DOI 10.20504/opus2023.29.22

Porque gostamos de bossa nova: música popular moderna no Nordeste

Matteo Ciacchi
https://orcid.org/0009-0004-7120-2029
(Universidade Federal da Paraíba, UFPB / Centro de Comunicação, Turismo e Artes / Programa de Pós-Graduação em Música, João Pessoa-PB, Brasil)

Resumo: As transformações estéticas, ideológicas e discursivas que atravessaram a música popular no Brasil no início da década de 1960, embora comumente estudadas como fenômeno centrado nos centros urbanos do Sudeste do Brasil, também tiveram desdobramentos na região Nordeste. Neste artigo, esboçamos um panorama desse processo, envolvendo grupos musicais, programas de rádio e TV e festivais, com foco na Paraíba e sua relação com o centro midiático do estado vizinho, Pernambuco.

Palavras-chave: Bossa Nova. Música popular moderna. Música no Nordeste. Música na Paraíba.

***Porque Gostamos de Bossa Nova* [Why We Like Bossa Nova]: Modern Popular Music in Northeastern Brazil**

Abstract: The aesthetic, ideological, and discursive transformations that permeated popular music in Brazil in the early 1960s, although commonly studied as a phenomenon centered in the urban centers of Southeast Brazil, also had ramifications in the Northeast region. In this article, we outline an overview of this process, involving musical groups, radio and TV programs, and festivals, with a focus on the state of Paraíba and its relationship with the media center of the neighboring state, Pernambuco.

Keywords: Bossa Nova. Modern Popular Music. Music in Northeastern Brazil. Music in Paraíba.

CIACCHI, Matteo. Porque gostamos de bossa nova: música popular moderna no Nordeste. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), Vitória, v. 29, p. 1-23, 2023. http://dx.doi.org/10.20504/opus2023.29.22

Recebido em 6/10/2022, aprovado em 17/7/2023, publicado em 02/01/2024

No início da década de 1960, discutiu-se intensamente a modernização da música popular brasileira, em grande parte na esteira do recente sucesso comercial da bossa nova. O estabelecimento de uma história da música popular no país levantava a questão sobre os caminhos que ela iria tomar, num momento em que a indústria musical passava por transformações técnicas, estruturais e organizacionais. O debate não ocorria numa simples oposição entre "tradicionalistas" e "modernistas": as variáveis em jogo eram diversas e complexas, colocando em conflito símbolos culturais do país inteiro, diferenças econômicas e políticas da população, o papel dos meios de comunicação em massa e a diversidade de gêneros musicais do Brasil.

Na historiografia sobre o período, os fatos que ilustram o transcorrer desse debate estão quase totalmente centrados nas metrópoles do Sudeste. Mesmo que não se negue o protagonismo de figuras de outras regiões, como João Gilberto, Caetano Veloso ou Gilberto Gil, os teatros da ação são quase sempre os estúdios, clubes e auditórios do Rio de Janeiro e São Paulo, e os objetos de estudo são os discos, espetáculos, festivais e acontecimentos que lá se desenrolaram.

Como aponta o antropólogo Jesús Martín-Barbero, a década de 1960 na América Latina foi marcada pelo paradigma ideológico do desenvolvimento, que, no terreno da cultura, teve uma de suas expressões mais plenas na televisão. A expansão do mercado televisivo dava-se através da unificação da demanda, reforçando, especialmente nos países "em desenvolvimento", a ideia de que "se somos capazes de consumir o mesmo que os desenvolvidos, é porque definitivamente nos desenvolvemos" (MARTÍN-BARBERO, 1997: 249-250). A impressão de superação do atraso era espetacularizada pelos meios de comunicação, "simulando e desativando" relações entre Estado e massas, rural e urbano, tradição e modernidade.

Rio e São Paulo, concentrando os maiores polos midiáticos do país, eram o palco ideal para essa performance do desenvolvimento. Nessas metrópoles, à sombra dos arranha-céus ou ao sol de Copacabana, seria possível vivenciar um Brasil que deixava para trás seu lado rural e atrasado. E, espelhando internamente a dinâmica cultural da ideologia do desenvolvimento, serviam de modelo para outras regiões do país: se somos capazes de consumir o mesmo que os cariocas, é porque definitivamente nos desenvolvemos. Os centros urbanos do país foram exortados a encontrar sua imagem moderna: se não na infraestrutura, na tecnologia ou na indústria, pelo menos na cultura.

Examinaremos, aqui, o caso da Paraíba. No início da década de 1960, a capital, João Pessoa, possuía pouco mais de 150 mil habitantes, mas vivia um momento de expansão econômica e cultural. Estava estrategicamente a apenas 120km de Recife, que, na época, contava com uma considerável infraestrutura midiática. Embora não tivesse o alcance do eixo Sudeste, a capital pernambucana tinha uma forte presença nacional através da gravadora Rozenblit e, em 1960, já contava com duas emissoras de TV locais que podiam ser sintonizadas na Paraíba. Assim, a população paraibana não estava distante dos debates sobre música popular, e buscava, na antiga cidade colonial, performar seu próprio ideal de desenvolvimento.

A vivência da modernidade na música paraibana manifestou-se de várias maneiras, nos bailes de clubes, auditórios de rádio, colunas de opinião no jornal, grupos musicais, festivais e gravações. Um dos pontos culminantes desse momento foi a realização do I Festival Paraibano da Moderna Música Popular Brasileira (FPMMPB) em 1967, do qual trataremos na parte final do artigo. Discutiremos esse momento da vida musical paraibana no contexto do debate nacional sobre música popular, num percurso que vai do estabelecimento da noção de música popular brasileira, passando pela fase da bossa nova, para, finalmente,

se estabelecer, primeiro como "moderna música popular brasileira", depois como "Música Popular Brasileira", dessa vez em maiúsculas e abreviada para MPB.

Grande parte das informações foi obtida através de pesquisa hemerográfica, a partir dos acervos do jornal *A União*, da Biblioteca Nacional Digital e da Fundação Casa de José Américo (FCJA). Além dos jornais, tivemos acesso, também na FCJA, ao acervo de Expedito Pedro Gomes, idealizador e promotor do FPMMPB, contendo vasto material iconográfico, textual e sonoro sobre o evento.

1. Música popular, tradição e autenticidade

Desde que se estabeleceu, o conceito de música popular tem sido matéria de uma vasta produção analítica e reflexiva, seja na crítica jornalística ou em livros de ensaios e memórias, seja em pesquisas acadêmicas. Nas últimas décadas, alguns estudos têm se dedicado a investigar as transformações nessa produção ao longo do tempo e a natureza dos discursos que a sustentam. A expressão "MPB", que se consolida apenas na década de 1960, ao mesmo tempo que denota um recorte musical bastante específico e mais localizado do que o de "música popular", representa também uma confluência entre vários desses discursos. Historiadores como Marcos Napolitano e José Roberto Zan estudaram a fundo esse processo, demonstrando como ele acompanha de perto as transformações técnicas da indústria cultural, bem como os processos políticos do país.

O conceito de "música popular" desenvolve-se muito próximo ao de "folclore", termo oitocentista para um movimento de interesse renovado pela música das zonas rurais. Num momento de grande popularidade de ideais nacionalistas, essas músicas eram descritas como algo quase orgânico, um produto "da terra", e frequentemente adotadas (ou cooptadas) como símbolos culturais autênticos de um "povo-nação". A música que se fazia nos centros urbanos era normalmente excluída desse conceito, pois se considerava que, nas cidades, ocorreria uma desintegração da autenticidade desses elementos nacionais. Assumindo formas distintas, esse pensamento sobreviveu em várias correntes sobre música popular no Brasil, com particular intensidade na década de 1960.

No Brasil, Mário de Andrade e sua aluna Oneyda Alvarenga estiveram entre os primeiros a produzir esforços mais sistemáticos no estudo da música popular. Entretanto, a influência da etnomusicologia alemã e do método folclórico fazia-se sentir na ênfase dada à música rural. Em 1950, Alvarenga publica seu livro *Música Popular Brasileira*, que é digno de nota por dedicar um capítulo à "Música Popular Urbana". Nele, revela que Mário de Andrade já via limitações na aplicação do método folclórico ao contexto brasileiro, em razão da exclusão do elemento urbano. Porém, mesmo aqui há ressalvas: Alvarenga estuda músicas que considera populares **apesar** de urbanas. Afirma que haveria nas cidades "núcleos legítimos" onde a música não sofria a "influência deletéria do urbanismo" (ALVARENGA, 1982: 327).

Como aponta o musicólogo Silvano Baia (2014: 158), não obstante o desinteresse acadêmico pela música urbana, esta se tornava um fenômeno de enorme alcance, crescendo junto com o avanço dos meios de comunicação no país. Vai tomando corpo uma produção de caráter memorialista, pouco científica ainda que meticulosa, feita por jornalistas, músicos e pessoas próximas ao meio, centrada principalmente na música do Rio de Janeiro, elegendo o samba carioca como arquétipo da música popular urbana, o gênero mais representativo da autenticidade cultural nacional. A crítica jornalística é, nesse momento, o veículo preferido para esse tipo de produção. A *Revista de Música Popular* (RMP), editada pelo jornalista Lúcio

Rangel entre 1954 e 1956, é considerada um dos marcos dessa produção: não necessariamente pelo seu alcance e impacto imediatos, mas por ser uma rara iniciativa na época de reunir, numa só revista, textos sobre música popular urbana que iam além de efemérides sobre nomes de destaque na mídia, discutindo profundamente ramificações culturais da produção contemporânea (LEAL, 2015: 509. BAIA, 2014: 159. MORAES, 2018: 138-139).

A RMP fazia raras menções à música rural, e quase sempre com a intenção de estabelecer conexões com a música das cidades, em especial o samba. José Geraldo Vinci de Moraes (2018), que estudou a produção da RMP, afirma que havia um movimento para "colaborar para a valorização e nobilitação" da música urbana: um "empenho em estabelecer vínculos entre as manifestações urbanas tradicionais e alguns dos gêneros musicais surgidos nas grandes cidades na passagem do século XIX para o XX, dando corpo mas, sobretudo, alargando aquela noção indefinível de 'folclore urbano'" (MORAES, 2018: 137). Dessa forma, reabilitava-se para a música urbana o mesmo ideal de autenticidade que se aplicava à música rural.

A produção dessa época apontava para o estabelecimento de uma historiografia da música popular, repleta de mitos fundadores, compositores e obras canônicas, discografias básicas e traços autênticos, elegendo uma suposta "era de ouro", compreendida, aproximadamente, entre as décadas de 1920 e 1940, período no qual se fixam certas características estilísticas do samba. Tendo como fase embrionária as pesquisas de Oneyda Alvarenga, aprofundadas pela produção crítica da geração de Lúcio Rangel e aparecendo já consolidadas em publicações de autores como Ary Vasconcelos, Jota Efegê e, com maior rigor metodológico, José Ramos Tinhorão, a partir dessa época, podemos falar na gênese de uma historiografia da música popular urbana (LEAL, 2015: 504). Porém, a situação tornar-se-ia mais complexa a partir do final da década de 1950 com o advento da bossa nova, pondo em xeque algumas dessas premissas e pavimentando o caminho para a consolidação do que passou a se chamar de MPB.

2. Da bossa nova à música popular moderna

O historiador José Roberto Zan se refere ao período da passagem entre as décadas de 1950 e 1960 como um momento de "intensificação dos conflitos simbólicos" (ZAN, 2001: 111) na música popular. Essa crise teria duas fontes principais: o momento político de disputas sociais atravessadas pela presença do populismo e a expansão da indústria cultural com a popularização da televisão. Zan argumenta que, com a massificação dos programas de rádio, a televisão configurou-se como uma guardiã do "bom-gosto" estético de uma classe média ascendente que procurava se distanciar culturalmente das camadas mais pobres.

Esse é o contexto do surgimento da bossa nova, cujo público inicial era uma "boemia intelectualizada" da classe média ascendente. Os compositores e intérpretes ligados ao movimento, de maneira geral, projetavam-se como continuadores da tradição da música popular, mas essa adequação não aconteceu sem incômodos. A bossa nova frustrava o projeto de autenticidade nacional da geração da RMP: embora suas bases formais e harmônicas remetessem ao samba, havia uma abertura a elementos da música internacional, especialmente o jazz estadunidense, o que, para alguns, representava a "diluição" de sua brasilidade. Os artistas da bossa nova representavam a modernidade na música popular que deveria acompanhar o desenvolvimento do país.

Nesse sentido, a "modernidade" extrapola rapidamente o sentido puramente estético. No momento histórico do país, essa palavra carregava uma conotação fortemente política. A ensaísta Heloísa Buarque de Hollanda afirma que a presidência de Juscelino Kubitschek, marcada pelas contradições do processo de modernização industrial, favorecia um clima de mobilização, especialmente na classe universitária: "Os temas da modernização, da democratização, o nacionalismo e a 'fé no povo', estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética" (HOLLANDA, 1992: 17).

Paralelamente a essa valorização do elemento político, no início da década de 1960, dá-se temporário desgaste do rótulo "bossa-nova", que já era mais associado a um modismo, imitação superficial de procedimentos musicais. Muitos críticos, jornalistas e mesmo músicos passam a preferir alguma variação do termo "samba moderno" ou simplesmente "música popular moderna". A expressão torna-se tão frequente que passa a ser abreviada para MPM ou MMPB para "moderna música popular brasileira", ou ainda MPMB para "música popular moderna brasileira".



SAMBA DE VANGUARDA

Com Ana Lúcia e Vandré

É IS uma história de dois artistas jovens. A mocinha do nariz engraçado, beleza-simpatia invulgar, sócia da boate-coqueluche de São Paulo, mas que sonha correr mundo divulgando música brasileira. E o môço que deixou de lado diploma de doutor, negócios prósperos, para cantar apenas, dizendo ao povo o que o povo não sabe a respeito de si mesmo. São êles Geraldo Vandré e Ana Lúcia.

Os dois ainda estariam no anonimato, não fôra êste fato-exceção: a boa música romper a verdadeira barreira de som imposta pelos "donos do gôsto popular". A boa música que os lançou nacionalmente — e se destaca nas paradas de sucesso (principalmente de São Paulo) — foi o "Samba em Prelúdio", de Baden Powell e Vinícius de Morais.

Ana Lúcia mora na capital paulista, mas nasceu em Santa Catarina, de onde trouxe os olhos claros e calmos. Seu grande momento foi cantar no Carnegie Hall, em Nova York. E ser muito apaludida, claro. Não sabe falar de si, mas teme que os outros falem. Se alguém lhe diz que está cantando mal, a vontade de Ana Lúcia é largar tudo — mergulha em si mesma procurando, àvidamente, as razões da crítica e acaba se aprimorando um pouquinho mais. Sua primeira aparição pública, pela TV Tupi de São Paulo, foi desastrosa. De repente saiu do tom e sentiu que não o retomaria. Parar, seria um papelão. Ana Lúcia foi seguindo a orquestra, mas simplesmente declamando a letra, até que o maestro se aproximou, de mansinho, e passou-se discretamente ao tom.

Vandré, paraibano de 27 anos, é o advogado com cara de menino. Objetivo na vida: identificar-se, com sua gente, cantando e compondo. No início, um rapaz sério, quase antipático, excessivamente pontificante e senhor de si. Logo depois a impressão que fica: môço simples, quase humilde, muito lúcido e artista conseqüente. Encontrou na música — e não nos negócios — a melhor forma de ter uma participação no nosso momento histórico. Viveu dez anos no Rio, onde acompanhou de perto o desenvolvimento do samba nôvo. Tem muitas composições, entre as quais se destaca "Quem Quiser Encontrar o Amor", de parceria com Carlos Lira.

Vandré também canta no "João Sebastião Bar", ao lado daquele que considera o melhor músico do Brasil: Walter Wanderley. Está-se preparando para gravar a "Canção Nordestina", enquanto examina convite para ir à Europa, com Clemente Soares e o conjunto de Walter Wanderley. Vandré avança em busca de sua realização, como profissional e como ser humano, escrevendo e cantando aquilo que êle acha autêntico.

O "Samba em Prelúdio" foi gravado há dois meses pela **Audio Fidelity,** no seu plano de incentivo à música popular moderna.

Geraldo Vandré e Ana Lúcia ouviram o "Samba em Prelúdio" no mesmo dia, e a vontade de gravarem-no juntos foi instintiva.

Para esta reportagem, o encontro dos dois foi entre flôres (exigência de Ana). No dia seguinte viajariam juntos, para cantar no Sul.

Fig. 1: Matéria n'*O Cruzeiro* (4 maio 1963) sobre o "samba de vanguarda" de Ana Lúcia e Geraldo Vandré. Fonte: Paulino e Moraes (1963).

Na ponta do debate, encontramos Carlos Lyra, jovem compositor e intérprete atuando desde a primeira fase da bossa nova. Uma manchete do *Jornal do Brasil* de 24 de maio de 1962 trazia sua afirmação de que "a bossa nova está morrendo por falta de conteúdo" (CARLOS, 1962: 6). Segundo ele, "25 anos depois da morte de Noel Rosa, as suas músicas continuam a ser cantadas pelo povo, enquanto a bossa nova, com cinco anos de existência, está morrendo" (CARLOS, 1962: 6). A solução, segundo Lyra, estaria "nos morros cariocas e nos cantadores do Nordeste", e explica: "Assim como Noel, um pequeno burguês ex-estudante de Medicina, tirava o conteúdo dos seus sambas do povo e os entregava com o seu talento, nós, rapazes da Zona Sul, podemos fazer o mesmo, pois talento não nos falta" (CARLOS, 1962: 6).

Essas afirmações refletiam debates que atravessavam o meio estudantil. A expansão do ensino superior ocasionou um aumento na participação em movimentos sociais. Na maior parte deles, predominava um conjunto heterogêneo de ideologias progressistas: comunistas, católicos e social-democratas, todos de alguma forma invocando um conceito mais ou menos idealizado de "povo", numa ideologia que ficou conhecida como nacional-popular. Transportado para o âmbito da cultura, isso levou a uma revalorização

do elemento folclórico, que vinha sendo deixado de lado pelos desenvolvimentos mais recentes da música popular urbana a partir da bossa nova.

Lyra participou ativamente do movimento estudantil da época. Aluno do curso de arquitetura, ajudou a fundar, em 1962, o Centro Popular de Cultura (CPC), organização ligada à União Nacional dos Estudantes, tendo dirigido seu setor musical. O CPC, através de seus eventos e publicações, propunha uma "arte popular revolucionária", na qual a aproximação do artista com a "cultura do povo" se daria através da tomada de consciência da privação de poder que este sofre (HOLLANDA, 1992: 17-19). Através do *slogan* "o novo é o povo", propunha-se uma modernidade não mais medida pela incorporação de elementos estrangeiros, mas, sim, por uma pesquisa e apropriação das músicas nacionais. Voltava, assim, como na geração da RMP, a valorização do folclore como símbolo de autenticidade, embora agora num tom político típico da mobilização do governo João Goulart.

Porém, como aponta Heloísa Buarque de Hollanda, a visão do intelectual "ao lado" do povo não só era paternalista como escondia diferenças de classe, generalizando processos e populações inteiras em imagens estereotipadas. Essa retórica pode ser percebida em trechos de seu manifesto:

> A arte do povo é predominantemente um produto das comunidades economicamente atrasadas e floresce de preferência no meio rural ou em áreas urbanas que ainda não atingiram as formas de vida que acompanham a industrialização. [...] A arte popular, por sua vez, se distingue desta não só pelo seu público que é constituído pela população dos centros urbanos desenvolvidos, como também devido ao aparecimento de uma divisão de trabalho que faz da massa a receptora improdutiva de obras que foram criadas por um grupo de especialistas. [...] A arte do povo e a arte popular quando consideradas de um ponto de vista cultural rigoroso dificilmente poderiam merecer a denominação de arte; por outro lado, quando consideradas do ponto de vista do CPC de modo algum podem merecer a denominação de popular ou do povo.
> Com efeito, 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. É 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, [...] 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 inconseqüente para o lazer, não se colocando para ela jamais o projeto de enfrentar os problemas fundamentais da existência (Manifesto[1] *apud* HOLLANDA, 1992: 129-130).

O folclore aparece como produção imperfeita de uma população economicamente atrasada, correspondente a um campesinato que começava a aparecer na zona de interesses da classe estudantil engajada. O poeta e crítico Augusto de Campos, escrevendo ainda em 1966, avaliava que "nessa conjuntura, era natural também que aflorasse a temática do Nordeste, com sua 'presença' paradigmática, quase simbólica, do desajuste social, como matriz referencial das canções de protesto" (CAMPOS, 1974: 61). O Nordeste surge como "tema social", idealizado não sem um certo sentido de exotismo, matéria prima estética a alimentar a produção cultural dos polos industriais. Caberia aos rapazes da Zona Sul do Rio de Janeiro "tirar o conteúdo" desse folclore e, através do seu talento, "devolvê-lo" como um produto efetivamente moderno.

Talvez um dos espetáculos mais significativos produzidos dentro da lógica cepecista tenha sido o *Opinião*, estreado no Rio de Janeiro no final de 1964, já depois do golpe militar. O texto é assinado pelo paraibano Paulo Pontes e pelos cariocas Oduvaldo Vianna Filho e Armando Costa, foi dirigido por Augusto Boal

[1] "Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura", redigido em março de 1962.

e trazia no elenco Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale, juntando, no mesmo palco, cidade, favela e sertão. Um dos pontos climáticos do espetáculo era a canção "Carcará", de João do Vale e José Cândido, interpretada por Nara Leão. A letra descreve a obstinação e instinto de sobrevivência da ave de rapina na paisagem árida do sertão, como metáfora da vida opressiva do campesinato nordestino; na versão teatral, a música termina enquanto Nara recita estatísticas sobre a emigração da população do Nordeste: as metrópoles sudestinas tornam-se o ponto de convergência, portanto palco principal dos conflitos nacionais.



Fig. 2: "Nara Leão Protesta", manchete da edição de janeiro de 1965 da *Revista do Rádio* (RJ). "Gosto de músicas que tenham relação com uma realidade social. Por isto, gosto muito das músicas que ultimamente têm feito Vinícius, Carlos Lyra, Baden Powell e outros, algumas com base no nosso folclore". (NARA LEÃO, 1965)

Augusto de Campos, que era também um dos principais nomes do movimento da poesia concreta, via na música popular moderna o potencial de uma arte de vanguarda internacionalizável. Para isso, recusava-se valorizar a música pela via ancestral do folclore, da autenticidade dos símbolos nacionais, estimulando, em vez disso, a experimentação formal: abandonar formas antigas para forjar uma nova música. Nesse sentido, Campos via com alguma desconfiança a abordagem cepecista: para ele, "a onda de protesto e de Nordeste" poderia alimentar os adversários da modernidade para o "eterno retorno ao sambão quadrado e ao hino discursivo folclórico-sinfônico", um "primitivismo nacional" fundado na ideia derrotista de que "o povo é incapaz de compreender e aceitar o que não seja quadrado e estereotipado" (CAMPOS, 1974: 61).

Pode-se perceber, nesse breve resumo, a dimensão dos "conflitos simbólicos" mencionados por Zan (2001). A música popular urbana passava simultaneamente por um processo de conformação de seu passado e de incerteza sobre seu futuro. Porém, pode-se argumentar que boa parte desses conflitos surgia da tentativa, ainda que frustrada, de entender a música popular do país como um todo coeso e homogêneo. Vislumbrada desde a geração tradicionalista de Lúcio Rangel e popularizada pela crítica vanguardista de Augusto de Campos, tornava-se cada vez mais nítida a imagem de uma **linha evolutiva** da

música brasileira, que se lançava de um indefinido passado folclórico, através da era de ouro de Noel e Mário Reis, até a bossa nova e seus desdobramentos.

3. Bossa nova e o Nordeste urbano

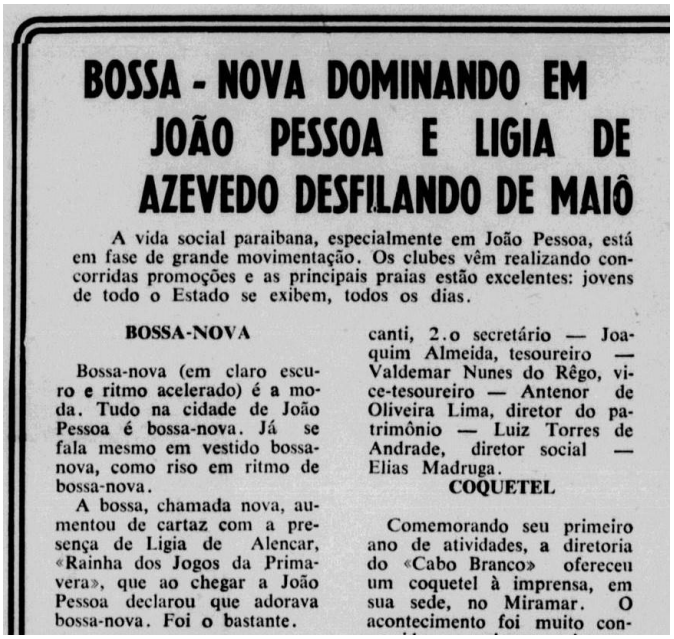
Esse caminho do desenvolvimento da música popular urbana é bastante conhecido e estudado. Durante muito tempo, a "imagem da árvore" contida na ideia de uma linha evolutiva tornou-se um tema dominante na literatura, supondo um desenvolvimento "natural" dos elementos da música popular. O historiador Marcos Napolitano, nas últimas décadas, tem questionado essa imagem. Enxergar a história como um "canal de transmissão linear de identidades e heranças" (NAPOLITANO, 1998: 92-93) esconde as descontinuidades e contradições desse processo. Esse parece ser o caso do lugar destinado ao Nordeste dentro do debate sobre a música popular moderna, quase sempre associado ao folclore ou à canção de protesto.

Tanto na retórica cepecista do "novo é o povo" quanto na postura vanguardista que temia um "eterno retorno" folclórico, o Nordeste aparece ora idealizado ora estereotipado como antítese do progresso, materialização do Brasil rural que se procurava superar. O historiador Durval Muniz de Albuquerque (2011) examina a fundo aquilo que ele chama de "invenção do Nordeste", atrelada à formação discursiva nacional-popular que se configura na década de 1920 e que vive um auge na década de 1960, inclusive à esquerda, a exemplo do CPC. A emergência da ideia de nação traz consigo também a formação discursiva da região: porém, se o Sudeste industrial se esconde num "regionalismo de superioridade", projeto de nação a ser generalizado, o Nordeste nasce como seu "outro", em posição subalterna, resíduo de atraso no caminho de uma cultura nacional homogênea (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011: 57-61).

Não obstante a popularidade desse discurso, que refletia fatos da política nacional, do governo João Goulart ou da luta pela reforma agrária, o Nordeste tinha seus próprios centros urbanos, cuja população, muitas vezes, tinha pouco contato direto com o mundo rural e buscava se enxergar como parte de uma sociedade moderna. Isso influenciava tanto a música que era consumida quanto, posteriormente, a que era produzida. Fernando Henrique Torres, em sua dissertação *Bossa nova fora do eixo* (2015), traz um dos poucos estudos sobre os momentos iniciais da recepção desse fenômeno no Nordeste, especificamente em Recife.

A capital pernambucana possuía uma posição privilegiada no contexto local graças a seu forte polo midiático. Ao contrário das capitais vizinhas, em 1960, Recife já possuía duas emissoras de TV: a TV Rádio Clube e a TV Jornal do Commercio (TORRES, 2015: 109-110). Além disso, havia a fábrica de discos Rozenblit, cujo selo Mocambo foi um dos mais importantes da época, tendo filiais no Rio de Janeiro, em São Paulo e no Rio Grande do Sul. Isso possibilitou um contato próximo entre os músicos locais e o mercado fonográfico nacional. Em seu auge, entre o fim da década de 1950 e o início da década de 1960, a Mocambo lançava discos de nomes do país inteiro, a exemplo de Claudete Soares, Ismael Silva, Herivelto Martins e até o jovem Jorge Ben (TELES, 2000: 72-73).

Em julho de 1960, a recém-inaugurada TV Clube de Recife já incluía em sua grade programas como a "Serenata em Bossa Nova" ou o "Clube da Bossa Nova" (TORRES, 2015: 112). A expressão "bossa nova", como no resto do país, vive uma explosão publicitária, vinculando-se a uma boemia intelectualizada, tornando-se símbolo de requinte e distinção, categoria de produtos para um público consumidor exclusivo e elogio favorável de colunas sociais. Junto com a chegada da televisão, a bossa nova era o próprio símbolo da sociedade moderna e urbana, que já era capaz de consumir o mesmo que se consumia no Rio de Janeiro.



BOSSA - NOVA DOMINANDO EM JOÃO PESSOA E LIGIA DE AZEVEDO DESFILANDO DE MAIÔ

A vida social paraibana, especialmente em João Pessoa, está em fase de grande movimentação. Os clubes vêm realizando concorridas promoções e as principais praias estão excelentes: jovens de todo o Estado se exibem, todos os dias.

BOSSA-NOVA

Bossa-nova (em claro escuro e ritmo acelerado) é a moda. Tudo na cidade de João Pessoa é bossa-nova. Já se fala mesmo em vestido bossa-nova, como riso em ritmo de bossa-nova.

A bossa, chamada nova, aumentou de cartaz com a presença de Ligia de Alencar, «Rainha dos Jogos da Primavera», que ao chegar a João Pessoa declarou que adorava bossa-nova. Foi o bastante.

canti, 2.o secretário — Joaquim Almeida, tesoureiro — Valdemar Nunes do Rêgo, vice-tesoureiro — Antenor de Oliveira Lima, diretor do patrimônio — Luiz Torres de Andrade, diretor social — Elias Madruga.

COQUETEL

Comemorando seu primeiro ano de atividades, a diretoria do «Cabo Branco» ofereceu um coquetel à imprensa, em sua sede, no Miramar. O acontecimento foi muito con-

Fig. 3: Página do suplemento feminino do *Diário de Pernambuco* (24 jan. 1960). "Já se fala mesmo em vestido bossa-nova, como riso em ritmo de bossa-nova". Fonte: Bossa Nova (1960: 11).

Essa nova música, então, participava de um ambiente específico de sociabilidade das classes médias ascendentes, não muito distantes socialmente da boemia intelectualizada da Zona Sul carioca. A inserção da música e a construção da ideia de modernidade nesses círculos sociais era feita através de uma rede de profissionais como programadores de rádio e TV, críticos musicais, compositores, maestros e intérpretes, que apresentavam ao público as novidades da "boa" música popular moderna. Torres identifica, em Recife, grupos como os de José Menezes, Geraldo Rocha, Giuseppe Mastroianni, Mário Griz e Inaldo Vilarim como alguns dos que, já em 1958, tocavam algum tipo de "samba moderno" (TORRES, 2015: 126). Nos jornais, revistas e programas de rádio e televisão, falava-se sobre as implicações estéticas, comerciais e sociais dessa música, instaurando o discurso do bom-gosto e criando a demanda por esse repertório.

O maestro recifense Mário Griz representa bem esse momento. Além de reger um grupo de baile de sucesso (Os Modernistas), a partir de 1964 também passou a assinar uma coluna semanal intitulada "Música, Discos, Etc." no periódico recifense *Diário da Manhã*. Em seus textos, além de comentar sobre lançamentos discográficos, espetáculos e grupos musicais, discorria sobre os rumos recentes da música popular. Em seu artigo "Música Popular Brasileira & Revolução", de 26 de outubro de 1964, considera a bossa nova "o marco do progresso da nossa música popular", responsável por "uma nova mentalidade criadora"; completa afirmando que "este testemunhar pode ser comprovado pela aderência dos saudosistas que antes criticavam a moderna música brasileira e que, agora, participam do seu elenco" (GRIZ, 1964: 2). Em algumas colunas de caráter mais historiográfico, como "Bossa Nova & Bossa Velha" (publicada em 21 de junho de 1965), Griz reafirma seu compromisso em conciliar o cânone da música popular urbana com a bossa-nova: sua observação de que "Noel Rosa e Sinhô já faziam 'bossa-nova' em 1930" (GRIZ, 1965b) é quase um lugar-comum da época.



"Festival Mário Griz":
A Grande Festa de Hoje

Decididamente, o Clube Internacional é o dono da noite de hoje, com a promoção de "Mário Griz e seus Modernistas", que fará o lançamento do LP que gravaram através da pernambucanissima Mocambo. As duzentas mesas reservadas até ontem dizem bem do que será a noitada, pelo menos em número; acreditamos que a qualidade do elemento humano que vai dizer presente será das melhores, pois MG fez questão de colocar as mesas entre pessoas de bom nivel social.

Fig. 4: Divulgação do *Festival Mário-Griz* no jornal *Última Hora* (PE) de 4 maio 1963 ("FESTIVAL MÁRIO GRIZ", 1963).

Em João Pessoa, o jornalista Galileu de Oliveira Belli é um dos que desempenham papel semelhante, através de sua coluna "Canto Popular" no jornal paraibano *A União* e programas na Rádio Tabajara. No formato padrão de comentário sobre novidades do mercado musical, a coluna de G. O. Belli evoca uma história da música popular na linha da geração da RMP. Sua defesa da bossa nova dá-se muito menos pelo compromisso com a modernidade, e mais por enxergá-la como contrapartida à alienação da "fase ultra-comercial da música popular", "oca e cheia de uma poesia barata", personificada em mais de uma ocasião nas figuras de Adelino Moreira e Orlando Dias: reação elitista ao "mau-gosto" das classes populares. Em artigo de 19 de outubro de 1963, comentando os concursos da Voz de Ouro e da Composição de Ouro da marca de televisores ABC, Belli chega a sugerir que as competições fossem precedidas por uma "fase de sugestão", sob orientação dos "bons cantores e compositores nacionais, aqueles que representassem realmente [...] nossa verdadeira música, inspirada nos motivos e tradições bem brasileiros" (BELLI, 1963: 2).

4. "Bossa nova é festival": Jomard Muniz e o Construção

Apesar da grande publicidade em torno da bossa nova nesse primeiro momento, ainda seriam necessários alguns anos para que ela se integrasse na cena musical local. Embora o "samba moderno" dos grupos de baile fosse esteticamente muito próximo ao que estava sendo chamado de "bossa nova" na mídia, pode-se argumentar que se tratava muito mais de um desenvolvimento paralelo do que uma adesão voluntária a uma corrente nacional. Segundo Fernando Torres, 1965 é que seria realmente "o ano" da bossa nova em Recife, afirmação que pode ser estendida aos centros urbanos próximos, como João Pessoa e Natal. De fato, desde o final de 1964, começava a se formar uma geração de compositores e intérpretes para os quais bossa nova já não simbolizava mais uma marca de distinção social, mas um compromisso de consciência política. Esse foi também o começo de um mercado de canção autoral que se consolidaria ao longo das décadas seguintes.

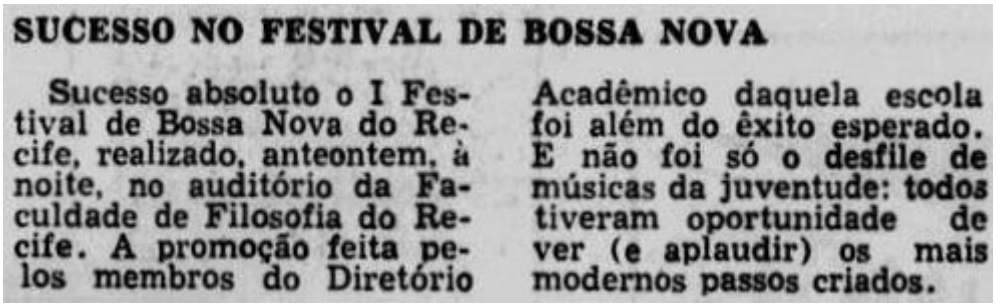
Como no resto do país, Paraíba e Pernambuco viviam um momento de radicalização política. A situação era mais dramática pela presença das Ligas Camponesas, as maiores organizações de trabalhadores rurais da época, fazendo dessa região o epicentro da luta pela reforma agrária que estava

em pauta no governo João Goulart. Nas cidades, vários movimentos políticos agregavam intelectuais, estudantes e artistas em torno de causas sociais, abraçando o ideário nacional-popular. Em Recife, um dos maiores foi o Movimento de Cultura Popular (MCP), criado em torno de 1960, reunindo nomes como Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho, Abelardo da Hora e Paulo Freire (SOUZA, 2014: 11-13). Na Paraíba, criou-se a Campanha de Educação Popular (CEPLAR), que manteve contato com o MCP, tendo, inclusive, sido a primeira organização a aplicar o método de alfabetização desenvolvido por Paulo Freire (PORTO; LAGE, 1995: 35-42 e 62-66). Em outubro de 1963, uma nota no jornal *A União* anunciava a criação de um CPC em João Pessoa, por iniciativa da União Estadual dos Estudantes da Paraíba (UEEP, 1963: 8), entretanto não encontramos registros de sua atuação antes do golpe militar concretizado menos de seis meses depois. A partir de abril de 1964, todos os CPCs, bem como o MCP e a CEPLAR seriam extintos, e seus membros, presos ou interrogados. Porém, a dissolução desses grupos não impediu, inicialmente, a continuidade dos movimentos artísticos que partilhavam de suas bases ideológicas, e surgiram grupos de estudantes que abrigariam muitos membros das organizações extintas pelo governo militar.

Dentre esses grupos, um dos mais ativos foi o Construção, criado no final de 1964 pelo dramaturgo Benjamim Santos, e que reunia jovens artistas ligados ao teatro, música, cinema e literatura. Para eles, a bossa nova se tornava símbolo da possibilidade de comunhão numa época de desagregação política. Um dos maiores interlocutores desse pensamento foi o jovem professor recifense Jomard Muniz de Britto: formado em filosofia pela Universidade do Recife, era conhecido no meio cultural de Pernambuco e da Paraíba por sua atuação no meio cineclubista. Trabalhou no Projeto de Educação de Jovens e Adultos de Paulo Freire, fato que o levou a perder seus empregos federais em Recife e a ficar preso por 20 dias em setembro de 1964 (ARETAKIS, 2016: 129). Depois de sair da prisão, sua presença no meio cultural tornou-se mais intensa, e, em parceria com os artistas que logo mais integrariam o grupo Construção, começou a produzir uma série de espetáculos dedicados à bossa nova, que dariam novo fôlego à cena musical local.

O primeiro deles ocorreu no dia 20 de novembro, com apoio do diretório acadêmico da Faculdade de Filosofia de Recife (FAFIRE), em cujo auditório aconteceu o I Festival de Bossa Nova do Recife (SUCESSO, 1964: 6). O festival foi bem-recebido, e uma segunda edição foi realizada um mês depois, em Olinda. A estrela do evento era a cantora capixaba Teca Calazans, e também contava com Sebastião Vila Nova, Lisette Margarida, Zélia Barbosa e o grupo Bossanorte, cantando músicas de Noel Rosa, Jorge Ben e Vinicius de Moraes. Numa nota de divulgação no *Diário de Pernambuco*, Jomard Muniz afirma que o festival surgia da "necessidade de tomar posição" em relação à "exigência consciente de renovação da música popular brasileira" desencadeada por João Gilberto e Tom Jobim: "encontro da sensibilidade nordestina (tristeza e gingado, um certo apego à tradição), com sensibilidade carioca (humor, telecoteco, uma evidente modernidade)" (FESTIVAL DE BOSSA, 1964: 5). Os festivais tinham um caráter didático, intercalando números musicais com narrações que explicavam a visão desse grupo sobre a bossa nova, tanto quanto o desenvolvimento da música popular como elemento crítico no contexto político e social do país.

Menos de um mês depois da apresentação em Olinda, em 16 de janeiro de 1965, o Festival de Bossa Nova era repetido em João Pessoa, no Teatro Santa Roza, dessa vez produzido por Jomard Muniz em parceria com o Clube de Arte e Cultura de João Pessoa, coordenado por Manfredo Caldas e Janete Lins (I FESTIVAL, 1965: 2). Além dos músicos recifenses, participaram dessa edição nomes locais, como o Conjunto Tambaú, as cantoras Geisa Reis e Josilda e o jovem cantor e compositor Marcus Vinícius. Campina Grande também receberia, pouco depois, o Festival Bossa I, num formato similar.



SUCESSO NO FESTIVAL DE BOSSA NOVA

Sucesso absoluto o I Festival de Bossa Nova do Recife, realizado, anteontem, à noite, no auditório da Faculdade de Filosofia do Recife. A promoção feita pelos membros do Diretório Acadêmico daquela escola foi além do êxito esperado. E não foi só o desfile de músicas da juventude: todos tiveram oportunidade de ver (e aplaudir) os mais modernos passos criados.

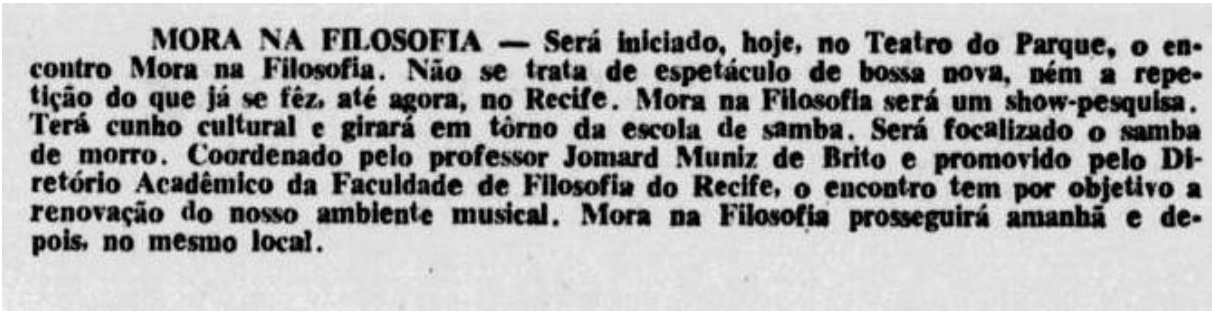
Fig. 5: Nota no *Diário de Pernambuco* de 22 nov. 1964 atesta o sucesso do I Festival de Bossa Nova do Recife. Fonte: Sucesso (1964: 6).

No dia 2 de fevereiro de 1965, foi realizado o I Festival de Bossa & Balanço, promovido pelo cronista Washington França no auditório da Rádio Jornal do Comércio, em Recife. Esse evento teve a importância simbólica de reunir, pela primeira vez, os músicos da geração do Construção e os do circuito de bailes. Em sua coluna, Mário Griz, que participou do evento, comenta que esse festival era aliado do "grande êxito" do festival da FAFIRE e parabeniza "os jovens e idealistas artistas pernambucanos" (GRIZ, 1965a). Participaram do festival os grupos de Mário Griz, Caruaru e seu Quinteto, Zé Gomes e Trio e outros, numa programação de mais de duas horas apenas com nomes locais: a única atração de fora foi a cantora carioca Luiza Silveira da Fonseca, que passava férias na cidade (SUCESSO, 1965).

Durante todo o resto do ano de 1965, multiplicaram-se espetáculos e festivais similares: em 19 de fevereiro, aconteceu o show Porque Gostamos de Bossa Nova no auditório da FAFIRE (SPENCER, 1965: 5). Em 16 de junho, houve a estreia da primeira peça oficial do Construção, *Cantochão*, com texto de Benjamin Santos, música-tema composta por Sebastião Vila Nova, estrelando Teca Calazans, com acompanhamento musical de Marcelo Melo e o ainda secundarista Geraldo Azevedo; a peça, que ficaria em cartaz até agosto com grande sucesso, foi divulgada como "um espetáculo de Bossa Nova", e foi inspirada diretamente pelo show *Opinião*, que Benjamin Santos assistira no Rio de Janeiro (GRUPO, 1965: 9. ARETAKIS, 2016: 45). No dia 11 de julho, a TV Jornal do Commercio de Recife organizou o I TV Festival de Bossa Nova, novamente comandado por Washington França, estendendo para a televisão o sucesso que o Festival de Bossa & Balanço tivera na rádio; o evento novamente contou com o grupo de Mário Griz, além dos Bossanorte, Berimbossa Quinteto, Sambossa Trio, Quarteto Iansã, Quinteto 3 mais 1, e dos cantores Nel Blue, Sebastião Vila Nova, Germano Batista e outros (GRIZ, 1965c: 2). Em 27 de agosto, novamente o diretório acadêmico da FAFIRE promoveu, em seu auditório, o espetáculo Em Tempo de Bossa, com um elenco composto quase inteiramente por membros do grupo Construção, com a participação de um grupo de berimbaus (DA DE FILOSOFIA, 1965: 8).

Essas experiências e reflexões em torno da ideia de bossa nova resultaram na publicação, em 1966, do livro *Do modernismo à bossa nova*, de Jomard Muniz de Britto. O livro pode ser considerado como um exercício aprofundado de reflexão sobre o sentido das vanguardas artísticas no contexto brasileiro, abordando temas como engajamento social, lirismo, o problema da comunicação e do experimentalismo formal e a tensão entre regionalismo e unidade nacional, assumindo como marcos temporais o modernismo da década de 1920 e a bossa nova em 1960. No apêndice, aparecem reproduzidos folhas volantes e roteiros de alguns dos eventos que haviam sido produzidos em 1965. O roteiro do festival de Campina Grande, intitulado Porque Gostamos da Bossa Nova, inicia reiterando a afirmação de Jomard Muniz ao jornal por ocasião do festival da FAFIRE: "estamos aqui para tomar posição".

Fala-se em compromisso com uma consciência cultural: "devemos cantar a partir da nossa situação e encontrar as interpretações de nós mesmos através da música". Fazer bossa nova implicava um esforço coletivo para "interpretar brasileiramente a sensibilidade moderna e popular", uma vez que "se outros países tinham seus ritmos modernos, o Brasil precisava descobrir o seu" (BRITTO, 1966: 133-134). Esse ideal de esforço coletivo, especialmente no contexto da ditadura recém-instalada e da impossibilidade de organização política formal, atraiu uma parcela significativa da classe estudantil, artística e intelectual.



MORA NA FILOSOFIA — Será iniciado, hoje, no Teatro do Parque, o encontro Mora na Filosofia. Não se trata de espetáculo de bossa nova, nem a repetição do que já se fêz, até agora, no Recife. Mora na Filosofia será um show-pesquisa. Terá cunho cultural e girará em tôrno da escola de samba. Será focalizado o samba de morro. Coordenado pelo professor Jomard Muniz de Brito e promovido pelo Diretório Acadêmico da Faculdade de Filosofia do Recife, o encontro tem por objetivo a renovação do nosso ambiente musical. Mora na Filosofia prosseguirá amanhã e depois, no mesmo local.

Fig. 6: Divulgação do espetáculo *Mora na Filosofia*, *Diário de Pernambuco*, 22 out. 1965. Fonte: Barreto (1965: 6).

Porém, no final de 1965, o rótulo de "bossa nova" já parecia passar por um momento de desgaste. Em 22 de outubro, estreava o espetáculo *Mora na Filosofia*, novamente produzido por Jomard Muniz, apresentando novos cantores, inclusive Geraldo Azevedo – agora como solista –, Naná Vasconcelos tocando e atuando, e contando com a presença da Universidade de Samba Boêmios de Sítio Novo. Foi divulgado como um "show pesquisa", esclarecendo que não se tratava de espetáculo de bossa nova "nem a repetição do que já se fez, até agora, no Recife" (BARRETO, 1965). Jomard esclarecia, em artigos publicados no *Jornal do Commercio*, que a necessidade de pesquisa vinha da sensação de uma "crise de repertório": sua preocupação era com a diluição do elemento crítico da bossa nova diante de sua comercialização, citando como exemplo as interpretações "debochadas" e "popularescas" de Elis Regina e Jair Rodrigues para sambas com temas sociais. O tom alegre resultaria numa dissipação do conteúdo, "na mais completa insignificação, no popular massificado, na traição pelo aburguesamento. Na tristeza ou na miséria assistidas confortavelmente em poltronas" (TELES, 2000: 85). Essa postura era um tema recorrente da época, já identificada por Napolitano como o "impasse" vivido por uma música que servia de objeto de reflexão para intelectuais na mídia impressa, ao mesmo tempo que virava objeto de consumo na mídia televisiva (NAPOLITANO, 1998: 98).

5. Expedito Gomes e a Sociedade Cultural de João Pessoa

No contexto nacional, o ano de 1965 traria um elemento novo para a discussão sobre música popular: os festivais competitivos televisionados. Acirrando a visão dos críticos que propunham a ideia da "linha evolutiva", o formato competitivo trazia a sensação de que, dentre as correntes em disputa na música popular, uma delas se consolidaria, podando aqueles galhos mais incômodos, ou por não serem suficientemente brasileiros, ou por não serem suficientemente modernos. O festival da TV Excelsior de 1965 revelara Elis Regina, garantindo um contrato para apresentar o programa *O Fino da Bossa* na televisão, representando um marco comercial para a música popular moderna. Entrava em cena também o

programa *Jovem Guarda*, apresentado por Roberto Carlos, cuja adoção de ritmos comerciais estadunidenses era desprezada pelos que defendiam a música popular moderna enquanto tomada de consciência dos elementos nacionais.

Não demorou para que o formato competitivo de eventos de música popular moderna chegasse ao Nordeste. A primeira iniciativa novamente partiu do grupo Construção: em outubro de 1966, ao mesmo tempo que o Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record, acontecia em São Paulo, o Construção promovia, em Recife, a I Feira da Música do Nordeste. O evento teve sete composições finalistas, que foram interpretadas por Teca Calazans e Paulo Guimarães: a final foi repetida algumas vezes em formato de show. Tendo sido uma produção independente do Construção, o evento teve relativa pouca repercussão na mídia (LEITE, 1966: 3. ARETAKIS, 2016: 48-49).

Para o público paraibano, o festival da TV Record de 1966 foi particularmente significativo pelo empate, no primeiro lugar, de Chico Buarque com "A Banda" e do paraibano Geraldo Vandré em parceria com Théo de Barros com "Disparada". A presença de um paraibano no primeiro lugar de um dos eventos de maior audiência no país trazia um sentimento de proximidade com o meio nacional da música popular moderna. Com o acúmulo de quase dois anos de experiências locais nesse sentido, parte da classe artística e intelectual começou a sentir a necessidade de produzir um evento similar na Paraíba.

A iniciativa para que isso acontecesse partiu do estudante Expedito Pedro Gomes. Natural de Areia-PB e residindo em João Pessoa, Expedito participava do meio cultural da cidade pelo menos desde 1964, atuando em grupos de teatro estudantil, escrevendo colunas de crítica teatral no jornal e integrando o Coral Guarani, um dos poucos corais profissionais ativos na capital. Em janeiro de 1965, em meio a dificuldades financeiras para manter o Coral, seus membros criam a Sociedade Cultural de João Pessoa (SCJP), com o objetivo de promover eventos na cidade para que se mantivesse um fluxo de caixa para a entidade. Como esse propósito não obteve êxito, no final do ano, o Coral Guarani e a SCJP desvincularam-se definitivamente. Expedito Gomes, que havia sido eleito presidente da SCJP, passa o ano de 1966 diversificando as atividades da sociedade, criando um grupo de teatro e promovendo pequenos eventos de exibições de cinema de arte, folclore e artesanato (GOMES, 2014: 69-71). O diferencial da SCJP em relação a outras associações culturais da época era sua constituição jurídica, com um corpo administrativo e estatuto interno. Embora tivesse recursos financeiros escassos, tinha como meta a profissionalização e constituição de um mercado cultural na cidade. Por isso, era a entidade com maiores possibilidades de realizar um festival competitivo de maior porte. Entretanto, a empreitada não teria sido possível sem a adesão de boa parte do segmento cultural da cidade.

Em 5 de dezembro de 1966, no Teatro Santa Roza, acontecia a primeira reunião de planejamento para o festival: para ela, Expedito convidou os críticos musicais G. O. Belli e Francisco Ramalho, o radialista Carlos Roberto, o maestro Pedro Santos e Alarico Correa Neto, secretário do teatro. Nessa reunião, ficou definida a comissão organizadora do festival, composta por Expedito Gomes, Alarico Correa e G. O. Belli (GOMES, 2014: 72). Cinco dias depois, o regulamento era aprovado, e uma nota no jornal anunciava o apoio da prefeitura para a realização do evento (PREFEITO, 1966: 3). Esse apoio conferiu credibilidade ao festival, que acabou alcançando proporções maiores do que o usual para eventos dedicados à música popular moderna. O evento receberia, ainda, o patrocínio do Instituto de Desenvolvimento da Paraíba, do Departamento Cultural da UFPB, e do Governo do Estado, além de ter sido apoiado e divulgado pela imprensa e por comerciantes.

No dia 18 de dezembro, o regulamento do festival era divulgado oficialmente nos principais jornais do estado: na capital, em Campina Grande, Cajazeiras e Patos (FESTIVAL DE MÚSICA, 1966: 7-8). Estava lançado o evento, batizado de I Festival Paraibano da Moderna Música Popular Brasileira (FPMMPB), que ocorreria no Teatro Santa Roza ao longo do mês de abril de 1967. Pela proporção e pela grande adesão de público, este se configuraria como palco principal dos conflitos simbólicos em torno da música popular na Paraíba.



Fig. 7: Cartaz do I FPMMPB. A final foi adiada para o dia 23 de abril devido a problemas técnicos.
Fonte: Arquivo da Fundação Casa de José Américo.

6. I FPMMPB: conflitos simbólicos da modernidade

Poucos meses depois de sua concepção, o FPMMPB já havia mobilizado boa parte da sociedade paraibana. Pelo porte do evento, superava iniciativas similares da região, sendo noticiado como o primeiro festival competitivo nos moldes dos de Rio de Janeiro e São Paulo a ser realizado fora desses estados (FESTIVAL PARAIBANO, 1967). Ao todo, 42 composições foram inscritas, das quais 24 foram selecionadas, através dos critérios de "originalidade, equilíbrio formal e prosódia" (COMISSÃO, 1967). Essas foram agrupadas em três eliminatórias, ao longo das quais seriam escolhidas as dez finalistas. Além do prêmio para os três primeiros lugares, de 300, 150 e 100 cruzeiros novos, respectivamente, foram escolhidos o melhor intérprete e a melhor letra, com prêmios de 50 cruzeiros novos. A comissão julgadora ficou sendo constituída pelos maestros Arlindo Teixeira e Augusto Simões, os críticos G. O. Belli e Francisco Ramalho, o teatrólogo Altimar Pimentel e os professores Maurício Gurgel e Hildebrando Assis. O grupo oficial escolhido para acompanhar os participantes foi o Bossamblues, de Moacir Codeceira, já conhecido do circuito de bailes em João Pessoa. Além deste, também foi registrada a presença do conjunto de Aldemir Sorrentino e do grupo vocal Albarã, que serviu de coro para alguns números.



Fig. 8: Shirley Maria e o vocal Albarã são acompanhados pelo Bossamblues, de Moacir Codeceira, durante o I FPMMPB. Fonte: Arquivo da Fundação Casa José Américo.

Desde o início das divulgações sobre o festival, seus realizadores enfatizaram, na imprensa, a importância do critério de modernidade na música popular. Em 2 de fevereiro de 1967, Expedito publica uma matéria intitulada "Panorama musical paraibano", na qual procurava identificar as vertentes da música popular mais em voga no estado. Lamentando o pequeno espaço reservado para a música moderna,

argumentava que as duas tendências principais eram "músicas tipicamente regionais, urbanas, folclóricas" e músicas "alheias ao nosso populário, [...] elaboradas no sentido de alienar a nossa tradição musical". Dirige críticas aos jovens que "fundam conjuntos disto ou daquilo", em especial Os Quatro Loucos, que haviam se tornado o mais popular grupo de rock da cidade: "jovens com muita aptidão e talento para compor músicas nacionais [e] vão na onda do iê-iê-iê, hully-gully etc". Também criticava grupos regionais "sem nenhuma consciência de renovação" ou "conjuntos de boate com fins estritamente comerciais". O texto termina ressaltando o "sensível impulso" para a música paraibana representado pelo I FPMMPB: "todos sabemos a grande força que têm estes festivais, quando elaborados dentro de um estilo nacional" (GOMES, 1967: 15). O texto, publicado enquanto as inscrições ainda estavam abertas, remete ao que G. O. Belli havia escrito em 1963 sobre a necessidade de uma "fase de sugestão" para eventos competitivos.

No entanto, as polêmicas jornalísticas em relação ao festival foram lideradas pelo jovem colunista Carlos Aranha. Ele havia participado, em 1965, da produção dos festivais de bossa nova em João Pessoa e Campina Grande; participava de grupos de teatro estudantil e vinha se inserindo no meio cinematográfico da cidade. Os debates suscitados pelo FPMMPB o incentivaram a começar a escrever também sobre música. No dia 11 de março de 1967, três semanas antes do início da competição, Carlos Aranha comparece ao 2º Festival da Jovem Guarda, promovido pelos Quatro Loucos também no Teatro Santa Roza, e descreve, de forma debochada, em sua coluna, "a pseudo-romântica rebelião da jovem guarda" observada no evento (ARANHA, 1967a). O texto causou reação contrária, de modo que ele volta ao assunto na semana seguinte firmando sua posição:

> Sinceramente, não fui contra vocês, especificamente. Não levantei nenhuma bandeira contra isso que vocês formam: o conjunto "Os Quatro Loucos". Apenas malhei – e sustento minha malhação – as ruindades musicais que vocês levaram para o palco do Santa Roza [...]. O conjunto de vocês, no gênero iê-iê-iê, é bom, podendo chegar a ser excelente. Mas isso não implica em dizer que o 2º Festival da Jovem Guarda foi bom. O Festival foi de uma grosseria musical tremenda (ARANHA, 1967h: 5).

Carlos dedicou três colunas seguidas ao assunto, aprofundando suas críticas aos Quatro Loucos e ao "iê-iê-iê" nacional, apontando os Beatles como exemplo de um "iê-iê-iê feito em bases mais sérias" (ARANHA, 1967b). Para ele, o problema não era simplesmente a importação de estilos estrangeiros, mas a falta de compromisso social, sugerindo que haveria uma "solução" através da canção de protesto, já popularizada no mundo anglófono. Porém, não desabona totalmente o conjunto, notando que Vital Farias, um de seus guitarristas, era um "autor de canções integradas na MMPB, que pode dar uma válida contribuição também no setor de protesto" (ARANHA, 1967b: 5).

Essa afirmação pode indicar que Aranha já sabia que Vital Farias era um dos inscritos no I FPMMPB, com uma canção de protesto intitulada "Inimigo do Povo". Tratava-se de um baião que descrevia um político da elite, que "tem riqueza mas não sabe utilizar", "desconhece a carestia" e que "não quer é fazer nada em benefício do povo" (INIMIGO, 1967). Em suas memórias, Expedito Gomes afirma que o Serviço de Censura da Polícia Federal tentou impedir a inscrição da canção, que foi finalmente liberada depois de esforço burocrático da organização (GOMES, 2014: 79). Embora não tenha sido classificada para a final, o evento serviu para promover o jovem autor, que logo deixaria os Quatro Loucos para se dedicar à carreira de compositor. Aranha o entrevista após a primeira eliminatória, dando-lhe a chance de expor sua opinião sobre os rumos da música popular:

> A Música Moderna Popular Brasileira cada dia avança mais (o sentido evolutivo), aparecendo ainda, no entanto, algumas variações que, com o tempo, serão anuladas. Minha concepção é de que a música seja tipicamente nacional, expressando preciosamente as necessidades de um povo, em benefício deste. [...] Apesar de fazer parte do conjunto "Os Quatro Loucos", confesso que o iê-iê-iê, no Brasil, é pura alienação, tendo em vista a futilidade identificada em seus agentes. [...] De qualquer forma, meu pensamento está voltado unicamente para o bom-gosto musical da MMPB (ARANHA, 1967i).

Outro compositor que abraçou a canção de protesto foi Livardo Alves, já conhecido do público paraibano pela participação em concursos radiofônicos do começo da década. Participou do I FPMMPB com duas composições: "Herói Anônimo" e "Pra Frente", em tom abertamente político. "Herói Anônimo" exaltava a luta do trabalhador braçal que se esforçava para gerar lucro ao seu patrão: seu refrão em estilo de samba repetia que "enquanto o Doutor cresce o Zé permanece no anonimato" (HERÓI, 1967). "Pra Frente", também um samba, aludia mais diretamente à situação política, insinuando a vitória iminente de uma resistência no refrão "pra frente que atrás vem gente". A letra profetizava que "ignorância vai se acabar/ e o canhão vai se aposentar/ a lei é tão velha, vai caducar" (PRA FRENTE, 1967). Ambas as músicas chegaram à final, porém nenhuma foi premiada. Livardo foi entrevistado por Carlos Aranha antes da última eliminatória, afirmando que acompanhou desde o início "de perto e com entusiasmo todo o desenvolvimento da nossa música", sentindo-se bem-integrado "no espírito desse avanço e dessa transformação tão incompreendida" (ARANHA, 1967e: 5).

Entretanto, Carlos Aranha não escondia sua torcida pelo poeta e compositor Marcus Vinícius de Andrade. Marcus havia se apresentado no Festival de Bossa Nova de 1965 e, desde então, era um frequente colaborador das produções teatrais de Carlos Aranha. Era mais conhecido do público paraibano como membro do coletivo de poesia vanguardista Sanhauá, através do qual havia publicado alguns livros. Aranha o apresentou com a manchete "O Chico Buarque no Nordeste", título que lhe teria sido dado por Ary Toledo numa visita a João Pessoa. No texto, transcreveu algumas declarações de Marcus sobre sua obra:

> Não, gente, não sou um Chico Buarque. Aquilo é um compositor: sou apenas um poeta que faz músicas e nisso existe uma grande diferença. Faço músicas por encontrar nessa atividade novas possibilidades (e maiores) de lançar uma mensagem que de há muito procuro, consciente de que o artista tem a obrigação de levar além do protesto, que procuro sempre fazer, a certeza de um novo dia. O artista tem uma missão social a cumprir (ARANHA, 1967f).

Marcus Vinícius concorreu com sua composição "Poeira", em parceria com Marcos Tavares, também do coletivo Sanhauá (POEIRA, 1967). A música era um baião tocado ao violão que aludia ao golpe militar como uma "poeira" que havia cegado a vida, mas que seria revertida pela luta: uma estrofe, cantada em tom de lamento, afirmava: "Poeira deixou/ força na vida acabar/ mas quem já chorou/ um dia poderá cantar", sendo seguida mais adiante por outra em clima apoteótico: "Mas verdade não morre e um dia/ Saiu dos meus olhos poeira/ Abri os meus braços pra luta/ E canto a canção verdadeira". Aranha considerava essa uma das poucas composições inscritas que seria "verdadeiramente" MMPB: "a música alcança novas dimensões, estilizando suas origens populares, proporcionando uma visão nitidamente dialética" (ARANHA, 1967c: 5).



Fig. 9: Marcus Vinícius durante o I FPMMPB. Fonte: Arquivo da Fundação Casa José Américo.

Entretanto, as músicas inscritas no I FPMMPB representam um registro valioso não só no que diz respeito ao que era produzido segundo as "diretrizes", ainda que voláteis, dessa modernidade, mas também à grande publicidade alcançada pelo evento, que se reflete na diversidade de estilos e temas dentre as 24 músicas selecionadas, mesmo tendo passado pelo filtro anterior da comissão. Havia músicas de protesto e denúncia social, abordando temas como a miséria, a fome e o analfabetismo, mas havia também músicas ufanistas, como "Exaltação à Paraíba", músicas em moldes tradicionalistas, como as marchas-rancho românticas "Saudade" e "O Canto da Esperança", além de diversas canções que abordavam temas ou emprestavam formas musicais do folclore, tanto no mundo da pesca artesanal, tal qual "Heróis do Mar" e "O Pescador", como no ambiente rural do sertão, como em "De Volta à Serra", "Carreiro", "O Repente" e "Meação".

Para Aranha, muitas dessas músicas não entrariam na definição de modernidade. Falando sobre a composição "O Repente", afirma que "é uma música bem feita, muito sonora, com um ritmo surpreendente", o que seria suficiente para merecer uma gravação, "mas que não deve ser classificada como a melhor música de um festival (notem bem) de música MODERNA POPULAR brasileira" (ARANHA, 1967d). Outras seriam criticadas mais diretamente: "Em todos os seus aspectos, 'Meação' é de uma pobreza incrível. A música não sendo grande coisa, um fato piorou a situação: um arranjo completamente deslocado [...] apresentando em seu desenvolvimento um compasso de samba-rumba!" (ARANHA, 1967c: 5).

A exigência imposta pela presença do "Moderna" no título da competição, aliada à animosidade inerente ao formato competitivo, gerava fortes expectativas no público, que compareceu em grande número e se comportou de maneira efusiva. Após a segunda eliminatória, o diretor do Teatro Santa Roza, Altimar Pimentel, divulgou uma nota censurando "manifestações exageradas" do público; os jornais

noticiaram uma "algazarra" que teria feito algumas famílias se retirarem do teatro (MAIS TRÊS, 1967: 3). Depois da terceira eliminatória, Marcus Vinícius chegou a afirmar ter recebido telefonemas anônimos e ameaças de violência (MARCUS, 1967: 3), embora a organização do festival tenha minimizado o episódio tratando-o como um caso de "notícias apressadas e com teor sensacionalista" (FESTIVAL REALIZOU, 1967). Na final, Altimar Pimentel chegou a solicitar a presença da polícia para impedir danos à estrutura do prédio.

O resultado final do festival revelar-se-ia extremamente frustrante para Carlos Aranha. A música "O Repente", de Zé Pequeno e Genival Veloso, interpretada por Bráulio Bronzeado e o vocal Albarã, seria a grande vencedora da competição. O segundo lugar ficaria, justamente, com "Meação", composta por Luiz Ramalho e interpretada pela dupla Gilson e Geisa Reis acompanhados do conjunto de Aldemir Sorrentino. "Poeira", que tinha a torcida mais efusiva, conquistaria o terceiro lugar e o prêmio de melhor letra. Em uma coluna intitulada "O repente e a comissão", Aranha expressa sua indignação: "Pois é: na Paraíba aconteceu… A melhor composição de um festival de Música MODERNA Popular Brasileira foi exatamente um xaxado. Sim, leitores, um xaxado!". A questão não seria, segundo ele, puramente técnica: "realmente: 'O Repente' é bonitinho, ajeitadinho, bem feitinho, etc. e tal. E daí? Não é Música MODERNA Popular Brasileira. É negócio para ser gravado por Marinês, Luiz Gonzaga, Teixeirinha, Jackson do Pandeiro…" (ARANHA, 1967g: 5).

Porém Aranha não foi o único a protestar na mídia. Em depoimento para o jornal *O Norte*, o próprio G. O. Belli, que integrara a comissão julgadora do Festival, assumia ter se surpreendido com o primeiro lugar. Embora "O Repente" pudesse ser elogiado pelo seu elemento de autenticidade, deveria ser considerado "no seu gênero", pois a composição "não representa diretamente a moderna música que se espalhou por todo o país". Altimar Pimentel, que presidira a comissão julgadora, defendeu o prêmio: "a sua atualidade como ritmo foi atestada já no Festival Nacional, que consagrou a toada-baião 'Disparada', sem que nisto implique em qualquer alusão em falta de originalidade da música paraibana" (PRIMEIRO, 1967: 3).

Considerações finais

Observando essas discussões de fora, mesmo que de perto, Jomard Muniz foi chamado para comentar o balanço do festival, afirmando que "as polêmicas demonstram o êxito do festival". Os debates e inconclusões aconteciam porque, na MMPB, "não existe nada fixo, nada de determinado sobre os seus caminhos. Trata-se de uma pesquisa que ainda poderá revelar muitos aspectos sobre a nossa música" (PROFESSOR, 1967: 3).

O conjunto de composições apresentadas ao longo do I FPMMPB e as discussões que elas suscitaram confirmam que a situação era significantemente mais complexa do que deixava transparecer a "imagem da árvore" em relação ao desenvolvimento da música popular urbana no Brasil. Se, nos grandes centros urbanos do Sudeste, já se colocava o problema da autenticidade dos elementos nacionais frente à "invasão" de elementos estrangeiros que se infiltravam sorrateiramente no processo de modernização, em centros menores e mais afastados, como João Pessoa, o problema aparecia dobrado: era a própria influência da mídia carioca e paulista que deturpava a originalidade dos elementos regionais. Os jovens de Pernambuco e da Paraíba não estavam apenas "descobrindo os ritmos modernos do Brasil", como sugeria Jomard Muniz em seu livro sobre a bossa nova: estavam fazendo isso e simultaneamente procurando

descobrir os ritmos modernos do Nordeste. Tratava-se de resolver o dilema de encontrar um caminho para a modernidade evitando a homogeneização cultural operada pela televisão.

O tom polêmico e efusivo, característico da época, é também indício de que os interlocutores mais investidos do conceito de "música popular brasileira" (mais ainda do que o de "modernidade") acreditavam, paradoxalmente, numa sua eventual homogeneização "benigna". Da mesma forma que o samba carioca teria consolidado suas diversas influências ancestrais numa "era de ouro" no início do século, vislumbrava-se, agora, a possibilidade de uma nova era de ouro, na qual as características mais importantes da música popular brasileira se consolidariam num processo quase darwinístico: seus elementos inautênticos seriam podados para que uma arte verdadeiramente nacional e autodeterminada pudesse emergir.

Não seria extravagante considerar que a consolidação daquilo que hoje chamamos de MPB é, de alguma forma, a consumação desse projeto estético. Seria, porém, ingênuo afirmar que esse processo se deu de forma linear, que havia um consenso entre seus proponentes, ou que a homogeneização desse campo foi absoluta. A MPB consolida-se enquanto campo cultural muito embora as questões suscitadas por ela permaneçam em aberto. O festival, organizado por Expedito Gomes e a SCJP, iria até sua quarta edição em 1970, atravessando dificuldades estruturais, mas sempre mantendo um público e uma penetração midiática locais consideráveis. Provavelmente motivado pelas polêmicas de 1967, mas também seguindo o que se praticava na imprensa nacional, a partir da segunda edição, em 1968, o FPMMPB foi chamado apenas de "Festival Paraibano da Música Popular Brasileira", deixando de lado o "Moderna".

Os acontecimentos em torno do I FPMMPB e os debates suscitados a partir daí dão uma boa oportunidade de ponderarmos sobre a extensão dos conflitos simbólicos que se fizeram tão presentes nessa fase da música popular feita no Brasil. Esses conflitos, tipicamente considerados pelo ponto de referência do Sudeste, tinham, nos centros urbanos menores – e, ousamos acrescentar, mesmo nos centros rurais –, questões que não eram meramente acessórias, mas integralmente complementares, se considerarmos que esses conflitos diziam respeito à identidade cultural do país como um todo.

Referências

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez Editora, 2011.

ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

ARANHA, Carlos. As brasas mais recentes. *A União*, João Pessoa, 14 mar. 1967a, p. 5.

ARANHA, Carlos. Canção de protesto: uma solução. *A União*, João Pessoa, 23 mar. 1967b, p. 5.

ARANHA, Carlos. Festival em tom maior. *A União*, João Pessoa, 11 abr. 1967c, p. 5.

ARANHA, Carlos. Festival: primeiro ato. *A União*, João Pessoa, 5 abr. 1967d, p. 5.

ARANHA, Carlos. Livardo Alves na MMPB. *A União*, João Pessoa, 15 abr. 1967e, p. 5.

ARANHA, Carlos. O Chico Buarque do Nordeste. *A União*, João Pessoa, 8 abr. 1967f, p. 5.

ARANHA, Carlos. O repente e a comissão. *A União,* João Pessoa, 25 abr. 1967g, p. 5.

ARANHA, Carlos. P.S.: aos Quatro Loucos. *A União*, João Pessoa, 21 mar. 1967h, p. 5.

ARANHA, Carlos. Vital com MMPB e sem iê-iê-iê. *A União*, João Pessoa, 6 abr. 1967i, p. 5.

ARETAKIS, Felipe Pedrosa. *O tropicalismo pernambucano:* histórias de um "Tigre de Vanguarda" (1967-1968). Dissertação (Mestrado em História). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

BAIA, Silvano Fernandes. A linhagem samba-bossa-MPB: sobre a construção de um discurso de tradição da música popular brasileira. *Per Musi*, n. 29, 2014, p.154-168.

BARRETO, Fernando. Mora na Filosofia. *Diário de Pernambuco*, Recife, 22 out. 1965, Diário Social, p. 6.

BELLI, Galileu de Oliveira. Concursos. *A União*, João Pessoa, 19 out. 1963, p. 2.

BOSSA-NOVA dominando em João Pessoa. *Diário de Pernambuco*, Recife, 24 jan. 1960, Suplemento Feminino, p. 11.

BRITTO, Jomard Muniz de. *Do modernismo à bossa nova*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966.

CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva., 1974.

CARLOS Lira: a Bossa Nova está morrendo por falta de conteúdo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 mai. 1962, Caderno B, p. 6.

COMISSÃO do Festival selecionou 24 músicas. *A União*, João Pessoa, 4 mar. 1967, p. 3.

DA DE FILOSOFIA promoverá "Em Tempo de Bossa". *Diário de Pernambuco*, Recife, 24 ago. 1965, p. 8.

EGG, André. Por uma periodização da crítica musical no Brasil. In: V SIMPÓSIO INTERNACIONAL MÚSICA E CRÍTICA - 23/11/20 MANHÃ. Pelotas, 2021. 1 vídeo (3h8min12s). Publicado pelo canal Simpósio Internacional Música e Crítica. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dw2dGQ-OB3g>. Acesso em: 30 nov. 2023.

FESTIVAL DE BOSSA Nova hoje a noite na Ribeira. *Diário de Pernambuco*, Recife, 20 dez. 1964, Terceiro Caderno, p. 5.

FESTIVAL DE MÚSICA lançou regulamento. *A União*, João Pessoa, 18 dez. 1966, p. 7-8.

"FESTIVAL MÁRIO GRIZ". *Última Hora*, Recife, 4 mai. 1963, p. 6.

FESTIVAL PARAIBANO da MMPB inscreve músicas. *A União*, João Pessoa, 12 jan. 1967, p. 3.

FESTIVAL REALIZOU última eliminatória. *O Norte*, João Pessoa, 18 abr. 1967, p. 3.

GOMES, Expedito Pedro. Panorama musical paraibano. *A União*, João Pessoa, 2 fev. 1967, Segundo Caderno, p. 15.

GRIZ, Mário. Bossa Nova & Bossa Velha. *Diário da Manhã*, Recife, 21 jun. 1965b, p. 2.

GRIZ, Mário. I Festival de Bossa & Balanço. *Diário da Manhã*, Recife, 8 fev. 1965a, p. 2.

GRIZ, Mário. I TV Festival de Bossa Nova. *Diário da Manhã*, Recife, 19 jul. 1965c, p. 2

GRIZ, Mário. Música Popular Brasileira & Revolução. *Diário da Manhã*, Recife, 26 out. 1964, p. 2.

GRIZ, Mário. *O contexto dos festivais de música popular brasileira na Paraíba*. João Pessoa: Ideia Editora, 2014.

GRUPO Construção estreia hoje no Arena com a peça "Cantochão". *Diário de Pernambuco*, Recife, 16 jun. 1965, p. 9.

HERÓI Anônimo. Intérprete: Shirley Maria. Compositor: Livardo Alves. *In:* I FPMMPB – 1ª Eliminatória. João Pessoa, 1967. Fita cassete inédita, arquivo de Expedito Pedro Gomes na Fundação Casa de José Américo.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem:* CPC, vanguarda e desbunde 1960/70. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

I FESTIVAL de Bossa Nova. *A União*, João Pessoa, 5 jan. 1965, p. 2.

INIMIGO do Povo. Intérprete: Vital Farias. Compositor: Vital Farias. *In:* I FPMMPB – 1ª Eliminatória. João Pessoa, 1967. Fita cassete inédita, arquivo de Expedito Pedro Gomes na Fundação Casa de José Américo.

LEAL, Luã Ferreira. Panoramas da escrita da história da música popular brasileira. *Interseções*, v. 17, n. 2, p. 503-530, 2015.

LEITE, Adeth. I Feira de Música do Nordeste. *Diário de Pernambuco*, Recife, 11. out. 1966, Segundo Caderno, p. 3.

MAIS TRÊS finalistas no I Festival de Música. *O Norte*, João Pessoa, 11 abr. 1967, p. 3.

MARCUS Vinícius pretende pedir garantias para cantar "Poeira". *A União*, João Pessoa, 16 abr. 1967, p. 3.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações:* comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MORAES, José Geraldo Vinci. Lúcio Rangel comendo "ovos quentes com Noel Rosa": a invenção de uma historiografia da música popular. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 38, n. 77, 2018, p. 125-145

NAPOLITANO, Marcos. A invenção da Música Popular Brasileira: um campo de reflexão para a história social. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, v. 19, n. 1, p. 92-105, 1998.

NARA LEÃO Protesta: Não sou deusa coisa nenhuma. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, n. 801, jan. 1965.

PAULINO, Franco; MORAES, Ronaldo. Samba de Vanguarda com Ana Lúcia e Vandré. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 4 mai. 1963.

POEIRA. Intérprete: Marcus Vinícius. Compositor: Marcus Vinícius e Marcos Tavares. *In*: I FPMMPB – Finalíssima. João Pessoa, 1967. Fita cassete inédita, arquivo de Expedito Pedro Gomes na Fundação Casa de José Américo.

PORTO, Dorinha de Oliveira; LAGE, Iveline Lucena. *CEPLAR:* História de um sonho coletivo. João Pessoa: Secretaria da Educação e Cultura, 1995.

PRA FRENTE. Intérprete: Marco Polo. Compositor: Livardo Alves. *In:* I FPMMPB – Finalíssima. João Pessoa, 1967. Fita cassete inédita, arquivo de Expedito Pedro Gomes na Fundação Casa de José Américo.

PREFEITO vai colaborar com o festival da MMPB. *A União*, João Pessoa, 10 dez. 1966, p. 3.

PRIMEIRO lugar provoca divergências. *O Norte*, João Pessoa, 26 abr. 1967, p. 3.

PROFESSOR diz que polêmicas demonstram êxito do festival. *A União*, João Pessoa, 29 abr. 1967, p. 3.

"SHOW"-PESQUISA no Parque: "Mora na Filosofia". *Diário de Pernambuco*, Recife, 21 out. 1965, p. 4.

SOUZA, Fábio Silva de. *O Movimento de cultura popular do Recife (1959-1964)*. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SPENCER, Fernando. Cinenotícias. *Diário de Pernambuco*, Recife, 19 fev. 1965, Segundo Caderno, p. 5.

SUCESSO no festival de Bossa Nova. *Diário de Pernambuco*, Recife, 22 nov. 1964, Primeiro Caderno, p. 6.

SUCESSO no I Festival da Bossa & Balanço, no Recife. *Diário de Pernambuco*, Recife, 7 fev. 1965, Segundo Caderno, p. 11.

TELES, José. *Do frevo ao manguebeat*. São Paulo: Editora 34, 2000.

TORRES, Fernando Henrique Araújo. *Bossa nova fora do eixo:* uma história da bossa nova na capital pernambucana. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

UEEP tem "Centro Popular de Cultura". *A União*, João Pessoa, 24 out. 1963, p. 8.

ZAN, José Roberto. Música Popular Brasileira, indústria cultural e identidade. *EccoS Rev. Cient.*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 105-122, 2001.

Matteo Ciacchi é bacharel em violão clássico e mestre em musicologia pela UFPB. Pesquisa voltada para a história dos conceitos ligados à música contemporânea, moderna ou experimental. ciacchi.matteo@gmail.com

A *Opus* está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição - NãoComercial 4.0 Internacional