DOI 10.20504/opus2016b2201

Versões, improvisos e rearranjos da música de protesto brasileira na marcha da arte engajada da década de 1960

André Domingues dos Santos (UFSB)

Resumo: Este estudo investiga as tensões da aliança entre músicos populares e intelectuais eruditos na arte politicamente engajada surgida no CPC-UNE (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes), no início da década de 1960, e depois estendida aos meios de comunicação massivos, sobretudo na forma do que ficou conhecido como música de protesto, a partir das atuações de Carlos Lyra, Nara Leão, Geraldo Vandré, Edu Lobo e outros artistas. O propósito comum de superação do capitalismo através dos meios massivos de comunicação não resume os interesses em jogo nessa aliança e, ainda por cima, contribui para silenciar os conflitos entre os dois grupos. A percepção dos diferentes lugares ocupados por um e outro se revela, decisivamente, na comparação entre as relações que estabeleceram durante governo democrático de João Goulart e depois do golpe civil-militar de 1964.

Palavras-chave: Música de protesto. Centro Popular de Cultura (CPC). História da música popular brasileira.

Versions, Improvisations, and Rearrangements of Brazilian Protest Music in the March of Engaged Art in 1960s

Abstract: This study investigates the tensions in the alliance between popular musicians and intellectuals in relation to the politically engaged art that emerged in the 1960s at the CPC-UNE (Popular Culture Center of the National Student Union) and extending to the mass media, especially in the form known as "protest music" through works by Carlos Lyra, Nara Leão, Geraldo Vandré, Edu Lobo and other artists. The common purpose of overcoming capitalism through mass media does not epitomize the interests at stake in this alliance, and, moreover, contributes to silence the conflict between the two groups. The roles played by one and the other are revealed, decisively, comparing the relationships established during the democratic government of João Goulart and after the civil-military coup of 1964.

Keywords: Brazilian protest music; Centro Popular de Cultura (CPC); history of Brazilian popular music.

SANTOS, André Domingues dos. Versões, improvisos e rearranjos da música de protesto brasileira na marcha da arte engajada da década de 1960. *Opus*, v. 22, n. 2, p. 9-36, dez. 2016.

Submetido em 06/10/2016, aprovado em 22/11/2016.

"Órgão cultural do povo", para o sociólogo Carlos Estevam (1963: 88); "mutirão estético-ideológico", para o poeta e crítico literário Affonso Romano de Sant'Anna (2004: 49); "conjunto de jovens artistas [...], líderes estudantis e pessoas interessadas que possuíam um projeto intelectual comum: a elaboração imperiosa de uma 'cultura popular' em confronto com as expressões artísticas até então vigentes", para o historiador Manoel Tosta Berlinck (1984: 5). Não raramente, as descrições do Centro Popular de Cultura (CPC), formado na União Nacional dos Estudantes, em 1961, evocam essa singularíssima coesão estética e política, uma epifânica união de artífices que circulavam na esfera culta e outros da cultura popular urbana. Diante dela, soa prosaica a objeção feita em sua constituição pelo bossa-novista Carlos Lyra, cofundador e primeiro diretor musical da instituição, quando se opôs ao nome original de 'Centro de Cultura Popular': "Sou contra... Sou burguês, não faço cultura popular, faço cultura burguesa, não tem jeito" (CASTRO, 2000: 261). Tomada a partir do costumeiro ponto de vista anedótico, tal objeção – enfim, aceita – se reveste da moralidade de uma confissão, sugerindo a honestidade, a firmeza, a transparência e o desejo de transcendência político-social que cercaram o acontecimento. A visão, porém, pode ser bem outra, se desatada a intrincada trama histórica ali tecida, rompendo a unicidade a partir de tensões silenciadas entre os diferentes agentes envolvidos. Afinal, que força extraordinária, revelação ou mágica fraternidade teria possibilitado a superação repentina do abismo histórico entre um artista da cultura massiva, como Lyra, e a intelectualidade erudita envolvida no CPC, vinda do Teatro de Arena, como Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, do Instituto Superior de Estudos Brasileiros, como Carlos Estevam, do Cinema Novo, como Leon Hirszman, ou do neo concretismo literário, como Ferreira Gullar? Ou se trata, ao contrário, de uma aliança estratégica, firmada justamente na omissão e na negligência das diferenças entre eles?

O primeiro passo na indagação de tal unicidade bem pode ser uma investigação do denominador comum entre a ressalva de Lyra e a "imperiosa" tarefa assumida pelo CPC: a defesa do popular, por e para o qual se justificava boa parte das ações da entidade. Afinal, a fala de Lyra sugeria haver diferenças na acepção e, talvez, na valoração do popular entre os envolvidos. Torna-se fundamental, então, tomar atentamente as qualificações do termo feitas no Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura, redigido pelo primeiro presidente do CPC, Carlos Estevam Martins, em 1963, e reproduzido em *A questão da cultura popular* (assinado por ele apenas como Carlos Estevam), do mesmo ano. Nele, foram apresentadas com clara tendência pejorativa tanto a "arte popular", massiva, industrial e mais evoluída tecnicamente, quanto a "arte do povo", folclórica, rústica, produzida, sobretudo, em comunidades rurais economicamente atrasadas, sem diferenciação entre produtores e consumidores:

> A arte do povo é tão desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais que nunca vai além de uma tentativa tosca e desajeitada de exprimir fatos triviais dados à sensibilidade mais embotada, ingênua e retardatária: e na realidade não tem outra função que a de satisfazer necessidades lúdicas e de ornamento. [...] A arte popular, por sua vez, mais apurada e apresentando um grau de elaboração técnica superior, não consegue, entretanto, atingir o nível de dignidade artística que a credenciasse como experiência legítima no campo da arte, pois a finalidade que a orienta é a de oferecer ao público um passatempo, uma ocupação inconsequente para o lazer, não se colocando para ela jamais o projeto de enfrentar os problemas fundamentais da existência. [...] Consegue ser lírica lidando com a miséria, consegue ser saudosista quando se trata do futuro, é capaz de ironia ou abnegação diante da dor mais pungente e de todos os modos representa sempre um salto mágico para um plano mágico de existência ao qual ninguém sabe como chegar e de onde ninguém sabe como voltar para as provas do cotidiano (ESTEVAM, 1963: 92-93).

Em caracterizações tão degradantes, não era de se estranhar que Carlos Estevam negasse a real capacidade de representação do povo tanto numa quanto noutra, cujas denominações só se justificariam por oposição à (previamente descartada) arte que não se destinava ao povo, mas à elite: a arte erudita. Para ele, afinal, a única forma de arte capaz de representar o povo, de fato, seria a uma derivação da arte popular moldada por conteúdos ideológicos de inspiração marxista: a 'arte popular revolucionária'. Esta se aproveitava do desenvolvimento técnico da 'arte popular' e introduzia conteúdos capazes de esclarecer politicamente e atuar sobre a infraestrutura social, instrumentalizando uma revolução proletária:

> Radical como é, nossa arte revolucionária pretende ser popular quando se identifica com a aspiração fundamental do povo, quando se une ao esforço coletivo que visa dar cumprimento ao projeto de existência do povo o qual não pode ser outro senão o de deixar de ser povo tal como ele se apresenta na sociedade de classes, ou seja, um povo que não dirige a sociedade da qual ele é o povo (ESTEVAM, 1963: 94).

Outro grande ideólogo do CPC e segundo presidente da instituição, Ferreira Gullar (2010: 23), tomou um caminho semelhante ao considerar "cultura popular" somente na modalidade revolucionária: "cultura popular é, portanto, antes de mais nada, consciência revolucionária". Mesmo considerando o posterior abrandamento das posições afirmadas por Carlos Estevam (RIDENTI, 2014: 56-57), a definição usada pelo poeta sugere que, nesse tema nevrálgico, não houve alteração. Não se configurava, ali, uma defesa aberta e irrestrita

da cultura popular, em si mesma, mas justamente uma manutenção da restrição a todas as suas formas não-revolucionárias, isto é: as feitas à margem da conscientização marxista.

O choque entre o povo experimentado cotidianamente e sua conjectural essência revolucionária se refletiu na destinação dos escritos cepecistas de Carlos Estevam e Ferreira Gullar, bem menos dirigidos a artistas populares, do que a intelectuais capazes de decifrar e propagar esse popular ideal, que só poderia se tornar real com a tomada do poder pelo proletariado. Tanto é que, na sua descrição da formação de uma cultura popular revolucionária, Gullar (2010: 25) não propõe que os intelectuais engajados busquem aprender algo com o povo, mas o contrário: "trabalhar diretamente com o povo, ensiná-lo a ler e transmitir-lhe um mínimo de conhecimento básico para se situar na realidade social do país". Ainda que o papel do intelectual, aí, não parecesse causar um grande descentramento no cotidiano popular, com eufemismo de um apoio "mínimo" e "básico" em letramento e conscientização política, seu alcance ia muito além e visava substituir os ideários populares vigentes. O CPC, de fato, se entendia como um tipo novo e superior de combate estético-político ante sindicatos, entidades, partidos e demais organizações da sociedade civil, assumindo ares de vanguarda (cf. ESTEVAM, 1963: 89). Tal qualificação ganha corpo no pensamento de outro importante intelectual ideologicamente ligado ao CPC, Affonso Romano de Sant'anna (2004: 48), quando, além de tomar a arte engajada como um movimento de vanguarda, assume seu papel impositivo ao descrevê-la como uma "atitude catequética".

O uso do termo "vanguarda" entre os cepecistas não foi, de modo algum, circunstancial ou irrefletido. O *Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura* orbitou em torno de uma noção importante e típica desse imaginário, a dimensão histórica, marcada pela oportunidade de uma cisão abrupta na linearidade do tempo, justificada teleologicamente, com a ideia de que o futuro (o inevitável triunfo do proletariado) avaliza cada etapa presente. Daí a adesão ao culto vanguardista ao "novo", a novolatria, clara na obrigação – até voluptuosa – de romper com a produção alienada do momento presente:

> Em nosso país não há nada mais fácil do que descobrir a presença ativa do novo. Ele encontra-se a cada momento operando transformações de todas as ordens em todos os níveis da realidade nacional. Os que não o encontram e por isso se perdem na angústia e na impotência sem remédio são os artistas e intelectuais que se recusam a compreender que o novo é o próprio povo e que há o novo onde está o povo e só onde está o povo (ESTEVAM, 1963: 87).

"Novo" e "povo", então, se igualaram conceitualmente, numa hábil manobra que tornava prescindível a própria voz do povo, manifesta somatória ou estatisticamente em

relação ao conjunto dos habitantes do país, para a enunciação de uma cultura popular revolucionária. Bastava ao erudito a forma do popular, como recipiente para o discurso conscientizador. Gullar ofereceu um bom exemplo disso ao afirmar:

> O poeta não escreverá, então, para os críticos ou para a "história literária". Escreverá, hoje, sobre os fatos de hoje, para os homens de hoje. A medida da sua poética será a clareza e a capacidade de comunicar e emocionar. Ele aproveitará ou não as formas consagradas pelo uso popular. Não procurará imitar os "cantadores" e ou "violeiros" porque seu propósito é prático, objetivo: contribuir para que o povo tome consciência dos seus problemas e da causa deles. A obra, como concepção literária, torna-se decorrência da obra, como instrumento de conscientização social (GULLAR, 2010: 155).

A concepção de uma arte popular revolucionária no CPC coube, enfim, aos intelectuais. Carlos Estevam (1963: 90-91), mesmo considerando a possibilidade conjectural de uma criação artística que nascesse no interior da classe revolucionária, não hesitou em assumir que toda produção nesse sentido acabasse vindo de intelectuais formados na pequena-burguesia, o que o levou a caracterizar o artista engajado, via de regra, como alguém "permanentemente exposto à pressão dos condicionamentos materiais de hábitos arraigados, de concepções e sentimentos que o incompatibilizam com a classe que decidiu representar". O pesquisador norte-americano Christopher Dunn (2009: 62) apontou nesse protagonismo dos intelectuais um movimento contraditório com os intuitos democráticos do projeto do CPC, já que cultura da maioria oprimida deveria ser gerada por uma elite cultural esclarecida, para só depois ser levada às massas. A aparente contradição entre a cultura do proletariado – que, em última instância, representaria também o interesse profundo de toda a humanidade (ESTEVAM, 1963: 90) – e sua enunciação não necessariamente pelo próprio proletariado, entretanto, tinha uma justificativa sagaz: a cultura de classe era tida como uma decorrência superestrutural e necessária (do ponto de vista lógico) do modo de vida dos proletários, mas a sua plena expressão estaria condicionada à apreensão racional e dialética do funcionamento da sociedade de classes. O autor foi assertivo quanto a isso:

> O que distingue os artistas e intelectuais do CPC dos demais grupos e movimentos existentes no país é a clara compreensão de que toda e qualquer manifestação cultural só pode ser adequadamente compreendida quando colocada sob a luz de suas relações com a base material sobre a qual se erigem os processos culturais de superestrutura (ESTEVAM, 1963: 83).

Por esse raciocínio, o artista que expressasse uma cultura não respaldada pela ideologia condicionante do "novo", então representado pelo "povo", seria tido como falseador ou incluído na categoria inferior de "alienado", mesmo se acaso fosse socialmente pertencente às classes subalternas e tivesse sua experiência de vida. Carlos Estevam, assim, não deixou dúvidas de que a validação de qualquer produção artística devesse recair sobre a expressão dos interesses últimos desse povo, visto em sua determinação infraestrutural, em seus condicionamentos materiais sociais e históricos, enfim: visto em uma análise sociológica marxista que o colocava e aos seus pares como juízes e porta-vozes privilegiados da cultura popular nacional. Nesse caminho, os poemas contidos na famosa série *Violão de rua*, editada pela intelectualidade cepecista junto à editora Civilização Brasileira, do célebre intelectual e militante marxista Caio Prado Júnior, entre 1962 e 1963, foram pródigos em representações revolucionárias de personagens oprimidos, tais como o cabra conscientizado João Boa-Morte do poema homônimo de Ferreira Gullar (1962: 22-35), que encontra novo sentido na vida ao se engajar na Liga Camponesa, ou o simples pescador de *Mão aberta*, de Reynaldo Jardim (1962: 108), que abria mão de tudo para o bem de seus pares, menos da capacidade de lutar: "[...] Deu o braço mais direito/ Uma cicatriz no peito/ e a sombra do seu pulmão/ Mais daria se soubesse/ ser hoje o dia da revolução".

Uma vez que a arte engajada assumiu o compromisso ideológico de se comunicar com o que cria ser a massa, impôs-se, também, a necessidade de associação com o veículo mais adequado para isso: a chamada indústria cultural, em que a música popular tinha grande destaque. A adequação, nesse caso, não se mediu por qualidades estéticas, mas sociais, chegando às manifestações culturais que, no desenvolvimento material das relações de produção, melhor atendessem à demanda capitalista pela ampla e rápida circulação de mercadorias. Carlos Estevam esclareceu como os procedimentos da indústria cultural, instrumentos capitalistas por excelência, podiam dar vazão aos anseios revolucionários no artigo Reforma cultural e revolução cultural, também reproduzido em *A questão da cultura popular*. Nele, seguindo a dialética do materialismo histórico, argumentou que seria preciso usar as contradições do estágio mais evoluído dos meios de produção capitalista para "acelerar a velocidade com que se transformam os suportes materiais da sociedade" (ESTEVAM, 1963: 4-5), donde a solução cepecista não representaria uma revolução cultural – pois "a criação da cultura verdadeira" só seria possível quando tal massa já estivesse no poder –, mas uma reforma de sentido revolucionário na cultura existente. A cultura popular, feita à maneira da industrial, transformou-se, assim, num veículo intermediário e útil, até obrigatório, da passagem do estágio sócio-político daquele tempo para o comunismo (ESTEVAM, 1963: 7).

Contudo, se já havia algo de espinhoso na relação dos intelectuais cepecistas com a linguagem popular, parecia ainda mais difícil estabelecer laços com os veículos da indústria cultural. O dramaturgo Alfredo Dias Gomes (1968: 11), por exemplo, notava "o controle dos meios de comunicação com as massas por forças políticas e econômicas". Já o poeta Geir Campos (1962: 39), simbolizou acidamente a indústria como "as mil bocas" do "tio rico" que "nos vende feijão podre", "trinca nos juros de um dinheiro podre", "força em direito uma doutrina podre" e "conta por santo um parentesco podre". Ferreira Gullar, por sua vez, dedicou uma reflexão mais aprofundada ao tema, identificando a atuação da indústria cultural com a ideologia do imperialismo:

> A redução dos problemas sociais à sua justa expressão leva à conclusão de que parte desses problemas tem causa em interesses estranhos ao país, na dominação imperialista. Como o poder de influência sobre os órgãos de divulgação é quase total, e como esses órgãos atuam de modo decisivo em todos os setores da vida nacional – inclusive no veto ou promoção de valores culturais –, a luta do escritor e do artista engajados na cultura popular se trava, de saída, contra o imperialismo (GULLAR, 2010: 29).

O caráter conflituoso da relação com a indústria cultural saltava à vista, mas sua aceitação se apresentava como incontornável. Acontece que, para além do raciocínio marxista de apoderamento dos instrumentos capitalistas mais modernos, a esquerda passava por uma constante necessidade de envolver o que identificava como massa em seus projetos de poder, começando pela mais simples forma de tensionamento político oferecida pela expressão de 'opinião pública'. Um exemplo maiúsculo disso foi a chamada Rede da Legalidade, movida pelo governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola, no mesmo ano de 1961, em que o CPC foi fundado. Aconteceu que, após a renúncia do presidente Jânio Quadros, forças golpistas civis e militares ameaçaram a posse do vice João Goulart, com quem Brizola e a esquerda tinham notórias afinidades, e um recurso importante de defesa foi a mobilização da opinião pública através da grande rede radiofônica baseada na rádio Guaíba, que transmitiu discursos de Brizola em ondas curtas para todo o Brasil. Nesse contexto turbulento, mesmo ao longo do mandato de Goulart, quando os intelectuais cepecistas se aproximaram do poder, não se dispensou a prontidão para a conclamação de tal massa. A especificidade de sua atuação, porém, foi que, considerando dominados pelo imperialismo os meios de comunicação de massa convencionais, o CPC apostou na criação de uma espécie de indústria paralela, um sistema parainstitucional focado nos estudantes universitários e no proletariado que se propunha a "competir com os meios de comunicação de massa, buscando as formas de comunicação

populares e indo com suas obras aos sindicatos, às favelas, aos subúrbios, às vilas operárias, às usinas de açúcar, às faculdades" (GULLAR, 2010: 173-174). Foi nesse esforço que a entidade planejou montar um circo, realizou espetáculos em cima de uma carreta (recebida em doação em 1963), produziu em regime de autofinanciamento obras como o filme *Cinco vezes favela* (dirigido por Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman), o disco coletivo *O povo canta*, a também coletiva série poética *Violão de rua*, já comentada, e ainda uma rede nacional de distribuição de livros, discos e revistas, a Prodac, cujos correspondentes costumavam ser estudantes universitários (BERLINK, 1984: 20).

Bossa infiltrada

As diretrizes básicas do CPC no trato com a cultura popular e sua aparente autonomia no trato com a cultura não permitiam prever a relação que estabeleceria com a bossa-nova, quanto menos prever a grande onda de "música de protesto" que surgiria dessa conjunção em meados da década de 1960. Voltando ao caso de Carlos Lyra, mesmo admitindo certa similaridade social (já que era filho da sofisticada Zona Sul carioca) o aproximassem da intelectualidade ali reunida, é preciso ter em mente sua produção artística, forjada no mundo das boates, dos shows, do rádio e dos discos, pouquíssimo tinha a ver com a cultura erudita, onde o CPC esperava arrebanhar seus líderes. De outro lado, a finalidade comum de alcançar o poder político com um projeto de esquerda já poderia responder melhor a essa questão, acomodando as dissonâncias em prol de um projeto futuro. Tal saída, entretanto, tem o inconveniente de, em nome do porvir, eventualmente silenciar as relações que os sujeitos mantinham em seu tempo e o jogo dos interesses possivelmente envolvidos. Ficam obscuros, então, o motivo dessa aliança e, sobretudo, a maneira como o aliado algo exótico se conformou ao movimento.

Investigando as relações objetivas desse possivelmente problemático momento presente, a primeira questão quanto aos motivos da aliança poderia ser encaminhada pela já mencionada necessidade do CPC de se comunicar com a massa, impondo a busca pela associação com a linguagem e os veículos mais adequados para isso e chegando à tão arraigada música popular brasileira. A adequação específica da bossa-nova, nesse caso, não se mediria por qualidades estéticas, mas sociais, sendo tomado como uma manifestação cultural que, no desenvolvimento material das relações de produção, atendia bem à demanda capitalista pela ampla, rápida e fácil circulação de mercadorias culturais. Poderia se somar a isso o pensamento de que o CPC devia se relacionar com a cultura popular nos moldes em que dava no panorama nacional, como sugere o argumento supracitado de Gullar contra o imperialismo, visto que o nacional, mesmo sem ser um "espírito do povo"

– uma vez que estava submetido à instância superior e economicamente tipificada da classe proletária transnacional –, aparecia como incontornável no ideário cepecista. Carlos Estevam (1963: 95) abordou a questão tanto pelas relações específicas de dominação do sujeito, que se davam numa esfera econômica definida no âmbito de cada nação, quanto pelo viés comunicacional, que condicionava a compreensão e a divulgação das ideias revolucionárias. Gullar, em sentido semelhante, argumentou:

> A cultura popular tem caráter eminentemente nacional e mesmo nacionalista. Nem poderia ser de outro modo, já que visão cultural que a alimenta – como movimento e como fenômeno – emerge dos problemas de estrutura do país e coloca a necessidade de participação do intelectual na solução desses problemas (GULLAR, 2010: 29).

Assim, a concepção de nacionalismo do CPC ficou, antes de tudo, vinculada à base econômica da realidade, ao invés do costumeiro elogio de um espírito comum ou essência nacional. "O que determina o caráter nacionalista da cultura popular é a sua visão básica da realidade. Não é nem poderia ser o compromisso ingênuo com preconceitos de raça, nacionalidade, tradicionalismos escusos ou qualquer forma de chauvinismo", afirmou Gullar (2010: 30). Esses preconceitos, falsamente enraizados na cultura, não se constituíam cientificamente e, logo, universalmente. Eram, então, construções superestruturais destinadas à manutenção do poder da classe dominante e, em última instância, à imposição de uma nação sobre outra, ou seja: imperialismo. É importante observar isso, pois, se houve alguma razão na associação com o nacionalismo tradicional, como a feita por Augusto de Campos (1993: 61) e Gilberto Mendes (1993: 134) no caso da migração de certa parcela da bossa-nova para a música de protesto, esta não se deveu aos princípios norteadores de atuação da entidade.

Mesmo em se considerando a demanda do CPC pelo massivo e nacional, é difícil tomá-la como suficiente para explicar a intensa interlocução com a bossa-nova. De um lado, a bossa, no início dessa relação era ainda um consumo de elite (CASTRO, 2000: 282), de outro, mesmo entre a esquerda, não era unanimemente considerada algo "nacional", como nas ácidas palavras do crítico marxista José Ramos Tinhorão, que a acusava de ser "um tipo de jazz, mas num sentido totalmente original: a matéria prima era brasileira e a forma norte-americana" (LOBO; TINHORÃO; VINHAS, 1965: 307). Em função disso, fica insuficiente o argumento de uma busca cepecista pelo puro e simplesmente popular e nacional na música de Carlos Lyra e sua turma.

É preciso, pois, afastar-se um pouco das prescrições estéticas dos textos seminais do CPC e se debruçar mais sobre o espaço sociocultural então ocupado pela bossa-nova. Fica bastante mais revelador observar que, naquela virada da década de 1950 para 1960, a bossa-nova tinha se estabelecido como uma prestigiosa modernização da música nacional, cativando especialmente a juventude das grandes cidades do Sudeste brasileiro. Nesse movimento, ao menos para os cultores do estilo, havia o sentido nacionalista de responder às tendências mais reconhecidamente sofisticadas da produção mundial com um produto brasileiro, feito a partir do samba, que assimilasse os procedimentos modernos. É o que transparecia na fala do compositor cepecista Nelson Lins e Barros, num debate de 1966 na *Revista Civilização Brasileira*: "a bossa nova surgiu para enfrentar a música internacional, que por ser de melhor qualidade técnica entrava em avalanches no Brasil, deturpando a própria música brasileira" (BARROS et al., 2008: 25). Identificar o grupo em que esse pensamento vicejava, por outro lado, dá boas pistas sobre a abrangência da bossa em termos de comunicação popular. Vale, aí, lembrar a defesa que o jornalista Ruy Castro (2000: 169,171) e o executivo da indústria fonográfica André Midani (2008: 74) fazem da bossa como o primeiro gênero musical de juventude no Brasil. Nessa defesa, há um grande destaque a penetração e o arraigamento da bossa no meio estudantil universitário, que foi, justamente, o alvo mais imediato do CPC, formado no interior da UNE (cf. BERLINK, 1984: 19-20, 75). Vista por esse ângulo, a associação inicial da intelectualidade cepecista à bossa-nova apresenta um vínculo bem mais importante do que o objetivo vago de adequação à linguagem nacional e popular – que bem poderia ter seguido a retórica nacionalista de um Heitor Villa-Lobos e de um Camargo Guarnieri ou o sucesso comercial dos boleros derramados de um Nelson Gonçalves e dos rocks requebrados de uma Celly Campelo: o desejo de legitimação e apelo massivo no interior de um nicho específico. É o que se depreende de uma frase sem grandes reviravoltas conceituais dita pelo dramaturgo Augusto Boal a Caetano Veloso para justificar a roupagem bossa-novista do musical *Arena canta Bahia*, em 1965: "eu penso em toda uma juventude urbana que eu preciso atingir e que entende essa linguagem" (VELOSO, 1997: 85). Vale completar essa frase com a informação de que a própria mão de obra empregada no CPC era formada por cerca de 70% de estudantes voluntários, segundo estimativa de Carlos Estevam (BERLINCK, 1984: 20).

É verdade que, nessa equação de interesses, a popularidade desejada ficava bem mais satisfeita do que a legitimação nacional, como se nota num desdobramento da fala do próprio Lins e Barros no debate mencionado, quando dizia que a bossa "partiu da classe média, culturalmente ligada ao jazz – daí a série de deturpações felizmente corrigidas a tempo" (BARROS et al., 2008: 25). A correção, aí, é exatamente o trabalho da música engajada, que buscou uma solução simbólica na inserção de elementos "típicos" da brasilidade, como o samba de morro e a música regional, no seu jazzisticamente sofisticado

discurso musical. É o caso da emblemática canção *Influência do jazz*, composta por Carlos Lyra em 1961, em que o samba surge como lenitivo para a descaracterização cosmopolita ("[...] Pobre samba meu/ Sobe lá no morro e pede socorro onde nasceu/ Pra não ser um samba com notas demais/ Não ser um samba torto, pra frente e pra trás/ Vai ter que rebolar pra poder se livrar/ Da influência do jazz.").

Uma vez percebido o capital cultural da bossa-nova que se fazia central no projeto da intelectualidade cepecista, cabe perguntar qual seria a contraparte, para os bossa-novistas, dessas demandas. Nesse ponto, cabe notar, antes de tudo, que o fato de Carlos Lyra ser o único músico popular com destaque na constituição do CPC dificulta uma apreciação política que ultrapasse os limites de sua biografia, além de estar profissionalmente afastado dos projetos coletivos da bossa-nova nesse tempo (CASTRO, 2000: 258-261). Afora esse detalhe não pouco relevante, pode-se buscar as bases da união que viria a gerar a chamada "música de protesto" no anseio por reconhecimento nas esferas mais altas de poder político e cultural, como identificado por José Miguel Wisnik (1983: 175) na aliança de Pixinguinha, Donga e outros músicos populares dos anos 1920 com a intelectualidade modernista. Pesam, aí, porém, algumas ressalvas importantes. Primeiro, mesmo com o inegável prestígio da intelectualidade envolvida no CPC (tomando, extensivamente, os ligados ao Partido Comunista Brasileiro e à esquerda, em geral), a bossa já dispunha de contatos relevantes com a elite intelectual de seu tempo, como nas emblemáticas parcerias estabelecidas por músicos populares (entre eles, Carlos Lyra) com o poeta e diplomata Vinicius de Moraes. Dessa forma, fica estranho dizer que os bossa-novistas experimentassem uma carência de reconhecimento nessa esfera similar à dos sambistas de outrora. Em segundo lugar, é importante ressaltar que, no tempo de sua formação, entre 1960 e 1961, o acesso do CPC ao poder era pequeno e que a bossa já havia estabelecido canais de atuação junto ao alto poder político, sobretudo, em sua relação com o ex-presidente Juscelino Kubitschek que, afora ter recebido simpaticamente o apelido de "Presidente Bossa-Nova", encomendou a Vinicius e Tom Jobim a composição de uma sinfonia para a inauguração de Brasília, a *Sinfonia da Alvorada*.

Se o instante da formação do CPC dificulta uma análise mais ampla da questão, vale a pena considerar o momento imediatamente subsequente, quando aumenta a presença de músicos populares e a situação política do país muda consideravelmente, a partir da renúncia do presidente Jânio Quadros, ainda em meados de 1961, e a ascensão de João Goulart ao cargo, com forte ligação com a herança de Getúlio Vargas e com relações expressivas com a esquerda. O crítico literário Roberto Schwarz descreveu o período então vivido pelas esquerdas como idílico:

> O vento pré-revolucionário descompartimentava a consciência nacional e enchia os jornais de reforma agrária, agitação camponesa, movimento operário, nacionalização de empresas americanas etc. O país estava irreconhecivelmente inteligente. O jornalismo político dava um extraordinário salto nas grandes cidades, bem como o humorismo. Mesmo alguns deputados fizeram discursos com interesse. Em pequeno, era a produção intelectual que começava a reorientar a sua relação com as massas (SCHWARZ, 1992: 69).

Tal relação se deveu, bastante, ao fato de que os intelectuais de esquerda tivessem ampliado suas possibilidades de participação política no governo de João Goulart, sobretudo nas ações do Ministério da Educação e Cultura, comandado por Paulo de Tarso, com destaque para o Serviço Nacional de Teatro, dirigido por Roberto Freire – não por acaso, Ferreira Gullar (2010: 27) fez questão de destacar seus nomes no final do primeiro capítulo de *Cultura posta em questão*. Vale acrescentar, ainda, os espaços que a esquerda vinha conseguindo em Pernambuco e Rio Grande do Sul, nos sucessivos mandatos de prefeito da capital e governador de cada estado tanto de Miguel Arraes quanto de Leonel Brizola – com destaque para o primeiro, no campo da cultura. Na interlocução com tais instâncias governamentais, a intelectualidade do CPC ficou em condição privilegiada na formulação e implementação de políticas públicas, possibilitando acenar com promessas concretas de acesso ao poder, além de prestígio naquele nicho cultural agitado e "irreconhecivelmente inteligente", semelhantes às descritas por Wisnik na relação dos modernistas com os sambistas cariocas. Não eram promessas vazias, visto que, em 1963, Lyra foi indicado para a diretoria musical da Rádio Nacional, conforme relatou ao historiador Alcyr Lenharo (1995: 246) o também cantor e militante Jorge Goulart.

Notar os diferentes capitais simbólicos e os interesses em jogo na aliança entre intelectuais e artistas populares na zona de influência do CPC é apenas um primeiro passo para se romper a imagem homogênea da arte de protesto ali desenvolvida. O fato de ser uma aliança dificulta uma distinção mais clara dos agentes, justamente porque implica um esforço conjunto para se apagar as diferenças. É preciso, pois, definir melhor os limites que os diferenciam, aprofundando a visão sobre o teor e os impactos dos debates internos do lado menos aparente nessa relação, o dos artistas que forjaram a música de protesto, e, em outra mão, analisando o comportamento dessa aliança num momento diferente desse em que se constituiu, ou seja: depois do Golpe de 1964, quando o CPC foi desmanchado e os lugares ocupados por uns e outros se deslocaram abruptamente.

Samba e sertão na carreta

O historiador Arnaldo Contier, num artigo sobre os compositores engajados Carlos Lyra e Edu Lobo, foi enfático quanto à invenção de um caminho próprio dos músicos populares no interior dos debates da arte engajada do CPC: "devido à inexistência de um projeto específico para a área musical e em função da historicidade das memórias sonoras desses compositores, o projeto sobre a canção de protesto foi-se esboçando através de matizes poético, políticos e musicais muito diversos" (CONTIER, 1998).

A observação de Contier é precisa no caráter original da canção de protesto, mas peca pela passividade atribuída à atuação dos músicos populares, ali marcada, por um lado, pela ausência de uma diretriz superior, e, por outro, pelo atavismo de suas memórias (o texto, em diferentes momentos, forma uma lista caótica de memórias que inclui os habitualmente citados cool-jazz, bossa-nova e modernismo erudito brasileiro, além de jazz genérico, bolero, rock-balada, folclore, baião, frevo, samba-canção, samba bossa-novista, jazz West Coast, impressionismo e neoclassicismo). Essa suposta passividade da música popular, aliás, não aparece apenas no trecho citado, mas retorna em todas as suas menções aos determinantes das composições de protesto de Carlos Lyra e Edu Lobo, descritas com os termos "inspiração", "influência" e "internalização" (os dois primeiros termos foram usados também quanto às suas motivações intelectuais, reunindo referências como o Centro Popular de Cultura, o Centro de Dramaturgia do Teatro de Arena e o nacionalismo musical de Mário de Andrade).

A presença dos músicos populares na arte de protesto, e mesmo no interior do CPC, contudo, não foi, de forma alguma, passiva. Um primeiro passo para se delinear a especificidade da música de protesto em meio à arte revolucionária do CPC é perceber o estabelecimento da bossa-nova no centro nas questões musicais. Tal centralidade, evidentemente, não se baseava numa visão unânime no meio musical e nem nos movimentos de esquerda brasileiros, exigindo um esforço argumentativo notável, como num debate em 1965, promovido pela *Revista Civilização Brasileira* (frequentemente ocupada pelos intelectuais do CPC), em que o músico engajado Edu Lobo clarificou o papel revolucionário que vislumbrava para a bossa na produção da vanguarda engajada:

> O exame do panorama da música popular brasileira atual deve começar com uma referência a Antônio Carlos Jobim, com quem nossa música deu um salto de mil anos. O que ele conseguiu foi uma mudança no plano harmônico de tamanha importância que hoje é possível dar um tratamento moderno a músicas antigas, que voltam ao gosto do público. Ele era o subversivo da época e por isso foi tremendamente combatido (LOBO; TINHORÃO; VINHAS, 1965: 308).

É interessante perceber, aí, que o compositor retomou a justificativa do vanguardismo da bossa-nova do ponto de vista formal e modernizador, como gênero mais desenvolvido de música popular. Tal justificativa, como se viu, não poderia se adaptar à proposta do CPC por esse viés, visto que não se dirigia a necessidades comunicacionais constatadas no povo. Ferreira Gullar (2010: 36-37) também combateu a ideia de "passo à frente" na arte, se desvinculada de uma necessidade social, tomando-a a partir da ingenuidade de "perseguir um nível de 'modernidade' equivalente ao das 'vanguardas' europeias e norte-americanas, uma vez que tais fenômenos se referem a realidades culturais específicas das quais não participamos com a mesma intensidade". Indiferente a essa possível oposição, porém, Edu Lobo propunha que, a partir da bossa, devesse ser dado o passo seguinte, construindo o que estaria em vias de se chamar de "bossa novíssima ou que nome se queira dar". Não seria, pois, uma ruptura com as conquistas do já subversivo Jobim, mas uma ampliação para campos inexplorados, a exemplo do avanço do violonista e compositor Baden Powell sobre elementos afro-americanos, significando a "fuga aos esquemas, liberdade de escolha, inclusive fazendo letra com conteúdo político" (LOBO; TINHORÃO; VINHAS, 1965: 309).

Em se tratando da ideologia cepecista, nada havia de óbvio nas palavras de Edu, inclusive na destacada menção a Baden Powell, que vinha compondo seus afrossambas com Vinicius de Moraes sobre motivos do folclore baiano, uma vez que o *Anteprojeto de Manifesto do Centro Popular de Cultura* minimizava as contribuições culturais desse tipo e deplorava o folclorismo de elite (ESTEVAM, 1963: 95). Para explorar essa face do campo conceitual em que se firmou a música de protesto, é interessante acompanhar, também, a argumentação do letrista e crítico engajado Nelson Lins e Barros sobre os destinos políticos e nacionais da música brasileira, feita num artigo da *Revista Civilização Brasileira*, em 1965. A bossa-nova surgia, ali, como fruto do "grande surto desenvolvimentista, de caráter nacionalista, da década de 50", sendo uma etapa da música de classe-média, posterior à do samba-canção e, como ele, criada a partir da expropriação do samba das classes mais pobres. A trajetória descrita até a bossa era engenhosa. Ante a invasão de músicas despersonalizadas do mundo todo, empreendida decididamente pelas gravadoras multinacionais após o final da 2ª Guerra Mundial, a música brasileira teria entrado em colapso, dada a incapacidade dos artistas mais autênticos de competir com a produção internacional, já que não atingiam o mesmo "bom acabamento" comercial. Teria sido somente com o vertiginoso desenvolvimento industrial brasileiro em torno de 1955 que os artistas nacionais puderam vencer a música importada:

> O poder aquisitivo das novas classes médias das maiores cidades permitia aos jovens amantes de música popular adquirir instrumentos caros, que não apenas o popular violão, tomar conhecimento da cultura clássica, da melhor música internacional, do bom jazz e da canção francesa, estudar música com os melhores professores e adotar novos métodos de aprendizagem musical, como o uso de cifras. Nessas condições, formou-se um novo movimento entre jovens compositores e intérpretes, na zona sul do Rio de Janeiro, que viria a ser conhecido por bossa nova (BARROS, 1965: 233-234).

Nelson Lins e Barros novamente situava a bossa-nova como correlato musical do desenvolvimento das forças produtivas no Brasil, mas evocando também um ponto de vista nacionalista, contraposto à invasão "pelo pior que havia na música internacional" (BARROS, 1965: 233). A manipulação das análises sociológica e musical era evidente, como ao acomodar um processo incrivelmente complexo num espaço inferior a três anos (período em que o referido surto desenvolvimentista teria acontecido) para explicar a súbita mudança no panorama musical desencadeada pela bossa-nova, em 1958. Nesse esforço, por exemplo, o violão surgia como exemplo de atraso, antípoda da modernização, embora, em muitos discursos – sobretudo os centrados na figura do cantor e violonista João Gilberto –, ocupasse o lugar de instrumento fundamental da bossa-nova. Em outro ponto, ainda, tomava o sistema de cifras, com sua simplificação da notação musical formal, como algo "mais evoluído", um favor do progresso. As arbitrariedades eram muitas, enfim, mas tinham em comum o desejo de forjar uma coincidência perfeita entre as supostas infraestrutura e superestrutura nacionais, legitimando a proeminência da bossa-nova. Ligada ao desenvolvimentismo de Juscelino Kubistchek, então, a bossa-nova seria um movimento que buscava elevar a produção nacional e combater a invasão estrangeira. Seu único deslize teria sido o afastamento das tradições populares em função das ligações com a arte de elite internacional, principalmente nos "excessos jazzísticos". Ao final, teria se firmado como uma mercadoria de luxo, corroída socialmente pelas tentativas publicitárias de torná-la mais comercial e afastada da intelectualidade nacionalista que inicialmente a apoiou. Desde aí, teriam vindo, então, os impasses: "como se manter nacionalista e artisticamente boa? Como se manter artisticamente boa e penetrar nas massas?", mas, na música de protesto, também a solução: "uma integração com a música tradicional, com o folclore e com outros setores artísticos nacionais, todos vítimas do mesmo mal" (BARROS, 1965: 234-235). Nesse ponto de vista, um poderoso elo entre setores artísticos diversos – semelhante ao "mutirão estético-ideológico" de Sant'Anna – teria unido horizontalmente populares e eruditos, num movimento algo diferente do preconizado por Carlos Estevam, que tinha os eruditos no comando das ações. Seu surgimento, por volta de 1964 – note-se a data, pouco posterior do ilustrativo episódio da carreta –, aparecia como única saída viável para a crise

interna da bossa-nova. Não se tratava, pois, de negar as conquistas de Tom Jobim e companheiros, mas de integrá-las às outras correntes progressistas a fim de que absorvessem seus ensinamentos de comunicação com o povo brasileiro e se expandissem para uma representação que transcendesse a classe em que se gerou. Formava-se, assim, a figura do artista de "todas as bossas", apto a tecer um pacto social revolucionário, que Nelson Lins e Barros (1965: 236) enxergava exemplarmente na engajada Nara Leão, cujo disco de estreia havia satisfeito as necessidades de choque da nova vanguarda com o racha que causou na bossa-nova (CASTRO, 2000: 343-353).

O argumento de Nelson Lins e Barros, justamente por ser transpassado de claras fragilidades conceituais e históricas, precisa ser tomado com atenção, na medida em que revela uma versão original da arte engajada, forjada na apropriação fragmentária dos preceitos cepecistas pelos artistas populares. Tratava-se, afinal, de um autor bastante relevante na música engajada, a ponto de ser apontado pelo crítico Sérgio Cabral (1966: 266), afinado com o CPC, como um dos "primeiros a nacionalizar a bossa-nova [em parceria com Carlos Lyra], sendo Nelson, talvez, o primeiro compositor a elaborar letras de música popular com preocupações sociais, denunciando as injustiças e acentuando esperanças". Ruy Castro (2000: 346) foi além, e disse que Lins e Barros era municiador ideológico de Carlos Lyra. Suas palavras, portanto, refletem bastante o discurso de sustentação da música de protesto.

Ainda a respeito do texto de Lins e Barros, a "integração" que pregava é algo que merece atenção, pois havia ecoado por todo o modernismo brasileiro, desde a *Estética da vida* de Graça Aranha, conforme mostra o historiador Eduardo Jardim de Morais (1978: 21-45). Esse reaproveitamento do modernismo era, também, algo assimilado há bastante tempo pela tradição da música popular e ainda presente, como se observa nas falas de Edu Lobo no citado debate da *Revista Civilização Brasileira*. Nele, o compositor citou Mário de Andrade por duas vezes, sendo a primeira para justificar a nacionalização do jazz via bossa-nova e a segunda para defender o emprego da arte para um combate no campo social. Contudo, a categoria de "integração", quando usada no sentido modernista, estabelecia uma fratura no projeto original do CPC, pois substituía a consciência revolucionária pela intuição no ato de identificar-se com o proletariado. Bastava a diluição não racionalizada, intuitiva, do artista na cultura do povo, seja nos aspectos de classe, seja nos culturais, para que ganhasse autoridade para se pronunciar em nome do coletivo nacional. A autodefesa feita por Edu Lobo, numa comparação de sua música com o poema *Operário em construção* (publicado no primeiro volume de *Violão de rua*), de Vinicius de Moraes, foi eloquente nesse sentido:

> A música, como as outras artes, é decorrência de um estado emocional, mas também de um fato social. [...] Quando Vinícius escreve sobre o *Operário em Construção*, foi fato social visto ou lembrado. Na verdade, qualquer artista está autorizado a falar sobre a mulher, a política e quaisquer outros temas (LOBO; TINHORÃO; VINHAS, 1965: 310-311).

A adaptação da forma modernista de contato com a essência do povo, a intuição, agora feita pela turma da bossa-nova, ajudou a formar uma curiosa heterodoxia na música de protesto. Para identificá-la, basta recorrer a listagem dos termos preponderantes na recepção dessa produção na imprensa escrita feita por Arnaldo Contier. Nela, percebe-se, basicamente, uma variação na associação nacionalista entre o realismo materialista e o nacionalismo modernista, com os decorrentes populismos "de esquerda" e "de direita" (CONTIER, 1998). A apropriação levava, assim, a uma série de obras e ideias alternativas ou contraditórias com os princípios formulados por Carlos Estevam. Duas delas, citadas com perspicácia pelo jornalista Ruy Castro, se destacaram justamente no aclamado musical *Opinião*, um grande marco da arte engajada, dirigido por Augusto Boal e protagonizado por Nara Leão: *Opinião*, de Zé Kéti, e *Sina de caboclo*, de João do Vale (CASTRO, 2000: 351). A primeira transformava a acomodação em resistência, quando o personagem-enunciador dizia que, por mais miséria que houvesse, não abandonava o morro, enquanto a segunda assumia uma proposta reformista na questão agrária ("[...] Vai ser bom pra mim/ E bom pro doutor/ Eu mando feijão/ Ele manda trator [...]"), algo inaceitável para Carlos Estevam, que, nas questões de terra, pregava a máxima guevarista: "primeiro toma-se o poder; depois, faz-se a reforma agrária" (ESTEVAM, 1963: 3). Eram, enfim, obras de caráter revolucionário intuitivo, derivado da sensibilidade e da experiência de vida dos autores, sem análises dialéticas. O que as compatibilizava com as propostas iniciais do CPC era menos os vínculos conceituais com o materialismo histórico do que a aproximação circunstancial com seus alegados ideais de justiça social – a descrição de Ruy Castro da apenas ocasional participação de Lyra na fundação de uma célula paulistana do Partido Comunista Brasileiro aponta para o mesmo sentido (CASTRO, 2000: 262).

Outro ponto fundamental na diferenciação entre a evolução da música de protesto e os princípios ideológicos que nortearam a constituição do CPC é observar os improvisos que os músicos populares bossa-novistas fizeram para atender a preceitos da "arte popular revolucionária". Acontece que esse papel, desde a ressalva inicial ao termo "cultura popular" feita por Carlos Lyra, não era confortavelmente ocupado por artistas firmados na sofisticada bossa-nova, não porque se negassem a inserir as mensagens político-sociais que os elevassem à arte popular revolucionária, mas porque "popular", aí, se referia indistintamente a todas as manifestações massivas ditas "industriais", sem considerar o lugar

específico que ocupavam (e procuravam ocupar) no meio da música popular brasileira. Daí que tenha interessado a Lyra e seus parceiros – não necessariamente acompanhados pelos ideólogos do CPC – a reconstrução de um padrão estético para a música de protesto. Manoel Tosta Berlinck aponta como marco inicial dessa construção a decepção do show que marcou a estreia de uma carreta doada ao CPC em 1963, realizado às 18 horas de um dia da semana, no Largo do Machado carioca, apinhado de trabalhadores saindo do serviço. Aconteceu que os transeuntes deram bem menos atenção às canções de talhe bossa-novista de Carlos Lira, Carlos Castilho e outros engajados que se apresentavam sobre a caçamba do que a dois músicos de rua, imigrantes nordestinos, que tocavam viola e berimbau na calçada. De acordo com Berlinck (1984: 77), dessa frustração os cepecistas teriam tirado a lição de que a forma das suas canções ainda não estava correta, insistindo numa "perigosa e equivocada distinção entre forma e conteúdo [...] incorporada na teoria da cultura popular por Carlos Estevam". A solução encontrada para o impasse teria sido a de vestir suas mensagens revolucionárias com formas mais populares, sobretudo através do aliciamento de artistas "legítimos", como os sambistas "de morro" Zé Kéti, Cartola, Nelson Cavaquinho, para integrar as mostras musicais do CPC. Essa visão de Berlinck, que parte da suposta coesão estética do CPC, mostra certas contradições da música de protesto, mas não explica bem a escolha do samba de morro como um interlocutor privilegiado. Acontece que este impõe uma clara dissonância com os propósitos modernos e massivos da "arte popular", uma vez que tinha pouquíssima expressão na mídia e na indústria – haja vista que os sambistas citados sequer tinham discos gravados naquela época –, ficando mais próximo aos ares folclóricos da repudiada "arte do povo", junto à viola e ao berimbau. Outro entrave para tal leitura é o fato de que, ao menos dois anos antes do episódio da carreta, a aliança com o samba de morro já estava em andamento, como na letra de uma das suas primeiras canções engajadas, a citada *Influência do jazz*, de 1961. Não fosse esta suficiente, pode-se recordar as frequentes idas de Lyra às rodas de samba na casa de Cartola durante o ano seguinte, quando gravava tudo o que os sambistas faziam – "até espirro", nas palavras de Elton Medeiros (BARBOZA; OLIVEIRA FILHO, 2003: 184), ou uma declaração do mesmo ano, em que, cuidadosamente, atacava as letras da bossa-nova, preservando sua modernidade formal ao dizer que "era apenas uma forma musicalmente nova de repetir as mesmas coisas românticas e inconsequentes que vinham sendo ditas há muito tempo. Não alterou o conteúdo das letras. O nacionalismo é o único caminho" (apud CASTRO, 2000: 344).

Em função dessas dissonâncias, então, parece ser mais viável considerar que aquilo que se apresentou como descontinuidade na narrativa do episódio da carreta, aos olhos de Berlinck, não tenha sido outra coisa, senão o desdobramento mais profundo de uma tendência já presente na música popular desenvolvida no CPC.

O fato do estreitamento das trocas entre sambistas-de-morro e a nascente música de protesto ser anterior ao choque descrito por Berlinck, porém, não deve ser visto como parte de um projeto comum e homogêneo, mas como um segundo acordo cultural estabelecido no âmbito do CPC. Afinal, mesmo em se tratando de artistas da mesma faixa de atuação, é evidente a disparidade das posições que ocupavam no meio cultural de seu tempo, com a bossa-nova (Lyra incluso) tendo acabado de consolidar sua trajetória internacional, no famoso show do Carnegie Hall nova-iorquino, e os sambistas vivendo às margens dos principais meios de circulação de música popular no Brasil.

Uma cena muito reveladora da distância e dos termos da aliança entre eles ocorreu numa noite próxima do episódio da carreta, conforme narrou por Ruy Castro (2000: 346), a partir de informações de José Ramos Tinhorão, testemunha ocular do fato. Aconteceu de Lyra, junto ao letrista Nelson Lins de Barros (seu amigo e mentor intelectual, segundo Castro), convidarem Cartola, Nelson Cavaquinho e Zé Kéti para uma visita ao seu apartamento, na Zona Sul carioca. O objetivo era, justamente, que compusessem algo em parceria. Sentados todos à mesa, então, os cepecistas iniciaram a conversa servindo whisky para si e oferecendo cachaça e cerveja para os visitantes, com constrangedora naturalidade. Resumiu-se, assim, naqueles copos, a posição de cada um na relação: enquanto os artistas oriundos da bossa-nova se deliciavam com uma iguaria consumida pela elite cosmopolita, aos populares cabia sorver o sabor típico brasileiro. Outra passagem entre Carlos Lyra e Zé Kéti, narrada pelo primeiro, reflete esses lugares esperados, quando o sambista lhe propôs compor algo engajado:

> Certa noite, Zé Kéti me aparece em casa, meio constrangido e segredando: "Carlos Lyra, os caras lá do teatro do CPC querem que eu faça um samba, mas só que com letra integrada na realidade brasileira...". "Zé, tuas letras já são suficientemente integradas", retruquei. Ele insistiu: "Mas pra não contrariar tentei fazer uma puxando para esse lado...". Isso dito, foi tirando do bolso um papel e uma caixinha de fósforo. Depositou o papel na mesa, deu o tom, batucou na caixinha de fósforo e mandou: "Estamos caminhando rumo ao socialismo, devagar...". Apanhei depressa o papel da mesa e, meio engasgado, ainda, disse: "Esquece, Zé, pelo amor de Deus, não faz isso não..." (LYRA, 2008: 63).

Aquela parceria no samba socialista não vingou, mas uma posterior, sim: *Samba da legalidade*, que, contudo, passava longe da ideia do sambista assumir a escrita de um discurso ideológico ("[...] Eu não sou politiqueiro/ Meu negócio é um pandeiro [...]"). Ficava expresso, portanto, que, tanto em um caso, quanto em outro, o conteúdo revolucionário da arte do sambista emanava do seu ser, intuitiva e fatalizadamente, e não das suas opções intelectuais. Dessa forma, a relação dos músicos populares engajados com os sambistas –

assim como adiante, com o sertanejo nordestino João do Vale, no musical *Opinião* – acabou se concentrando numa troca semelhante à que os modernistas descritos por Wisnik tiveram com os artistas populares de seu tempo: a de legitimidade por reconhecimento. Os sambistas de morro legitimaram os discursos sobre o nacional e o proletário dos bossa-novistas engajados, enquanto estes lhes deram reconhecimento no ambiente intelectual e massivo em que circulavam. A condução do processo estava, obviamente, nas mãos dos músicos populares intelectualizados, o que fica evidente no desconcertante intervalo de cerca de dez anos entre a "redescoberta" fonográfica das composições de Cartola e Nelson Cavaquinho, no disco de estreia da então engajada Nara Leão, *Nara* (1964), e os primeiros discos assinados pelos próprios sambistas, *Cartola* (1974) e *Nelson Cavaquinho* (1973).

É importante ressaltar que o princípio e a forma desse nacionalismo, acusado diversas vezes na música de protesto, são frutos dos debates internos da música popular, e não uma diretriz política dos ideólogos do CPC. A observação da distância entre o que o CPC, institucionalmente, esperava da música e o que a nascente música de protesto elegia como linguagem e campo de atuação fica ainda mais clara na primeira grande obra musical proposta pela entidade e bancada pela UNE, o LP *O povo canta*, lançado em 1963. Nele, foram reunidas 5 canções: *O subdesenvolvido* e *Canção do trilhãozinho*, de Carlos Lyra e Chico de Assis, interpretadas por Conjunto CPC, Carlinhos Castilho e Edmundo Barbosa; *João da Silva*, de Billy Blanco, interpretada por Nora Ney; *Grileiro vem...*, de Rafael de Barros, interpretada por ele mesmo; *Zé da Silva*, de Geni Marcondes, Augusto Boal e o Conjunto CPC, interpretada por Carlinhos Castilho. Essas obras foram apresentadas na contracapa como uma "experiência nova na música popular", em que "os elementos autênticos da expressão coletiva são utilizados para, através deles, chegar a uma forma eficaz de comunicação com o povo, esclarecendo-o, ao mesmo tempo a respeito de problemas atuais que o atingem diretamente". No mesmo texto, aparecem os elementos aos quais essa nova arte se contrapunha: o sentido individual dos problemas comumente abordados nas canções; a busca pelo sentimental ou pelo "moderninho"; os objetivos de entretenimento e amortecimento; as visões irreais da vida, forjadas pelas frustrações, e as deformadas, ainda que espirituosamente, por um humorismo impotente.

Ficava em evidência, desde aí, o objetivo de conscientização, lastreado na explicação das causas da experiência cotidiana do brasileiro anônimo e averso ao que se identifica como cotidiano da música popular, o que explica a proeminência do aspecto verbal nas canções. Delas, *O subdesenvolvido* e *Canção do trilhãozinho* (de Carlos Lyra e Chico de Assis), além de *Zé da Silva* (de Geni Marcondes e Augusto Boal), saíram mais próximas do teatro musical, com melodias claramente subordinadas às narrativas dos textos. *João da*

Silva, por sua vez, seguiu os rumos dos sofisticados sambas-sincopados do autor, Billy Blanco (que já havia composto *Café society* e *Estatuto de gafieira*). A letra de *João da Silva* era toda baseada no livreto *Um dia na vida do Brasilino*, de Paulo Guilherme Martins, político e escritor "comuno-petebista" – aludindo à auspiciosa qualificação do Dops – Santos (PRONTUÁRIO Nº 8438, 1977) – que, aliás, teria inspirado o nome do protagonista do filme *Terra em transe* (1968), de Glauber Rocha. Já o baião *Grileiro vem...*, concentrava-se na resistência dos moradores do morro ao assédio de grileiros, encenando a luta do proletariado contra o capital especulativo. É curioso notar como, em todas essas canções, não se percebe uma presença dominante da bossa-nova, ainda que Lyra seja o único músico a assinar duas faixas. Seria, então, a superação da bossa pela viola e o berimbau, evocada no episódio da carreta? Provavelmente não, pois a referência musical mais próxima desse universo é justamente a última canção, *Grileiro vem...*, assinada pelo autor mais obscuro do disco, Rafael de Barros, reconhecido, na época, pela quadrilha *Arrasta pé*, gravada por Ademilde Fonseca em 1951, e por uns poucos registros esparsos deixados a partir de meados da década anterior. A canção de Billy Blanco também trazia algum tempero popular, na medida em que seguia a tradição do samba, mas com bastante distância dos terreiros das escolas de samba. Que teria havido, então, com o efervescente debate musical e nacionalista do CPC? A resposta parece estar na política interna da entidade, com bossa, viola e berimbau ficando em segundo plano no espaço nobre do disco, em favor do grupo mais forte, o do teatro, que coassinou as primeiras três canções supracitadas, e teve supremacia não só numérica e estética, mas também destaque na ordem de apresentação, ocupando abertura de cada lado do disco. Diante dessas opções, bem se pode interpretar que os coadjuvantes fizessem parte de um cenário legitimador das obras dos teatrólogos. Não se pode excluir, ainda, que Billy Blanco, Nora Ney e Rafael de Barros também estivessem sendo ali homenageados pelos anos que tinham de militância no PCB.

Em todos os casos, é perceptível que a participação dos músicos populares no disco cepecista *O povo canta*, além de subalterna, constituiu uma atividade exótica na produção cotidiana, já que nenhum deles levava tais obras ou, mesmo, composições semelhantes às suas produções profissionais daquele tempo, como se pode observar no LP lançado por Lyra em 1963, *Depois do carnaval – o sambalanço de Carlos Lyra*, no lançado por Nora Ney em 1962, *Nora Ney & Jorge Goulart*, e, um pouco mais afastado, no compacto lançado por Rafael de Carvalho em 1961, *É só socó/Ralando coco*. Nesse silêncio, semelhante ao de Dorival Caymmi nas parcerias politizadas com Jorge Amado nos anos 1940 (DOMINGUES, 2009: 106-113), fica clara a resistência dos músicos engajados aos desígnios da intelectualidade dominante no CPC, resguardando uma estética e uma historicidade próprias que tal primazia marginalizava.

Pescando política

As dissonâncias na aliança entre os músicos populares e os ideólogos do CPC, presentes desde a fundação da instituição, ficaram mais evidentes após o golpe de 31 de março de 1964, quando se reconfiguraram os pesos dos capitais trocados pelos dois grupos. Acontece que a tomada do Estado pelos militares e civis mancomunados bloqueou o projeto de poder da intelectualidade cepecista, dissolvendo a entidade, desmantelando sua rede de organizações populares e rompendo seus laços com as instâncias governamentais. Os canais de produção e difusão da música de protesto, entretanto, não só não foram tão afetados, como também se beneficiaram de um crescimento de mercado que se avolumaria e perduraria ao longo de grande parte do período de vigência da ditadura então instaurada (ORTIZ, 1994: 114). Daí o ensejo para se formar um novo equilíbrio.

Um símbolo importante dessa mudança foi o citado musical *Opinião*, protagonizado por Nara Leão (depois Maria Bethânia), tendo ao lado Zé Ketti e João do Vale. Schwarz o identificou como a primeira reação relevante ao golpe:

> Neste enredo, a música resultava principalmente como resumo, autêntico, de uma experiência social, como a opinião que todo cidadão tem o direito de formar e cantar, mesmo que a ditadura não queira. Identificavam-se assim para efeito ideológico a música popular – que é com o futebol a manifestação chegada ao coração brasileiro – e a democracia, o povo e a autenticidade, contra o regime dos militares (SCHWARZ, 1992: 81).

Schwarz foi preciso na descrição do papel da música no *Opinião*, em que deu uma sonora demonstração da nova condição alcançada. As canções, outrora submetidas aos roteiros de filmes e espetáculos engajados, agora ganhavam vida na fragmentação assistemática da sensibilidade midiática, assim como aconteceu com *O morro (feio não é bonito)*, de Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri. Composta em 1963, a obra deixou seu contexto original de parte da trilha sonora da adaptação cinematográfica de *Gimba, o presidente dos valentes*, uma peça politizada de Guarnieri, para alcançar grande repercussão massiva, circulando pelos canais dos meios de comunicação modernos. Primeiro, fez parte do bem sucedido LP de estreia de Nara Leão, *Nara*, em 1964. Pouco adiante, em 1965, foi a segunda música do pot-pourri de abertura do famoso LP *2 Na bossa*, de Elis Regina e Jair Rodrigues, o maior sucesso de vendas da década de 1960 e correlato fonográfico do badalado programa televisivo *O fino da bossa*, comandado pela mesma dupla de artistas na TV Record a partir daquele ano.

A migração da arte de protesto do circuito parainstitucional proposto pelo CPC para os discos e os musicais de televisão foi, talvez, a ponta mais aguda da criação do que Schwarz (1992: 79-80) chamou de "símbolo vendável da revolução" – sendo rapidamente acolhida pelos estudantes e o público, em geral. Independentemente do juízo depreciativo sobre o ser vendável – característica elementar da música massiva –, o movimento acontecido foi exatamente esse. Vale notar, porém, que tal migração não se deu por interesse único nem majoritário dos meios de comunicação, mas por atuação direta de artistas da arte engajada nesses meios, tais como Edu Lobo e o notável compositor, cantor, pianista, ator e diretor cinematográfico Sérgio Ricardo (no que foram acompanhados, pouco a pouco, por alguns nomes de destaque entre os ideólogos do CPC, como Alfredo Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho e Francisco de Assis). É significativo, aliás, que os maiores símbolos dessa nova faixa de atuação da música de protesto, os festivais televisivos de MPB, tenham sido idealizados por Solano Ribeiro, um ator que fez o mesmo itinerário: do protesto à mídia. Foi ele o produtor do I Festival Nacional de Música Popular Brasileira, na TV Excelsior paulista, em que consolidou um modismo de canções de protesto ao sagrar vencedora a canção-praieira *Arrastão*, de Edu Lobo e Vinicius de Moraes, defendida por Elis Regina, obra bossa-novista de inspiração caymmiana que representava o cotidiano de uma comunidade pré-capitalista de pescadores.

É interessante frisar que uma parcela significativa da crítica viu nessa expansão da arte engajada para os meios de comunicação um artifício benéfico, unicamente, à conservadora ditadura civil-militar instaurada, como fez a crítica literária Flora Süssekind:

> A estratégia do governo Castelo Branco foi, por um lado, expansionista – superdesenvolvimento dos meios de comunicação de massa, sobretudo a televisão; por outro, até liberal com relação à arte de protesto e à intelectualidade de esquerda, desde que cortados seus possíveis laços com as camadas populares (SÜSSEKIND, 2004: 22).

Desse panorama, Süssekind (2004: 213) concluiu que houve um confinamento da produção intelectual "de esquerda", enquanto, no que diz respeito à massa, a televisão garantia "a certeza de um controle social efetivo em cada casa que possuísse seu aparelho transmissor". Obviamente, tal interpretação depreciativa reverberou na música de protesto, que teve em musicais e festivais de televisão seu principal veículo divulgador. Independentemente de uma avaliação comparativa entre a eficácia ou a profundidade das diferentes manifestações de protesto, porém, pode-se dizer que tal depreciação não dá conta dos conflitos encenados na televisão e nos meios de comunicação massivos, incluindo as censuras e perseguições motivadas por sua receptividade aos discursos de esquerda

(DUNN, 2007: 65). Mais do que isso, porém, o argumento de Süssekind, por prender-se unicamente ao poder dos meios, torna ínfima a possibilidade de haver qualquer atuação política vinda dos artistas da cultura massiva, ao contrário do que vem sendo mostrado aqui. Vale observar, aí, que não se trata de um traço meramente pessoal da autora, mas de um impasse da intelectualidade de esquerda da época, em geral, premida entre a vontade de envolver o popular em seus projetos e a recusa dos meios de comunicação massivos convencionais, conforme argumenta Carlos Guilherme Motta (2008: 243-298).

A onda de canções de protesto desencadeada por *Arrastão* foi igualmente desprezada pela crítica literária Walnice Nogueira Galvão (1976: 95), na acusação do mito do "dia que virá", um instrumento de "evasão e consolação para pessoas intelectualmente sofisticadas". Nesse mito, cujo maior representante no que chamou de MMPB (moderna música popular brasileira) seria o cantor e compositor paraibano Geraldo Vandré, autor de sucessos como *Disparada* (com Théo de Barros) e *Pra não dizer que não falei de flores*, a autora observou que "não há opção a não ser cantar; o que varia é a finalidade do cantar. Consolo, divulgação ou pensamento mágico, eis as finalidades que a canção da MMPB propõe a si mesma" (GALVÃO, 1976: 104). À luz dos conflitos internos da arte de protesto aqui estudados, mais do que a avaliação reducionista dos efeitos anestésicos da canção de protesto, a insistência percebida por Galvão nesse mito reflete uma estratégia da música popular para se colocar na dianteira das ações. Nessa perspectiva, as críticas de Galvão não são, senão, a expressão do outro polo em jogo na arte engajada: o da intelectualidade erudita, que de antemão fez a mesma acusação de "mera consolação" contra os artistas populares (vide os argumentos anteriormente citados de Carlos Estevam). De forma semelhante, a univocidade do domínio dos meios de comunicação massivos, apontada por Süssekind, foi antecipada nos escritos seminais do CPC. Tais juízos, então, bem menos do que soluções, são partes do problema.

A desqualificação da passagem de músicos populares para a dianteira do debate político-musical, feita nos moldes do CPC, esbarra, ainda, em mais um grande obstáculo, talvez decisivo: o reconhecimento que esses músicos tiveram da intelectualidade em questão no calor da hora. Emblemático foi o caso de Nara Leão, que com o *Opinião* obteve bastante visibilidade, prestígio e dividendos (cf. CASTRO, 2000: 352) e, ainda em fins de 1964, confessava: "estou ganhando tanto dinheiro que não sei onde enfiar". Foi nessa boa maré que ela, em 1966, declarou a um jornal: "os militares podem entender de canhão ou de metralhadora, mas não pescam nada de política" e "as nossas Forças Armadas não servem para nada, como foi constatado na última revolução, em que o deslocamento das tropas foi prejudicado por alguns pneus furados" (apud CASTRO, 2000: 353). Eram declarações incrivelmente soberbas e insensatas, ante a consumada vitória dos militares,

mas que mereceram uma atenção incomum. Por parte do regime militar, foram respondidas não por algum delegado obscuro, mas pelo então Ministro da Guerra (e futuro-presidente), general Costa e Silva, com uma ameaça de enquadramento na Lei de Segurança Nacional. Por parte da alta intelectualidade, não foram tomadas por uma rebeldia alienada, mas acolhidas euforicamente. O líder cepecista Ferreira Gullar, que ainda dedicou-lhe a quadrinha: "Moço não se meta/ Com a tal Nara Leão/ Que ela anda armada/ De uma flor e de uma canção" (apud CASTRO, 2000: 353).

Revendo o desenvolvimento da música de protesto, entre a expressiva repercussão de uma Nara Leão ou de um Geraldo Vandré, na segunda metade da década de 1960, e as modestas apresentações de Carlos Lyra e sua turma na carreta do CPC, por volta de 1963, não se nota uma ruptura, mas um desdobramento de relações artísticas gradualmente constituídas. No primeiro momento, verifica-se um originalíssimo mecanismo de trocas, em que os intelectuais engajados buscavam o capital massivo e a legitimidade dos populares para consolidar seu projeto de poder, oferecendo, em contrapartida, seu reconhecimento, tanto no plano estético, com a aceitação da historicidade da bossa-nova, quanto no plano político, com participação na efetivação de um projeto de esquerda. Para o sucesso desse pacto, porém, a música de protesto, que não era unanimemente considerada representante da cultura popular nacional, precisou estabelecer um pacto complementar, trocando o prestígio obtido entre a intelectualidade e a visibilidade massiva que dispunha pela legitimidade de artistas tidos como mais próximos à "pureza" folclórica. Já no momento imediatamente posterior ao golpe, a relação entre intelectuais e artistas populares aparece reequilibrada com pesos distintos, mas com os mesmos elementos já colocados. Tendo perdido as vias de acesso ao poder e sua rede de organizações populares, a intelectualidade cepecista, por um lado, abriu mão na exclusividade da determinação do conteúdo revolucionário das obras de arte e passou a demandar muito mais o capital massivo da música popular, passando à condição de subsidiária dos artistas desse campo, que deixaram o papel de intermediários entre a esfera culta e a massa para assumir uma posição autônoma na ação política. É difícil, contudo, apontar um vencedor político entre os grupos da arte engajada, uma vez que a ditadura foi amplamente dominante nos projetos de poder do período. Do ponto de vista do meio cultural brasileiro, porém, a proeminência conseguida pelos artistas populares após o golpe de 1964 foi algo notável e repercutiu bastante nos anos subsequentes: seja nos desdobramentos da música de protesto, com Chico Buarque, João Bosco e Aldir Blanc, Taiguara e Gonzaguinha, entre outros, seja no tropicalismo de Caetano Veloso, Gilberto Gil e sua turma.

Referências

BARBOZA, Marília Trindade; OLIVEIRA FILHO, Arthur de. *Cartola, os tempos idos*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

BARROS, Nelson Lins e. Música popular: novas tendências. *Revista Civilização Brasileira*, ano 1, n. 1, p. 232-237, mar. 1965.

BARROS, Nelson Lins e et al. Que caminho seguir na música popular brasileira? In: *Tropicália:* encontros. COHN, S; COELHO, F. (Orgs). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 16-31. Debate acontecido em 1966, organizado por Airton Lima Barbosa.

BERLINCK, Manoel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papirus Livraria, 1984. Disponível em: <http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br.df/files/cpc.livro_.pdf>. Acesso em: 23 out. 2013.

CABRAL, Sérgio. Nelson Lins e Barros. *Revista Civilização Brasileira*, ano 2, n. 9-10, p. 265-267, set.-nov. 1966.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CAMPOS, Geir. Razão de família. In: *Violão de rua*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira-Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, 1962. p. 39.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade:* a história e as histórias da bossa-nova. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

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, p. 13-52. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100002&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 16 out. 2013.

DOMINGUES, André. *Caymmi sem folclore*. São Paulo: Barcarolla, 2009.

DUNN, Christopher. Tropicália, modernidade, alegoria e contracultura. In: BASUALDO, Carlos (Org). *Tropicália:* uma revolução na cultura brasileira (1967-1972). São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 59-79.

_____. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. Trad. Cristina Yamagami. São Paulo: Unesp, 2009.

ESTEVAM, Carlos. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Saco de gatos:* ensaios críticos. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

GOMES, Alfredo Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial, n. 2, 1968, p. 7-17.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão, vanguarda e subdesenvolvimento:* ensaios sobre arte. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

_____. João Boa-Morte (Cabra marcado para morrer). In: *Violão de rua*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira-Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, 1962. p. 22-35.

JARDIM, Reynaldo. Mão aberta. In: *Violão de rua (II)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira-Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, 1962. p. 108.

LENHARO, Alcyr. *Cantores do rádio:* a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Edunicamp, 1995.

LOBO, Edu; TINHORÃO, José Ramos; VINHAS, Luiz Carlos. Confronto: música popular brasileira. *Revista Civilização Brasileira*, ano 1, n. 4, p. 305-312, jul. de 1965.

LYRA, Carlos. *Eu & a bossa:* uma história da bossa-nova. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

MENDES, Gilberto. De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda. In: CAMPOS, A. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 133-145.

MIDANI, Andre. *Música, ídolos e poder* – do vinil ao download. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MORAIS, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista:* sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

MOTTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: 34, 2008.

NEVES, Santusa Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira:* cultura brasileira e indústria cultural. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PRONTUÁRIO N° 8438, DOPS/Santos. Santos: 1977. Disponível em: <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/memoriapolitica/prontuario.php?prontuario=BR_SP_APESP_DEOPS_SAN_P008438_01>. Acesso em: 13 abr. 2016.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro:* artistas da revolução, do CPC à era da TV. São Paulo: Unesp, 2014.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Landmark, 2004.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-69. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 61-92.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*: polêmicas, diários & retratos. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira – música.* 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 129-191.

André Domingues dos Santos é professor e coordenador do bacharelado interdisciplinar em Artes da Universidade Federal do Sul da Bahia, Campus Paulo Freire. Doutor e mestre em História Social pela Universidade de São Paulo, tendo como tema a História da Música Popular Brasileira, e licenciado em Filosofia pela Universidade Federal de Campinas. Autor de *Caymmi sem folclore* (Barcarolla, 2009) e co-autor de *Batuqueiros da Paulicéia: enredo do samba de São Paulo*, com Osvaldinho da Cuíca (Barcarolla, 2009), além de capítulos de livros especializados e artigos acadêmicos. Crítico musical por 15 anos na imprensa paulista; curador, diretor e produtor de diversos projetos musicais; professor em cursos livres de História da Música Popular Brasileira. andre-domingues@uol.com.br