

O III Festival de Música Popular da TV Record: uma abordagem dialética do documentário *Uma noite em 67*



Cláudio Novaes Pinto Coelho

Doutor em Sociologia (USP)
Docente e Vice-coordenador da Pós-graduação em
Comunicação da Faculdade Cásper Líbero
E-mail: claudionpcoelho@uol.com.br

Resumo: *Uma noite em 67* permite uma reflexão sobre o III Festival de Música Popular da TV Record como um produto midiático. O reconhecimento da dimensão histórica do processo de desenvolvimento da Indústria Cultural é o ponto central da análise do artigo. As principais características do festival são vistas como resultado das disputas entre a perspectiva dos diretores da emissora e as concepções políticas e estéticas dos músicos, e a reação do público diante das canções. Argumenta-se que o método dialético é capaz de trabalhar a dimensão complexa e contraditória da realidade social.

Palavras-chave: teoria crítica, dialética, Indústria Cultural, MPB.

El III Festival de Música Popular de la TV Record: un abordaje dialéctico del documental Uma noite em 67

Resumen: *Uma noite em 67* permite una reflexión sobre el III Festival de Música Popular de la TV Record como un producto mediático. El reconocimiento de la dimensión histórica del proceso de desarrollo de la Industria Cultural es el eje del análisis en este artículo. Las principales características del festival se ven como resultado de las disputas entre la perspectiva de los directores de la emisora y las concepciones políticas y estéticas de los músicos, y la reacción del público delante de las canciones. Se argumenta que el método dialéctico es capaz de trabajar la dimensión compleja y contradictoria de la realidad social.

Palabras clave: teoría crítica, dialéctica, Industria Cultural, MPB.

The III Festival de Música Popular of TV Record: a dialectical approach of the documentary Uma noite em 67

Abstract: *Uma noite em 67* allows a reflection on the III Festival de Música Popular of TV Record as a media product. The acknowledgment of the historical dimension of the development process of the Culture Industry is the central aspect of the analysis on this article. The main features of the festival are seen as a result of the dispute between the station's directors perspective, the aesthetic and political conceptions of the musicians and the public's reaction regarding the songs. It is discussed that the dialectical method is capable of managing the complex and contradictory dimension of the social reality.

Keywords: critical theory, dialectical, Culture Industry, MPB.

Introdução

Faz parte do senso comum acadêmico contemporâneo, o argumento de que existe uma incompatibilidade entre o reconhecimento da complexidade dos processos comunicacionais e a perspectiva crítica, marcada pelo método dialético, pretensamente simplificadora, incapaz de dar conta das múltiplas dimensões da realidade social. No entanto, basta um pequeno contato com textos e autores clássicos do marxismo para que se percebam os vínculos entre crítica dialética e reconhecimento da complexidade.

Podemos começar pelo próprio Marx que, ao debater o método da economia política, argumenta que a realidade concreta é fruto de múltiplas determinações: “O concreto é concreto porque é a síntese de muitas determinações, isto é, unidade do diverso” (Marx, 1974:122). Se Marx afirma a necessidade de se levar em consideração as múltiplas mediações produtoras do real, o filósofo húngaro Lukács defende que a realidade social é um complexo de complexos: “Se quero compreender os fenômenos sociais, devo considerar a sociedade, desde o princípio, como um *complexo composto de complexos*.” (Lukács, 1969:16).

O objetivo deste artigo, portanto, é analisar, usando como material o documentário *Uma noite em 67*, o III Festival de Música Popular da TV Record como um produto midiático. Não é possível a abordagem de um produto midiático de uma perspectiva crítico-dialética sem se levar em consideração a problemática da Indústria Cultural. A abordagem da Indústria Cultural é um bom exemplo da necessidade de investigação das relações entre dimensão estrutural e realidade histórica, que caracteriza o método dialético. A existência da Indústria Cultural é fruto do desenvolvimento histórico do capitalismo; não existe desde que o capitalismo existe, mas, a partir do momento em que foi criada, passou a fazer parte da estrutura dessa sociedade.

● Indústria Cultural e historicidade

Adorno e Horkheimer, no capítulo sobre a Indústria Cultural do livro *Dialética do esclarecimento*, analisam a estrutura da Indústria Cultural ao mesmo tempo em que mostram o processo histórico que levou ao seu surgimento, tendo como foco uma reflexão sobre as características da produção cultural no país mais desenvolvido do ponto de vista capitalista: os Estados Unidos da América. Os autores argumentam que, devido às particularidades históricas do processo de desenvolvimento capitalista, a Indústria Cultural pode se manifestar com maior ou menor força em países ou regiões específicas. Nos países europeus, possuidores de um passado feudal, diferentemente dos Estados Unidos, havia uma forte presença do Estado na produção cultural, o que colocava limites para a mercantilização total da cultura:

Na Alemanha, a incapacidade de submeter a vida a um controle democrático teve um efeito paradoxal. Muita coisa escapou ao mecanismo de mercado que se desencadeou nos países ocidentais. O sistema educativo alemão juntamente com as universidades, os teatros mais importantes na vida artística, as grandes orquestras, os

museus estavam sob proteção. Os poderes políticos, o Estado e as municipalidades, aos quais essas instituições foram legadas como herança do absolutismo, haviam preservado para elas uma parte daquela independência das relações de dominação vigentes no mercado, que os príncipes e senhores feudais haviam assegurado até o século dezenove. Isso resguardou a arte em sua fase tardia contra o veredicto da oferta e da procura e aumentou sua resistência muito acima da proteção de que desfrutava de fato (Adorno e Horkheimer, 1985:124).

No Brasil, apenas uma corrente minoritária da historiografia defende o argumento de que houve feudalismo no país, mas é evidente que temos um passado colonial e uma situação de dependência frente aos países capitalistas dominantes que persiste ainda hoje. A história do desenvolvimento da Indústria Cultural no Brasil difere tanto da situação norte-americana quanto da européia.

Renato Ortiz é o autor dos principais trabalhos sobre a dimensão histórica da Indústria Cultural no Brasil. A partir desses trabalhos, podemos compreender que faz parte da particularidade brasileira o vínculo entre o desenvolvimento da Indústria Cultural e a atuação do Estado, em especial durante a Ditadura Militar. “As décadas de 60 e 70 se definem pela consolidação de um mercado de bens culturais” (Ortiz, 1991:113).

A base histórica para a existência da Indústria Cultural é a presença do capitalismo monopolista, ou seja, um capitalismo cuja economia é controlada por um número pequeno de grandes conglomerados empresariais. No Brasil, a consolidação do capitalismo monopolista, com forte presença de empresas estrangeiras, deu-se justamente no período da Ditadura Militar:

Certamente os militares não inventam o capitalismo, mas 64 é um momento de reorganização da economia brasileira que cada vez mais se insere no processo de internacionalização do capital; o Estado autoritário permite consolidar no Brasil o “capitalismo tardio”. Em termos culturais essa reorientação econômica traz conse-

quências imediatas, pois, paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortaleceu-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais (Ortiz, 1991:114).

Se o período da Ditadura Militar foi fundamental para o desenvolvimento da Indústria Cultural no Brasil, é preciso levar em consideração que o produto midiático que será analisado – o Festival de Música Popular Brasileira organizado pela TV Record, em 1967 –, aconteceu na fase inicial da Ditadura. Nessa fase, vigorou uma política econômica recessiva, comandada pelo ministro Roberto Campos, baseada no arrocho salarial, imposto repressivamente, e na falência de pequenas e médias empresas, que criou condições favoráveis para a retomada do crescimento econômico, no início da década de 1970, com o favorecimento da atuação de grandes grupos empresariais nacionais e estrangeiros, além da criação de empresas estatais.

Foi justamente no início da década de 1970, que a TV Globo passou a desempenhar um papel de protagonista no processo de consolidação da Indústria Cultural no Brasil. Foi em torno da TV Globo que se organizou um sistema comunicacional (jornais, revistas, emissoras de rádio e TV, editora, produtora de discos) administrado de forma racional, de acordo com a lógica empresarial industrial. Na década de 1960, a TV Record nem fazia parte de um sistema comunicacional e nem era administrada como um conglomerado empresarial. É preciso frisar, ainda, que nessa década inexistiam as condições tecnológicas para a transmissão simultânea do mesmo programa de TV em escala nacional, aspecto decisivo para a consolidação da Indústria Cultural e da TV como seu principal veículo.

Indústria Cultural e MPB

Na década de 1960, a comunicação e a cultura já estavam assimiladas às atividades empresariais, sendo encaradas como mer-

cadorias; no entanto, todas as características estruturais da Indústria Cultural ainda não estavam presentes plenamente. Conforme Adorno (1986), uma das principais características da Indústria Cultural é a apropriação pelo sistema comunicacional tanto da cultura popular quanto da cultura erudita, com a criação de produtos indiferenciados (massificados). Esta característica ainda não estava presente na produção musical brasileira. Na música, a cultura popular e a cultura erudita



No Brasil, as décadas de 60 e 70 se definem pela consolidação de um mercado de bens culturais

ainda preservavam a sua autonomia, e se a MPB (Música Popular Brasileira) era o resultado de uma síntese entre música erudita e música popular, esta síntese era predominantemente feita pelos próprios artistas, apesar das tentativas de controle pelos interesses empresariais. Ainda não havia, também, se cristalizado em uma fórmula padronizada e sob controle da Indústria Cultural, como existe hoje, que coloca a MPB como um dos produtos midiáticos musicais segmentados como o sertanejo, o forró, o pagode, o funk, o axé, etc.

Em texto publicado originalmente em 1979, José Miguel Wisnik aborda a convivência conflituosa entre o industrial e o artesanal na música popular brasileira da época:

Continua em vigor na música comercial-popular brasileira a convivência entre dois modos de produção diferentes, tensos mas interpenetrantes dentro dela: o *industrial*, que se agigantou nos chamados anos 70, com o crescimento das gravadoras e das empresas que controlam os canais de rá-

dio e TV, e o *artesanal*, que compreende os poetas-músicos criadores de uma obra lírica, satírica, épica e parodicamente (Wisnik, 2004:169).

Nesse mesmo texto, o autor também argumenta que a música popular teria uma capacidade de resistir às tentativas de controle pela Indústria Cultural:

Na conjuntura histórica de 1967, não era possível a padronização do gosto do público, que não era só um consumidor do produto midiático MPB

Ora, no Brasil a tradição da música popular, pela sua inserção na sociedade e pela sua vitalidade, pela riqueza artesanal que está investida na sua teia de recados, pela sua habilidade em captar as transformações da vida urbano-industrial, não se oferece simplesmente como um campo dócil à dominação econômica da Indústria Cultural que se traduz numa linguagem estandardizada (Wisnik, 2004:176).

Essa ausência de controle da Indústria Cultural sobre a produção musical criava condições favoráveis para que a MPB se transformasse num campo privilegiado da luta ideológica naquele momento histórico. O documentário *Uma noite em 67* permite uma reflexão a respeito dessa luta.

Do ponto de vista dos proprietários e administradores da TV Record, os festivais de MPB eram produtos comerciais, como o depoimento de Paulo Machado de Carvalho Filho deixa bem claro, quando compara os festivais com outro produto televisivo como a luta-livre e afirma que foram utilizadas estratégias semelhantes visando o sucesso comercial destes dois produtos, como a divisão entre lutadores (e artistas) bonzinhos e lutadores (e

artistas) maus, sendo que o público do festival deveria se comportar como a torcida dos espetáculos de luta. A perspectiva empresarial procurava imprimir ao festival as características da economia capitalista, procurando subordiná-lo à ideologia dominante.

Se esta visão coloca os empresários e seus funcionários como os verdadeiros autores dos festivais, com capacidade para determinar as suas características, trata-se de uma visão unilateral do processo de produção dos festivais, já que os artistas não se sujeitavam a esta visão, que só enxergava os festivais e a MPB do ponto de vista predominantemente comercial. A transmissão televisiva do festival era o produto midiático da perspectiva da TV, enquanto para os artistas, o produto eram as canções. Não é possível separar os dois produtos, pois as canções eram o principal elemento da transmissão televisiva, mas esta não se esgotava naquelas, e nem o controle sobre a transmissão significava o controle sobre as canções.

Em seu artigo sobre a Indústria Cultural, Adorno (1986) argumenta que existem dois grandes momentos históricos na relação produção cultural/capitalismo. No primeiro momento, preserva-se mais a autonomia dos artistas, quando a Indústria Cultural ainda não está desenvolvida, e a motivação para o lucro existe, mas é externa à obra, não determinando nem as suas características formais, nem seu conteúdo; no segundo momento, quando a Indústria Cultural está consolidada, os artistas perdem totalmente a sua autonomia, produzindo obras voltadas para o consumo, padronizadas e determinadas internamente pela busca do lucro.

A análise do papel da busca do lucro para a determinação das características das canções de MPB no III Festival de MPB organizado pela TV Record é decisiva para a reflexão sobre a luta ideológica neste momento da sociedade brasileira. Mas, devido às peculiaridades do desenvolvimento da Indústria Cultural no Brasil e ao momento histórico de 1967, a contraposição motivação externa ou interna à obra revela-se insuficiente para a análise do festival como

produto midiático – tendo em vista a complexidade que o caracteriza.

Da perspectiva dos organizadores do festival, os empresários da TV Record, não restam dúvidas de que a motivação do lucro era decisiva. Por outro lado, não é possível argumentar que a busca do retorno financeiro estivesse ausente nas motivações dos artistas em 1967: a presença da motivação financeira aparece, por exemplo, nos depoimentos dos músicos do MPB-4, que afirmam saber que um bom desempenho no festival aumentaria os valores dos seus contratos com a emissora.

Pode-se, inclusive, argumentar que a motivação financeira afetou internamente a atuação artística do grupo, responsável pelo arranjo da canção “Roda viva”, uma das finalistas do festival. O próprio Chico Buarque, autor e também intérprete junto com o MPB-4, reconhece que o arranjo da parte final da canção era voltado para conquistar a adesão do público, pois fazia com que ela acabasse de forma retumbante, antecipando, assim, os aplausos.

Mas, as motivações estéticas e políticas do MPB-4 e de Chico Buarque parecem determinar de forma decisiva as características da canção e de seu arranjo. Tais motivações eram voltadas para a crítica política e social e para a defesa de que é possível fazer samba sem abrir mão de uma sofisticação formal, quer seja na letra da composição, quer seja no próprio arranjo vocal feito pelo MPB-4. Fazia parte deste projeto político e estético uma crítica, tanto da própria mercantilização da cultura de modo geral, quanto da transformação da crítica social e política em fórmulas prontas com objetivos comerciais. Isso ficou evidenciado na entrevista concedida por Chico Buarque durante o festival, na qual criticava os clichês das chamadas “músicas de festival”, e na peça de teatro da qual a canção fez parte.

A MPB e os estudantes

A postura ideológica dos organizadores do festival, de subordinação da cultura à di-

mensão empresarial, era questionada pelas ideologias dos artistas que disputavam entre si para ver qual postura estética e política predominaria na chamada MPB. Por outro lado, embora a intenção dos empresários da TV Record fosse prever e controlar a reação do público, vistos como espectadores de luta-livre, ou seja, meros consumidores de um produto midiático; na conjuntura histórica de 1967, não era possível a padronização do gosto do público, que não era simplesmente um consumidor do produto midiático MPB, pois pelo menos uma parte da platéia presente no teatro onde o festival acontecia era participante ativa das lutas ideológicas (políticas e estéticas) sobre a própria caracterização da MPB.

Vários depoimentos apontam a presença na platéia de torcidas organizadas para aplaudir uma única canção e vaiar as demais, em função de interesses comerciais. Se este fato ilustra a força da lógica mercantil, ele, no entanto, não é suficiente para dar conta de todo o comportamento do público. O historiador Marcos Napolitano, no livro *Seguindo a canção*, mostra que a própria constituição da MPB é inseparável da existência de vínculos com setores estudantis. A bossa nova se fortaleceu no período posterior ao golpe de 1964, identificando-se com posturas políticas nacionalistas, com a realização de shows arranjados por organizações estudantis, especialmente nas universidades paulistas.

Ainda em 1964, quando a bossa nova perdia espaço no Rio de Janeiro para os espetáculos voltados para “o samba de morro”, o panorama musical de São Paulo concentrava-se num espaço que se tornou emblemático: o Teatro Paramount. Os espetáculos de “bossa” no velho teatro paulistano reuniam, num só espaço, o circuito boêmio e o circuito estudantil, organizados de forma profissional, tendo à frente o radialista Walter Silva. Em parceria com os centros acadêmicos de importantes faculdades paulistas, Silva conseguiu reunir estreados e consagrados em uma seqüência de shows concorridos e vibrantes, marcados pelo samba-jazz, mas que se reconheciam acima

de tudo como samba “autêntico”, o que na época assumia importância ideológica. Em minha opinião, a seqüência de espetáculos que ocupou o calendário de 1964 e 1965 pode ser considerada o “elo perdido” entre o circuito restrito da primeira bossa nova e a explosão da MPB nas televisões.

Este circuito aprofundou a busca da síntese entre a bossa nova “nacionalista” e a tradição do samba, paradigma de criação desenvolvido antes do golpe. O entusiasmo da platéia diante das apresentações demonstrou o enorme potencial de público para a música brasileira, logo percebido pelos produtores e empresários ligados à TV (Napolitano, 2001:60-61).

A identificação entre estudantes de esquerda e a MPB era anterior aos festivais de música popular organizados por emissoras de TV, não devendo, portanto, causar estranheza a participação ativa de estudantes com esse perfil político na platéia dos festivais. No entanto, a relação entre o público estudantil e as disputas políticas/estéticas entre os artistas da MPB é bem mais complexa do que normalmente se imagina.

É certo que o Festival da Record de 1967 foi um momento particularmente importante dessa disputa pela entrada em cena das primeiras manifestações musicais do tropicalismo. Mas, ao contrário da mitologia construída em grande parte pelos próprios tropicalistas, que os coloca como vítimas da intolerância esquerdista, as canções tropicalistas não foram especialmente hostilizadas em 1967. Um dos momentos mais importantes do documentário é quando se mostra que, apesar de certa estranheza inicial, a canção de Caetano Veloso, “Alegria, alegria”, terminou sendo fortemente aplaudida no dia da final do festival, embora fizesse parte da apresentação da música a atuação de um grupo de rock; o que também foi o caso da canção “Domingo no parque” de Gilberto Gil, que se apresentou junto com os Mutantes, sendo igualmente aplaudido, contrariando as expectativas do próprio cantor/compositor.

Não se pode deixar de mencionar que as expectativas de uma reação negativa do público estudantil de esquerda tinham raízes na dimensão empresarial do festival. A TV Record, desde meados de 1965, praticamente monopolizava a divulgação televisiva da MPB; principalmente devido ao grande sucesso do programa “O fino da bossa”, comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues. Zuza Homem de Mello, que trabalhou na TV Record, relembra no livro *A era dos festivais* que o programa:

Em menos de dois meses tornou-se o cerne de uma nova linha de programação para a TV Record, os programas de Música Popular Brasileira, onde se concentraram os artistas do fabuloso *cast* que rapidamente foi sendo montado. Na primeira rodada, foram contratados com exclusividade Edu Lobo, Alaíde Costa, Claudete Soares, Orlando Silva e Nara Leão. Logo depois eram incorporados Lennie Dale, Rosinha de Valença, Baden Powel, Chico Buarque, Peri Ribeiro, Maria Bethânia, Agnaldo Rayol, Trio Tamba, Os Cariocas, Cyro Monteiro, Nelson Gonçalves, Francisco Petrônio, Paulinho Nogueira e Jorge Ben, todos eles antes do final de 1965 (Mello, 2003:112).

Ainda em 1965, a TV Record criou os programas “Bossaudade”, voltado para a chamada “velha guarda” da música popular, e “Jovem guarda”, direcionado para o público jovem que se identificava com o *iê-iê-iê*, a versão brasileira do rock and roll. Com isto, o virtual monopólio sobre a música exercido pela emissora estava plenamente configurado. Rapidamente, durante o ano de 1966, o programa “Jovem guarda” tornou-se o programa de maior sucesso da emissora, paulatinamente ofuscando “O fino da bossa”.

Insatisfeita com a perda de audiência desse programa, a direção da Record decidiu criar, em junho de 1967, outro programa voltado para a MPB, com o sugestivo nome de “Frente única: noite da música popular brasileira”. Para divulgar a terceira edição do programa, a TV Record organizou uma manifestação pública em julho de 1967, que ficou conheci-

da como a “passeata contra as guitarras elétricas”, embora fosse, antes de mais nada, uma jogada de *marketing*. Zuza Homem de Mello descreveu o evento da seguinte forma:

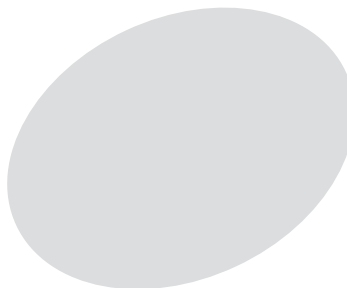
O noticiário de 18 de julho sobre o acidente em que morreu o general Castelo Branco eclipsou o destaque das matérias sobre um ato público com ares cívicos, organizado na véspera para divulgar o terceiro programa da “Frente única”, que seria apresentado por Chico, Nara e Simonal. (...) Porém, tanto Chico como o Simonal desistiram de participar da manifestação, indo direto para onde seria gravado o programa, o Teatro Record Centro, de onde observavam de uma janela o banzé que acontecia na Brigadeiro. Atrás de uma banda da Força Pública e da faixa “Frente única: música popular brasileira”, o grupo formado por Elis Regina, Gilberto Gil, Jair Rodrigues, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Zé Keti e os componentes do MPB-4 liderava centenas de populares, que partiram do largo São Francisco agitando bandeirinhas brasileiras, caminhando em ruidosa passeata rumo ao Teatro da Brigadeiro Luís Antônio. Lá dentro, os fãs de Elis estenderam uma faixa para a “Rainha da música popular brasileira” durante o espetáculo, que foi encerrado com os cantores, entre os quais Juca Chaves e Ataulfo Alves, cantando com o público o hino da “Frente única”: “Moçada querida/cantar é a pedida/cantando a canção/da pátria querida/cantando o que é nosso/com o coração.”

À saída do Teatro, ainda havia policiais e aglomerações de manifestantes que não tinham conseguido entrar após a passeata, supostamente um protesto na tentativa de conscientização da invasão da música estrangeira, mas que acabou assumindo proporções insuspeitadas, sendo depois celebrizada exageradamente como a “Passeata contra as guitarras elétricas” (Mello, 2003:181).

Política e estética no III Festival da Record

A “Passeata contra as guitarras elétricas” teria servido, de acordo com Caetano Veloso, como inspiração para a deflagração do tro-

picalismo, que optou pelo uso destes instrumentos, sendo fruto da estratégia do *marketing* da “luta-livre”, colocada em prática pelos dirigentes da TV Record. Essa estratégia criava um “conflito” entre estilos musicais divulgados pela própria emissora. Paradoxalmente, no Festival de 1967 houve, de fato, uma situação de conflito; mas não entre os setores da “esquerda tradicional” presentes na pla-



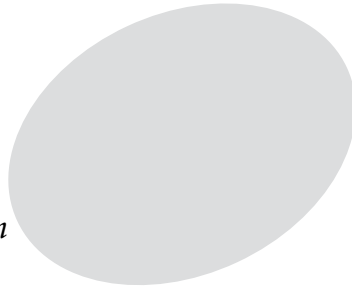
O Festival de 1967 foi um momento importante na disputa pela entrada em cena das primeiras manifestações musicais do tropicalismo

téia e os tropicalistas, e sim entre um artista “engajado” (um representante da “bossa nova nacionalista”) e o público. Trata-se do célebre confronto entre Sérgio Ricardo e a platéia da final do festival.

Temeroso de que as vaias recebidas durante as eliminatórias pudessem se repetir, Sérgio Ricardo procurou conversar com a platéia antes da apresentação de sua canção, tentando convencer o público a ouvir sem vaiar, argumentando que a canção estava sendo apresentada de forma diferente, com um novo arranjo. Cabe lembrar que, na primeira apresentação, houve a participação de um coral composto por operários, o que não sensibilizou o público, nem ao menos a sua porção “engajada”. Na final do festival, o coro não se fez presente. A conversa de Sérgio Ricardo teve como resultado o início das vaias do público, antes mesmo do início da apresentação, vaiando ainda mais após o começo. Incapaz de ouvir os músicos que o acompanhavam, o cantor interrompeu a apresentação, proferindo as palavras: “Vocês ganharam! Vocês ganharam! Este é o país subdesenvolvido. Vocês são uns animais!”

Sérgio Ricardo foi desclassificado do festival pela direção da Record sob a alegação de “desrespeito ao público”. Em seu depoimento para o documentário *Uma noite em 67*, Sérgio Ricardo fez uma autocrítica do seu comportamento, que atribuiu à imaturidade. No entanto, esta não foi a sua postura em seu livro de memórias, publicado em 1991, com o sugestivo título *Quem*

Os tropicalistas incluíam o universo da classe média como algo que deveria ser transformado e defendiam mudanças que incluíam a dimensão individual



quebrou meu violão. No livro, o autor afirma que durante as vaías ele se sentiu identificado com todos os brasileiros vítimas de situações de opressão, e que, assim, procurou superar a sensação de solidão gerada pelas vaías. Esta identificação motivou a reação contra a platéia que representaria a alienação nacional:

Quanto mais olhava aqueles cidadãos equivocados desmerecendo o artista, mais povoavam o meu coração as vítimas da alienação nacional. Eu representava ali 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 das secas 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. Eu ali era toda aquela morte pega de surpresa. Assim me sentia, ou procurava me sentir, para não estar tão só.

Em resposta à crescente indignação, quebramos – eu e todos os que se somavam no

meu coração – o violão e o atiramos contra a platéia, acordando-a daquele transe, ainda que o gesto viesse a significar o fim de minha carreira profissional (Ricardo, 1991:195-196).

A “identificação” de Sérgio Ricardo com os oprimidos era a característica básica da letra da canção vaiada pelo público. “Beto bom de bola”, visivelmente inspirada no drama vivido pelo jogador de futebol Garrincha, narrava o declínio de um craque por intermédio de versos como “Beto vai chutando pedra/ cheio de amargura/num terreno tão baldio/ quanto a vida é dura” (...) “E foi-se a glória/ foi-se a copa/e a nação esqueceu-se do maior craque da história”. O conteúdo da letra da canção de Sérgio Ricardo não difere muito do conteúdo de “Roda viva”, canção de Chico Buarque ovacionada pelo público, e que aborda o tema da superioridade das forças que oprimem os seres humanos, como se pode perceber pelos versos iniciais:

Tem dias que a gente se sente/Como quem partiu ou morreu/A gente estancou de repente/Ou foi o mundo então que cresceu/A gente quer ter voz ativa/No nosso destino mandar/Mais eis que chega a roda viva/E carrega o destino pra lá.

No entanto, como já foi mencionado, esta canção, sem ser uma “música de festival”, incorporava alguns dos seus elementos, como um andamento acelerado que termina num final apoteótico. Isto não acontece na canção de Sérgio Ricardo, cantada num ritmo lento, condizente com o tom de lamento que percorre a composição. Não há diferenças políticas entre as músicas, mas existem diferenças estéticas. Politicamente, as canções expressavam uma postura presente em setores da esquerda brasileira de enfatizar a derrota sofrida em 1964, com a ascensão dos militares ao poder e a dificuldade para os oprimidos enfrentarem os opressores. No entanto, a estética da composição de Chico Buarque tinha pontos de contato com a estética das canções que enfatizavam, no seu conteúdo e na sua forma, a necessidade de

se lutar contra a opressão, e que expressavam uma postura também presente em setores da esquerda que destacavam a retomada das lutas sociais, e que impulsionaram as manifestações do ano seguinte, 1968. A criação de um clima de empolgação era a característica da canção vencedora, “Ponteio”, composição de Edu Lobo, um baião, que em seu refrão proclamava: “Quem me dera agora/eu tivesse a viola/prá cantar/Ponteio”.

O gesto de Sérgio Ricardo, de quebrar o violão, e jogar seus pedaços sobre a platéia, simbolizava que para ele, como consta no texto do seu livro de memórias, a platéia representava os opressores, questionando a sua identificação com os oprimidos. O ato de quebrar o violão explicitava também a dificuldade da luta contra a opressão, já que no imaginário da época o violão, ou a viola, era um símbolo do “povo brasileiro”. A letra de “Roda viva” menciona também esta dificuldade:

A roda da saia, a mulata/Não quer mais rodar, não senhor/Não posso fazer serenata/A roda de samba acabou/A gente toma a iniciativa/Viola na rua, a cantar/Mas eis que chega a roda viva/E carrega a viola pra lá.

Por sua vez, o refrão de “Ponteio”, “Quem me dera agora/eu tivesse a viola/prá cantar”, expressa o anseio de que o “povo brasileiro” deve retomar a sua força. Do ponto de vista político, as canções tropicalistas apresentadas em 1967 diferem bastante das canções de Sérgio Ricardo, Chico Buarque e Edu Lobo: não há a identificação com os oprimidos. “Alegria, alegria” rompe explicitamente com a identificação/projeção da classe média com o povo, sendo cantada na primeira pessoa com versos sobre o cotidiano da juventude de classe média dos centros urbanos: “Eu tomo uma Coca-Cola/ela pensa em casamento”. No entanto, o ritmo da canção, uma marcha, e a empolgação com que Caetano Veloso cantava os versos “Eu vou/por que não?”, fazia com que o clima de empolgação, indispensável para o sucesso do festival, estivesse presente, e a ruptura tropicalista fosse aplaudida e não vaiada. A canção de Gilberto Gil não era tão

explícita na sua ruptura, pois abordava uma cena do cotidiano do “povo” brasileiro. Todavia, nesta cena, a opressão acontece por força da ação dos próprios oprimidos: um conflito violento entre um feirante e um trabalhador da construção civil, que disputavam o amor de uma mesma mulher. Mas a interpretação de Gil, as faces sorridentes dos Mutantes durante a canção, o ritmo do baião e o final apoteótico produziram um clima empolgante, assim como na apresentação de Caetano Veloso. Nem o uso das guitarras elétricas no lugar do “brasileiríssimo” violão provocou o efeito de choque esperado pelos tropicalistas; o que só veio a acontecer no ano seguinte, 1968, no festival organizado pela TV Globo.

Se o tropicalismo problematizava a identificação classe média/“povo oprimido”, isto não significava a ausência de uma postura política anti-ditatorial; mas, os tropicalistas incluíam o universo da classe média como algo que também deveria ser transformado e defendiam mudanças que incluíam a dimensão individual, como na letra de “Alegria, alegria” que cantava um sujeito “caminhando contra o vento/sem lenço, nem documento”.

Considerações finais

Faz parte também do senso comum acadêmico considerar que os trabalhos inspirados pelo método dialético são marcados por um pensamento fechado, voltado para conclusões definitivas. Pode-se, mais uma vez, recorrer às palavras de Lukács para se questionar essa visão:

Quanto mais uma coisa é complexa, tanto mais ilimitado, seja extensivamente seja intensivamente, é o objeto diante do qual se encontra a consciência do homem, de modo que *mesmo o melhor saber só pode ser um conhecimento relativo e aproximativo*. Se reconheço X e Y como propriedades de um objeto, nada me dará jamais a garantia de que não estejam presentes também Z e outras propriedades, que em determinadas condições podem produzir um efeito prático (Lukács, 1969:17).

Nesse artigo não se pretendeu nem esgotar a abordagem do III Festival da Record como um produto midiático, muito menos fazer uma exposição completa das características do método dialético. A intenção foi chamar a atenção para a necessidade de se compreender a dimensão social e histórica da Indústria Cultural e enfatizar que a complexidade do festival como um produto midiático é fruto das contradições entre a perspectiva empresarial e a perspectiva artística, e entre as diferentes posturas políticas/estéticas dos artistas; devendo se levar em consideração, ainda, como o público se posicionou diante destas disputas.

Inimigo declarado do positivismo, o método dialético da teoria crítica da sociedade não postula uma relação externa com o objeto da investigação, que não é julgado, avaliado, de fora, como se fosse uma coisa; procura-se, sim, analisar a dinâmica interna do objeto, reconhecendo sempre, como se procurou fazer com o III Festival

de MPB da TV Record, que se trata de um produto da ação humana (práxis) dotado de historicidade.

Não há incompatibilidade entre a busca metodológica pela complexidade e o reconhecimento de que a luta, os conflitos, a contradição, é o que impulsiona a realidade social: os produtos midiáticos são complexos e estão inseridos numa realidade contraditória. O próprio conceito de Indústria Cultural exprime uma contradição entre a indústria e a cultura. O capitalismo juntou aquilo que antes estava separado, mas essa junção aconteceu de formas diferentes, com ritmos distintos, dependendo do grau de desenvolvimento capitalista de cada sociedade e da capacidade de resistência a este desenvolvimento. Em 1967, no Brasil, a Indústria Cultural não estava totalmente consolidada, o que permitiu uma produção musical que até hoje é referência e exemplo da riqueza cultural brasileira.

(artigo recebido set.2011/aprovado set.2011)

Referências

- COHEN, Gabriel (Org.). **Adorno**. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- HOMEM DE MELLO, Zuza. **A era dos festivais: uma parábola**. São Paulo: Editora 34, 2003.
- H. H. HOLZ, L. Kofler e ABENDROTH, W. (Orgs.). **Conversando com Lukács**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- MARX, Karl. "Para a crítica da economia política". In: MARX, Karl. **Os pensadores**. Volume XXXV. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e Indústria Cultural**. 3ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- RICARDO, Sérgio. **Quem quebrou meu violão**. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- TERRA, Renato e CALIL, Ricardo. **Uma noite em 67**. DVD. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2010.
- WISNIK, José M. **Sem receita: ensaios e canções**. São Paulo: Publifolha, 2004.