que reafirma o carnaval como nossa essência original – precedendo em dois meses "a invenção do Seu Cabral".

Nesse sentido, o rol de relíquias do Brasil – *guarani*, *guaraná*, *feijoada*, *carnaval*, *parati* – e as citações a Ceci e Peri do romance de Alencar, todas presentes na

[158] Cf. MONTEIRO, D. Salles. *Catalogo de Clichês*. "Edição fac-similar" datada de início do séc. XX.. Apresentação Plinio Martins Filho. São Paulo, Ateliê Editoria, 2003.
[159] Cf. SCHWARCZ. Lilia Moritz K. "A natureza como paisagem: imagem e representação no Segundo Reinado". In: *Revista USP*, São Paulo, n.58, p. 6-29, junho/agosto 2003. p. 9.

marcha de Lamartine Babo, sustentam a visão de uma história nacional subvertida e de narrativas e elementos sobrepostos.

Por fim, o próprio título do LP de Sidney Miller de 1968, "Brasil, do guarani ao guaraná", também surge como elemento provocativo que entra no jogo de símbolos e relíquias nacionais que Miller vai elencando. O "guarani" poderia se referir a uma das obras máximas de nossa representação de nacionalidade – ou a ópera de Carlos Gomes como símbolo da proposta civilizatória do XIX – mas também a marca de nossa "primeira natureza", indígena e tida como bárbara. Internamente carrega as próprias contradições de um projeto de nação-povo oitocentista. Já o "guaraná" também seria uma representação de nossa natureza; de uma flora autóctone. Entretanto simbolizava também o refrigerante nacional, concorrente da *coca-cola* que, por sua vez, aparecia como símbolo jovem, por exemplo, na canção "Alegria, alegria" de 1967.[160] Miller joga cuidadosamente com a natureza polissêmica dos signos em questão. Trabalha assim tradição e modernidade de forma articulada e justaposta reiterando os paradoxos de um país que parecia conjugar a promessa sempre latente de modernidade como o peso de todo um atraso estrutural e das contradições de nossas construções identitárias românticas e modernas.

Entretanto, o jogo de signos polissêmicos que Miller vai apresentando parece negar a todo o momento qualquer elegia a um projeto *universal-popular*. O cancionista, assim, apresenta as contradições dos projetos nacionais e a subversão das hierarquias e narrativas a partir da história do Brasil. Apresenta também uma sobreposição de relíquias do Brasil. Porém em nenhum momento busca um diálogo direto com as questões mais latentes na época no que tange à contracultura, ao *rock*, ao psicodelismo, e ao próprio Tropicalismo. É como se o LP sugerisse um diálogo com os muitos projetos de *brasis* ao invés de dialogar ou incorporar aquilo que se convencionou chamar de um "som universal". Ou ainda, é como se a opção por realizar tal mergulho na cultura nacional fosse em si a resposta às questões que permeavam o campo da cultura no efervescente biênio de 1967-68.

[160] "*Eu tomo uma coca-cola/ Ela pensa em casamento/ E uma canção me consola/ Eu vou". "*Alegria, alegria", em "Caetano Veloso" (Philips, 1968).

Acreditamos que as demais canções do LP reiteram tais constatações. Miller parece optar em geral pelos gêneros nacionais e busca por meio desse estabelecer um *fio condutor* ao longo do LP que reitera a idéia de um "mergulho no Brasil".

Dessa forma, no que tange à organização do LP de Miller de 1968, o repertório tende a temas afins ao ideário Nacional-Popular [Tabela 5]: cinco sambas, duas marchas, um choro, um baião, uma valsa, uma toada e uma guarânia.

**Tabela 5:** *LP "Brasil, do guarani ao guaraná" (Elenco, 1968 – ME 51)*

| Lado | Faixa | Canção | Compositor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|
| A | 1 | História do Brasil | Lamartine Babo | Sidney Miller |
| | 2 | Coqueiro alto | Sidney Miller | Sidney Miller |
| | 3 | Quem dera | Sidney Miller | MPB-4 |
| | 4 | Maria | Sidney Miller | Nara Leão |
| | 5 | Seresta | Sidney Miller | Jards Macalé |
| | 6 | Sem assunto | Sidney Miller | Sidney Miller |
| | 7 | Choroso | Sidney Miller | Instrumental: Oberdan Magalhães e Paulo Moura |
| B | 1 | Maravilhoso | Sidney Miller | MPB-4 |
| | 2 | Filosofia | Sidney Miller | Paulinho da Viola |
| | 3 | Ora, acho que vou-me embora | Sidney Miller | Gal Costa |
| | 4 | Valsa | Sidney Miller | Gracinha Leporace |
| | 5 | Pois é, pra quê? | Sidney Miller | Sidney Miller |
| | 6 | Cidade maravilhosa | André Filho | Banda do Canecão |

A recusa pelos gêneros estrangeiros, e em especial ao *rock* denota que o LP não se propunha em dialogar com o *universal-popular*. A "modernização", portanto, se faria em uma rearticulação dos temas nacionais. Ou, como já comentado, as chamadas "relíquias do Brasil", revisitadas por um olhar conectado ao ideário Nacional-Popular. Isso se verifica tanto pela contracapa do LP com as duas citações de Mário de Andrade, como no artigo publicado no mesmo ano pela RCB[161] em que Miller traz visões críticas em relação ao mercado fonográfico e sua relação com a suposta modernização da canção pelo *rock*.

Como já citado, a figura e as ideias de Nelson Lins e Barros, falecido havia quase dois anos, ecoam no artigo de Miller e no LP. A volta à tradição, e a rearticulação da mesma buscando um essencialismo das expressões de *brasilidade*, porém sem recorrer a estrangeirismos era uma das bandeiras do físico e crítico musical. Ainda era o *iê-iê-iê* o suposto *nêmesis* da canção popular brasileira, porém a modernização e os avanços estéticos da Bossa Nova deveriam ser mantidos.

Aqui entendemos também as contradições e problemáticas daquilo que se propunha, já que, a Bossa Nova incorporou harmonizações do *jazz* ao mesmo tempo em que sintetizou a batida do samba. Duas conquistas estéticas complexas que caminharam juntas a partir do *grande salto* de João Gilberto.[162] Na visão de Miller, haveria uma hierarquia da canção e as harmonizações do *jazz* seriam *a priori* incorporadas, desde que usadas com parcimônia e o material popular fosse respeitado e posto a frente. Porém, o *rock* – vulgo "*iê-iê-iê*" – não apresentaria os mesmo elementos "modernizantes" e sua aparente simplicidade não acresceria em nada ao processo que acabou sendo conhecido como "linha evolutiva" da MPB. Assim, se o Tropicalismo incorporava as possibilidades de inovação que o rock do fim de 1960 oferecia, os artistas ligados ao *campo cultural nacionalista* não enxergavam essa mesma veia modernizante preferindo, dessa forma, ater-se à Bossa Nova, ao *jazz* e aos gêneros nacionais atrelados à "autenticidade". O Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro esteve, nesse sentido, e desde sua criação, bastante afinado com tais preceitos, assim como boa parte dos "folcloristas urbanos" que estiveram envolvidos com sua criação.

---

[161] Cf. MILLER, Sidney. "O universalismo e a MPB". In: *Revista de Civilização Brasileira*. vol. 04, nº 21/22, set/dez, 1968. pp. 207-221.

[162] Para uma melhor compreensão do grande salto de João e de sua batida a partir do samba-jazz e uma "estilização" do surdo do samba na Bossa Nova, cf. GARCIA, Walter. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo, Paz & Terra, 1999. Em especial a Parte 1: "O grande salto: batida do violão". pp. 13-115.

Portanto, nesse complexo e múltiplo momento entre 1967-1968 em que os caminhos da canção pareciam estar em aberto, o projeto de Sidney Miller foi de certa forma na contramão de boa parte das propostas estético-ideológicas em pauta. Não era um ideário Nacional-Popular alinhado estritamente na "autenticidade". Havia, nesse sentido uma tentativa de modernização. Uma proposta de releitura da tradição como também fazia *pari passu* o Tropicalismo. Nesse sentido, há uma consciência clara do cancionista em relação a seu repertório: desde a escolha dos intérpretes pra cada canção; o ordenamento das canções no LP; e os arranjos e a escolha dos arranjadores.

Nesse sentido, entendemos a questão do viés de mercado imbricado no LP e não subvalorizamos tal diretriz, mas vemos que existe também uma *proposta autoral* de Miller bastante destacada e contundente em especial pelo fato de dez das doze composições do LP serem de sua autoria.

Os artistas escolhidos para integrar o LP como intérpretes foram: MPB-4 ("Quem dera" e "Maravilhoso"), Nara Leão ("Maria"), Jards Macalé ("Seresta"), Paulinho da Viola ("Filosofia"), Gal Costa ("Ora, acho que vou-me embora"), Gracinha Leporace ("Valsa"), Banda do Canecão ("Cidade Maravilhosa"). Os instrumentistas Oberdan Magalhães e Paulo Moura também foram convidados pra integrar LP com a música instrumental "Choroso".[163]

Aqui observamos, portanto, que havia uma proposta de integrar artistas destacados dentro da MPB com trajetórias que já vinham se consolidando. Eram artistas que participavam ativamente dos festivais e compunham o *núcleo duro* da MPB do período – em especial nomes como Nara Leão, o grupo MPB-4, Paulinho da Viola, Gal Costa e Jards Macalé. Nesse sentido, no que tange ao rol de artistas selecionados o LP poderia ser comparado ao antológico LP "Tropicália ou *panis et circences*" (Philips, 1968). O LP, considerado o marco zero do Tropicalismo em disco, reunia também um grupo grande de artistas e poetas, dentre os quais: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, Torquato Neto, Nara Leão, Tom Zé, Gal Costa, entre outros. Nesse sentido observamos que aqui também estavam presentes os grandes destaques da MPB do período em especial aqueles que no festival de 1967 já apresentariam um novo

[163] Oberdan Magalhães, precursor da *soul music* no Brasil e saxofonista e flautista virtuoso, formaria em 1976 a antológica banda "Black Rio". Com influências que misturavam Coleman Hawkins e Pixinguinha teve aulas de saxofone com Paulo Moura – uma referência do "saxofone brasileiro". Assim, mestre e pupilo participavam juntos do LP de Miller em "Choroso".

paradigma para a canção brasileira, Veloso, Gil e "Os Mutantes". A comparação entre os LPs se dá estritamente no sentido de apresentar o que entendemos como dois *discos-manifestos* com propostas estético-ideológicas dispares. Entretanto, sem de fato entrarmos em uma comparação mais aprofundada, podemos dizer que o LP Tropicalista possui pontos de convergência temática com o LP do Miller no sentido de uma releitura do ideário Nacional-Popular. Também se enxergam as "relíquias do Brasil" como tema recorrente e questões como a subversão dos cânones nacionais. As premissas para tal revisitação poderiam ser bastante diferentes, mas a questão se faz latente em ambos. No mais, evidentemente que o dialogo com o *rock* e a contracultura no LP Tropicalista já denota a diferença mais gritante entre as propostas estético-ideológicas.

Porem vale a comparação de que seriam de fato dois *discos-manifesto* que se colocavam em diálogo tanto com o momento cultural de 1967-68, como também com a discussão mais complexa acerca do projeto modernista e com o ideário Nacional-Popular.

Nesse sentido, vale também destacar que em depoimentos da época, Miller não via em nenhum momento que estava promulgando um projeto "anti-Tropicalista". O cancionista respeitava e buscava também dialogar com os artistas que gravitavam ao redor do Tropicalismo – casos de Gal, Nara e Jards.[164] E a recíproca parecia também ser verdadeira já que Gal Costa havia gravado a canção "Maria Joana" de Miller em seu LP "Domingo" (Philips, 1967) em parceria com Caetano Veloso – ainda que tenha feito um arranjo mais "Bossa Nova". Mesmo Torquato Neto por meio de suas discussões acerca da "modernização da MPB" em sua coluna no *Jornal dos Sports* mostrava que os caminhos para determinada "modernização" estavam em abertos e colocava Sidney Miller como um daqueles buscavam tal modernização.[165]

Nesse sentido, apesar dos movimentos que buscavam se afirmar dentro da indústria fonográfica, podemos ver que havia porosidade entre os campos nas relações temáticas e nas aproximações com o ideário Nacional-Popular. A construção *a posteriori* a cerca da relevância e da potência dos LPs da época deve ser matizada

[164] Jards Macalé, identificado hoje com o movimento, ira apenas integrar de forma sistemática uma estética contracultural em um momento em que o Tropicalismo já estava implodido, em meados de 1969. A canção "Gotham *City"* de Macalé, e apresentada em 1969 no IV Festival Internacional da Canção, estaria relacionada à uma estética contracultural, mas em 1967-68, Macalé estava muito mais associado ao ideário Nacional-Popular e além disso estudava música clássica.

[165] NETO, Torquato. *Torquatália: geléia geral*. Org. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro, Rocco, 2004. p. 64-66.

considerando também as narrativas construídas acerca de uma historia da MPB em 1970 e 1980. Nesse sentido, ainda que devamos entender os movimentos do período em suas especificidades e projetos, é inegável que havia uma relativa transitoriedade de artistas no período entre gêneros e movimentos que se fará ainda mais forte nos anos 1970.

A partir dessas constatações acreditamos ser possível afirmar a importância do LP de Miller "Brasil, do guarani ao guaraná" como um LP determinante dentre os projetos estético-ideológicos que apresentavam no período. Tanto o rol de artistas que participou do LP como as questões levantadas por Miller, reafirmando um ideário Nacional-Popular, mas ao mesmo tempo buscando problematizá-lo dentro dos debates em pauta, demonstram a complexidade e a densidade da obra do cancionista.

É nesse sentido que devemos buscar enxergar a obra em diálogo com seu tempo e buscar compreender as múltiplas perspectivas apresentadas dentro de sua leitura de tradição e modernidade. Ademais, devemos destacar que a baixa vendagem do LP no período também não devem ser um *a priori* para estabelecermos a validade de toda uma obra e suas vicissitudes. Entretanto, podemos entender que o LP acabou se situando em uma espécie de "limbo cultural" na perspectiva dos movimentos do período – o que também explicaria sua baixa vendagem. Com as mudanças na indústria fonográfica que vinham ocorrendo e com os impasses estético-ideológicos que se apresentavam para aquela geração de artistas, o LP não dialogava diretamente com a contracultura ao mesmo tempo em que também padecia da crise vivenciada pelo *campo cultural nacionalista*. Porém, sua busca por uma possível "terceira via" talvez tenha se mostrado inócua naquele momento em que as soluções pareciam pedir atitudes mais explosivas e radicais. No entanto, dentro da *sincronia* histórica em questão, o LP deve ser entendido de fato como um *disco-manifesto* e as questões levantadas por ele postas à luz da complexidade do próprio período.

### 3.3.2 Nem Divino, nem Maravilhoso

Aqui, buscarmos analisar a canção "Maravilhoso", a primeira do Labo B do LP "Brasil, do guarani ao guaraná" (Elenco, 1968). Entendemos que a canção também matiza uma série de tensões que se colocavam no período e sintetiza determinada visão acerca daquilo que se convencionou chamar de processo de "massificação da cultura".

A composição e Miller mantém um tom satírico que aparece em determinados momentos do LP de 1968. Entre o desencanto e a sátira, Miller constitui no LP um repertório bastante diferenciado em relação a seu primeiro disco.

A canção, uma guarânia,[166] já denota desde o início a busca por um tom melodramático. A começar por um violino que se interpela desde o início da canção demarcando, por meio de notas agudas, um sentido de dramaticidade igualmente exagerada – beirando algo forçado, apelativo. O ritmo ternário da guarânia, por sua vez, causa uma sensação de estabilidade por seus dois últimos tempos fortes e constantes (como na valsa), dando assim uma sensação de constante previsibilidade rítmica à música.

Ademais, os cantores do grupo MPB-4 que interpretam a canção, criam uma massa sonora de recortes e colagens baseada em "risadas vilanescas", "assovios" e "sons e cantos típicos de *jingles*". A letra da composição reitera por meio da descrição de enredos de novelas e filmes esse aspecto sonoro de colagens e sons característicos do universo televisivo/cinematográfico:

*A moça pobre da telenovela*
*Era tão bela que me fez chorar*
*Um homem rico se encantou por ela*
*E resolveu se casar*

*Eu nunca vi amor tão perigoso*
*Mas foi ditoso e tão vibrante o fim*

[166] É inclusive sintomático e sugestivo o uso de uma guarânia em um LP cujo nome é "Brasil, do guarani ao guaraná". O uso de palavras quase homófonas e homógrafas, além do tema recorrente em relação a um ideário indígena de origem puro e tradicional, é também uma leitura de Miller em relação tanto ao projeto folclorista e suas idiossincrasias, como também as "relíquias do Brasil", tema recorrente dos Tropicalistas.

*Assassinou o namorado dela*
*Pulou a janela e foi feliz enfim*

*Mamãe, e foi maravilhoso, ai ai*
*Papai, eu quero ser assim*

*Ai, mocinho do cavalo branco*
*Do faroeste se tornou o rei*
*Matou o homem que assaltou o banco*
*Fez coisas que eu até nem sei*

*Eu nunca vi alguém mais corajoso*
*Faz arruaça em cada botequim*
*Pega um bandido e joga no barranco*
*Foge com a mocinha e toca bandolim*

O narrador, nesse sentido, assume um papel passivo de espectador se limitando a comentários triviais sobre os enredos que se sucedem: "*Eu nunca vi amor tão perigoso*"; "*Fez coisas que eu até nem sei*"; e ainda "*Eu nunca vi alguém mais corajoso*". O *espectador-narrador* assiste a tudo passivo e acachapado pelos enredos de filmes de *bang-bang* e de novela, ao mesmo tempo em que não fica claro se os enredos são puramente fictícios. Em determinados momentos surgem inter-relações e mesclas com histórias que poderiam aparecer no noticiário: "*assassinou o namorado dela"* ou "*matou o homem que assaltou o banco*" – são trechos relacionados às notícias do cotidiano, mas que na letra se misturam aos enredos telenovelísticos/ cinematográficos vistos pelo narrador, mas que ele mesmo não parece distinguir.

Já no refrão, "*Mamãe, e foi maravilhoso, ai, ai*/ *Papai eu quero ser assim*", o narrador assume um tom pueril tanto no jeito da fala como no tom de voz. De certa forma, esse tom infantilizado pode denotar o processo alienante da TV sobre esse espectador-narrador que apenas reproduz o desejo de ser e fazer como os heróis que surgem na tela.

Na próxima estrofe se torna evidenciado a questão do noticiário como elemento presente no imaginário da canção:

*Lá vai o homem voando no espaço*
*Jogar uma bomba no país ao lado*
*Um estopim acesso com cuidado*
*Uma metralhadora marcando o compasso*
*Volta apressado dizendo orgulhoso*
*Que a batalha chegou ao fim*

Nesse momento a canção muda o foco dos enredos televisivos/cinematográficos e parte para uma representação alegórica dos acontecimentos presentes – no caso a Guerra do Vietnam e a corrida espacial. Na mudança súbita entre enredo melodramático e uma representação da guerra como barbárie, mas relacionada às conquistas tecnológicas, fica ressaltada essa confusão de elementos que se mesclam nesse indiscriminado filtro televisivo. Dessa forma, a televisão redimensionaria tudo em melodrama, relativizando a barbárie a partir desse distanciamento com a realidade, assim como a crença cega na tecnologia e na modernidade.

É nessa chave que podemos pensar também no nome da composição, ou seja, o "maravilhoso" como adjetivo que denota a mais alta excelência de algo, mas que também se banalizou dentro do uso cotidiano. Entretanto, em seu uso antigo e depois medieval a "maravilha" era primeiro sinônimo de admiração e excelência – como no caso das sete maravilhas do mundo antigo – e depois no medievo ganhou novos contornos como sendo uma sensação em relação à graça divina – em especial às relíquias.

Segundo o dicionário Houaiss sobre esse sentido, a "maravilha" seria também a "sensação de deslumbramento e encanto; assombro; fascínio; maravilhamento".[167] É por meio dessa chave que a canção irá representar satiricamente essa relação dual, mas complementar em relação à tecnologia: assombro e fascínio. Assombro que remete as grandes conquistas tecnológicas do homem a partir da corrida espacial, mas também armamentista, e fascínio num sentido de quase adoração e culto.

Essa mistura problemática seria impulsionada pela televisão que também seria, por sua vez, objeto de desejo, assombro e fascínio. Ou seja, uma "maravilha" da modernidade. E isso se reitera com ainda mais agudez na repetição do refrão que sucede

[167] HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

a ultima estrofe citada: *Mamãe, e foi maravilhoso, ai ai/ Papai, quero lutar assim.* A relação da "maravilha" com a barbárie, indiscriminada por essa criança que também seria o espectador-narrador, denota com ainda mais força uma relação ingênua e automatizada frente aos objetos de desejos que a televisão promove, assim como o nivelamento indiscriminado de conteúdos que mistura telenovelas, filmes, notícias e guerras. Assim a criança quer lutar como um *cowboy* americano, mas também como um soldado na guerra, não diferenciando a relação fictícia do filme e a barbárie da guerra.

No mais, a música irá reiterar essa idéia de uma "sociedade de aparências" por meio de comentários sobre programas de auditório mesclados com notícias triviais. A idéia do "rapaz bem apessoado" que quer sair da cadeia, e o próprio coro final da música que clama por sua libertação, reitera essa presença constante de um programa de auditório em uma sociedade das aparências prevalecente: "*De pé o povo aplaude o vigarista/E pede ao delegado esquece o que ele fez*". Essa lógica de "programa de auditório", revela também uma ética vazia baseada sempre em maniqueísmos de vilão *versus* mocinho, bem *versus* mal, belo *versus* feio.

### 3.3.3 Coisas do mundo, minha Nara

Em 1969, Miller participa ativamente do último LP de Nara da década de 1960. Tal disco seria também o último LP de inéditas da artista até 1975. Miller participou ativamente do LP "Coisa do mundo" (Philips, 1969), como produtor artístico e arranjador.

O LP abria com a canção de Paulinho da Viola, "Coisas do mundo, minha nêga". A canção era do LP "Paulinho da Viola" de 1968 (Odeon) e havia sido inscrita para a I Bienal do Samba daquele mesmo ano, obtendo o sexto lugar na voz de Jair Rodrigues. A composição ganha nova versão abrindo assim o LP de Nara e dando o título à obra. No arranjo de Sidney, a voz suave e sem excessos de Nara se combina bem a um arranjo minimalista prezando pelos instrumentos básicos da roda de samba: pandeiro, surdo

violão e a adição do trombone. A recusa ao trio jazzístico, uma marca dos arranjos de Sidney novamente se repete no LP de Nara.

Ademais a opção por privilegiar uma canção de Paulinho da Viola tanto no título como na abertura do LP também reflete como o cancionista do Botafogo representava a possibilidade de um projeto de samba sob um viés mais refinado, nas letras e nas harmonias, que facilitava a transição do mesmo em diversos meio sociais e na penetração com um público de classe média universitário. Naquele momento em que mesmo o Tropicalismo já apresentava sinais de esgotamento, e os impasses criativos apontavam para uma *crise geral*, podemos afirmar que Paulinho se manteve bastante incólume frente às questões mais latentes que afetavam a canção no país. Assim, acreditamos que a afinação entre a obra de Nara, Miller e Paulinho se de nessa chave ainda de busca por um material popular sob um viés de "modernização", ou seja, o refinamento e a própria "educação sentimental" que o cancionista portelense imprimia com naturalidade as suas canções. Ademais, a volta aos temas populares será uma constante no LP e Nara nesse ponto se afasta radicalmente do projeto de seu LP anterior.

O LP de Nara de 1968 (Philips) é tido como Tropicalista e suas composições em geral flertavam diretamente com o movimento: "Lindonéia", "Mamãe coragem" e "Deus vos salve esta casa santa". Entretanto, é um LP problemático no sentido de apresentar uma unidade estético-ideológica mais coesa. Canções de Chico Buarque, Vinicius de Moraes, Ernesto Nazareth, Villa-Lobos e Alberto Nepomuceno contrastavam com as canções de Torquato Neto, Caetano e Capinam. Uma estranha mistura de tradição erudita, material popular e contracultura – se é que podemos considerar de fato o LP como *contracultural*. Todas as composições no LP estavam carregadas pelos arranjos orquestrais de Rogerio Duprat e a relação planificada entre modernidade e tradição apontava para um LP imbuído dos impasses que se impunham para aquela geração de artistas em 1968.

Nesse sentido, o LP de 1969 reflete uma busca de Nara Leão por temas populares e uma recusa tanto aos temas eruditos como ao Tropicalismo. A escolha por trocar Duprat por Miller reflete a intenção de deixar de lado arranjos orquestrais, voltar a timbres ligados ao samba e se aproximar do material popular.

Na contracapa do LP de Nara, uma breve descrição das canções oferece um panorama do que se apresentava e do que se propunha. Aqui vale a cópia integral.

Pelo Lado A:

> **Coisa do mundo** – O violão é do autor (Paulinho da Viola). Compositor da ala jovem da música popular brasileira. Sua formação musical, nitidamente marcada pela presença do choro, que seu pai, ainda hoje é intérprete de destaque. Embora ligado às escolas de samba, Paulinho não esconde em momento algum seu espírito renovador.
>
> **Me dá... me dá** – Do repertório de Carmem Miranda. Acompanhado pelo regional de Canhoto, o mesmo que em 1937 foi utilizado na gravação da referida intérprete.
>
> **Atrás do trio elétrico** – O Trio Elétrico é um conjunto de guitarras que, do alto de um caminhão, percorre as ruas de Salvador, animando o carnaval baiano. Em seu itinerário é seguido por populares que cantam e dançam, formando um autêntico bloco carnavalesco.
>
> **Azulão** – Manoel Bandeira é sem dúvida o poeta de que mais se valeram os compositores na busca de um tema para suas melodias. Talvez pela suave musicalidade imanente aos seus versos. Aqui uma parceria com Jayme Ovalle, das mais perfeitas, se é que assim se possa falar com relação a uma obra de arte.
>
> **Tambores da paz** – De Sidney Miller, compositor também da ala jovem, lançado por Nara Leão em seu LP "Nara pede passagem". Com a mesma cantora, defendeu em 1967 sua composição "A Estrada e o Violeiro" no Festival de Música Popular da TV Record de São Paulo.
>
> ***Parabién de la paloma*** – O violão é de Macalé. O autor chileno (Rolando Alarcón), embora relativamente pouco divulgado, é muito querido e apreciado por sua gente. Parabién é um gênero musical do Chile, podendo ser alegre e expansivo, ou amargurado (parabién triste), quase uma lamentação.
>
> **Pisa na fulô** – A música, originalmente um baião, fala de uma festa na qual uma determinada dança atraía quem quer que a ouvisse. A nova roupagem com a qual ela é aqui apresentada, atualiza o tema, e o transfere para uma sociedade urbana e industrial.

E pelo Lado B:

> **Fez bobagem** – Acompanhada pelo conjunto Terra Trio. O autor Assis Valente, um dos principais responsáveis pelo repertório de Carmem Miranda, volta a ser cogitado, uma que sua bagagem musical, retrato fiel de uma época, não muito distante, constitui-se quase sempre numa crítica de fundo social, independentemente de sua intrínseca beleza.
>
> ***Little Boxes*** – Folksong dos Estados Unidos, gravação de Pete Seeger. Critica com bastante humor o cotidiano da sociedade americana (*american way of life*), referindo-se sobretudo a uma camada social financeiramente privilegiada, que se sucede através das gerações.
>
> **Poema da rosa** – Bertold Brecht, dramaturgo alemão, viveu de 1898 a 1956,

legando-nos inúmeras obras de imenso valor. Inconformado com a injustiça social que presenciou e da qual foi vítima durante as guerras mundiais que ocorreram em sua época, e que o marcaram profundamente. Serviu e ainda serve de base para a renovação do teatro contemporâneo. De sua peça "Mãe coragem", traduzida por Augusto Boal, diretor e dramaturgo, foi extraído o poema citado, ganhando nova dimensão com a melodia criada pelo jovem violonista e compositor Macalé.

**Apanhei-te cavaquinho** – Acompanhada pelo conjunto Terra Trio. Ernesto Nazareth, notável compositor e músico, tocava piano para animar os intervalos do cinema Odeon, ocasiões em que era seguido por um cavaquinho que tentava, a todo custo, aliar-se ao pianista nas melodias que este interpretava. Certa vez, porém, Nazareth criou um tema que transcendia às possibilidades do pequeno instrumento que o acompanhava, e, numa série de volteios melódicos, acabou por se livrar do intruso. É o que Nara nos conta em sua letra.

**La Colombe** – Jacques Brel é um dos mais importantes autores franceses da atualidade. Seu destaque advém de um notável senso crítico e poético, além da maneira pela qual enfrenta com segurança a estrutura comercial da música popular, sobretudo a europeia, sem no entanto fazer concessões ao verso fácil e às fórmulas vulgares de massificação.

A escolha das canções aqui explicitadas mostra uma mistura interessante entre os temas populares tradicionais, compositores do que se chamava de "Ala Jovem" e temas internacionais que variavam de um poema de Brecht, "Poema da rosa", um *Parabién* chileno, "*Little Boxes*", composição paradigmática da *protest song* norte-americana, e a canção "La colombe" de Jacques Brel que fechava o LP.

Podemos observar um aspecto trágico e dramático que perpassa o LP. O uso da marcha militar em algumas canções demonstra um "clima belicista" que parecia afetar a cultura. Após o AI-5 e o recrudescimento efetivo da ditadura, a cultura também estava sob cerco fechado e 1969 esteve demarcado por diversos exílios de artistas e intelectuais. A canção de Vandré "Para não dizer que não falei das flores" havia estabelecido um paradigma artístico novo e talvez isso apontasse para uma saída que sugeria um engajamento radical. Entretanto, como fazê-lo tendo em vista a censura previa e a própria pressão das gravadoras para que os LPs tivessem retorno?

A solução parecia manter a tensão vivenciada e o engajamento nas entrelinhas e isso também parecia se mostrar por meio da escolha das canções. Nesse sentido, o uso da marcha militar em "Tambores da paz" e "La colombe" refletem determinado viés trágico e belicista. Na primeira composição o *eu lírico* ouve os "tambores da paz"

chegando e os conclama como sendo aqueles que vão evitar as "batalhas campais". No mais, o *eu lírico* mantem um distanciamento e uma postura de fuga em relação ao momento vivido em uma espécie de esperança constante que não se traduz em ação: "*Garçom me traga uma cachaça/ É preciso mudar esse tom de agonia/ É preciso beber a[à] guerra fria!/ É preciso morena o seu abraço!*".

Já a canção de Jacques Brel feita em protesto contra a guerra da Argélia também era um apelo a paz por meio das construções poético-musicais fortes em um canto quase falado (e por vezes gritado) e de tom de conclamação. A versão de Nara para o português busca manter a construção poética de Brel:

*Por que essa fanfarra*
*Se os homens enfileirados*
*Esperam o massacre*
*E vão morrer ou matar*
*Porque esse trem sem cores*
*Que ronca altos suspiros*
*Para nos conduzir*
*A tragédia e a mentira*
*Por que a música e o canto*
*A multidão que traz flores*
*E parece festejar*
*Aqueles que não vão voltar*

*"Nous n'irons plus au bois, la colombe est*
*blessée*
*Nous n'allons pas au bois, nous allons la tuer"*

E ainda,

*Como viver um novo dia*
*Se os amigos não voltaram*
*Onde encontrar alegria*
*Que fazer desse amanhã*

*"Nous n'irons plus au bois, la colombe est blessée*
*Nous n'allons pas au bois, nous allons la tuer"*

Nas duas composições a questão da paz, ou literalmente posta ou representada pela pomba (*la colombe*) reitera a busca pelo fim da violência irracional que perpassava os conflitos militares no Vietnã (Guerra Fria) e do Brasil (luta armada). A analogia com a Guerra de Independência da Argélia (1958-1962) seria também um apelo pelo fim da tortura e uma referência crítica ao imperialismo/ colonialismo. A presença da pomba como símbolo da paz ainda surgiria na sexta canção no Lado A, do chileno Rolando Alarcón, "*Parabién de la paloma*".

Além das composições aqui citadas com claras menções a questões politicas e que buscavam um tom mais engajado, o LP também apresentava marchas de carnaval e canções que não dialogavam com qualquer projeto de veio crítico. Acreditamos que isso se dava num contexto de "passos tímidos" que os artistas estariam dando dentro do campo político e de crítica ao regime. Além do exílio se colocar como fator cada vez mais eminente, o sumiço temporário de Vandré e a repercussão negativa imediata e brutal nos quarteis de "Pra não dizer que não falei das flores" de 1968, havia gerado um clima tenso entre o regime e toda a gama de artistas dentro e fora da MPB.

Nesse sentido, o LP mostra tanto uma busca por um repertório popular em um movimento de retorno de Nara a seu projeto estético-ideológico de origem, como também uma busca por um engajamento maior do intelectual-artista, ainda que de forma tímida e pontual atestando, assim, para um discurso de paz frente à barbárie que vinha se instalando no país.

Entretanto, se Nara e seu marido Cacá Diegues saem do país em 1969 em direção a França, Miller já havia de certa forma saído de cena de outra forma. Sua percepção acerca do momento do país também se fundia a sua visão de que ele deveria ocupar maior espaço como produtor cultural, arranjador e compositor, mas não "intérprete". Nesse sentido, desde 1968, Miller vinha mostrando que ao invés de buscar produzir uma *persona artística* e se estabelecer de fato como um artista de palco, suas pretensões seriam mais voltadas para os bastidores. Isso se reforça em depoimentos em que afirma ser "demasiadamente desajeitado" para subir ao palco. Em depoimento a

Heloisa Marconde no inicio de 1968 já podemos observar as intenções de Miller de sair pouco a pouco dos palcos:

> "O fato de eu não querer me apresentar cantando não significa desentendimento com o público, simplesmente quero ter tempo e calma para me dedicar mais profundamente à canção que e em última instância meu trabalho e ano o de intérprete. Se pretendesse seguir a carreira de cantor em vez de estudar harmonia, isto é estudaria impostação de voz e solfejo. Quero fazer música"[168]

Assim, como reiterado ao longo do capítulo, Miller aos poucos sai de cena como intérprete, assumindo o papel de compositor, arranjador e produtor musical. Além do LP de Nara, Miller também fará os arranjos e participará de inúmeras peças musicadas no Teatro Casa Grande em sua parceria com Paulo Afonso Grisolli. Nesse sentido, podemos verificar que mesmo não tendo sido exilado e sem grande número de canções censuradas, Miller prefere se manter nos bastidores da indústria fonográfica exatamente em um momento em que a *performance autoral* do artista nos festivais da canção e depois nos meios televisivos passa a se tornar cada vez mais imperiosa para a projeção do mesmo.

Ao longo do próximo capítulo buscaremos articular a carreira de Miller ao longo dos anos 1970, juntamente com as mudanças que se fazem de forma cada vez mais aguda dentro da indústria fonográfica e sua relação indissociável com a expansão massiva da televisão como veiculo de comunicação de projeção de artistas e espetáculos. No mais, também entendermos como foi o processo de rearticulação desses mesmos artistas dentro daquilo que iremos chamar de "Nova MPB". E buscar compreender assim, aqueles que entraram e voltaram, mas também aqueles que se viram marginalizados dentro do processo de "institucionalização da MPB" na década de 1970.

[168] MARCONDES, Heloisa. "Teoria e Prática de Sidney Miller". "*Correio da Manhã*". 26/01/1968. 2° Caderno. p. 1

# CAPÍTULO 4

## O NACIONAL-POPULAR ENTRE O "VAZIO" E A CONTRACULTURA: A "NOVA MPB" EM DISPUTA

> *- André, pessoalmente não tenho nada contra você. Porém, estou cansado de ver que, neste país, ainda dependemos de estrangeiros – e no caso da música brasileira de um estrangeiro: você –para fazer o que cabe a nós resolver. Isso tem que acabar.*
>
> *Tornando-se progressivamente mais obcecado e mais irritado com esse pensamento, Glauber* [Rocha]*, poucos dias depois dessa conversa, foi desabafar, escrevendo um longo e brilhante artigo publicado na primeira página do 'Caderno B" do Jornal do Brasil, cuja manchete de tamanho sensacionalista gritava: "ANDRÉ MIDANI, O AGENTE DA CIA".*[169]
>
> - André Midani

Neste último capítulo, buscaremos adentrar a produção de Sidney Miller e Sérgio Ricardo, na década de 1970, atentando para a restruturação da indústria fonográfica no período e as mudanças no escopo estético-ideológico que estavam redefinindo as matrizes da "Nova MPB".

Nesse sentido, tomamos aqui tal termo apenas para apontar as mudanças que se observavam e para denotar a presença de uma crítica musical especializada que passará a redefinir os parâmetros para pensarmos o "gênero MPB", ou ainda, o "complexo cultural" que define a sigla em questão. Para tanto analisaremos determinados aspectos dessa crítica musical especializada e cotejaremos suas premissas com as trajetórias dos artistas em questão.

Em um segundo momento, buscaremos entender também o período que se convencionou chamar de "vazio cultural" [170] e que teve um recorte aproximado entre

[169] MIDANI, André. *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*. São Paulo, Ed. Nova Fronteira, 2008. pp. 151-152.

[170] O termo foi utilizado pela primeira vez pelo jornalista Zuenir Ventura. Cf. VENTURA, Zuenir. "O vazio cultural". In: *70/80: Cultura em Trânsito*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000. p. 40. Aqui, buscaremos pensar no termo aplicado especificamente à produção de música popular no país.

1969 e 1972-73.[171] Nossa intenção é compreender melhor as premissas que baseiam determinada visão que destacou um momento em que se via a "quantidade suplantando a qualidade",[172] em especial se comparada com a produção do biênio 1967-68, ou mesmo anteriormente com todo o *frisson* da Bossa Nova, que em geral foi vista como uma das mais ricas e profícuas dentro da história da canção popular no Brasil. Porém, procuraremos ao longo do capítulo problematizar as diferentes perspectivas, assim como cotejar todo esse processo com as questões de mercado que envolvia a já citada alteração da indústria de discos no país, e com a questão das mudanças estruturais do meio televisivo, que na transição entre da década de 1960 e 1970 também sofre uma série de mudanças consideráveis.

Ademais, também discorreremos sobre a já referida *crise geral* criativa, ou o momento de *impasse* que viveu a maioria dos artistas de forma mais aguda a partir de 1969, e como tal momento de tensões e rearticulações de carreiras se relaciona como a idéia de "vazio cultural" destacado acima – além da rearticulação e expansão da indústria fonográfica.

Estabelecidas estas diretrizes para pensarmos a virada da década de 1960 para 1970, iremos tomar o festival "Phono 73", como um marco dentro desta "Nova MPB". Ou como marco de um momento de convergência entre uma rearticulação da indústria fonográfica com o reagrupamento de um novo rol de artistas que se estabeleceriam ao longo da década como canônicos dentro da MPB. Porém, ao compararmos a constituição da MPB na década anterior, observamos que o surgimento dessa nova gama de artistas também recria os cânones constituídos da década de 1960, marginalizando também determinados artistas, em especial aqueles que estariam vinculados ao *campo cultural nacionalista*. Nesse sentido, é notória a relação de crise deste *campo* com os processos de rearticulação mencionados.

Esta relação entre *mainstream* e marginalidade esteve inclusive na pauta dos artistas considerados *malditos* à época, correspondendo à forma de como se constituíam também as lógicas de se estar "dentro" ou "fora" da "máquina" ou da estrutura de mercado - questões estas que se colocavam de forma diferente ao longo da década de

[171] Apesar de o jornalista estabelecer que o recorte fosse de 1969-1971, entendemos que no campo da música popular, a crise do *campo cultural nacionalista* e o impasse criativo que atingiu canção no país só iriam arrefecer a partir de 1972-73. Nesse sentido, entendemos tais fenômenos e o "vazio cultural" como faces diferentes de uma mesma questão.
[172] VENTURA, Zuenir. *Op. Cit.* p. 58.

1960. Nesse sentido, apesar de não acreditarmos que Miller e Sérgio Ricardo tenham sido *malditos*, pretendemos não entrar nas questões que envolvem esse termo e suas implicações – tomando ambos os artistas apenas como casos que se (auto)marginalizaram entre as décadas de 1960 e 1970 na indústria fonográfica e na "Nova MPB".

Junto às questões propostas no capítulo faremos também uma análise dos LPs de Sérgio Ricardo no período e do LP de Miller no período. Buscaremos dar mais ênfase aos dois últimos LPs de Sérgio Ricardo, "Sérgio Ricardo" (Continental, 1973) e "A noite do espantalho" (Continental, 1974), tendo em vista que o primeiro LP do cancionista, "Arrebentação" (Equipe, 1971), foi analisado no "Capítulo 2" da presente dissertação quando consideramos que as composições nele presentes estariam ainda bastante conectadas com a obra desse artista do final da década de 1960.

Dessa forma, a análise conjunta entre os LPs como *fontes-objeto* base de nossa pesquisa e uma tentativa de compreensão de tais fontes dentro desse momento de transição que temos destacado, se faz necessária tendo em vista complexidade do contexto em questão e os processos de incorporação e marginalização dos artistas no período.

Assim, observando que tanto Sidney Miller como Sérgio Ricardo teriam paulatinamente "saído de cena" ao longo da década de 1970, buscaremos compreender as razões que levaram tais artistas a um estado de *outsiders*, ao mesmo tempo em que pareciam não estar organicamente integrados à contracultura ou à cultura marginal. Dessa forma, tentaremos compreender a trajetória de ambos como artistas canônicos da MPB da década de 1960 e a perda de determinadas referências tendo em vista a crise do *campo cultural nacionalista*. No entanto, é importante frisas que se houve de fato a perda de um referencial estético-ideológico que vinha dos anos de 1960, houve também uma busca por uma atualização e rearticulação do ideário Nacional-Popular comum a ambos os artistas em questão.

As indagações acerca de porque ou como tais artistas saíram de cena e também do motivo de seus projetos nos anos 1970 não vingarem, é um dos focos desse capítulo tendo em vista a necessidade de se compreender melhor as nuances e as problemáticas inerentes à difícil e complexa transição da cultura, da política e da economia do país da

década de 1960 para a década de 1970. E nesse sentido, entender "o que ficou e o que se foi" – e as razões das mudanças e transitoriedades.

## 4.1 Os primeiros acordes da década de 1970

Como exposto nos capítulos anteriores, a partir de 1969 está instalada de forma bastante acentuada, no campo da música popular no país, uma *crise geral* que começa endemicamente no *campo cultural nacionalista* e se espalha para outros campos. Essa crise também retratava o impasse criativo que parecia afetar a todos no período. A gestação da crise começa ao menos dois anos antes de 1969 e suas causas estariam diretamente ligadas ao recrudescimento da ditadura (sendo o Ato Institucional N° 5 o [anti]clímax de todo esse processo), a censura e a censura prévia, a contracultura como elemento de reorganização de uma cultura política de esquerda e a reorganização da indústria fonográfica e dos meios de comunicação no país. Todos esses fatores convergiam para o que temos chamado de uma *crise geral* que será uma questão latente já no início da década de 1970.

Com aponta Napolitano, o começo da década já esteve demarcado por embates culturais acirrados entre "os herdeiros da vanguarda, os adeptos da contracultura e a 'corrente de hegemonia', espaço ocupado pelo PCB e por seus *compagnons de route* filiados à tradição nacional-popular".[173]

Nesse sentido, podemos afirmar que além da *crise geral* referida, os grupos destacados por Napolitano também estavam digladiando entre si e, de certa forma, se culpabilizavam pela incompreensão de determinada perspectiva acerca do processo político-cultural em voga. O termo *desbunde* e a idéia de um conservadorismo cultural perpetrado pelos "nacionalistas-nacionalóides", serão questões que estarão em foco nesse período e serão utilizadas para desqualificar aqueles que eram tidos como "opositores" no campo da cultura.

[173] NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. Tese de Livre-Docência. São Paulo, USP, 2011. p. 138.

Não apenas os adeptos da contracultura e aqueles filiados ao *campo cultural nacionalista* estavam em crise. Toda uma geração da jovem guarda havia perdido seu referencial estético-ideológico. O advento da contracultura era uma questão extremamente problemática para determinada geração que havia se pautado pelo *rock* norte-americano da década de 1950 e pelo início do *brit-rock*. É inegável também que os artistas considerados "bregas" igualmente incorporavam elementos da contracultura e, dessa forma, padeciam com a censura moral que se mostrava extremamente rígida. Não obstante, os temas nacionais e mesmo o ideário Nacional-Popular sempre fora uma contradição para aqueles que não comungavam do *campo cultural nacionalista*. Como falar sobre a concepção de *pátria* sem um repertório cultural que sustentasse determinado imaginário? O *ufanismo* acabava por ser a fórmula mais utilizada, mas não contemplava, apenas a título de exemplo, a multiplicidade de elementos do repertório cultural atrelado aos *lugares da memória* de esquerda.

É nesse momento de incertezas e de impasses criativos que artistas irão buscar alternativas para as contradições que se impunham a todo o momento no campo da cultura. O príncipe da jovem guarda, Ronnie Von, grava um LP atrelado à contracultura e a psicodelia (Polydor, 1968). O "Tremendão", Erasmo Carlos, grava um disco (RGE, 1970) cuja canção de abertura era a sintomática "Estou dez anos atrasado", e ainda no mesmo LP trazia uma releitura de "Aquarela do Brasil" além de uma composição de Bossa Nova, ao mesmo tempo em que flerta também com a *soul music*. Gal Costa adere na época a um rock mais cru e a temas da jovem guarda. Já os cantores "bregas" ou "cafonas", em especial Odair José e Dom & Ravel, ao longo da virada da década de 1960 para 1970, além de flertarem com temas engajados,[174] também inseriam em suas composições elementos relacionados à homossexualidade, à revolução sexual, à crítica a dogmas religiosos, ao consumo de lisérgicos, e temas tabus que feriam os preceitos moralistas da ditadura militar e perpetrados pela censura.[175]

Assim, a partir desse momento em que os impasses criativos e as mudanças de paradigmas que iam rapidamente transformando o campo da MPB e da canção no Brasil impunham aos artistas novas fórmulas e meios para se reinventar, enxergamos mais do

[174] Apesar de composições ufanistas de celebração do regime militar, Dom & Ravel também teriam feito composições de defesa do MST (Movimento Sem Terra). Havia também composições que ironizavam a ditadura e a relação de luta de classes. Cf. ARAUJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro, Record, 2003. pp. 83-100.
[175] Cf. ARAUJO, Paulo Cesar de. *Op. Cit.*

que um vazio, antes uma pluralidade de projetos bastante rica. Parecia haver de fato a perda de um referencial calcado no ideário Nacional-Popular, e uma crise instalada no cerne do *campo cultural nacionalista* de esquerda. Porém, a ideia de que vivíamos um momento em que a "quantidade suplantava a qualidade" por meio da cultura de massa, poderia ser questionada e repensada. Ademais, no artigo de Zuenir Ventura de 1971 acerca do chamado "vazio cultural", o jornalista destaca as falsas dicotomias que se colocavam em pauta no período, em especial questões como "industrialismo e marginalismo", "vanguarda e consumo", "racionalismo e irracionalismo". Posteriormente, Ventura ainda fará outros dois artigos sobre o "vazio" redimensionando e relativizando sua perspectiva de acordo com o decorrer dos anos 1970. O primeiro artigo parece ser mais derrotista ao denotar a conjuntura da virada de décadas que apontava, de um lado para a cultura de massa como caminho inexorável, e por outro a todo o sentimento de derrota de uma geração atrelada ao *campo cultural nacionalista* de esquerda. A derrota pela via armada que vinha se delimitando como cada vez mais certa era apenas a "cereja do bolo" para o fim de determinada via utópica de uma geração.

Atestar para uma derrota no campo da cultura seria uma forma de rememorar a época estabelecendo uma conexão direta entre, por exemplo, a canção produzida no período e a *cultura política* a qual ela estaria atrelada. No fundo, também é uma constatação de que determinada cultura politica não influía de forma tão significativa na produção das canções como ocorria nos festivais da década de 1960. A percepção desse esgarçamento também seria uma questão para os intelectuais e críticos do início da década de 1970. Com o decorrer da década, a reestruturação daquilo que se concebia por MPB e o primeiro sinal de reabertura no horizonte, contribuiu para que as percepções também se alterassem. Como ressalta Napolitano,

> Os três artigos de Zuenir Ventura vão além de um mero balanço cultural do início dos anos 1970, configurando-se como textos fundadores de uma forma de lembra aquela época, estabelecendo marcos de memorização e de crítica cultural a partir da afirmação de uma 'linha justa' para a cultura brasileira: a critica social e politica, exercitada de maneira consequente do conteúdo digestivo da cultura massiva e do formalismo inócuo da cultura *undergroud* [176]

[176] NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980). Op. Cit.* p. 142.

A partir dessa visão da crítica que passa a alterar seus paradigmas entre 1971 e 1973-74 enxergamos a reorganização dos paradigmas e das hierarquias culturais que irão demarcar a MPB na década de 1970. Nesse sentido, a necessidade de rearticular uma cultura política que parecia perdida junto à cultura popular, tendo a canção como seu instrumento mais eficiente, tornava-se uma demanda para toda uma geração de intelectuais e artistas. A "Nova MPB" nesse sentido é uma repactuação entre uma cultura política de esquerda e a canção no país. Entretanto o *campo cultural nacionalista* de esquerda e seus agentes mostravam-se ainda desnorteados uma vez que não configurariam mais a força motriz da ação cultural do período. A partir dessa chave também podemos compreender a necessidade de hierarquizações e delimitações conferindo à música cafona o lugar que a Jovem Guarda ocupara na década anterior. Não necessariamente demonstrava-se desprezo pelos artistas "cafonas", mas procurava-se a reafirmação por contraste dos méritos estético-ideológicos dos artistas da "Nova MPB".

Dito isso, e passando a pensar as questões de um ponto de vista mais quantitativo, é importante nos atermos também à produção dos artistas da MPB, ainda na fase de transição 1960-1970, refletindo acerca do lançamento de novos LPs, sua vendagem, e suas propostas estético-ideológicas, tudo isso paralelo ao processo de rearticulação da indústria fonográfica e dos meios de comunicação no Brasil. No que tange à produção de discos vale notar quais artistas continuaram produzindo e quais pareciam "sair de cena" [Tabela 6].

Na tabela, selecionamos artistas de maior destaque tidos como pertencentes à MPB e que de alguma forma gravitavam ao redor de determinado ideário Nacional-Popular herdado da década de 1960 possuindo obras com temas estético-ideológicos afins. Ademais, artistas que não mantiveram carreira ativa após a década de 1960 também não foram incluídos [Ver Tabela 6].

**Tabela 6** – *hiato de gravação de LPs de artistas da MPB (final de 1960/ início de 1970)*[177]

| Artista | Hiato de LPs | Número de anos sem gravação de LP [178] |
|---|---|---|
| **Sidney Miller** | "Brasil, do guarani ao guaraná" (1968) – "Línguas de fogo" (1974) | **6 anos** |
| **Sérgio Ricardo** | "A grande música de Sérgio Ricardo" (1967) - "Arrebentação" (1971) | **4 anos** |
| **Nara Leão** | "Coisa do mundo" (1969) – "Meu primeiro amor" (1975) | **6 anos** |
| **Geraldo Vandré** | "Canto geral" (1968) – "Das terras do Benvirá" (1973)[179] | **5 anos** |
| **Quarteto em Cy** | "Quarteto em Cy Maior" (1968) – "Quarteto em Cy" (1972) | **4 anos** |
| **Chico Buarque** | "Chico Buarque de Hollanda vol. 3" (1968) – "Chico Buarque de Hollanda n° 4" (1970) | **2 anos** |
| **Caetano Veloso** | "Caetano Veloso" (1969) – "Caetano Veloso" ou "*London, London*" ( 1971)[180] | **2 anos** |
| **Gilberto Gil** | "Gilberto Gil" ou "Cérebro Eletrônico" (1969) – "Gilberto Gil" (1971)[181] | **2 anos** |
| **Edu Lobo** | "Edu Lobo" (1967) – "Cantiga de longe" (1970)[182] | **2 anos** |
| **Tom Zé** | "Grande liquidação" (1968) – "Tom Zé" (1970) | **2 anos** |
| **Paulinho da Viola** | "Paulinho da Viola" (1968) – "Foi um Rio que passou em minha vida" (1970) | **2 anos** |
| **MPB-4** | "MPB-4" (1968) – "Deixa estar" (1970) | **2 anos** |
| | | |
| **Elis Regina** | "Elis: Como e porque" (1969) – "Em pleno verão" (1970) | **1 ano** |
| **Maria Bethânia** | "Maria Bethânia" (1969) – "A tua presença" (1971) | **1 ano** |
| **Taiguara** | "Hoje" (1969) – "Viagem" (1970) | **1 ano** |
| **Milton Nascimento** | "Milton Nascimento" (1969) – "Milton" (1970) | **1 ano** |
| **Jorge Ben Jor** | "Jorge Ben" (1969) – "Força bruta" (1970) | **1 ano** |
| **Gal Costa** | "Gal" (1969) – "LeGal" (1970) | **1 ano** |

[177] Excluímos da lista LPs gravados "ao vivo" e/ou baseados em regravações de canções. Excluímos também LPs comemorativos, como, por exemplo, o LP de Nara Leão de 1971, "Dez anos depois" (Polydor), cujas canções são todas regravações de Nara em sua fase Bossa Nova ou mesmo o LP de Chico, "Chico Buarque na Itália" (RGE, 1969) que possui diversas regravações e versões de suas canções consagradas em italiano. Excluímos também artistas que começaram a gravar após 1970. Ademais, artistas que lançaram apenas um LP e não obtiveram, por razões diversas, continuidade em seu trabalho, acabaram também sendo excluídos dessa lista.

[178] Aqui estamos trabalhando com "um ano" aproximado. Faremos isso para facilitar a análise ainda que a precisão temporal fique parcialmente prejudicada.

[179] O álbum foi gravado no exilio de Vandré na França em 1970 sob o nome "*La passion Brasilienne*" com apenas duas faixas. Depois as faixas foram regravadas em LP junto com outras canções em 1973 pela Phonogram quando Vandré já retornara ao Brasil.

[180] Álbum gravado em Londres pela Polygram durante o exílio de Caetano Veloso.

[181] Álbum gravado em Londres pela Polygram/Philips/Universal Music durante o exílio de Gilberto Gil.

[182] Álbum gravado em Los Angeles pela Elenco durante o período de Edu Lobo nos Estados Unidos.

Aqui verificamos os casos emblemáticos de Sidney Miller e Sérgio Ricardo, mas também de Geraldo Vandré, Nara Leão e o Quarteto em Cy. Todos com hiatos de produção que superam quatro anos, sendo que na década de 1960 mantinham uma produção bastante ativa, em especial Nara Leão que gravou o impressionante número de nove LPs entre 1964-1969, quase dois LPs por ano, se equiparando a Roberto Carlos, não em vendagens evidentemente, mas em número de LPs gravados em uma década (lembrando que Nara ainda teria começado a carreira profissional quatro anos depois de Roberto Carlos).

Dessa forma, os artistas destacados mais comprometidos com determinado repertório estético-ideológico atrelado ao ideário Nacional-Popular padeceram de maior hiato de tempo entre LPs. Evidentemente que isso não foi regra geral. Chico Buarque, MPB-4 e outros compositores não passaram mais de dois anos sem um novo disco. O caso de Chico é ainda mais emblemático, pois mesmo no exílio manteve atuação constante e boa vendagem. Já outros artistas devem ter suas obras relativizadas pelo exílio. Casos de Gilberto Gil, Caetano Veloso e Edu Lobo. Acreditamos que suas obras em exílio, por razões diferentes, são expressões de crise de *projeto autoral* e não configuram uma continuidade de suas obras entre as décadas de 1960 e 1970 – seriam assim discos de ruptura que indicarão novas possibilidades e projetos que irão se manifestar em seus LPs dos anos 1970.

Já Geraldo Vandré envolve caso ainda mais particular. Sua canção "Pra não dizer que não falei das flores" apresentada no IV FIC causou grande indignação nos quartéis. Seu exílio, primeiro no Chile e depois na Europa (França, Bélgica, Alemanha) foi uma saída necessária para que o cancionista não sofresse represálias mais duras do regime.[183] Mesmo sua volta se deu de forma bastante problemática e só foi permitida mediante negociações ainda não totalmente reveladas entre o artista e o regime.

Sérgio Ricardo e Sidney Miller também padeceram de grande hiato temporal entre gravações, quatro e seis anos, respectivamente. Ambos não tiveram que se exilar, ou foram forçados a tal. Porém, incorporavam repertório atrelado a uma cultura política de esquerda anti-regime e buscavam dar sentido militante a suas composições, em especial Sérgio Ricardo. Contudo, a saída de cena proposital de Miller e as complicações que Sérgio Ricardo passa a ter após a "noite do violão", demonstram que

[183] NUZZI, Victor. *Geraldo Vandré: uma canção interrompida*. São Paulo, Scortecci Editora, 2015.

já em 1969 os artistas já não estariam no centro dos holofotes. Acreditamos que isso influi diretamente para que os artistas não sofressem uma perseguição mais sistemática e tivessem que eventualmente até sair do país. Trataremos de algumas dessas questões ao longo do capítulo.

Evidentemente não negamos questões pessoais que influíram dentro do *projeto autoral* de cada grupo ou artista. Nara Leão, por exemplo, encerra sua carreira oficialmente em agosto de 1969 em entrevista ao jornalista Tarso de Castro no Pasquim.[184] Nara vai para Paris com o marido Cacá Diegues, onde tem seu primeiro filho em 1970. Aqui a mudança da vida pessoal também está ligada a um autoexílio em função das posições políticas de Nara e Diegues bastante engajadas e contrárias ao regime militar.[185] O período de 1969 assistiu a diversos exílios e autoexílios de artistas e teria contribuído teoricamente para o "vazio" sentido na cultura.

Entretanto, parece claro que o exílio de um artista não impediu em absoluto sua continuação dentro do mercado fonográfico. Se Nara demorou muitos anos para gravar novamente um LP de inéditas e retornar ao Brasil, Chico Buarque, por exemplo, gravou seu LP, "Chico Buarque de Hollanda n°4" (Philips, 1970) em terras italianas. Uma figura central para compreendermos o período, nesse sentido, é André Midani. O então executivo da Philips no Brasil conseguiu, articulando o advogado de Chico Buarque, Osvaldo Assef, e o produtor Manoel Barenbeim, trazer as composições de Chico da Itália por meio de Barenbeim e gravar os arranjos de Rogério Duprat para depois mandar Barenbeim novamente para Roma e gravar a voz do artista.[186] O feito incrível, especialmente para o momento de fechamento que o Brasil sofria nos "anos de chumbo", revela como mesmo o exílio dos artistas não impediu a continuação da agenda das gravadoras que reuniam elenco de MPB – caso da Philips. Mesmo Nara Leão gravaria também a pedido de Midani o LP "Dez anos depois" (Polydor, 1971) com foco em repertório de clássicos da Bossa Nova e celebrando a efeméride de uma década do movimento com a voz da uma vez "musa da Bossa Nova". A participação de Midani foi fundamental para articular a Philips/Polydor francesa com a brasileira e gravar a voz da cantora nos estúdios parisienses das gravadoras associadas.

---

[184] CASTRO, Tarso. "Não tenho mais razão para cantar". *O Pasquim*. 14 de agosto, 1969.
[185] CABRAL, Sérgio. *Nara Leão: uma biografia*. Rio de Janeiro, Ed. Lazuli, 2008.
[186] MIDANI, André. *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2008. p. 120.

Nesse sentido, é notório destacar como havia um esforço, não só de Midani, mas de outros executivos também em manter ativa a franca expansão do mercado fonográfico brasileiro. Apesar do impasse criativo que se apresentava aos artistas em geral, o mercado fonográfico crescia rapidamente aliado às mudanças de paradigma que ocorriam também nos meios de comunicação. Essa aparente contradição na verdade revelava exatamente a riqueza de projetos em questão assim como a força da canção no país. Toda essa ambiguidade era ainda mais potencializada pela crise do *campo cultural nacionalista*: a estranha combinação de *derrota política* e *vitória econômica* (do Estado) que perpassou parte dessa geração.

Midani seria peça fundamental de todo esse processo. Sua visão empresarial se fundia a sua intuição artística e seus conhecimentos profundos do meio da indústria fonográfica junto com sua percepção do "espírito do tempo", que permitiram que seu *casting* de artistas pela Philips constituísse o que aqui nomeamos de a "Nova MPB" ao longo dos anos 1970 – um empresário na tensa corda bamba entre a contracultura e a tecnocracia Ademais, vale ressaltar a importância que esses artistas de MPB tinham para as gravadoras. Como destaca Napolitano, os artistas de MPB que constituíam catálogo e lançavam LPs constantemente, possuíam maior "valor agregado".[187] É verdade que até 1968, os artistas de MPB vendiam pouco, cerca de 10 a 15 mil cópias por LP em média, mas a reorganização da indústria fonográfica a partir desse período mudou tais dígitos drasticamente. A importância e urgência que André Midani atribuiria à contratação e manutenção de Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil na empresa holandesa, inclusive oferecendo em determinado momento que eles fossem donos de seus futuros *masters*, apenas como estratégia para mantê-los na gravadora, é a grande prova do enorme "valor agregado" que esses e outros artistas da MPB dispunham naquele período.[188]

Acerca das vendagens em si, vale ressaltar os apontamentos e levantamentos realizados por Enor Paiano e Marcia Tosta Dias nesse sentido [Tabela 7]. Como aponta

[187] Cf. NAPOLITANO, Marcos. "*Seguindo a canção": o engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo, Annablume-Fapesp, 2001; NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980). Op. Cit.* p. 238.
[188] MIDANI, André. *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*. *Op. Cit.* p. 161.

Paiano, o mercado de discos no país teve o impressionante crescimento de 400% entre 1965 e 1972.[189]

**Tabela 7**: *Venda de produtos da indústria fonográfica no Brasil: 1968 – 1976 (em milhões de unidades, compactos simples, duplos e LPs)*

| Ano | Unidades |
|---|---|
| **1968** | 14. 818 |
| **1970** | 17.102 |
| **1972** | 25.591 |
| **1974** | 31.098 |
| **1976** | 48. 926 |

Fonte: DIAS (2008) [190]

Já Dias aponta para os fatores que levaram a essa expansão sem precedentes. Segundo a autora, dentre as causas que conduziram a esse *boom* encontra-se o processo de profissionalização tanto dos artistas que agora carregavam a aura de "astros" como do meio empresarial que se desenvolvia e se aprimorava nesse nicho de mercado.[191] Além disso, fatores como a busca pelas gravadoras por uma consolidação de seus *castings* e no plano econômico, a isenção do pagamento do Imposto sobre a Circulação de Mercadorias (ICM), uma conquista do setor em 1967 que também se estendeu ás empresas fonográficas – desde que essas aplicassem a cota na produção nacional – facilitaram a consolidação do meio e seu dinamismo econômico. Outro fator inegável destacado pela autora é a fatia que a música estrangeira ocupou ao longo de período. Apesar da ampliação massiva das vendagens de MPB, a música estrangeira ainda ocuparia lugar de maior destaque nas vendas. Um último fator apresentado pela autora remete ao *lugar social* da canção e sua facilidade na penetração de múltiplos espaços:

[189] PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, 1994. pp. 191-221.
[190] DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica e mundialização da cultura*. São Paulo, Boitempo, 2008. p. 58. Fonte original: ABPD, RJ: 03-95.
[191] *Idem*. p. 58.

rádio, televisão, publicidade, teatro, etc. A autora ressalta a importância das canções que compunham as trilhas sonoras das novelas. A criação da gravadora Som Livre pela Rede Globo em 1971 permitiu grande associação comercial entre música e televisão e redimensionou também o lugar da canção ao longo da década de 1970. [192]

Dessa forma, como destaca Marcia Tosta Dias, a canção no país entrava em seu processo de mundialização como *música-mercadoria*, e a entrada das muitas gravadoras multinacionais no país teria apenas incentivado ainda mais esse processo. Porem é importante também frisar os aspectos histórico-culturais do processo.

Nesse sentido, vale buscar compreender o momento da contracultura também como apologia a uma cultura jovem *anti-establishment*. A canção representou em muitos aspectos formas subjetivas de expressão que buscavam se opor à realidade política vigente e ao pico tecnocrático vivenciado no período.[193] Acreditamos nesse sentido que assim como a contracultura americana teve seu *boom* no momento de barbárie que ocorria no Vietnã em especial entre 1967 e 1969, assim como a francesa com a marcha dos estudantes e trabalhadores criando um clima de revolução nas ruas de Paris em maio de 1968, o consumo da MPB (e de seus novos signos, agentes e movimentos – Tropicalismo; marginais; malditos; Clube da Esquina; Novos Baianos; etc.) também cresceu exponencialmente e prosperou em um momento de fechamento da democracia e opressão ao livre-pensar. A constituição aparentemente paradoxal do jovem "contestador e consumidor",[194] gerou enorme demanda para que a canção incorporasse um *ethos* utópico e se tornasse lugar privilegiado de projeção das subjetividades. Acreditamos que isso também foi fator fundamental para a expansão da indústria fonográfica no período, tendo em vista a valorização da *música-mercadoria* como expressão subjetiva de fácil e rápido acesso e de comunição direta com aquilo que se convencionou chamar de "cultura jovem".

A mundialização da cultura também contribuiu para uma troca de perspectivas culturais e apresentação de novas tendências. A televisão potencializou tal aceleração de

---

[192] *Idem*. pp. 65-66.

[193] ROSZAK, Theodore. *The making of a counter culture*: *reflections on the technocratic society and its youthful opposition*. Nova Iorque, Doubleday & Company , 1969. pp. 1-42.

[194] Impossível não pensar sobre os gritos de ordem cantados nas ruas de Paris no período. Um deles, "*je suis marxiste, tendance Groucho*" (eu sou marxista, tendência Groucho), se colocava como síntese dos paradoxos de uma geração que aspirava liberdade, mas em geral dispensava o pragmatismo de qualquer agenda política e ideológica.

trocas mostrando elementos próximos e longínquos, criando uma nova percepção acerca da realidade e moldando padrões estéticos e noções de alteridade.

Dessa forma, tanto o aumento grande no consumo de aparelhos televisivos da virada de 1960 para 1970, quanto a afirmação da Rede Globo como o maior canal televisivo do país, detentor do "padrão Globo de qualidade", contribuíram significativamente para os processos que temos mencionado em especial na relação que a Globo exerceu com a música popular, mas também sobre o seu importante papel como formadora de consciências políticas.[195] A Rede Record já vinha promovendo ao longo dos anos 1960 programas musicais como "O Fino da Bossa", "Jovem Guarda", "Divino Maravilhoso", entre outros, mas como aponta Eduardo de Scoville, foi por meio da relação entre a Globo e a Philips, que por sua vez reunia a maior parte do novo *cast* de MPB, que observamos o processo mais contundente de integração entre televisão e indústria fonográfica.[196] Segundo Renato Ortiz tal integração ocorre *pari passu* com a consolidação do processo de formação da indústria cultural no Brasil.[197]

Por volta de 1970 tal relação passa a ocorrer de forma mais estruturada e ordena a continuação das edições do Festival Internacional da Canção (FIC), promulgado pela emissora de Roberto Marinho, em especial a partir de 1970 em sua quinta edição. E acontecia igualmente no programa "Som Livre Exportação" que visava promover artistas em geral ligados ao Movimento Artístico Universitário (MAU). Os festivais ainda poderiam promover o surgimento de novos artistas e criar espaço em que pudesse ocorrer um determinado nível de experimentalismo que nas gravadoras seria mais difícil. Entretanto, ao mesmo tempo em que se apostavam nos artistas que já haviam consolidado carreiras de sucesso ao longo dos anos de 1960, e a promoção de alguns artistas que apontavam para novas tendências, havia paralelamente um processo de esvaziamento dos festivais que pode ser explicado em partes também pela *crise geral* dentro da canção no país.

Enquanto nos anos 1960 a MPB possuía uma alta hierarquia herdada da Bossa Nova e calcada em uma legitimação via *campo cultural nacionalista*, a partir de 1968

---

[195] MICELI, Sérgio. O papel político dos meios de comunicação de massa. In: *Brasil: o trânsito da memória*. Orgs. Saúl Sosnowski e Jorge Schwartz. São Paulo, EDUSP, 1994. pp. 41-67.
[196] SCOVILLE. Eduardo H. M. Lopez de. *Na barriga da baleia: A Rede Globo de televisão e a música brasileira na primeira metade da década de 1970*. Tese de Doutorado. UFPR, Curitiba, 2008. p. 85.
[197] ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1988. Ver também o trabalho de antropologia de Rita Morelli acerca da indústria fonográfica nesse período: MORELLI, Rita. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico.* Campinas, Unicamp, 2009.

vemos já os primeiros sinais de uma perda do referencial "MPB". Os festivais anteriores eram pautados por esses signos culturais hierarquizantes e suas lógicas fugiam à visão mais mercadológica das gravadoras. Com a subversão desses signos culturais os festivais também começam a perder sua identidade. Exemplos sintomáticos disso são as constantes mudanças de júri e os problemas relacionados a canções contrarias à ditadura ou muito experimentais que desagradavam tanto a censura (por razões políticas e morais) como, muitas vezes, o público que esperava canções mais "quadradas" dentro dos moldes das canções gravadas. A troca de todo um júri cuja presidenta era Nara Leão durante as finais do VII FIC é apenas um exemplo paradigmático das múltiplas tensões que este festival gerou.[198] Não à toa esse VII FIC de 1972 acabou sendo o último, sepultando de vez a "era dos festivais".

Entretanto, enquanto os festivais mostravam-se agonizantes, a Globo atuava em outra área que será fundamental para a MPB dos anos 1970. Por meio da gravadora Som Livre criada em 1969, a emissora desenvolvia e comercializava a trilha sonora de novelas. Com a constituição de um corpo de atores de peso, escritores consagrados e qualidade técnica de ponta, a emissora passa a dominar no fim da década de 1960 o meio novelístico no país. Com isso, a penetração das trilhas sonoras dos programas passa a ganhar enorme destaque e penetração. A Som Livre nesse sentido, torna-se grande veículo de vendas e busca ao longo dos anos sempre angariar compositores de MPB como forma de também agregar valor cultural as suas produções.

Assim, como destacado, consolidação e institucionalização da MPB ocorreria paralelamente tanto a uma crise geral quanto a uma expansão da cultura de massa no país. A percepção da derrota política parecia ser abafada pelo entusiasmo do "milagre econômico", gerando um período bastante conturbado e paradoxal. O fim da "era dos festivais", como apontado, se coloca nesse mesmo pacote de crise político-cultural que convive com a expansão do capitalismo no país. O ano de 1973 parecia finalmente apontar para uma "trégua" para as tensões que se colocavam, ao menos dentro de parte do *campo cultural nacionalista* de esquerda que se digladiava entre a luta armada, o desbunde, a cultura marginal e o frentismo cultural. E o grande marco dessa suposta "trégua" seria o festival "Phono 73".

---

[198] SCOVILLE. Eduardo H. M. Lopez de. *Na barriga da baleia: A Rede Globo de televisão e a música brasileira na primeira metade da década de 1970*. *Op. Cit.* p. 62; também vale verificar: MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo, Ed. 34, 2003.

## 4.2 Phono 73 e a "Nova MPB"

A Phonogram (Phlips) possuía em seu *casting* 80% dos artistas de MPB de maior destaque no período. Tais artistas, e sua produção decorrente de 1972 em diante – após o retorno dos exilados e o surgimento de uma série de artistas que redimensionarão o *rock* no país – apresnetava um repertório pautado pelos ideais de ecletismo e conciliação. É nesse sentido que devemos entender a transformação e a "trégua" que ocorriam dentro da MPB. Ali perfilavam os heróis da MPB canonizados pelo exílio, como Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Sua presença reforçava a ideia de repactuação entre o *campo cultural nacionalista* de esquerda e os tropicalistas. Havia, assim, espaço para todos e o som universal parecia ter prevalecido sem que isso diminuisse os artistas que ali apresentavam a música brasileira. O subtítulo do festival reforçava tal ideal: "o canto de um povo". Aqui todas as formas de cantar de "nosso povo" seriam aceitas, sem preconceitos. Uma espécie de manifesto também foi feito para o festival:

> A Música Brasileira é hoje, em sua totalidade, uma das mais fortes expressões de angústias, sonhos e emoções coletivas de nosso povo.
>
> A inspiração brasileira: da mais simples moda de viola à mais elaborada harmonia.
>
> Nós aceitamos todas porque nega-las seria negar comunidades inteiras, com suas necessidade e formas de expressão (...).
>
> (...) A PHONO 73 é a expressão viva de nossa posição e disposição diante da música que se faz hoje no Brasil. Venha de onde vier, seja feita por quem for,de que forma for. Canto aberto. Para todos que quiserem ouvir. Para um país inteiro. Canto de um povo.

Aqui, a ideia de um "canto de um povo" e da necessidade de se cantar tudo que se faz no Brasil, demonstra um ideário de agregação e de busca pela voz do povo. O *universal* fica nas entrelinhas, aparece como expressão do próprio povo: os tropicalistas eram o povo; Raul Seixas e Sérgio Sampaio eram o povo – representavam "comunidades inteiras" que não poderiam ser negadas. O ideário Nacional-Popular se dilui nessa reorganização da MPB: como defender um ideal de uma "cultura nacional" se esse *povo* quer Odair José cantando com Caetano Veloso.

A quebra de hierarquias que o Tropicalismo já tinha instaurado em 1968, se reafirma, mas não só reúne novamente o brega, o *rock* e o Nacional-Popular, como também "dá a mão" para o ideário Nacional-Popular e para os artistas ligados do *campo cultural nacionalista*. Chico Buarque co mo representante mais afinado com tais preceitos, já havia estabelecido em 1972, parceria com Caetano no LP "Caetano e Chico juntos e ao vivo" (Philips), e em 1973, Chico compõe junto com Gilberto Gil a canção "Cálice" exatamente para o Festival "Phono 73". A canção foi um hino contra a ditadura e circulou, mesmo censurada por inteiro, no meio universitário e em gravações "piratas". No "Phono 73" as tentativas de Gil e Chico de cantarem foram frustradas pelo censor presente no Festival. Segundo Roberto Menescal, então diretor artístico da Philips no Brasil e braço direito de André Midani, suas tentativas de driblar o censor não funcionaram, pois o agente da ditadura fez questão de descer e cortar o som do PA.[199]

Assim como eram tidos como heróis retornados de exílio, Gil e Chico nesse ponto tornam-se também heróis da resistência. A cena de ambos cantando e seus microfones sendo cortados um por um e que só sairia anos mais tarde em registro, e apenas em um pequeno trecho, provavelmente deve ter circulado na época como "narrativa de resistência" que realocava o engajamento dentro da MPB.

Nesse sentido, o trio Caetano, Gil e Chico, por meio das interconexões estabelecidas, deixavam pra trás as querelas do fim da década anterior e moldavam um novo sistema de signos e hierarquias para essa "Nova MPB". Porém, a possibilidade de defender um ideário Nacional-Popular que configure a MPB em sua totalidade não parece ser mais possível. Dessa forma, todos fariam parte dessa "grande família da MPB" que representaria em última instância, e segundo o manifesto do "Phono 73", o povo. Sendo esse em realidade um *povo* abstrato, e não mais o povo do ideário do *campo cultural nacionalista* de esquerda. Esse povo reconfigurado era, em geral, urbano e já assimilava os signos do universal por meio dos meios de comunicação de massa.

Artistas ligados ao ideário Nacional-Popular poderiam compor as fileiras dessa "Nova MPB" desde que aceitassem a pluralidade de concepções estético-ideológicas

[199] ALBUQUERQUE, Célio (Org.). *1973: O ano que reinventou a MPB*. Rio de Janeiro, Sonora Editora, 2013.p. 59.

agora presentes. Toquinho, Vinicius de Moraes, Nara Leão, Elis Regina e o próprio Chico Buarque, todos eles intérpretes no Festival e em alguma medida herdeiros do ideário Nacional-Popular, teriam que reinventar suas trajetórias e aceitar uma convivência pacifica e horizontal com figuras como Ronnie Von, Wanderléa, Erasmo Carlos, Odair José, Raul Seixas, entre outros. Era um festival sem competição, ou seja, sem qualquer primazia hierarquizante sobre gêneros e projetos estético-ideológicos. Todos eram agora "colegas" dessa MPB em transformação, mediada pela indústria fonográfica e pelos meios de comunicação.

A partir de todas essas questões podemos pensar em mais do que uma transformação da MPB, mas também em um enquadramento que ocorre paralelo ao processo de institucionalização desse *complexo cultural*. Assim como, em outra chave, a música tida como brega foi enquadrada em limites precisos em que a ela não se creditava o *capital cultural* inerente à MPB,[200] a própria MPB também sofreu um reenquadramento que expandiu suas molduras, mas paradoxalmente não abarcou a todos. A questão central é pensar como o agente propulsor desse processo, que foi o Tropicalismo, também não carregou dentro de si a contradição de ao mesmo tempo representar implosão e explosão cultural.[201] Ou seja, até que ponto essa expansão da MPB dos anos 1960 sob o ideário Nacional-Popular, também não poderia ser entendido como a implosão ou explosão do próprio ideário em questão. Afinal a contracultura poderia ou não ser incorporada à MPB, ou simplesmente a tradição do *brit rock* que foi imperante entre as décadas de 1960-70? O Clube da Esquina nesse sentido trabalhou com elementos que variavam entre o ideário Nacional-Popular "expandido", de tradição mineira igualmente dialogando com Beatles e com *fusion jazz*, além de gêneros latino-americanos. Não seriam eles também propulsores de um "som universal"?

Acreditamos que essa crise, ou implosão-explosão do ideário Nacional-Popular, sentida pelos agentes do *campo cultural nacionalista* de esquerda, artistas ligados à cultura marginal e "ex-tropicalistas", tenha se expressado nas rupturas de trajetórias que paulatinamente enxergamos nesse período. Impasses estético-ideológicos que não se resolverão, e ainda, mais radicalmente, levaram à solução extrema daqueles que tiraram a própria vida, encerrando a sua trajetória de forma definitiva. O que parecia ser essa

[200] Cf. ARAUJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro, Record, 2003.
[201] Cf. NAPOLITANO, Marcos & VILLAÇA, Mariana. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, vol. 18, n. 35, 1998.

"grande família da MPB", ou mesmo da cena cultural do início da década de 1970, tinha também seu lado mal resolvido. Geraldo Vandré, Edu Lobo, Torquato Neto, Tom Zé e também Sidney Miller e Sérgio Ricardo, entre outros, irão cada um a seu modo padecer dos tensionamentos com a "Nova MPB" e a cena cultural no período, como se estivessem presos ainda às perspectivas estético-ideológicas da segunda metade da década de 1960. Assim apesar do clima de euforia e progresso vivenciado no país, alguns haviam decidido como Torquato Neto: "fico".

### 4.3 Línguas de fogo: o som "universal-popular" de Sidney Miller

Após a saída de cena de Sidney Miller como intérprete e cantor de gravadora, por volta de fins de 1968, começo de 1969, podemos afirmar que o cancionista participou de uma miríade de peças musicadas. Trabalhando como diretor artístico, Miller esteve quase sempre ao lado do diretor Paulo Afonso Grisolli no Teatro Casa Grande, que funcionava como bar-restaurante e um teatro de frequência de jovens universitários.

Como aponta Miriam Hermeto, o Teatro Casa Grande, por meio do Grupo Casa Grande, foi um espaço de sociabilidades fundamental ao longo dos anos 1960 contribuindo de forma decisiva para a *rede de sociabilidades* e a articulação da peça de teatro *Gota D'Água* na década seguinte.[202] Porém, estruturado estritamente como um espaço teatral na década de 1970, o local entre 1966 e 1969 ainda funcionava como uma "casa de música popular brasileira, com palco, restaurante e mesinhas",[203] ou um café-teatro. A mudança para a estrutura teatral convencional teria se dado por razões econômicas e administrativas.

[202] HERMETO, Miriam. *"Olha a Gota que falta": um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980)*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte, UFMG, 2010. p. 87.
[203] HAUS, Max. Cf. Entrevista concedida a Miriam Hermeto em 14/05/2010. *Apud.* HERMETO, Miriam. *"Olha a Gota que falta": um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980). Op. Cit.* pp. 87-88.

Miller e Grisolli produziram no Teatro Casa Grande, dentro da estrutura destacada de café-teatro, dezenas de peças musicais no fim da década de 1960. Dentre as quais: "Catiti-Catiti" (1968), "Yes, nos temos Braguinha" (1968), "Sem compromisso" (1968), "Carnavália" (1968), "Recarnavália" (1968), "A estrela D'Alva" (1969), "Show: Cinara e Paulinho da Viola" (1969), "Nara, Terra e Vila" (1969), "Silvio Caldas e a turma do sereno" (1969), "Recarnavália" (1969),[204] "Alice no país do divino-maravilhoso" (1970).

As peças eram para um público menor e refletiam a cultura absorvida dos espetáculos musicais que foram marca de uma cultura de esquerda ao longo da década de 1960. A pedra fundamental, plantada pelo espetáculo "Opinião" de 1964, deixara um legado que foi perpetrado, em especial, pelos grupos "Opinião" e "Arena". No entanto na cena carioca, espetáculos musicais de menor porte e que não eram organizados pelos grandes grupos teatrais tinham espaço em teatros menores e mais intimistas – como era o caso de Teatro Casa Grande. Lá fervilhavam as peças que refletiam o ideário compartilhado pelo *campo cultural nacionalista* de esquerda. Eram espaços de frequência estudantil, e as peças traziam compositores de MPB e de samba. Dentro da articulação da indústria fonográfica, eram espaços que mantinham premissas que fugiam do *mainstream* e propunham uma relação mais direta entre público e obra. Não que a contracultura não estivesse presente. Mas sua articulação se daria de forma a legitimar a cultura nacional tendo em vista as temáticas e artistas em questão.

Talvez "*Yes*, nos temas Braguinha" e "Carnavália" sejam os melhores exemplos dessa articulação ainda no fim da década de 1960. Com títulos provocativos que evocavam motes tropicalistas, as peças no fundo faziam um tributo às inúmeras marchinhas de carnaval de João de Barro (Braguinha) e às composições mais clássicas do carnaval carioca. Ademais, tributos a Silvio Caldas e Dalva de Oliveira também eram formas de articular os cantores da era do rádio com um público majoritariamente estudantil. Em linhas gerais Miller ainda fazia pacto com a tradição mesmo que incorporasse algumas doses pequenas de contracultura.

[204] O sucesso da peça musical seria tamanho, que além das três temporadas entre 1968 e 1969, ainda haveria mais uma, "Carnavália 71", em 1971 , com participação de Marlene e Grande Otelo. Como nos anteriores o musical também teria direção geral de Paulo Afonso Grisolli. Em 1973, a peça musical ainda teria ainda outra reencenação com mesmo grupo de artistas e com Miller e Grisolli na direção, mas dessa vez produzida pelo grupo Opinião.

Ademais, Sidney Miller participará ainda em 1968 da grandiosa "Arena conta Tiradentes".[205] Peça produzida pelo Grupo Arena direção de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri a peça contava com uma interessante combinação de artistas: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Theo de Barros e Miller, entre outros.

Unindo dois tropicalistas e expoentes do ideário Nacional-Popular, a peça se manteve de junho a agosto de 1968 no Teatro Carioca e partiu para São Paulo. Sua proposta em retratar os acontecimentos da inconfidência mineira era também uma forma de repaginar a relação entre revolucionário-povo que parecia também em descompasso na época.

De qualquer forma, o que nos parece mais relevante e sintomático é a relação transitória entre artistas ditos tropicalistas dentro do *campo cultural nacionalista* de esquerda. Boal era crítico ferrenho do Tropicalismo e formalmente a peça nada tinha a ver com o movimento dos baianos. Em todo o caso, a contracultura já era um movimento cultural hegemônico e afetava toda a gama de compositores do período. E vale notar que as trocas constantes e carência de limites absolutamente definidos é o que faz desse período tão rico em possibilidades e dinâmicas.

Miller esteve no seio de tais acontecimentos já em 1970, com a peça "Alice no país do divino-maravilhoso", dirigida por Grisolli e escrita por Tite de Lemos, Luiz Carlos Maciel e Marcos Fraksman. Miller é convidado por Grisolli para ser o diretor musical, mas já não seria uma peça-musical como as realizadas anteriormente pela parceria e sim uma *peça de teatro* no sentido estrito do termo. Nesse sentido, podemos inferir que já é uma fase em que a tradição das peças musicais da década de 1960 entra em declínio. Não obstante, a peça foi exaltada como marco de quebra do realismo e imbuída de um olhar crítico sobre a moral e os bons costumes.[206]

No mais, a menção ao nome da canção de Gal Costa, "Divino Maravilhoso", de seu LP "Gal Costa" (Philips, 1969), diz muito sobre a relação de Alice com a "menina" retrada na canção de Gal: "*Atenção/ ao dobrar uma esquina/ uma alegria/ atenção menina/ você vem/ quantos anos você tem¿ / Atenção/ Você precisa ter olhos firmes/ Atenção/ Pra este Sol pra esta escuridão*". Na peça, seis atrizes que se revezavam na

[205] A peça já havia estreado em 1967 em São Paulo, aqui ela é reestreada no Rio de Janeiro.
[206] Cf. www.enciclopedia.itaucultural.org.br/alice-no-pais-divino-maravilhoso; MICHALSKY, Yan. "Alice: com que sonham as adolescentes" (I). "***Jornal do Brasil***". 19/08/1970; MICHALSKY, Yan. "Alice: com que sonham as adolescentes" (II). "***Jornal do Brasil***". 20/08/1970.

interpretação da personagem Alice denotavam também o múltiplo olhar da adolescente em um mundo em que tudo pode ser "perigoso", mas também "divino-maravilhoso".

O título da peça e as referências talvez apontem para uma possível aproximação com a canção de Miller de 1968, "Maravilhoso" do LP "Brasil, do guarani ao guaraná" (Elenco, 1968). Como visto ao longo da dissertação, a multiplicidade do olhar também é marca de uma geração que seria influenciada tanto pelo arco-íris da contracultura, como pela "paleta de cores de teste" da TV que abandonava o preto e branco. Os meios de comunicação eram a "bola da vez" em um momento em que se tornava cada vez mais claro que o "*meio* era a mensagem". Era preciso estar atento à televisão; era precisa ter "olhos firmes" e "atenção pra este *Sol* pra esta escuridão". Afinal, "o Sol se reparte em crimes/ espaçonaves, guerrilhas",[207] "quem lê tanta notícia?". E "sem livros e sem fuzil", era preciso mais do que nunca "estar atento e forte", não havia "tempo de temer a morte".

A guerrilha, os elementos da contracultura, a psicodelia, as drogas, a cultura de massa, os meio de comunicação, os ídolos mortos, a revista Sol, todos estes elementos pareciam se fundir na geleia geral brasileira da virada dos anos 1960 para 1970.

Mesmo os folcloristas urbanos pareciam aderir esteticamente a elementos da contracultura. Sérgio Cabral em 1969, junto ao jornalista Tarso de Castro e Jaguar, fundariam "O Pasquim", publicação semanal que ao longo da década de 1970 aderiu a um viés contracultural, de crítica social e moral – endossando a revolução sexual e comportamental – ao mesmo tempo em que fazia oposição ao regime militar.

Sidney Miller chegou a escrever em edições do semanário enquanto sua esposa na época, Jeanne Marie, foi por um tempo secretária da publicação. "O Pasquim" reunia uma gama de intelectuais e artistas de varias frentes que contribuíam com artigos, desde Sérgio Ricardo, Chico Buarque e Antonio Houaiss, até Glauber Rocha, Carlos Heitor Cony e Erasmo Carlos. Sua natureza plural e gregária parecia estabelecer um diálogo entre várias correntes, mas a partir de 1972, juntamente com a repressão sofrida pelo semanário que teve seus editores e cartunistas presos algumas vezes, a intransigência frente à ditadura acaba por respingar nos artistas tidos como colaboracionistas. Isso foi

[207] Tanto na cação de Gal Costa como na canção de Caetano Veloso aqui destacadas, a referência ao "Sol" possivelmente também era ao jornal "O Sol". Fundado em 1967 reunia nomes como Ana Arruda Callado, Zuenir Ventura, Ruy Castro, Ziraldo e Carlos Heitor Cony. O jornal durou apenas 5 meses, mas foi pioneiro na disseminação do ideário contracultural e da "cultura jovem" no país.

feito especialmente pelo cemitério dos mortos-vivos de Henfil. Como aponta Rafaela Lunardi, Elis Regina, por exemplo, teria sido enterrada duas vezes. Numa delas, no cemitério do "Cabôco Mamadô" – personagem coveiro e criação de Henfil – Elis já seria parte dos mortos-vivos, mas reclamaria acerca de sua condição e buscaria se "reencarnar" afirmando que todo artista precisa "fazer concessões" para "ganhar dinheiro pra viver". O humor ácido de Henfil não perdoa Elis que é reencarnada pela figura do Mamadô em Maurice Chavalier, cantor que aceitou participar em evento da Alemanha de Hitler em 1945.[208]

A mensagem era clara, e além de Elis outros tantos artistas, atores e esportistas foram "enterrados". Entretanto, ali entre 1971-72 a linha dura da ditadura ditava as regras e para muitos intelectuais do *campo cultural nacionalista* não havia espaço para uma "zona cinza" naquela disputa em "branco e preto". Acreditamos que é a partir de 1973 que isso pouco a pouco vai se alterando, tanto no cenário político, como no econômico e sociocultural.

Entre a possibilidade de negociação com o MDB (Movimento Democrático Brasileiro) dentro do plano político, a crise do petróleo de 1973 e a perspectiva de uma "Nova MPB" a partir daquilo que comentamos anteriormente, o *campo cultural nacionalista* de esquerda também parecia ver novamente alguma mobilização política oposicionista que se fazia expressa nas ruas. Eram ainda passos tímidos, mas havia um clima de possibilidades futuras que se expressaria na aproximação de agentes antes distantes e radicalizados. Se criavam assim, pouco a pouco, mais e mais "zonas cinzas" de confluência e o maniqueísmo dos dois anos anteriores parecia um pouco menos contundente.

É nesse cenário que observamos a trajetória de intelectuais e artistas sob uma hegemonia cultural da contracultura e a rearticulação de perspectivas antes mais cerradas acerca do ideário Nacional-Popular. Sidney Miller não fugiu à regra nesse sentido. Apesar de ausente no que tange à sua posição dentro da "Nova MPB", Miller manteve entre 1969-1973 certa produção como compositor além da já destacada participação como diretor musical e artístico de uma série de peças teatrais.

[208] LUNARDI, Rafaela. "Elis Regina: entre o canto e a política em 1970". In: *ArtCultura*. Uberlândia, v. 16, n. 29, pp. 187-202, jul-dez. 2014. pp. 196-197

A relação com os temas de carnaval foram uma constante ao longo da trajetória de Miller. Além das marchinhas próprias e de elegias a Lamartine Babo e Braguinha, Miller ainda mantinha uma verve no samba urbano/ carnaval carioca. Suas composições "É isso ai" e "Alô fevereiro" ficaram famosas na voz de Dóris Monteiro. Em 1971, Monteiro grava a "É isso ai" como faixa de entrada em seu LP (Odeon) que reunia uma gama de compositores como Miller, Marcos Valle, Caetano Veloso e Sérgio Sampaio. Aliás, vale o registro de como a intérprete Dóris Monteiro, que se manteve mais atrelada ao sambalanço, à gafieira e ao *samba-rock*, manteve produção constante ao longo dos anos 1970 unindo uma improvável gama de compositores em seus LPs. O LP de 1970 (Odeon), por exemplo, agrega uma reunião de artistas aparentemente "dissonante": Baden Powell, Paulo César Pinheiro, Jorge Ben Jor, Erasmo Carlos, Roberto Carlos, Paulo Diniz e Carlos Imperial. A relação entre uma cantora atrelada ao sambalanço e os compositores que vinham da jovem guarda a partir de 1969 também reflete, como já destacado acima, o momento de experimentalismos criativos que se deram a partir da *crise geral* que sofre a canção no país.

Em 1972, Monteiro ainda grava compacto duplo (Odeon) com a composição de Miller do Lado 1 "Alô fevereiro" e do Lado 2 "Esperando navio" de Jorge Belizário e De Herbo. O samba de Miller claramente conclama para o carnaval a partir dos instrumentos paradigmáticos do samba de tom carnavalesco:

*Tamborim avisou, cuidado,*
*Violão respondeu, me espera,*
*Cavaquinho atacou, dobrado,*
*Quando o apito chegou, já era.*

*Veio o surdo e bateu, tão forte,*
*Que a cuíca gemeu, de medo,*
*E o pandeiro dançou, que sorte,*
*Fazer samba não é brinquedo.*

*Todo mês de fevereiro, morena*
*Carnaval te espera*
*Querem te botar feitiço, morena*
*Mas também pudera.*

Nas duas primeiras estrofes, a menção aos instrumentos remete a frases rítmicas dos instrumentos respectivamente citados de forma que a entrada acaba criando uma inter-relação da letra com os timbres em um *crescendo* rítmico-melódico.

A relação de Sidney Miller com o carnaval se estende a canções gravadas para a própria festa de fevereiro e que seriam registradas. Para 1972, Miller grava a marcha-rancho "Colombina já era". A composição feita exclusivamente para o carnaval daquele ano aparece na coleção de músicas de carnaval dos Irmãos Vitale, famoso compilado de canções e espécie de *songbook* do carnaval carioca.[209] A marcha-rancho parte de lugares-comuns do carnaval e dos personagens clássicos da *Commedia dell'Arte* como visto nas estrofes: *"Meu coração se desmanchou/ como se eu fosse algum Pierrot/ e entre Arlequins e serpentinas/ você passava e não me via/ como se fosse alguma ingrata colombina"*.[210]

Ademais, em 1973, Miller ainda comporia outra música de carnaval fugindo agora dos preceitos clássicos e dos gêneros carnavalescos. Dentre marchas, marchas-rancho, sambas-canção, marcha-frevo e rancho-frevo, presentes no *songbook* das Irmãos Vitale, Miller comporia uma "*marcha-rock*". A composição carnavalesca "Rock enrolado",[211] trazia possivelmente um gênero carnavalesco novo de ritmo pulsante com uma letra que enfatizava e relação entre carnaval, "bagunça" / "gente embolada" e uma "pulsação dionisíaca":

*Quero ver o som da bateria*
*No teu corpo agitado*
*Eu quero ver*
*Toda noite, todo dia*
*Todo carnaval ao teu lado*

*Eu quero ver*
*Balançando o baile da batida*
*Desse rock enrolado*
*Eu quero ver*
*Quero ver ninguém se dando bola*
*Todo mundo embolado*

[209] VITALE, Irmãos. *Carnaval de 1972*. Rio de Janeiro, Gráfica Irmãos Vitale, 1972. Coleção José Ramos Tinhorão – gentilmente cedido pelo Acervo Instituto Moreira Salles.
[210] *Idem. Ibidem.*
[211] VITALE, Irmãos. *Carnaval de 1973*. Rio de Janeiro, Gráfica Irmãos Vitale, 1932. Coleção José Ramos Tinhorão – gentilmente cedido pelo Acervo Instituto Moreira Salles.

*Eu quero ver*
*Dando muita sopa, dando volta*
*No salão apertado*
*Eu quero ver*
*Aproveita agora, deita e rola*
*Nesse rock enrolado*[212]

Além de uma ênfase com citação na letra do "rock enrolado", gênero este que a priori seria na década de 1960 considerado pelo *campo cultural nacionalista* como um estrangeirismo cultural de mau gosto, Miller ainda cria uma brincadeira sonora de aproximação de "*rock n' roll*" com rock enrolado. A que se deve esta aceitação ainda que em tom jocoso do *rock* por Miller? Especialmente sendo que, como pudemos observar ao longo do "Capítulo 3", Miller havia em seu LP "Brasil, do guarani ao guaraná" estabelecido um projeto estético que buscaria inovação, uma leitura às avessas das relíquias do Brasil, mas ao mesmo tempo uma recusa formal ao "som universal".

Acreditamos que o cenário contracultural dos anos 1970 uniu uma perspectiva de recusa à ditadura com uma recusa aos preceitos conservadores e moralistas – em sua maioria tais preceitos defendidos pelo próprio regime. Assim como a censura, por vezes, amalgamava a relação entre censura política e censura moral, endossando assim um imaginário anticomunista que unia depravação ideológica com depravação moral e social, o próprio artista-intelectual do período se via também em posição de buscar romper com "a moral e os bons costumes" como forma de ataque direto à própria ditadura. Nesse sentido, a superestrutura contracultural levada a cabo na época pelas mídias alternativas como as revistas marginais e "O Pasquim" – esse por sua vez com grande vendagem – se unia ao ideal promulgado pela "grande família da MPB" do Festival "Phono 73". A liberdade das vozes e dos gêneros era também a liberdade do corpo e do pensamento. Tudo isso representava em ultima análise o ideal de *liberdade política*.

Nesse sentido, o experimentalismo em muitas frentes que se dava no período atingiu boa parte dos artistas, mesmo aqueles que se viam marginais dentro do sistema *tecnocrático* da indústria fonográfica e dos meios de comunicação de massa.

[212] *Op. Cit. Ibidem.*

A ideia de atingir o *povo* por outras vias também se impunha como possibilidade para o artista-intelectual. Em 1972, Sérgio Sampaio havia composto "Eu quero é botar meu bloco na rua" para o VII FIC. A canção foi sucesso do carnaval de 1973 e ali parecia surgir um campo aberto de possibilidades para um artista que tanto gravitava ao redor do *rock* de Raul Seixas como tinha a possibilidade de criar uma marcha-rancho que seria um *hit* do carnaval. Acreditamos que isso deva ter entrado no campo de possibilidades dos artistas do período, inclusive a Miller e suas composições de carnaval aqui citadas.

### 4.3.1 Um "Sombrasileiro"

Entre 1972 e 1978, Sidney Miller ocuparia também lugar no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), como curador e organizador de eventos musicais da sala Corpo/Som que o próprio artista ajudara a conceber em 1972.

Segundo Giselle Ruiz, em estudo sobre o MAM-RJ, a sala se tornaria logo "lugar original e único, verdadeiro referencial do pensamento interdisciplinar nas artes, não só para o MAM, mas também para o contexto cultural da cidade do Rio de Janeiro".[213]

Na sala Corpo/Som, Miller promoveu junto a Klauss Vianna e Paulo Afonso Grisolli uma série de cursos que foram denominamos de cursos de "deseducação". O objetivo seria "desmistificar o conceito usual da atividade artística, abrindo um campo inesgotável para a descoberta da sensibilidade humana e de todo seu potencial criador".[214] Assim, Enquanto Grisolli daria um curso sobre "A palavra e o drama", e Vianna sobre a "Expressão corporal", Miller ficou encarregado do curso "consciência e liberação sonora".

---

[213] RUIZ, Giselle. *Arte/Cultura em trânsito: o MAM/RJ na década de 1970*. Rio de janeiro, Ed. Mauad/FAPERJ, 2013.

[214] Centro de memória do MAM. Boletim do MAM, nº 17, março de 1972. *Apud*: RUIZ, Giselle. *Arte/Cultura em trânsito: o MAM/RJ na década de 1970*. *Op. Cit.*

Os cursos experimentais ainda teriam a participação de Luiz Alphonsus de Guimaraens, artista plástico e "multimídia" que junto com Frederico Morais e Cildo Meireles havia fundado a unidade experimental do MAM-RJ. A visão intercontextual das Artes era o foco da unidade experimental do Museu. Pautado por esse viés é que em 1971, Luiz Alphonsus, Sidney Miller, Toninho Horta, entre outros, criam um "trabalho de som ambiente" exposto ao público com palestra sob o nome "Degêlo".[215]

O foco no som experimental e as possibilidades de articulação entre as Artes, nesse caso sob o ponto de vista de uma "paisagem sonora", aproximariam por meio desse ciclo de palestras o compositor Miller e o também compositor e guitarrista Toninho Horta. Horta já era reconhecido por seu trabalho como compositor, arranjador e guitarrista e havia participado de uma gama de festivais de música popular desde 1967, ano em que participou do II FIC com a canção "Maria madrugada" em parceria com a prima Junia Horta. Porém seria um ano depois do evento no MAM-RJ que Horta participaria de seu LP mais emblemático: "Clube da Esquina" (EMI-Odeon, 1972).

O LP representou naquele período uma revolução musical especialmente no que dizia respeito à acepção do *rock* no país. O cuidado timbrístico e a relação entre a voz de Milton Nascimento com os outros instrumentos redimensionavam as possibilidades musicais até então executadas dentro da MPB. Ademais, a fusão cuidadosa de gêneros como o *jazz*, o *rock* e os gêneros consagrados da MPB também se fundiam a outros gêneros brasileiros. Como aponta Ivan Vilela, a África trazida para os LPs do Clube da Esquina com a voz de Milton e os arranjos das canções era uma África diferente da matriz do samba da Bahia e do Rio de Janeiro. Era uma "África dos congados, moçambiques, catopés, marujadas, caiapós, candombes e vilões".[216]

Além disso, sobre o trabalho de Toninho Horta na guitarra e no violão, Vilela reitera que, "(...) o violão passa a ser um instrumento harmônico-percussivo tocando arritmicamente, diferente da maneira ritmada como é tocado no samba ou de maneira rasgada e ritmada em que é tocado no rock".[217]

---

[215] "*Jornal do Brasil*". 29/07/1971. Caderno B.
[216] VILELA, Ivan. "Nada ficou como antes". In: *Revistausp*. São Paulo, USP, nº 87, pp. 14-27, set/out/nov de 2010. p. 22; Ver também: MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Funarte, 1983.
[217] *Op. Cit.* p. 24.

Dentro do ideário Nacional-Popular, todos os elementos trazidos pelo movimento dos mineiros representavam um nó estético e conceitual. A relação com as harmonias do *jazz*, com determinada tradição do *rock* progressivo e experimental e com os Beatles, com a congada e com a música sacra mineira, todo este caldo cultural era um tipo de um regionalismo que se fazia universal com força e naturalidade desconcertantes.

Assim, o Clube da Esquina acabou por se agregar a esse momento da "Nova MPB" por volta do biênio 1972-73 com seus dois álbuns paradigmáticos: "Clube da Esquina" e "Milagre dos peixes" (EMI-Odeon, 1973). A linguagem musical presente se adequava à contracultura no sentido da incorporação do *rock* dos Beatles, do *jazz fusion* dialogando com o psicodelismo e o experimentalismo, mas sem perder, em momento algum, uma essência regional mineira.

No sentido do experimentalismo e de uma tentativa de reordenação da *ideia-força* Nacional-Popular ainda em crise e em processo de ressignificação, acreditamos que Sidney Miller, por esses motivos, teria convidado Toninho Horta para integrar seu LP de retorno em 1974 não apenas na condição de guitarrista, mas também de diretor musical do disco.

Com o título “Línguas de fogo” (Som Livre, 1974), o LP se diferenciava em absoluto dos outros dois LPs de Miller de 1967 e 1968. Pelas razões citadas e pela trajetória de Miller ao longo da década de 1970 acreditamos que o LP se paute em três elementos centrais: a) o experimentalismo sonoro e timbrístico em consonância com outras obras nacionais e internacionais do período; b) o diálogo com o *rock* e o *jazz fusion* em especial aquele pautado nas experiências sonoras do Clube da Esquina e

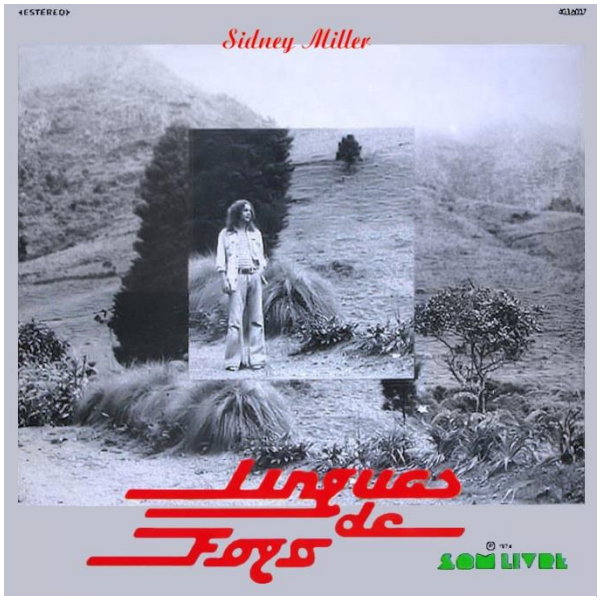



**Figura 6:** Capa do LP “Línguas de fogo” (Som Livre, 1974). Arte: Luiz Alphonsus. Fonte: www.reflection.com.br

trazidas por Horta no LP; c) por uma revisitação do ideário Nacional-Popular, mas incorporando a ele, ainda que, por vezes paradoxalmente, elementos da contracultura e de um “som universal”.

Na imagem da capa, Miller aparece trajando roupas claramente associadas à estética *hippie*: calças “boca-de-sino”, tamancos, cinto grande a mostra, e jaqueta. Além disso, Miller está de cabelos longos em consonância com toda uma fotogenia típica da contracultura [Figura 6]. Sua posição olhando para a sua esquerda também poderia ser interpretada como uma alusão ao LP “Brasil, do guarani ao guaraná” de 1968, em que Miller estava olhando para a direita indicando, dessa forma, uma mudança de direção na

carreira do artista. A fotografia, assim como a arte da capa, ficou a cargo de Luiz Alphonsus colega de Sidney Miller no MAM-RJ.

Dentre os músicos, Miller chama além de Horta, nomes como Danilo Caymmi, Novelli, Tenório Junior,[218] e Chico Batera. A composição de músicos mostrava um grupo experiente e conhecido de artistas relacionados ao Clube da Esquina, a MPB vinda de 1960 e a Bossa Nova.

O título "Línguas de fogo" remete ao evento que ocorreu no Pentecostes, cinquenta dias após o domingo de Páscoa, em que os apóstolos foram acometidos por línguas de fogo que desceram dos céus. As línguas seriam a manifestação do Espírito Santo e suas labaredas tocaram os apóstolos que então começaram a falar em outras línguas estrangeiras que antes desconheciam. Numa espécie de "Torre de Babel" reversa, o Pentecostes também representa a ideia de que o cristianismo seria a *língua universal* a ser disseminada pelos apóstolos. Na contracapa do LP um poema de Afonso Henriques Neto parece trazer à tona tais questões:

*Engole o peixe com a espinha*
*E tocarás a guelra de Deus*

*Aprende todas as palavras*
*Antes de reduzi-las a Uma*

*Ser infinitas palavras*
*Não precisar de nenhuma*

A associação com o Dom Divino das línguas e a ideia de "Uma palavra" (como a *eidos* platônica) que daria conta de todas, tem relação com o mesmo imaginário plato-cristão que envolvia o LP. As composições "Anjos" e a própria "Línguas de fogo" teriam referências religiosas inclusive com inserções nas canções do que parece ser um coro eclesiástico. Importante denotar aqui novamente a relação com o Clube da Esquina que também trazia um imaginário sacro-cristão para as suas composições. Não por

[218] Tenório Júnior havia participado, como pianista, ativamente da Bossa Nova em uma série de LPs da década de 1960, e ainda era ativo em 1970 sendo referência do piano para samba-jazz e variantes. Miller trabalhou com Tenório Jr. no espetáculo "De lá pra cá" estrelando Beth Carvalho e o Conjunto Tenório Jr, sendo Miller o diretor musical. em 1971. Em 1976, quando excursionava com Toquinho e Vinícius de Moraes pela Argentina, saiu do hotel que estavam para comprar cigarros, desprovido de identidade. Foi confundido com outra pessoa pelas forças de repressão argentinas, preso e torturado por nove dias e então assassinado. Seu paradeiro foi um mistério até 1986 quando se confirmou sua abdução e morte por um grupo paramilitar.

acaso, Milton em 1973 gravaria “O milagre dos peixes” (EMI-Odeon) – outra passagem bíblica canônica.

No que tange às composições ao longo do LP [Tabela 8], os timbres utilizados remetem a uma banda de rock mais crua, com bateria, guitarra, baixo elétrico e teclado (ou órgão elétrico). Entretanto, existem frases de flauta em algumas composições sendo que a canção que abre o LP, “Cicatrizes”, teve o arranjo da flauta feito pelo próprio Toninho Horta.

A canção que dá nome ao LP, “Línguas de fogo”, a terceira do disco, parece remeter, pelo arranjo, e pela própria guitarra de Horta a canções do Clube da Esquina. A canção, um *rock*, com elementos progressivos e experimentais, conta com uma guitarra absolutamente “livre” de Horta, que parece passear pela canção num solo contínuo e ininterrupto. Solos de bateria constantes, um coro de vozes e a guitarra de Horta, que sola em *crescendo*, conferem esse sentido flutuante à composição e um dinamismo fluído e inconstante criando uma massa sonora psicodélica e onírica.

**Tabela 8: “***Línguas de fogo” (Som Livre, 1974)*

| Lado | Faixa | Canção | Compositor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|
| A | 1 | Cicatrizes | Sidney Miller | Sidney Miller |
| | 2 | Um dia qualquer | Sidney Miller | Sidney Miller |
| | 3 | Línguas de fogo | Sidney Miller | Sidney Miller (solo), Toninho Horta, Mauricio |
| | 4 | Dos anjos | Sidney Miller | Sidney Miller (solo), Toninho Horta, Mauricio |
| | | Alô | Sidney Miller | Sidney Miller |
| | 5 | Pala-Palavra | Sidney Miller | Sidney Miller |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| **B** | 1 | No quarto das moças | Sidney Miller | Sidney Miller e Jeanne Marie |
| | 2 | Sombrasileiro | Sidney Miller | Sidney Miller |
| | 3 | Espera | Sidney Miller | Sidney Miller |
| | 4 | Alento | Sidney Miller | Sidney Miller |
| | 5 | Dois toques | Sidney Miller | Sidney Miller, Toninho Horta, Paulo e Cláudio |

Vale ressaltar que Horta na época participava ativamente não só do Clube da Esquina e de seus LPs do período, mas também do grupo "Som Imaginário". O grupo, criado inicialmente para acompanhar Milton Nascimento em turnê, ganha autonomia no período e grava quatro LPs entre 1970 e 1974. Horta não era o guitarrista fixo do grupo, mas em 1973 é convidado a assumir a guitarra solo do LP "Matança do Porco" (EMI-Odeon, 1973). Novamente é possível traçar paralelos entre o grupo e o trabalho de Miller, em especial pelos fortes traços experimentais que remetiam ao *jazz fusion*. Como aponta Sheyla Diniz acerca das relações entre o Clube da Esquina, o grupo Som Imaginário e Toninho Horta, a incorporação do *jazz fusion* de forma cada vez mais orgânica ao experimentalismo que se fazia na época é um traço que pode ser entendido a partir da saturação daquela geração com o *brit-rock* tradicional e uma busca por maior liberdade métrica e modal.[219]

Voltando para o disco de Miller, observamos que a quarta canção do LP, "Dos anjos", traz elementos do *jazz-fusion* num ritmo mais sincopado com baixo e bateria mantendo a pulsação rítmica "quebrada". A parte sincopada é alternada por outra com arranjos de flauta e voz: *"Deixa que os anjos voem sobre nós/ deixa que os anjos caiam sobre nós/ deixa que os anjos saibam sobre nós".* A canção sugere aproximações com a obra do grupo "Os Mutantes" pelas vocalizações em coro e as guitarras psicodélicas, e também com a obra de Gilberto Gil no que tange aos elementos do *fusion* e da *black music*. A quinta composição, "Alô", é curta e psicodélica com o órgão de Tenório utilizando frases sintetizadas e dando novamente sentido fluído e progressivo à composição. Aqui vale notar que a influência das composições, tanto remetia ao Clube da Esquina quanto também poderia remeter ao psicodelismo que se fazia na época no

[219] DINIZ, Sheyla. *"Nuvem cigana": a trajetória do Clube de Esquina no campo da MPB*. Dissertação de Mestrado. Campinas-SP, UNICAMP, 2012. p. 76, 119, 123.

eixo hegemônico do *brit-rock*, por meio de bandas como "Genesis", "Emerson Lake & Palmer" e "King Crimson". Importante ressaltar que o período 1973-74 presenciaria uma explosão de bandas progressivas (*prog-rock*), em especial psicodélicas, no Brasil.

Assim, talvez seja importante destacar que uma das canções mais emblemáticas do LP, "Sombrasileiro", trabalhe com um interessante misto de elementos, sonoridades e timbres. A canção começa como uma capoeira com timbres percussivos como o do caxixi do berimbau e do triângulo. A canção dá lugar a uma banda de rock e entra o refrão cantado por Miller: *"Pajé paracatu maracatu maraca maracá"*, repetido quatro vezes. As inter-relações sugeridas entre a entrada dos timbres de rock, contrasta com a letra do refrão que traz palavras "brasileiras" em aliteração. A escolha de termos indígenas como "pajé", "paracatu" e "maracá" e as referências ao maracatu como ritmo, dança e ritual afro-brasileiro remetem a elementos culturais formativos do povo brasileiro. A sobreposição de elementos com a adição dos timbres de *rock* cria um efeito de sentido que remete à canção "Batmacumba" de Gilberto Gil e dos Mutantes de 1969, que também trabalhava – como era recorrente no Tropicalismo – com sobreposições de tradição e modernidade: *batman*, macumba, etc.

Ademais, a composição de Miller, traz uma letra hermética, *"voando sobre o Rio de Janeiro/ soturno como um pássaro rasteiro/ contemplo o rosto magro de um coqueiro/ um sonho um som terra terreiro"*, e cria figuras de linguagem em constantes aliterações ("sonho", "som"/ "terra", "terreiro"). Estas formas também eram constantes nas canções contraculturais e psicodélicas tendo em vista que o sentido se fazia mais pela sonoridade das palavras criando assim uma ambiência menos racionalista e mais "onírica", cujo de efeito de sentido se daria pelas sonoridades que se fundiam à massa sonora.

Duas questões se apresentam ao pensarmos o LP em seu contexto sociocultural e em suas proposições estético-ideológicas. A primeira é a gravação pela Som Livre, que em geral gravava trilhas de novelas e tinha grande vendagem de artistas de MPB que eram inseridos nos programas televisivos. A figura de Paulo Afonso Grisolli nos parece bastante importante nesse sentido, já que em 1973 ele é convidado pela Rede Globo para participar como diretor de seriados e minisséries. Sua proximidade com Miller e seus anos de trabalho em conjunto possivelmente contribuíram para que Grisolli chamasse Miller para auxiliar na direção musical de uma série que estrearia em 1973:

“A grande família”. A *rede de sociabilidades* que se estabelecia a partir de Grisolli-Miller e TV Globo, e consequentemente a Som Livre, possivelmente facilitaram para que Miller conseguisse contrato com a gravadora. A ideia seria mudar seu projeto estético-ideológico radicalmente em relação àquele dos anos 1960, mas fazê-lo em uma gravadora de peso e com um grupo de músicos de peso. Entretanto, ao que parece, por relatos e pelo pouco alcance e repercussão que o LP obteve no período que Miller não conseguiu realizar seu projeto do ponto de vista comercial.

Já uma segunda questão a se pensar diz respeito à recepção da obra. Vale destacar que o crítico Tárik de Souza escreveria em sua coluna no *Jornal do Brasil*, uma nota curta, mas que depreciava o LP de Miller quando comparado à obra anterior do compositor, mais atrelada ao samba e aos gêneros nacionais. Mesmo Miller, em entrevista admite que sua guinada é surpreendente, mas reitera que já teria feito tudo que tinha que fazer em matéria de samba. O cancionista reafirma que gostaria de inovar e mostra seu material novo. No mais, a questão da guitarra elétrica é destacada por Miller como uma querela passada: “(...) acho que em 1974 não se discute mais se deve ou não usar guitarra elétrica. É uma discussão de alguns anos atrás”.[220]

Acerca da questão da guitarra elétrica e da contracultura dentro da obra de Miller, é importante novamente reiterar a influência e a proximidade de “Línguas de fogo” com o Clube da Esquina sob a figura de Toninho Horta. Entendemos que o LP de Miller não deve ser redimensionado a partir do termo por vezes utilizado – e que aqui buscamos problematizar – de “pós tropicalista”. É importante frisar tal questão tendo em vista a importância do Clube da Esquina no sentido de oferecer uma “terceira via” dentro dos embates culturais da década de 1970. Assim, apesar da contracultura de fato ter se instalado de forma permanente dentro da MPB do período, o Clube da Esquina redimensionava as novas influências por meio de um trato estético que não era propriamente afinado a correntes que compunham o ideário Nacional-Popular no país, ao mesmo tempo em que havia caminhado paralelamente ao Tropicalismo, mas trabalhando com determinada *formação cultural* bastante diferente daquela perpetrada pelos baianos.

Como aponta Márcio Borges, membro formador do Clube da Esquina,

[220] *“Jornal do Brasil”*. 07/08/1974. p. 5.

> "A tropicália incorporava a Jovem-Guarda em vez de rejeita-la, em de uma modernidade que invocava o movimento de 22, o concretismo dos poetas paulistas, as rimas do samba convencional, o considerado mal gosto [sic], o *kitsch* e a tecnologia moderna. Salvo uma ou outra atitude mais *avant-garde* minha ou de Ronaldo, o quarteto criativo que formávamos com Bituca e Fernando [antes de 1970] permaneceu mais ou menos alheio permaneceu mais ou menos alheio a essas coisas [sic], embora achando muito natural o uso de guitarras elétricas como crias de Chiquito Braga (...)."[221]

Vale a citação mais longa de Borges tendo em vista a questão do Tropicalismo *versus* Clube da Esquina – questão já tratada em minúcias pela pesquisadora Sheyla Diniz. No entanto, trazemos aqui a citação de Borges e a questão do Tropicalismo, para reiterar como de fato houve outra acepção tanto da guitarra elétrica como da contracultura no país que não passou diretamente pelo Tropicalismo. Aqueles que comungavam de determinado ideário Nacional-Popular, em especial dentro da tradição marioandradiana, viam no regionalismo mineiro trazido por Milton e pelo Clube da Esquina, um projeto estético-ideológico que ressignificava os elementos formativos da MPB buscando uma evolução estética pelo *rock*, pelo *jazz* e pelo *fusion*. Assim, a relação com o processo de modernização do samba pela Bossa Nova parecia encontrar paralelo na relação entre a MPB e o Clube da Esquina. Como aponta Edu Lobo sobre a cena musical do fim da década de 1960, não fora o Tropicalismo que chamara sua atenção, mas sim o Clube da Esquina. Segundo o compositor, "esse movimento importantíssimo dos mineiros foi mais um grande desenvolvimento da Bossa Nova, bem parecido com a Bossa Nova, de certa maneira, porque tinha uma preocupação harmônica muito grande".[222]

Nesse sentido, apesar de existir uma construção *a posteriori* dos agentes históricos imbricados nas lutas culturais em questão, observamos que paralelamente ao Tropicalismo no Brasil, havia de fato um movimento fora do eixo Bahia-Rio-São Paulo que ressignificava toda uma gama de elementos regionais do "Brasil profundo", buscando uma incorporação estética com o *rock*, em especial o britânico, e com o *fusion jazz* que ironicamente também passava pelo *prog-rock* britânico dos anos 1970.

---

[221] BORGES, Márcio. *Apud*: DINIZ, Sheyla. *"Nuvem cigana": a trajetória do Clube de Esquina no campo da MPB*. Dissertação de Mestrado. Campinas-SP, UNICAMP, 2012. p. 177.
[222] Edu Lobo. In: NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana (orgs.). *A MPB em discussão*: entrevistas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p. 266.

A busca pelo experimentalismo, por novas estruturas métricas e maior exploração do modalismo, se faziam presentes nas perspectivas de Sidney Miller desde sua atuação, desde 1972, como curador da sala Corpo/Som no MAM-RJ. Desde 1968, decidido a abandonar a carreira como intérprete, Miller busca cada vez mais aprofundar seus conhecimentos musicais e acaba construindo uma nova *rede de sociabilidade* que o aproxima de Horta e outros músicos que flertavam com o experimentalismo. Acreditamos que tal processo amadurece em seu LP "Línguas de fogo" (Som Livre) de 1974 em que Miller traz todo seu repertório musical adquirido ao mesmo em que busca incorporar uma série de elementos estéticos nacionais.

Nota-se no, entanto, um baixíssimo número de referências acerca de Miller na mídia no que tange ao seu novo LP. E mesmo nas efemérides póstumas a seu falecimento em 1980, tanto Tárik de Souza, como Nelson Motta e Hermínio Bello de Carvalho, citam o LP de 1974 *en passant* como uma fase de experimentalismos do cancionista que constituía "ponto fora da curva" em sua obra. A narrativa dos críticos músicais à obra de Miller começa a partir de seus LPs de 1960, reiterando aquilo que Miller acabou *não sendo* – e não o que de fato *ele foi* em seu álbum de 1974 – mas mostrando que como produtor e diretor musical, o compositor teve atuação ativa nos anos 1970, em especial pela Funarte junto a Hermínio Bello de Carvalho e consequentemente no Projeto Pixinguinha – um dos baluartes de resgate da cultura popular que se via fora do mercado.

Entretanto, como destacado, o LP parte de uma série de mediações complexas de Sidney Miller em relação à contracultura ao longo da década de 1970, e que apenas reiteram como o período foi multifacetado de projetos estético-ideológicos que de certa forma nasceram num processo de crise e depois redimensionamento do ideário Nacional-Popular que vinha dos anos 1960. Não que tal ideário deixasse de existir, mas paulatinamente incorporou uma convivência com a contracultura na formação daquilo que entendemos como a "Nova MPB". Mas aqueles que possuíam uma obra esteticamente ligada aos embates culturais dos anos 1960, pareciam ter que obrigatoriamente manter suas trajetórias como prova de "fidelidade à obra" a partir da visão de determinada crítica cultural.

## 4.4 A noite do espantalho

Na contracapa do LP "Arrebentação" de Sérgio Ricardo (Equipe, 1971), podemos ver a reprodução integral de uma carta escrita ao cancionista pelo intelectual e linguista Antonio Houaiss. Nela estão escritos laureis às composições de Sérgio Ricardo e ao compositor. Em determinado momento, Houaiss afirma que,

> "(..) esse **pan-brasileiro** [Sérgio Ricardo], **devotadamente brasileiro, que tem melodias e harmonias e cadências e timbres seus-nossos**, expressões doces e másculas, sofridas e esperançosas, magoadas e aurorais, amorosas e tristes, de nossa sensibilidade coletiva."[223]

Comentando acerca da obra de Sérgio Ricardo ao longo dos anos 1960 e do início dos anos 1970, Houaiss utiliza o termo "pan-brasileiro", e reitera, "devotadamente brasileiro". Nesse sentido, podemos notar não apenas como a obra do cancionista era vista, ao menos por parte da intelectualidade progressista,[224] mas também pelo próprio Sérgio Ricardo.

Creio que é nessa chave que devamos entender os projetos do compositor na segunda metade da década de 1960 e primeira metade da década de 1970. Ou seja, a de um cancionista que buscava sintetizar de forma multifacetada as características socioculturais do Brasil e dessa forma amalgamar determinado ideário Nacional-Popular na forma *canção*.

Tanto a escolha de seu repertório para o LP "A grande música de Sérgio Ricardo" (Philips, 1967) como a trilha sonora para o seus filmes autorais e os filmes de Glauber Rocha da década de 1960, como também as peças musicais e LPs que Sérgio Ricardo gravará nos anos 1970, reforçam a ideia de que o cancionista desenvolvia já um projeto que poderia traduzir não apenas a cultura brasileira pela música (e pelo cinema), como também denunciar as mazelas sociais e políticas vivenciadas dentro de um regime de exceção. O Nordeste retratado por Luiz Gonzaga e outros cancionistas, ou aquele

---

[223] HOUAISS. Antônio. Carta para Sérgio Ricardo – reprodução fac-símile na contracapa do LP *"Arrebentação"*. Equipe, EQC-800002-A, 1974. Grifos nossos.

[224] Além de Houaiss, Sérgio era próximo a Ziraldo, Glauber Rocha, Jean Claude Bernadet e Gianfrancesco Guarnieri e depois, no fim da década de 1970, teria contato mais intenso com Carlos Drummond de Andrade em função do pedido do próprio poeta para musicar o seu único cordel: "Estória de João-Joana".

"Nordeste da seca e dos bois magros",[225] sempre estivera em pauta para Sérgio Ricardo e a relação entre a seca, o retirante e o "coroné" eram exemplos paradigmáticos de representação social e política dos anos 1960 e 1970 afinados com os "lugares da memoria" da esquerda desde os romances regionalistas de Graciliano Ramos das décadas de 1930-40.

É sob esse viés que é possível entender melhor o LP "A noite do espantalho" (Continental, 1974) e a película homônima que Sérgio Ricardo dirigira em 1973. No disco, Sérgio Ricardo canta temas regionais nordestinos que compôs para a trilha sonora do filme. A trilha sonora feita conjuntamente com Alceu Valença, e que conta com a participação de Geraldo Azevedo, remetia a projetos anteriores de Sérgio Ricardo como a trilha sonora do filme "Deus e o diabo na terra do sol" de 1964, e a trilha para a peça "O coronel de Macambira" de 1966. Em ambas as obras, o cancionista explora temáticas e gêneros nordestinos seja por meio dos versos de cordel seja pelo repente. Com aponta Sérgio Ricardo, para o filme de Glauber Rocha de 1964, o cancionista teve que se adaptar, a pedidos de Glauber, e cantar "esganiçado" como um "cantador de feira velho e cego"[226] e as fitas gravadas por Sérgio foram direto para a trilha sonora do filme conferindo aspecto mais amador à trilha com uma pós-produção sendo feita a "toque de caixa". As temáticas nordestinas presentes no filme de Glauber também se repetem quase dez anos depois em "Noite do Espantalho" com canções que retratam a seca, "os coroné", a festa religiosa, o cangaço, a briga de faca (ou peixeira) e a figura de Maria como mulher forte e fiel.

Como relata Sérgio Ricardo, a trilha sonora teria sido produzida antes do filme que já era um projeto antigo do compositor. Já acerca do filme, Sérgio Ricardo afirma que se tratava de uma "ópera do sertão" ou mesmo uma "ópera rock nordestina".[227] Ademais, o filme foi rodado em Pernambuco na Fazenda Nova e em Nova Jerusalém e contou com um roteiro de peso que incluía além de Sérgio Ricardo, nomes como Maurice Capovilla e Jean Claude Bernardet. No elenco nomes como Alceu Valença interpretando o espantalho-narrador da história em cordel, Rejane Medeiros, José Pimentel, Gilson Moura, Emmanuel Cavalcanti, Geraldo Azevedo, José Pimentel,

[225] Cf. RISÉRIO, Antonio. "O solo da sanfona: contextos do rei do baião". In: *Revista USP*, n° 4. São Paulo, dez./jan./fev. 189/90. pp. 35-40.
[226] PACE, Eliana. *Sérgio Ricardo: canto vadio*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010. p. 107.
[227] *Idem.* p. 110.

Fátima Batista, Claudia Furiarti, Jorge Mello, Gilson Moura, Diva Pacheco e Eneida Valença.[228]

O filme foi produzido pela "Zem: Produtora Cinematográfica" que atuou apenas para aquele filme já que era na verdade a "ZEM" ou "Zelão Editora Musical" uma parceria entre Sérgio Ricardo, seu irmão e cinegrafista Dib Lufti, e outro sócio, Otto Engel. Já o financiamento e distribuição ficaram a cargo da Embrafilme. Em relação à censura, o filme foi todo censurado previamente por seu conteúdo engajado de luta pela terra e por sua forma não convencional e experimental de "ópera-*rock* nordestina". Segundo Sérgio Ricardo, o filme seria liberado apenas após negociação em que a produção afirmava que o filme já estaria em Cannes e que seria vergonhoso para o país ver um filme de financiamento nacional não chegar às telas do festival de cinema.[229] A única parte que permaneceu censurada foi uma menção a Che Guevara que aparecia no plano de fundo.

No mais, acerca do longa-metragem e suas peculiaridades vale ressaltar sua locação em Nova Jerusalém, ou o maior teatro ao ar livre do mundo para a encenação tradicional da Paixão de Cristo. Ademais, a presença de Alceu Valença, natural do interior pernambucano, pareceu ser uma escolha bastante significativa tanto para o filme como para o compositor. Sua similitude com Cristo no filme e as cenas religiosas que se repetem traduzem determinado imaginário milenarista daquele cenário árido e carregado de interconexões místicas. O personagem de Alceu, um espantalho-narrador que conta e canta a narrativa do filme por meio de um cordel, a toda hora remete à imagem de Cristo crucificado e "mártir do sertão", fazendo as vezes de Antônio Conselheiro.

O filme tem poucos diálogos e trabalha como uma narrativa musicada que lembra a antológica "ópera *rock*" de 1973 "*Jesus Christ Superstar*"[230] – tanto pelas construções cênicas e temáticas religiosas como pela aproximação com a "ópera *rock*" ou, no caso, uma "ópera do sertão". A versão da Broadway que saiu em 1971 e o filme de 1973 casavam perfeitamente com o imaginário contracultural, retratando um Jesus "*flower power*" despojado que pregava mensagens de amor e paz com vestimentas que

[228] *Idem. Ibidem.*
[229] PACE, Eliana. *Sérgio Ricardo: canto vadio*. *Op. Cit.* p. 112.
[230] O filme de Norman Jewison de 1973 é uma adaptação da ópera rock de Andrew Lloyd Webber e Tim Rice de 1970. O sucesso do álbum gerou uma adaptação para o palco na Broadway de 1971 para então ser adaptada para o cinema.

poderiam ter sido utilizadas no "verão do amor" de 1967. O uso da guitarra elétrica e das vocalizações típicas do *hard rock* vinha desde o LP conceitual de 1970 que traziam os vocais potentes de Ian Gillian, então vocalista do "Deep Purple", para fazer o canto tenor de Jesus Cristo.

Na "ópera *rock* nordestina" de Sérgio Ricardo, os vocais de Alceu Valença buscavam não o dialogo com o *rock*, mas sim com os temas nordestinos mais tradicionais – em especial o repente e o canto de cordel. Porém a toada nordestina, com sustentações longas e sofridas, também era interpretada com força pela voz de Alceu.

Mas, se as temáticas e gêneros musicais se mostravam tradicionais, a estética do filme era bastante surreal e cinema-novista: cortes bruscos, enfoques súbitos, bricolagem de elementos modernos e arcaicos, etc. Tudo isso dialogava com o filme de 1967, "Terra em transe" de Glauber Rocha, cuja trilha sonora também era de Sérgio Ricardo. Em determinada cena, por exemplo, surge um grupo de "neo-cangaceiros" liderados por "Zé do Cão" que ao invés de cavalos usam motos, além de viseiras, capacetes de couro e asas de mariposa.

Toda essa miríade de elementos estéticos de certa forma dialogava também com a contracultura. Havia ali uma série de elementos surreais, as opções estéticas remetiam ao experimentalismo e a opção pela "ópera *rock*" ou talvez "ópera cordel", no caso, estavam afinadas com produções internacionais voltadas para o "público jovem". Nesse sentido, é um filme que possui uma linguagem experimental e também é esteticamente inovador, mas traz temas e gêneros musicais tradicionais que por vezes não criam os *efeitos de sentido* esperados dentro de uma ótica contracultural da primeira metade dos anos 1970.

Alceu Valença daquela experiência ganharia relativa notoriedade, assim com seu LP de parceria com Geraldo Azevedo, Quadrofônico (Copacabana, 1972), que o chancelaria para um pré-contrato com a Som Livre que, na época, estava apostando no som dos "nordestinos". Em 1974, Alceu lança seu primeiro álbum solo, "Molhado de suor" (Som Livre) que já traz um cancionista em dialogo direto com o *rock*, o experimentalismo e contracultura. Como aponta Valença, o objetivo desse LP seria finalmente sintetizar um projeto que ele estaria "ruminando" há certo tempo, ou seja, o de trazer sua marca pernambucana e sertaneja e imprimir a ela o som da guitarra, de "pífanos eletrônicos" (tricórdio) e de métricas e experimentalismos sonoros que

pudessem, assim, ressignificar o material popular que vinha na bagagem do cancionista.[231]

Vale destacar que dentro da *rede de sociabilidades* estabelecida na cena musical carioca, Alceu Valença contará com os músicos que acompanharam Sério Ricardo em seu LP homônimo de 1973 citado no "Capítulo 2", os quais também acompanharam tanto Sérgio Ricardo como Valença no LP conjunto "A noite do espantalho". Nomes como Piri e Cássio estiveram presentes nos três LPs mencionados.

Acerca de Sérgio Ricardo e sua produção no período vale destacar que, apesar de sua boa circulação dentro dos nichos culturais cariocas, sua recusa a incorporar elementos estético-musicais da contracultura de certa forma inviabilizaria seu *projeto autoral* para o grande público ao longo da década de 1970. Assim, podemos dizer que apesar do reconhecimento de seu *capital cultural*, sendo o cancionista reconhecido como um baluarte de um "Modernismo Nacionalista", Sérgio Ricardo teve dificuldade na adaptação às vicissitudes de mercado impostas pelo crescimento da indústria fonográfica no país e na relação das mesmas com o meio televisivo de comunicação. Novamente não fazemos *tabula rasa* aqui da censura e a força que tinha na época para ser entrave para os artistas. Porém observando como a mesma censurou artistas dos mais variados gêneros por motivos políticos e morais diversos, podemos inferir que não por esse motivo que os artistas simplesmente pararam de vender tendo em vista as muitas formas utilizadas – inclusive por Sérgio Ricardo – para driblar a censura.

Dessa forma, entendemos que Sérgio manteve uma base cultural firmemente calcada na década de 1960. Seja nas temáticas e gêneros em questão, seja em sua urgência em sempre tratar dos "lugares da memoria" de esquerda, seja na politização latente de suas canções, ou seja, no linguajar "cinemanovista" que incorporou em especial de Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha. Entretanto, é notável como o "pan-brasileiro" Sérgio Ricardo manteve seu *projeto autoral* sempre distanciado de qualquer traço contracultural em especial em sua veia musical, negando, por exemplo, o *rock* em suas múltiplas formas e vertentes que se apresentavam na primeira metade dos anos 1970.

[231] O SOM DO VINIL. Rio de Janeiro, Canal Brasil, Agosto de 2013. Programa de TV. Entrevista de Alceu Valença a Charles Gavin sobre o LP "Molhado de suor".

# CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Quem não reconhece o Brasil na fantasia do barroco? Ou quem não reconhece o Barroco na fantasia do Brasil?*[232]

- Nicolau Sevcenko

*Hoje eu vim minha nega, sem saber nada da vida*
*Querendo aprender contigo a forma de se viver*
*As coisas estão no mundo, mas eu preciso aprender*

"Coisas do mundo, minha nêga" – Paulinho da Viola

A MPB se constituiu desde os anos 1960, de acordo com Napolitano, como *totem-tabu*[233] de nossa cultura popular e vida musical. O gênero, ou *complexo cultural*, redimensionou a história do samba (às vezes o incorporando às vezes distante a ele), recriou hierarquias culturais e em alguns momentos se outorgou a *quixotesca* tarefa sintetizar a cultura de um país tão vasto e carregado de contradições e desigualdades.

Realizando uma visão retrospectiva de toda essa história, podemos afirmar que muitos elementos ficaram, enquanto outros se alteraram permanentemente ou se esvaíram gradativamente. Uma das questões que esse presente trabalho buscou apresentar foi exatamente como, pela experiência histórica e cultural de dois artistas importantes da década de 1960, se deram as mudanças na MPB da década de 1970. A escolha desses dois artistas é importante no sentido de *historicizar* um processo por vezes apresentado de forma simplista por meios de comunicação e pela reiteração de um imaginário calcado em uma *história pública*.

Não pretendemos ao longo do trabalho desmistificar processos complexos ou mesmo oferecer uma visão totalizante. Pelo contrário, buscamos pela experiência singular de Sidney Miller e Sérgio Ricardo, os *indícios* e *sinais* (retornando a Ginzburg)[234] da *estranha crise* da MPB do fim dos anos 1960 que conjugou ampliação de mercado (estruturação da indústria fonográfica) junto a *impasses criativos* vivenciados por toda uma geração de artistas – tudo isso ocorrendo simultaneamente ao

[232] SEVCENKO, Nicolau. *Pindorama Revisitada: cultura e sociedade em tempos de virada*. São Paulo, Ed. Peirôpolis, 2000. p. 47.
[233] NAPOLITANO, Marcos. "MPB: Totem-tabu da vida musical brasileira". In: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo, Iluminuras/ Itaú Cultural, 2005. pp. 125-129. p. 129.
[234] GINZBURG, Carlo. "Sinais: Raízes de um paradigma indiciário". In: *Mitos, emblemas e sinais.* São Paulo, Cia. Das Letras, 1989.

recrudescimento da ditadura militar e o cerceamento da liberdade da livre expressão e do livre pensar.

Esse período também se viu marcado por uma mudança radical da *cultura política* de uma geração que presenciou todo o processo de advento da contracultura no país. Essa marca da contracultura foi formativa daquela geração, mas também redimensionou toda uma estrutura de pensamento que advinha da década de 1950 – ou daquele Brasil que já no início do presente trabalho entendemos, seguindo a colocação de Roberto Schwarz, como aparentando estar "irreconhecivelmente inteligente".[235]

Não acreditamos que o Brasil simplesmente "emburreceu" na década de 1970, mas sim que a própria geração de 1960, que "bebeu da fonte" dos anos 1950, buscou de forma ativa mudanças na cultura a partir de novos paradigmas culturais e políticos. O Tropicalismo musical como visto em diversas passagens esteve intimamente atrelado em seu início a um ideário Nacional-Popular. A busca por romper ou expandir essa herança foi um processo consciente e intelectual dos agentes históricos em questão – e não sem motivo. Houve também, nesse sentido, uma mudança socioeconômica brusca que redimensionou todo o *espírito do tempo* da virada dos anos 1960 para 1970. Entretanto, vale ressaltar que as dimensões politicas, econômicas, sociais e culturais estiveram em constante articulação e troca no período.

A partir das experiências de Sérgio Ricardo e Sidney Miller, observamos que o primeiro compositor estava muito mais imbuído de uma cultura dos anos 1950 e dos anos 1960 que dos anos 1970. Ao longo do "Capítulo 2" observamos como o cancionista reproduz os elementos de um projeto de Modernismo Nacionalista cujos ecos remontam a nomes do projeto moderno brasileiro. Seu projeto autoral nesse sentido perde um pouco o folego na virada da década de 1960 para a década de 1970, tendo em vista as mudanças estruturais profundas que estavam ocorrendo. Ainda sim, seu LP (Continental) e "ópera-*rock*" de 1974, "A noite do espantalho" é um projeto ambicioso que possui muitos elementos estéticos inovadores que estavam em diálogo com o Cinema Novo.

Nesse sentido, podemos inferir também que cada uma das "artes" teve uma articulação própria na década de 1970. Já a canção e a MPB no país se tornaram muito

[235] SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política: 1964-1969". In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978. p. 9.

mais plurais, incorporando elementos estéticos de outros gêneros estrangeiros. Em última análise é valido refletir sobre como a MPB dos anos 1960 era uma espécie de *salvaguarda nacionalista* – e por isso de todos os embates culturais que acirraram os ânimos nos anos 1960: samba/MPB *versus iê-iê-iê* e depois MPB *versus* Tropicalismo musical. Em outras artes podemos observar que tais embates não ocorreram de forma tão sistemática e dramática (ainda que existissem).

Já Sidney Miller, assim como Nara Leão, afasta-se paulatinamente no biênio 1968-69 dos palcos e passa a atuar como diretor artístico no fim da década de 1969 e depois como curador e diretor da Sala Corpo/Som do MAM-RJ. A saída de diversos artistas da MPB daquele cenário estaria ligada a série de fatores elencados no "Capítulo 4" da dissertação. A reestruturação da indústria fonográfica, por exemplo, foi acompanhada pelo processo de incorporação do *rock* à MPB. Além disso, o *casting* da Philips, que reunia a maior parte dos artistas da MPB, buscou concentrar suas forças nos artistas de catálogo – ou aqueles que se sabia que venderiam bastante e por muito tempo. Todo esse processo culmina no *show* "Phono 73" que para nós é a síntese daquilo que convencionamos chamar de "Nova MPB" ao longo do trabalho. Ademais, a critica musical agora se torna cada vez mais diversificada e nomes como Tárik de Souza, Ana Maria Baiana e Nelson Motta substituem a "sisudez" crítica dos "folcloristas urbanos" da década de 1960 e anteriores – de certa forma há uma interrupção na tradição dos "folcloristas urbanos", assim como na tradição dos cronistas cariocas. Porém não significa que estes desapareçam, mas sim que suas perspectivas, por vezes conservadoras e cristalizantes frente ao material popular, tornam-se cada vez mais distantes da realidade promulgada pela indústria cultural do período e do próprio processo de "mundialização da cultura". Além disso, é importante frisar que a visão de Nacional-Popular endossado por eles, recaia em uma visão *carioca-nacional-popular* que em geral priorizava a tradição do samba e do choro.[236]

Acerca dessas questões vale trazer o LP de Miller de 1968, "Brasil, do guarani ao guaraná" (Elenco) como exemplo paradigmático. A canção que fecha o álbum, "Cidade Maravilhosa", composição de André Filho de 1934, e marchinha que se tornou símbolo da cidade do Rio de Janeiro, é cantada em coro em um tom exortativo. A canção em si não traz nenhum elemento crítico, mas é emblemático o seu uso para

[236] Cf, FERNANDES, Dmitri Cerbocini. *A inteligência da música popular: a "autenticidade" no samba e no choro*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2010.

fechar o LP tendo em vista que este se inicia com a composição, e também marchinha já citada, “História do Brasil” de Lamartine Babo. Dentro da linearidade e da “narrativa” do LP o *nacional* vai em direção ao *regional* traduzindo assim, os impasses do Nacional-Popular como projeto – e que no fundo se demarcou pelo *carioca-nacional-popular* desde a década de 1930.

Nesse sentido, a década de 1970 assiste ao processo em que regiões economicamente periféricas do país terão a sua própria “explosão Tropicalista”, ou simplesmente um processo de trocas entre culturais locais e uma “cultura mundializada” e hegemônica: Clube da Esquina; Alceu Valença e Geraldo Azevedo; *rock* do Rio Grande do Sul, etc.

Nesse período, Miller também redimensiona seu repertório a partir do processo de revisão do ideário Nacional-Popular. Em entrevista reitera que gosta da guitarra elétrica de tal modo que, aos poucos, pelo viés de conjuntos como “O Som Imaginário” e “Clube da Esquina”, e pelo contato com o guitarrista Toninho Horta, passa a compor músicas que misturam repertórios e gêneros nacionais com o *prog-rock* e o *fusion-jazz* que vinham em geral da Inglaterra e das bandas que haviam saído do *hard-rock* mais “simples”.

Assim, apesar de nunca de fato ter obtido grandes vendagens, Miller apresenta uma trajetória *sui generis* que também desvela a complexidade da MPB daquele período. Não à toa o seu *disco-manifesto* “Brasil, do guarani ao guaraná” (Elenco, 1968) pode ser interpretado como uma das grandes obras para se entender a *crise* da MPB de 1968. Ademais, é também um LP que se põe a todo momento em diálogo com diversas questões também trazidas pelo Tropicalismo musical, tais como “as relíquias do Brasil”, assim como o viés satírico e dessacralizante em relação à história nacional. Apesar disso está longe de ser um disco Tropicalista, pois reitera a *pesquisa musical* como foco central, citando Mário de Andrade, e ainda traduz pela tradição de *samba urbano* uma proposta de brasilidade. Nesse sentido, é um LP que parece ficar no meio do caminho ao padecer pelas próprias contradições que o constituem assim como pelas próprias contradições do conturbado período histórico.

Ademais, vale uma colocação feita por Marcos Napolitano que também traduz os elementos que perpassavam aquela geração de artistas que vivenciou a *crise* da MPB em 1968, e, nesse caso, especificamente Sidney Miller e Sérgio Ricardo,

> A consagração de gêneros urbanos (como o samba) e dos gêneros internacionais (sobretudo o *rock-pop*) como material principal da MPB pós-68 limitou muito o campo de possibilidades de um compositor que não se pautasse nem por um nem por outro. O povo-*fonte* e o povo-*destinatário* já se articulavam de uma outra maneira, mediatizados pela indústria cultural. Nela haveria cada vez menos espaço para artesãos de idéias que trabalhassem com materiais musicais situados for a do circuito de massa industrializados.[237]

Dessa forma, e a partir das colocações e reflexões aqui trazidas, podemos concluir esse trabalho atentando para o complexo momento sobre o qual nos debruçamos, mas que ao mesmo tempo como este constituiu ao longo do processo de pesquisa como um desafio bastante estimulante. Acreditamos que muitas pesquisas ainda possam se dedicar por enfoques diversos a analisar o processo de *institucionalização* da MPB e seus desdobramentos. Ou mesmo se debruçar sobre outros gêneros e *campos* que também constituem a matéria histórica que compõe a totalidade desse período. Aqui, buscamos trazer pelos casos de dois artistas que eram tidos como centrais na *cena musical* da MPB dos anos 1960, mas que passaram por um processo de marginalização acentuada nos anos 1970. Nesse sentido, por meio dos *indícios* e *sinais* que emanam de suas canções e partindo do caso particular de ambos é que tentamos tencionar a obra dos dois cancionistas com o pulsante momento histórico da passagem dos anos 1960 para os anos 1970. Acreditamos que com essa singela contribuição seja possível agregar mais uma peça ao quebra-cabeça que traduz a totalidade desse período em que tantos sonhos e utopias se viram esmagados pelos punhos de aço da ditadura militar. Assim como a utopia de nação que emanava dos anos 1950 e parecia colapsar pouco a pouco para determinada geração de intelectuais e artistas.

Ademais, vale apontar em como o ideário Nacional-Popular, que foi elemento tão central da vida cultural dos anos 1960 – e base formativa para Sidney Miller e Sérgio Ricardo – nos anos 1970 passaria por revisões e reformulações, mas também seria duramente criticado como marca de uma geração atrelada a determinada *cultura política* do PCB. Sem desmerecer as críticas do final da década de 1970, vale pensar

[237] NAPOLITANO, Marcos. "*Seguindo a Canção"(...)*. *Op. Cit.* p. 148.

sobre como o ideário Nacional-Popular não agregou também ao longo do tempo agentes históricos tão dispares (progressistas e conservadores) ao mesmo tempo em que se constituiu por meio de diversas camadas históricas. Nesse sentido, acreditamos que ignorar sua complexidade e suas possibilidades, ainda que em diversos pontos problemática e falha, é, de certa forma, ignorar a própria complexidade formativa do povo brasileiro em suas contradições e em sua grande pluralidade.

Por fim, optamos por concluir este trabalho com trecho da letra da canção, "Pois é, pra quê", do LP de Miller "Brasil, do guarani ao guaraná" (Elenco) de 1968:

*Que rapaz é esse, que estranho canto*
*Seu rosto é santo, seu canto é tudo*
*Saiu do nada, da dor fingida*
*desceu a estrada, subiu na vida*
*A menina aflita ele não quer ver*
*A guitarra excita, pois é, pra quê?*

*A fome, a doença, o esporte, a gincana*
*A praia compensa o trabalho, a semana*
*O chope, o cinema, o amor que atenua*
*O tiro no peito, o sangue na rua*
*A fome a doença, não sei mais porquê*
*Que noite, que lua, meu bem, pra quê ?*

*O patrão sustenta o café, o almoço*
*O jornal comenta, um rapaz tão moço*
*O calor aumenta, a família cresce*
*O cientista inventa uma flor que parece*
*A razão mais segura pra ninguém saber*
*De outra flor que tortura, pois é pra quê?*

*No fim do mundo há um tesouro*
*Quem for primeiro carrega o ouro*
*A vida passa no meu cigarro*
*Quem tem mais pressa que arranje um carro*
*Pra andar ligeiro, sem ter porque*
*Sem ter pra onde, pois é, pra quê?*

# REFERÊNCIAS

## 1. Bibliografia


ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo, Editora Mestre Jou, 1970.

ALBUQUERQUE, Célio; FRÓES, Marcelo. Um projeto especial: Phono 73 (O canto de um povo), In: *1973: O Ano que Reinventou a MPB*. Rio de Janeiro, Editora Sonora, 2013.

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2013.

ARAUJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro, Record, 2003.

BAIA, Silvano Fernandes. A linhagem samba-bossa-MPB: sobre a construção de um discurso de tradição da música popular brasileira. In: *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*. Belo Horizonte, n° 29, 2014. pp. 154-168.

BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999).* Tese de Doutorado em História Social. São Paulo, FFLCH-USP, 2011.

BOSI, Alfredo. "Plural, mas não caótico". In: *Cultura Brasileira: Temas e Situações*. São Paulo, Ed. Atica, 1987.

BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia.* Rio de Janeiro, Ed. Marco Zero, 1983.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da Arte.* São Paulo, Cia. das Letras, 2000.

CABRAL, Sérgio. *Nara Leão: uma biografia*. Rio de Janeiro, Ed. Lazuli, 2008.

CAMPOS, Augusto de (org). *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo, Ed. Perspectiva, [1968] 1993.

CARVALHO, Hermínio Bello de. *O Canto do Pajé: Villa-Lobos e a música popular brasileira*. Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1988.

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

CHESNEAUX, Jean. Devemos fazer *tabula-rasa* do passado? In: *Sobre História e historiadores*. São Paulo, Ática, 1995.

COELHO, Frederico. *Eu brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2010.

CONCAGH, Tiago Bosi. *Samba e esquerda nacionalista na década de 1960 (1961-1966)*. Iniciação Científica em História. São Paulo, FFLCH-USP, 2011.

CONTIER, Arnaldo Daraya. "Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60)". *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 18, n. 35, pp. 13-52, 1998.

CROCE, Benedetto. *História, pensamento e ação*. Rio de Janeiro, Zahar, 1964.

CUNHA, Flavio Saliba. *História & Sociologia*. Belo Horizonte, Ed. Autêntica, 2007.

CZAJKA, Rodrigo. *Páginas de resistência: intelectuais e cultura na Revista Civilização Brasileira*. Dissertação de Mestrado (Sociologia). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2004.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica e mundialização da cultura*. São Paulo, Boitempo, 2008.

DINIZ, Sheyla Castro. *Denúncia Politica e Contracultura: uma análise da canção "Oriente" no contexto do show de Gilberto Gil na Poli/USP*. ANAIS do XXVIII Simpósio Nacional de História. Jul, 2015. Florianópolis.

DINIZ, Sheyla. *"Nuvem cigana": a trajetória do Clube de Esquina no campo da MPB*. Dissertação de Mestrado. Campinas-SP, UNICAMP, 2012.

DOMINGOS, Charles Sidarta Machado. Quando éramos irreconhecivelmente inteligentes: o nacionalismo dos primeiros anos 60 no Brasil. In: *Revista Diálogos – Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História*. Maringá, Universidade Estadual de Maringá, vol. 18, núm. 1, janeiro-abril, 2014. pp. 381-400.

ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995.

ENÄJÄRVI-HAAVIO, Elsa. *The Game of Rich and Poor: A Comparative Study in Traditional Singing Games*. Michigan, *University of Michigan Press*, 2006.

ENCYCLOPAEDIA Britannica. *Vol. 8*. São Paulo, 1997.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália – Alegoria, Alegria*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1996.

FERNANDES, Dmitri Cerbocini. *A inteligência da música popular: a "autenticidade" no samba e no choro*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2010.

FERNANDES, Nelson da Nobrega. *Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados*. Rio de Janeiro, Coleção Memória Carioca/ Prefeitura do Rio de Janeiro, 2001

FREDERICO, Celso. A presença de Lukács na política cultural do PCB e na universidade. In: MORAES, João Quartim (org.). *História do Marxismo no Brasil*: influxos teóricos. Campinas, Editora Unicamp, 2001, v. 2, pp. 183-222.

GALVÃO, Walnice Pereira. *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo, Duas Cidades, 1976.

GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964).* São Paulo, Ed. Perseu Abramo, 2007.

GARCIA, Walter. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo, Paz & Terra, 1999.

GIANI, Luis A. *A música de protesto: d'O subdesenvolvido à canção do bicho e proezas do satanás (1962-1966)*. Dissertação de Mestrado, USP, 1987.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais.* São Paulo, Cia. Das Letras, 1989.

HERMETO, Miriam. *"Olha a Gota que falta": um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980)*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte, UFMG, 2010.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde.* São Paulo, Brasiliense, 1981.

HOMEM DE MELLO, Zuza. *A Era dos festivais*. São Paulo, Ed. 34, 2003.

LAMARÃO, Luisa Quarti. *As Muitas Histórias da MPB: as idéias de José Ramos Tinhorão*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2008.

LUNARDI, Rafaela. "Elis Regina: entre o canto e a política em 1970". In: *ArtCultura*. Uberlândia, v. 16, n. 29, p. 187-202, jul-dez. 2014.

MAGENDZO, Abraham. *Pensamiento e ideas-fuerza en la educación en derechos humanos en Iberoamerica Santiago (Chile).* OIE-Chile; CREALC-UNESCO, 2009.

MAMMI, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova. *Novos Estudos Cebrap*, n.º 34, nov. 1992.

MAXIMO, João. *O morro e o asfalto no Rio de Noel Rosa*. Rio de Janeiro, Aprazível Edições, 2009/2010.

MELLO, José Eduardo de. *Música Popular Brasileira.* São Paulo, Melhoramentos/ USP, 1976.

MICELI, Sérgio. *Nacional Estrangeiro.* São Paulo, Cia das Letras, 2003.

MICELI, Sérgio. O papel político dos meios de comunicação de massa. In: *Brasil: o trânsito da memória*. Orgs. Saúl Sosnowski e Jorge Schwartz. São Paulo, EDUSP, 1994. pp. 41-67.

MIDANI, André. *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*. São Paulo, Ed. Nova Fronteira, 2008.

MONTEIRO, D. Salles. *Catalogo de Clichês*. "Edição fac-similar" datada de início do séc. XX.. Apresentação Plinio Martins Filho. São Paulo, Ateliê Editoria, 2003.

MORAES, João Quartim (org.). *História do Marxismo no Brasil*: *influxos teóricos*. Campinas, Editora Unicamp, 2001, v. 2.

MORELLI, Rita. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico.* Campinas, Unicamp, 2009.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Funarte, 1983.

NAPOLITANO, Marcos. *A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural*. Artigo apresentado no IV Congresso *de la Rama lationamericana del IASPM*, Cidade do México, abril de 2002.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980).* Tese de Livre-Docência. São Paulo, USP, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. "A Estranha Derrota: Os comunistas e a resistência cultural ao regime militar (1964-1968)" In: *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte, Ed. UFMG/ Humanitas, 2013. pp. 317-338.

NAPOLITANO, Marcos. "*Seguindo a canção": o engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo, Annablume-Fapesp, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970): um balanço historiográfico. In: *Revista de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n° 58, jun. 2014. pp. 35-50.

NAPOLITANO, Marcos & VILLAÇA, Mariana. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, vol. 18, n. 35, 1998.

NAPOLITANO, Marcos. "MPB: Totem-tabu da vida musical brasileira". In: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo, Iluminuras/ Itaú Cultural, 2005. pp. 125-129.

NEDER, Álvaro. "Parei na contramão": faixas cruzadas na invenção da MPB. In: *Revista de Estudos Históricos.* Rio de Janeiro, vol. 25, n° 49, janeiro-junho, 2012. pp. 50-70.

NEVES, Ozias Paese. *Revista Civilização Brasileira (1965-1968): uma cultura de esquerda no cenário político ditatorial*. Dissertação de Mestrado (História). Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2006.

NETO, Torquato. *Torquatália: geléia geral*. Org. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro, Rocco, 2004.

NUZZI, Victor. *Geraldo Vandré: uma canção interrompida*. São Paulo, Scortecci Editora, 2015.

OLIVEIRA, Aloysio de. *De banda pra lua*. Rio de Janeiro, Record, 1982.

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

PACE, Eliana. *Sérgio Ricardo: canto vadio*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, 1994.

PAVAN, Alexandre. *O Timoneiro: perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho.* Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2006.

PERRONE, Charles. *Masters of contemporary Brazilian song*. Austin, *Univesity of Texas Press*, 1989.

RATNER, Rogério. *Música do Rio Grande Do Sul, ontem e hoje*. Porto Alegre, Clube de Autores, 2015.

RICARDO, Sérgio. *Quem quebrou meu violão.* Rio de Janeiro, Record, 1991.

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

RIDENTI, Marcelo. *A brasilidade revolucionária*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

RISÉRIO, Antonio. "O solo da sanfona: contextos do rei do baião". In: *Revista USP*, n° 4. São Paulo, dez./jan./fev. 189/90. pp. 35-40.

ROMANELLI, Otaíza de Oliveira. *História da educação no Brasil*. Petrópolis, Vozes, 1978.

ROSZAK, Theodore. *The making of a counter culture*: *reflections on the technocratic society and its youthful opposition*. Nova Iorque, Doubleday & Company , 1969.

RUIZ, Giselle. *Arte/Cultura em trânsito: o MAM/RJ na década de 1970*. Rio de janeiro, Ed. Mauad/FAPERJ, 2013.

SANTOS, Daniela Vieira dos. O nacional-popular no projeto estético de Caetano Veloso. In: *Sibila*. Revista Digital. 10 fev. 2014. Disponível em

www.sibila.com.br/cultura/o-nacional-popular-no-projeto-estetico-de-caetano-veloso. Acesso: 15/ jul/ 2014.

SCHWARCZ. Lilia Moritz K. “A natureza como paisagem: imagem e representação no Segundo Reinado”. In: *Revista USP*, São Paulo, n.58, p. 6-29, junho/agosto 2003.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política: 1964-1969”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

SCOVILLE. Eduardo H. M. Lopez de. *Na barriga da baleia: A Rede Globo de televisão e a música brasileira na primeira metade da década de 1970*. Tese de Doutorado. UFPR, Curitiba, 2008.

SEVCENKO, Nicolau. *Pindorama Revisitada: cultura e sociedade em tempos de virada*. São Paulo, Ed. Peirôpolis, 2000.

SOUZA, Tárik. *Sambalanço, a bossa que dança – um mosaico*. Rio de Janeiro, Kuarup, 2016.

STRAW, Will. *Systems of Articulation, logics of change: communities and scenes in popular music*. Cultural Studies, 5, 3, 1991.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: Composição de canções no Brasil*. São Paulo, Edusp, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate.* Rio de Janeiro, Ed. Saga, 1966.

TINHORÃO. José Ramos. O problema da invasão cultural no Brasil. In: *Cadernos de Cultura*. São Paulo, Secretaria de Cultura, 1986.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro, Editora Saga, 1966. (3ª. Ed. São Paulo: Editora 34, 1998.)

VELOSO, Caetano. Primeira Feira de Balanço (1965). In: FERRAZ, Eucanaã (org.). *O mundo não é chato*. São Paulo, Cia das Letras, 2005. pp. 143-153.

VENTURA, Zuenir. “O vazio cultural”. In: *70/80: Cultura em Trânsito*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.

VILELA, Ivan. “Nada ficou como antes”. In: *Revistausp*. São Paulo, USP, nº 87, pp. 14-27, set/out/nov de 2010.

VILHENA, Luis Rodolfo. *Projeto e Missão: O Movimento Folclórico Brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro, Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade*: *1780-1950*. São Paulo, Companhia Editorial Nacional, 1969.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro, Paz & Terra, 1992.

WISNIK, José Miguel. “Música: problema intelectual e político”. *Revista Teoria e Debate.* Disponível em www.teoriaedebate.org.br/materias/cultura/musica-problema-intelectual-e-politico. Acesso: 19 out, 2015.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita*. São Paulo, Publifolha, 2004. p.213-238.

**2. Periódicos e Revistas (ordem cronológica)**

- “*Jornal do Brasil*”. 21/05/1965. Caderno B, p. 9.

- “*Jornal do Brasil”*. 14/02/1965. 1° Caderno, p. 27.

- BARBOSA, Airton (coord.) “Que caminho seguir na música popular brasileira”. In: *Revista Civilização Brasileira*. n° 7, maio, 1966. pp. 364-74.

- CLARIBALTE, Passos. “*Correio da Manhã*”. data não especificada. Disponível em www.acervohbc.com.br. Acesso: 03/08/2011.

- CLARIBALTE, Passos. “*Correio da Manhã*”. 08/08/1965. Disponível em www.acervohbc.com.br. Acesso: 03/08/2011.

- CARVALHO, Ilmar. “Caminhos da música popular”. “*Correio da manhã*”. 25/09/1966. 4° Caderno, p. 4.

- CAMPOS, Augusto. “Festival de viola e violência”. “*Correio da Manhã*”. 26/10/1967. 2° Caderno, p. 1.

- DA FONSECA, Talvani Guedes. “O samba não parou”. “*Jornal do Brasil*”. 10/03/1967. Caderno B, p. 5.

- MOTTA FILHO, Nelson. “A jovem canção do asfalto”. *“Jornal do Brasil”*. 14/06/1967, Caderno B. p. 5.

- MILLER, Sidney. “Os festivais no panorama da Música Popular Brasileira”. In: *Revista Civilização Brasileira*. n° 17, janeiro/fevereiro, 1968. pp. 235-243.

- MILLER, Sidney. “O Universalismo e a Música Popular Brasileira”. In: *Revista Civilização Brasileira*. n° 21/22, dezembro, 1968. pp. 207-219.

- TINHORÃO, José Ramos. “Na área do samba, afro-equívocos”. “*Jornal dos Sports*”. Recorte de Jornal, Coleção José Ramos Tinhorão (Instituto Moreira Salles), 1966.

- “Noite de desagravo de Sérgio Ricardo”. “*Correio da Manhã”*. 01/11/1967, p. 2.

- *“*Porque quebrei meu violão”. *“Correio da Manhã”*, 27/10/67. 2° Caderno, p. 1.

- “*Jornal do Brasil*”. 17/10/1967. 1° Caderno, p. 5.

- “*Jornal do Brasil”*. 28/10/1967. Caderno B, p. 5.

- “Sérgio Ricardo ruim de gênio”. *“Jornal do Brasil”*. 27/10/1967. p. 10.

- *“O Estado de São Paulo”*. 24/10/1967. p. 13

- MARCONDES, Heloisa. “Teoria e Prática de Sidney Miller”. “*Correio da Manhã*”. 26/01/1968. 2° Caderno. p. 1

- "*Jornal do Brasil*". 10/03/1968. 1º Caderno, p. 36.

- "*Jornal do Brasil"*. 21/05/1969. Caderno B, p. 8.

- CASTRO, Tarso. "Não tenho mais razão para cantar". *O Pasquim*. 14 de Agosto 1969.

- "Música popular vai ajudar renovação da liturgia católica". "*Correio da Manhã*". 26/02/1970. 1° Caderno.

- MICHALSKY, Yan. "Alice: com que sonham as adolescentes" (I). **"***Jornal do Brasil***".** 19/08/1970. Caderno B.

- MICHALSKY, Yan. "Alice: com que sonham as adolescentes" (II). **"***Jornal do Brasil***".** 20/08/1970. Caderno B.

- "*Jornal do Brasil*". 29/07/1971. Caderno B.

**3. Documentários/ Programas de TV**

VEM, enquanto a tristeza não. Direção: Marco Fialho. Produção: Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, 2003, (20min). Disponível em: portacurtas.org.br/ filme/?name=enquanto_a_tristeza_nao_vem. Acesso em 25 jun. 2016.

O SOM DO VINIL. Rio de Janeiro, Canal Brasil, 22 de abril de 2015. Programa de TV. Entrevista de Sérgio Ricardo a Charles Gavin sobre o LP "A grande música de Sérgio Ricardo".

O SOM DO VINIL. Rio de Janeiro, Canal Brasil, 24 de agosto de 2012. Programa de TV. Entrevista de Joyce Morena, Jean Marie, Carlos Miller, Hugo Sukman e Alfredo Del Penho a Charles Gavin sobre o LP "Brasil, do guarani ao guaraná".

O SOM DO VINIL. Rio de Janeiro, Canal Brasil, agosto de 2013. Programa de TV. Entrevista de Alceu Valença a Charles Gavin sobre o LP "Molhado de suor".

67, uma noite em. Direção: Renato Guerra; Ricardo Calil. Produção: João Moreira Salles; Mauricio Andrade Ramos. Brasil, 2010, (85min).

## 4. Entrevistas

Entrevista de Jeanne Marie concedida ao autor. Gravação digital, duração 100 min., Rio de Janeiro/RJ, 4 de out. 2016

Entrevista de Margarida Neves concedida ao autor. Anotações em caderno. Rio de Janeiro/RJ, 11 de nov. 2015.

Entrevista de Sérgio Ricardo concedida ao autor via *e-mail*. 8 Fev. 2014.

## 5. *Sites*

www.alceuvalenca.com.br

www.enciclopedia.itaucultural.org.br/alice-no-pais-divino-maravilhoso

www.reflection.com.br

www.naraleao.com.br

www.gilbertogil.com.br

www.osomdovinil.org

www.portacurtas.org.br/filme/?name=enquanto_a_tristeza_nao_vem

www.sergioricardo.com

## 6. *Songbooks*

VITALE, Irmãos. *Carnaval de 1972*. Rio de Janeiro, Gráfica Irmãos Vitale, 1972. Coleção José Ramos Tinhorão – gentilmente cedido pelo Acervo Instituto Moreira Salles.

VITALE, Irmãos. *Carnaval de 1973*. Rio de Janeiro, Gráfica Irmãos Vitale, 1932. Coleção José Ramos Tinhorão – gentilmente cedido pelo Acervo Instituto Moreira Salles.

## 7. Discografia

i) Sidney Miller e Sérgio Ricardo

MILLER, Sidney. *Brasil, do guarani ao guaraná*. Elenco, ME 51, 1968.

MILLER, Sidney. *Sidney Miller*. Elenco, ME 45, 1967.

MILLER, Sidney. *Línguas de fogo*. Som Livre, 1974.

RICARDO, Sérgio. *Dançante N°1*. Todamérica, LPP-TA-332, 1958.

RICARDO, Sérgio. *A bossa romântica de Sérgio Ricardo*. Odeon, MOFB 3168, 1960.

RICARDO, Sérgio. *Depois do amor*. Odeon, 1961.

RICARDO, Sérgio. *Um Sr. Talento.* Elenco, ME-7, 1963.

RICARDO, Sérgio. *Esse mundo é meu* (trilha sonora). Forma, FM-5, 1964.

RICARDO, Sérgio. *Deus e o diabo na terra do sol* (trilha sonora). Forma, FM 3, 1964.

RICARDO, Sérgio. *A grande música de Sérgio Ricardo*. Philips, R765012L, 1967.

RICARDO, Sérgio. *Arrebentação*. Equipe, EQC-800002-A, 1971.

RICARDO, Sérgio. *Sérgio Ricardo.* Continental, SLP-10093, 1973.

RICARDO, Sérgio; Alceu Valença. *A noite do espantalho*. Continental, 1-35-404-018, 1974.

ii) Outros artistas

CLUBE DA ESQUINA. *Milagre dos peixes ao vivo*. EMI-Odeon, 1974.

CLUBE DA ESQUINA. *Clube da Esquina*. EMI-Odeon, 1972.

LEÃO, Nara. *Nara pede passagem*. Philips/ CBD, P632787 L, 1966

LEÃO, Nara. *Vento de maio*. Philips, R765. 006L, 1967.

LEÃO, Nara. *Nara*. Philips, R 765. 23L, 1967.

LEÃO, Nara. *Coisa do mundo*. Philips, 1968.

GIL, Gilberto. *Louvação*. Philips, 1967.

GRUPO MANIFESTO. *Manifesto musical.* Elenco, ME-44, 1967.

NASCIMENTO, Milton. *Milagre dos peixes*. EMI-Odeon, 1974.

SOM IMAGINÁRIO. *Som imaginário*. EMI-Odeon, 1970.

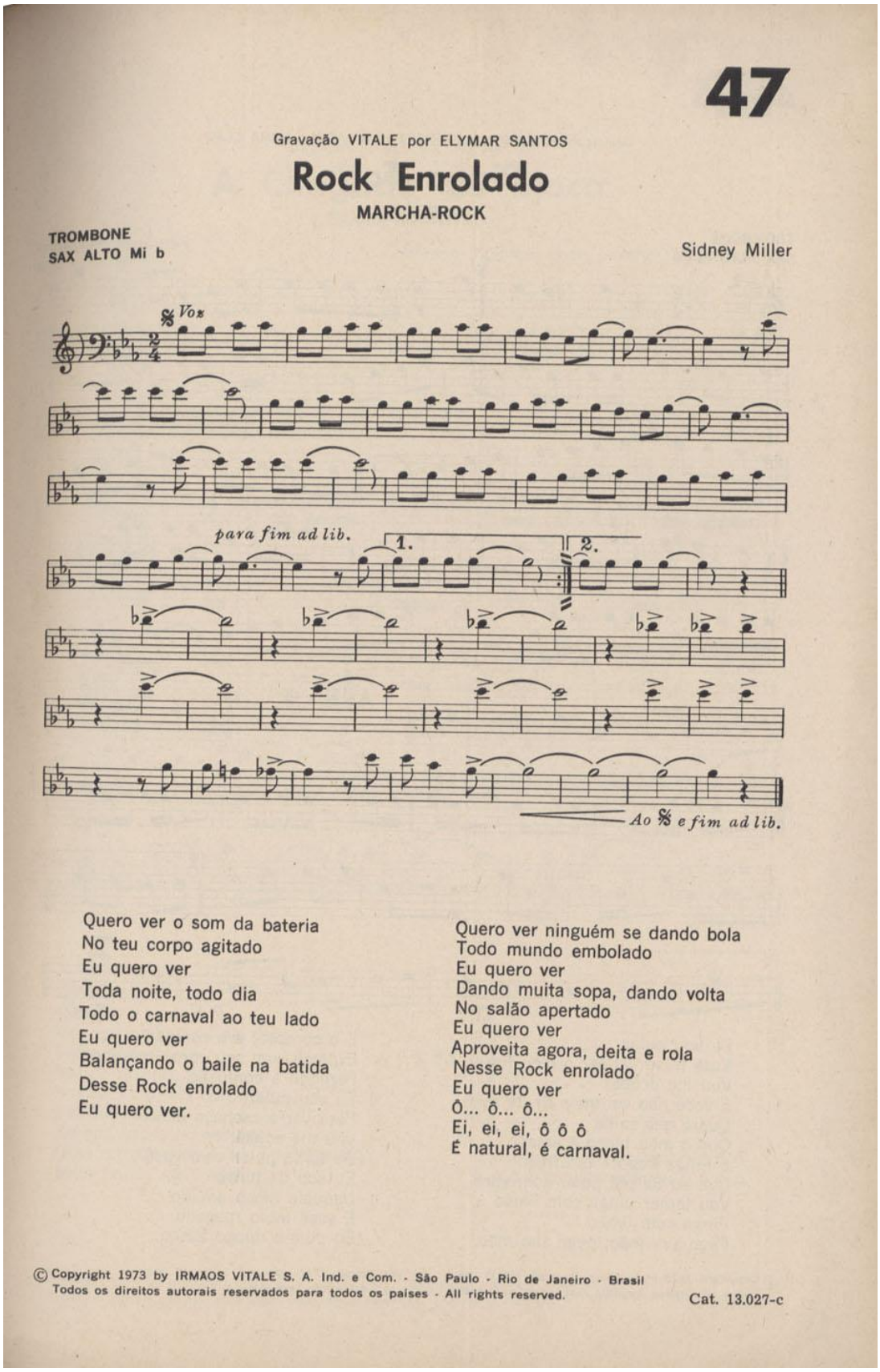
SOM IMAGINÁRIO. *Som imaginário*. EMI-Odeon, 1971.

SOM IMAGINÁRIO. *Matança do Porco*. EMI-Odeon, 1973.

VELOSO, Caetano; Gal Costa. *Domingo*. Philips, 1967.

VELOSO, Caetano; Gilberto Gil, Os Mutantes, Tom Zé, Rogério Duprat e demais artistas. *Tropicália ou panis et circencis*. Polygram/Philips, 1968.

# ANEXOS



47

Gravação VITALE por ELYMAR SANTOS

## Rock Enrolado

MARCHA-ROCK

TROMBONE
SAX ALTO Mi b

Sidney Miller

Vox

para fim ad lib.

1.

2.

Ao 𝄋 e fim ad lib.

Quero ver o som da bateria
No teu corpo agitado
Eu quero ver
Toda noite, todo dia
Todo o carnaval ao teu lado
Eu quero ver
Balançando o baile na batida
Desse Rock enrolado
Eu quero ver.

Quero ver ninguém se dando bola
Todo mundo embolado
Eu quero ver
Dando muita sopa, dando volta
No salão apertado
Eu quero ver
Aproveita agora, deita e rola
Nesse Rock enrolado
Eu quero ver
Ô... ô... ô...
Ei, ei, ei, ô ô ô
É natural, é carnaval.

© Copyright 1973 by IRMAOS VITALE S. A. Ind. e Com. - São Paulo - Rio de Janeiro - Brasil
Todos os direitos autorais reservados para todos os países - All rights reserved.

Cat. 13.027-c

# 210

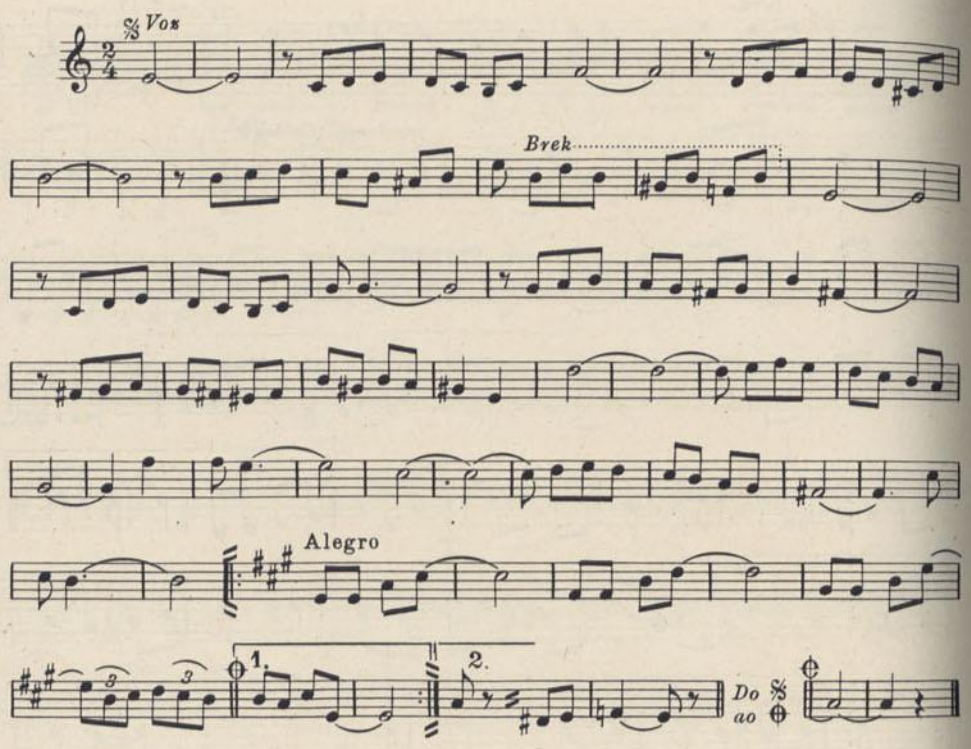
Gravação COPACABANA por NUNO ROLAND

## Colombina já era

Marcha-Rancho

Melodia { PISTON Si b / CLARINETE Si b / SAX TENOR Si b }

Sidney Miller




Ah, foi quando o baile começou
Que eu sem querer achei você
Meu coração se desmanchou
Como seu eu fosse algum Pierrot
E entre arlequins e serpentinas
Você passava e não me via
Como se fosse alguma ingrata colombina
E eu pra não sentir que estava só, cantava
Mas, tempo passando você não chegava.

Deixa prá lá
Deixa cair
Deixa esquentar
Carnaval é pra gente curtir
Olha a bobeira
Olha a paquera
Chora Pierrot
Colombina já era
La ra ra iá, la ra ra iá...

© Copyright 1972 by IRMAOS VITALE S. A. Ind. e Com. - São Paulo - Rio de Janeiro - Brasil
Todos os direitos autorais reservados para todos os paises - All rights reserved.

12.961-C