

OS FESTIVAIS INTERNACIONAIS DA CANÇÃO (1966-1972): DE ATRAÇÃO TURÍSTICA À VITRINE DA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA BRASILEIRA

Thiago Rafael de Souza¹
Juliane Roberta Santos Moreira²
Tayná Gruber³

RESUMO: Realizados na cidade do Rio de Janeiro entre os anos de 1966 e 1972, os Festivais Internacionais da Canção (FIC) consistiam em um concurso de músicas nacionais e internacionais com o objetivo de apresentar novos artistas, músicas, compositores, conjuntos musicais, estilos e ritmos, que acabavam por alimentar a indústria cultural que se consolidava no período, assim como, o cenário da Música Popular Brasileira que estava em ascensão. Este artigo tem por intento fazer uma breve análise da fase nacional das sete edições do Festival, analisando-o não apenas sob a ótica de um atrativo turístico da “cidade maravilhosa”, mas como um evento vitrine, ao servir como local de teste para o lançamento de novos produtos da indústria fonográfica brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Indústria Cultural. Música Popular Brasileira. Festival Internacional da Canção.

INTRODUÇÃO

No contexto da história da Música Popular Brasileira, em um período de censura e de repressão gerado pelo regime militar instaurado no Brasil a partir de 1964, o Festival Internacional da Canção (FIC) foi um concurso musical realizado entre os anos de 1966 e 1972, no Ginásio do Maracanãzinho, na cidade do Rio de Janeiro.

O FIC era realizado em duas fases: a primeira, a fase nacional na qual eram apresentadas as canções e escolhida aquela que representaria o Brasil na fase internacional. A escolhida para a fase internacional concorreria com canções de diversos outros países convidados. Podemos dizer que, devido à extensão e complexidade das fases, eram realizados praticamente dois festivais, pois só a fase nacional já consistia em um festival completo (MELLO, 2003, p. 148).

Idealizado por Augusto Marzagão⁴ aos moldes do Festival de San Remo na Itália⁵, o FIC foi pensando para aproveitar o potencial turístico da cidade do Rio de Janeiro e, ao

¹ Mestrando em História pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), especialista em Patrimônio, Memória e Gestão Documental pela Universidade Tuiuti do Paraná e graduado em História pela mesma instituição. E-mail: thiagorsouza1984@gmail.com

² Mestranda em História pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), especialista em Metodologia do Ensino Superior e EAD pela Faculdade Educacional da Lapa (FAEL) e graduada em História pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. E-mail: julianerobertasm@gmail.com

³ Mestranda em História pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG) e graduada em História pela mesma instituição. E-mail: taynagruber@gmail.com

mesmo tempo, pretendia ser um evento internacional (NAPOLITANO, 2001, p. 153). Segundo Napolitano (*Ibidem*, p. 149), essa iniciativa se deu porque a cidade pretendia “retomar o título de capital da música popular”. O FIC teve apoio da Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara e fez parceria com a TV Rio na edição de 1966 e com a TV Globo nas demais edições.

Esses festivais foram campos de disputas estético-ideológicas e colaboraram para promover a popularização da sigla MPB, possibilitaram a consagração e revelação de diversos artistas, além de ditarem novos gêneros e estilos musicais, movimentando a indústria fonográfica, ao servir como uma espécie de vitrine frente a um público consumidor em potencial (GROPPO, 2009, p. 144).

Revelando uma hibridação na música brasileira, com uma fusão de ritmos, gêneros e estilos variados, o FIC contribuiu para a consolidação da MPB na indústria fonográfica e, dialeticamente, contribuiu para a formação de um mercado consumidor da chamada “música de festival”.

Iniciado em 1966, o FIC conquistou seu apogeu na fase nacional de sua terceira edição em 1968. Os motivos para isso foram desde o fato de reunir artistas já consagrados da MPB, até por ser o mais significativo em termos de criação e suscitação de debates estético-ideológicos. Já sua sétima edição, ocorrida em 1972, marcou o fim da chamada “Era dos festivais” (NAPOLITANO, 2001, p. 149).

Apesar de estar inserido em um período de censura, os festivais revelaram nomes e propagaram produtos para a indústria fonográfica que crescia e se consolidava no país. Somente após o Ato Institucional nº 5 (AI-5), baixado em 13 de dezembro de 1968, e que trazia entre várias proibições, uma lei específica sobre a proibição de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política, o que muitas vezes de forma direta ou indireta ocorria nos festivais, fez com que estes eventos deixassem de ser um local de inovações e passassem a apresentar uma fórmula desgastada, tanto para a indústria fonográfica quanto para a televisão, perdendo muito do clima de competitividade dos anos anteriores.

⁴ Augusto Marzagão foi jornalista e executivo de TV, o qual destacou-se como organizador da campanha presidencial de Jânio Quadros em 1961, posteriormente trabalhou no IBC (Instituto Brasileiro do Café) em Milão, na Itália. Em 1965 trabalhou na organização da campanha de Negrão Lima para governo do Estado da Guanabara, em troca do serviço prestado, pediu para organizar um festival de música na cidade para aproveitar o potencial turístico do Rio de Janeiro.

⁵ O Festival idealizado por Amilcare Rambaldi, em 1946 é transmitido pela emissora italiana, TV RAI, desde 1954. É uma competição musical que promove cantores e canções em diferentes categorias. Para o público brasileiro o Festival de San Remo passou a existir somente a partir de 1968, quando o cantor Roberto Carlos, interpretando uma música “Canzone per te” do compositor italiano Sergio Endrigo, foi o vencedor.

Partindo do princípio de que o FIC, inicialmente, foi idealizado para aproveitar o potencial turístico da cidade do Rio de Janeiro (NAPOLITANO, 2001, p. 153), o objetivo deste estudo é demonstrar o Festival, em específico a fase nacional do evento, como uma vitrine de novos produtos para a indústria fonográfica e como um evento propaganda. Para entender esse processo, recorreram-se às discussões sobre indústria cultural, pautadas na análise do conceito de Edgar Morin, em questões que permitem entender o FIC como um fomentador da indústria e uma vitrine de propaganda para novos artistas, gêneros e estilos musicais propostos pela MPB.

“ME CARREGA, ME EMPURA...”: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A INDÚSTRIA CULTURAL FRENTE AOS FESTIVAIS INTERNACIONAIS DA CANÇÃO

Designado como modo de fazer cultura em escala industrial e como um processo de produção e consumo de bens culturais destinados ao grande público, o termo “indústria cultural” foi empregado por Max Horkheimer e Theodor Adorno quando esboçaram a cultura de massa como uma categoria de análise⁶ (ADORNO, 1986, p. 92). Adorno identificou a indústria cultural como a exploração cultural e a vulgarização da cultura, caracterizada como um conjunto de meios que visam lucro e exercem controle e manipulação, através de produtos adaptados ao consumo das massas (ADORNO, 1986, p. 92).

Para Adorno (1986), os bens culturais são inseridos em uma lógica de produção industrial, transformando-se em uma mercadoria padronizada e programada, conforme os planos estabelecidos para a venda. Constantemente há troca, substituição e adaptações desses produtos, dando a sensação de uma falsa ideia de individualização das suas mercadorias. O autor ainda emprega o termo “estandardização”, ou seja, a padronização industrial como característica dos produtos. A estandardização permite que o “gosto pela música” ou a “livre escolha” de um gênero se transformem categorias padronizadas (NAPOLITANO, 2005, p. 27).

A partir do conceito de Edgar Morin, entende-se a indústria cultural como uma cultura voltada a um mercado de consumo imposto por uma criação industrial, dessa maneira os bens culturais são transformados em objetos de produção industrial predominantes de uma produção em série. Segundo o sociólogo francês, a indústria tem como consequência a uniformização, a padronização e a generalização dos produtos (MORIN, 1977, p. 304), pelo

⁶ Vale ressaltar que para os autores alemães “massas” significa a homogeneização das classes sociais.

qual “o produto cultural está estritamente determinado por caráter industrial (...)”. (*Ibidem*, p. 18).

Ainda para Morin (*Ibidem*), essas mercadorias são produzidas segundo normas de fabricação industrial e, conseqüentemente, são propagadas pelas mídias de massa, no caso desse estudo os Festivais Internacionais da Canção, exibidos pela Rede Globo, eram destinados à massa. Para o autor massa seria “um aglomerado gigantesco de indivíduos compreendidos aquém e além estruturas internas da sociedade.” (*Ibidem*, p. 14). Pensando no FIC, por intermédio de Morin, sobretudo no que diz respeito à indústria cultural enquanto esfera privada, a intencionalidade desse sistema é agradar o consumidor, no qual “ele fará de tudo para recrear, divertir dentro dos limites da censura” (*Ibidem*, p. 23).

Edgar Morin apresenta o termo padronização-individualização, indicando que essas “consistem em modificar o conjunto dos diferentes elementos, de modo que se pode obter os mais variados objetos a partir de peças padrão” (*Ibidem*, p. 302). Portanto, “Quanto mais à indústria cultural se desenvolve, mais ela apela para a individualização, mais tende também a padronizar o indivíduo” (*Ibidem*, p. 31). Pode-se entender que um equilíbrio entre o padronizado e o individualizado faz com que a indústria se mantenha em produção, sem a obrigatoriedade de procurar por inovações, pois na sua lógica “tudo que é inovador sempre se opõe às normas dominantes de cultura” (*Ibidem*, p. 19)

Dentro de uma lógica de mercado capitalista, que visa lucros, a indústria cultural tem por objetivo satisfazer todos os interesses e gostos e, dessa maneira, obter o máximo de consumo e consumidores desses bens culturais. Como indústria produtora de bens, Morin define:

O vento que assim as arrasta em direção à cultura é o vento do lucro capitalista. É para e pelo lucro que se desenvolvem as novas artes técnicas. Não há dúvida que, sem o impulso prodigioso do espírito capitalista, essas invenções não teriam conhecido um desenvolvimento tão radical e maciçamente orientado. (*Ibidem*, p. 22).

A partir do pensamento do autor pode-se entender que, a indústria cultural tende a integrar moldes e formas a partir dos conteúdos apropriados por ela, isso tende a adaptação e a vulgarização dos produtos, pois ela é capaz de sempre readaptar e de transformar itens que já existem, ou seja, adaptando a cultura para destiná-la a um público.

Pensando no mercado fonográfico brasileiro, a indústria cultural se impôs, se reorganizou e se hierarquizou conforme os novos padrões vigentes no mercado, no qual a MPB teve grande aceitação e representou uma alternativa ao consumo dos efêmeros sucessos internacionais (MORELLI, 1991, p. 53).

Dessa forma, os Festivais, vistos como extensão da indústria e do produtor cultural, criaram um público de massa, consumidor das “músicas de festival”, onde a produção cultural era determinada pelo mercado, sendo “um produto de um diálogo entre uma produção e um consumo” (MORIN, *op. cit.*, p. 46). Por ocupar-se dos meios de comunicação de massa e mudar a estrutura de consumo, a música, através dos festivais da canção, mesmo de maneira mais popular, articulou-se estética e ideologicamente ao mercado cultural.

“NEM BEM A NOITE COMEÇOU...”: AS PRIMEIRAS EDIÇÕES

Como espaço legitimador de novos valores e de novas criações para a MPB, o FIC apresentou várias canções e como um todo conseguiu reunir um grande público através de canções nacionalistas, com letras diretas, críticas e sustentadas por ritmos regionalistas. Vale ressaltar que as perspectivas nacionalistas e regionalistas foram amplamente valorizadas através das canções, sobretudo as apresentadas como Bossa Nova, que propunham a fusão de elementos tradicionais e elementos modernos (NAPOLITANO, 2006, p. 137).

Além do mais, tiveram um papel importante na construção e na consolidação de uma indústria, formando uma estrutura mercadológica a sua volta, conquistando espaço na mídia e reforçando as características da música popular brasileira. A “era dos festivais” ficou marcada por uma série de eventos no período compreendido entre os anos de 1965 e 1972, entre esses: o Festival Nacional de Música Popular Brasileira, promovido pela TV Excelsior em 1965 e 1966, o Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record, que ocorreu entre 1965 e 1969 e o Festival Internacional da Canção, inicialmente transmitido pela TV Rio e posteriormente pela Rede Globo entre os anos de 1966 e 1972.

A primeira edição do Festival Internacional da Canção foi realizada em 1966, sob a direção de Augusto Marzagão, com apoio da Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara e transmissão da TV Rio. Dentre 1956 canções inscritas no evento foram escolhidas 36 músicas⁷, divididas em dois dias de apresentação em fase eliminatória. Entre as canções selecionadas estavam: *O Cavaleiro* de Geraldo Vandré e Tuca; *Dia das rosas* de Luís Bonfá e Maria Helena Toledo; *Beira Mar* de Gilberto Gil e Caetano Veloso; *Minha Senhora* de Gilberto Gil e Torquato Neto; *Se a gente grande soubesse* de Billy Blanco; *Canto Triste* de Edu Lobo e Vinícius de Moraes; *Chora Coração* de Baden Powell e Vinícius de Moraes e; *Saveiros* de Dori Caymmi e Nelson Motta. Entre os intérpretes estavam Maysa, Elis Regina,

⁷ As canções foram escolhidas por um júri especializado, composto por maestros, músicos e compositores, entre eles Guerra-Peixe, Geny Marcondes e Nelson Lins de Barros e presidida por Marques Rabelo.

MPB 4, Agnaldo Rayol, Sílvio César, Dóris Monteiro e Maria Bethânia (MELLO, 2003, p. 154).

A canção vencedora da fase nacional do I Festival Internacional da Canção foi escolhida por um júri composto por 23 convidados, sob a justificativa de representarem correntes políticas variadas, o que visava evitar a escolha de uma canção com apelo popular (MELLO, 2003, p. 154). Público e júri não concordaram com a decisão da canção que representaria o Brasil na fase internacional do evento, a massa manifestava-se a favor de *Dia das rosas* de Bonfá, mas o júri elegeu a canção de Dori Caymmi e Nelson Motta: *Saveiros*, interpretada por Nana Caymmi, que quando foi anunciada recebeu vaias do público. A canção vencedora foi inspirada nos próprios saveiros e nos pescadores baianos e baseada na vida daqueles homens que saíam antes do amanhecer para pescar, um retrato de uma tradição regionalista:

Saveiros
Nem bem a noite terminou / Vão os saveiros para o mar / Levam no dia que
amanhece / As mesmas esperanças / Do dia que passou
Quantos partiram de manhã / Quem sabe quantos vão voltar / Só quando o sol
descansar / E se os ventos deixarem / Os barcos vão chegar / Quantas histórias pra
contar / Em cada vela que aparece / Um canto de alegria / De quem venceu o mar.⁸

Cabe lembrar que nesse momento foi apontado que os brasileiros consumiam gêneros musicais de apelo regional, como por exemplo, o samba e ritmos nordestinos. A música anunciada como vencedora, por sua vez, foi escolhida a partir de critérios que contemplavam a construção técnica da canção, sem levar em conta a identificação com o nacionalismo ou regionalismo.

A segunda edição do festival, em 1967, passou a ser transmitida pela Rede Globo, que viu um potencial no evento para concorrer com a Rede Record pela liderança e hegemonia da audiência da MPB. A organização do FIC continuou sob a direção de seu idealizador e com o apoio da Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara.

Para as eliminatórias nacionais foram escolhidas 46 composições, entre elas: *Fala baixinho*, de Pixinguinha e Hermínio Bello de Carvalho; *De serra, de terra e de mar*, de Geraldo Vandré, Theo de Barros e Hermeto Pascoal; *Travessia*, de Milton Nascimento e Fernando Brant; *Carolina*, de Chico Buarque de Hollanda; *Margarida*, de Guttenberg Guarabira; *Cantiga*, de Dori Caymmi e Nelson Motta; *Canto de despedida*, de Edu Lobo e Capinan. De acordo com Napolitano (2001), já era previsível um embate estético-ideológico

⁸ Trecho de *Saveiros*, canção de Dori Caymmi e Nelson Motta.

no Festival, mas ainda havia dificuldades de delimitar essas fronteiras frente ao conturbado contexto político brasileiro.

O II FIC não teve muito espaço para canções do gênero Bossa Nova, pois o desenvolvimento da MPB em meio a crescente indústria fonográfica e as questões estético-ideológicas, exigiram que essas reformulações e rupturas acontecessem, pois estava sendo lançado um novo padrão de consumo (NAPOLITANO, 2001, 229). O que se pode perceber, a partir da reflexão de Edgar Morin (*op. cit.*), é que nesse cenário há a uma proposta de troca, de substituições e adaptações desses produtos musicais.

No II FIC, o júri composto escolheu a canção de Gutemberg Guarabira: *Margarida*, interpretada pelo próprio compositor com o Grupo Manifesto, que tinha o refrão retirado de uma canção infantil de domínio público, de fácil assimilação e que teve um favoritismo da plateia, mas que foi “uma clara tentativa de acompanhar o que se julgava a tendência do público da época” (NAPOLITANO, 2001, p. 226), ou seja, uma visível tentativa de acompanhar as intenções da indústria cultural.

Margarida

(...) Eu já fui rei, já fui cantor, já fui guerreiro / E agora enfim sou companheiro, / Da mulher que apareceu

Apareceu a Margarida, olê, olê, olá / Apareceu a Margarida, olê, seus cavaleiros / Apareceu a Margarida, olê, olê, olá / Apareceu a Margarida, olê...Seus cavaleiros

(...)⁹

Após o festival, a canção de Gutemberg Guarabira foi sendo esquecido pela mídia e a música *Travessia*, do jovem compositor Milton Nascimento, uma das revelações do II Festival Internacional da Canção, tornou-se sucesso de vendas (MELLO, 2003, p. 249), reforçando a tese, que já vinha sendo levantada, sobre a manipulação da indústria para consolidar seus produtos no mercado fonográfico.

Um evento até então comportado nas suas duas primeiras edições, sem levantar questões políticas ou apresentar problemas para os militares, não encontrou o mesmo cenário em 1968, quando tornou-se um dos palcos do conflito político e social do período conturbado que o Brasil viveu. A terceira edição do evento representou de fato a “música engajada”¹⁰.

⁹ Trecho de *Margarida*, canção de Gutemberg Guarabira.

¹⁰ Pode ser entendida a partir da proposta de Marcos Napolitano, que a define como “uma arte marcada por um compromisso com causas públicas e progressistas, esteticamente plural e ideologicamente eclética (NAPOLITANO, 2007, p. 613).

“SEGUINDO A CANÇÃO...”: O ENGAJAMENTO DO FESTIVAL INTERNACIONAL DA CANÇÃO

O ano de 1968 apresentou um cenário político e social bastante conturbado que refletiu na terceira edição do FIC, no qual a liberdade que estava sendo cerceada se une a música popular brasileira, subvertendo a repressão política estabelecida e, neste aspecto, os festivais ofereciam o palco ideal para essa expressão artística.

Nesse momento a música de protesto, segundo Arnaldo Contier, “representava uma possível intervenção política do artista na realidade social do país, contribuindo para a transformação desta numa sociedade mais justa” (CONTIER, 1988, p. 14). A canção de protesto passou a ser considerada revolucionária e capaz de despertar no povo a vontade de lutar pela liberdade, permitindo questões em volta do nacional popular e desempenhando o papel de consciência política e social, representando os interesses populares na luta por mudanças (TREECE, 2000).

O III Festival Internacional da Canção apresentou uma novidade, além da fase nacional e internacional, esta edição teve eliminatórias regionais. Essas eliminatórias classificavam canções para os dois dias de eliminatórias nacionais. A eliminatória de São Paulo classificou seis canções, Minas Gerais duas, Bahia, Pernambuco, Paraná e Rio Grande do Sul uma cada, e no Rio de Janeiro foram classificadas 28, totalizando 40 canções (MELLO, 2003, p. 272). Outra novidade foi a divisão da organização do evento da Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara com a Rede Globo.

Entre as canções apresentadas em São Paulo estavam: *É proibido proibir* de Caetano Veloso; *Canção do amor armado* de Sérgio Ricardo; *Questão de ordem* de Gilberto Gil; *América, América* de César Roldão Vieira e; *Pra não dizer que não falei das flores* de Geraldo Vandré.

A eliminatória paulista foi marcada pelo discurso inflamado, em meio a vaias, de Caetano Veloso em homenagem à atriz Cacilda Becker, perseguida pela censura, aos gritos iniciou seu discurso indagando: “Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder?”¹¹. Segundo Solano Ribeiro, coordenador da fase paulista do evento, o discurso de Caetano teve mais importância do que a música, considerado um discurso passional, lúcido, poético, determinado, corajoso e coerente (RIBEIRO, 2002, p. 116).

¹¹ Discurso de Caetano Veloso durante sua apresentação na final paulista do III Festival Internacional da Canção. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano>. Acesso em: 25 abr. 2017.

EMBORNAL

Revista da Associação Nacional de História - Seção Ceará

São Paulo representou bem o momento conturbado que vivia o Brasil, e o espaço promovido pelo festival se fortaleceu como um cenário para expressão do pensamento político, ganhando ainda mais notoriedade durante as eliminatórias nacionais do evento com a apresentação de Geraldo Vandré.

O músico apresentou-se acompanhado somente de seu violão, frente a uma plateia de 20 mil pessoas, a canção considerada hoje um hino de resistência a ditadura militar imposta no Brasil a partir de 1964. A composição de Vandré era cogitada como vencedora, tinha um favoritismo quase unânime, antes mesmo da fase final da etapa nacional a composição foi considerada pela crítica como um hino de guerra, conseguindo empolgar o público.

Entre as canções que disputavam a classificação para a fase internacional do evento estava: *Dia da vitória* de Marcos Valle; *Andança* de Danilo Caymmi, Edmundo Souto e Paulinho Tapajós; *Salmo*, de Mário Telles e Roberto Menescal; *Maré morta* de Edu Lobo e Ruy Guerra; *Sábia* de Tom Jobim e Chico Buarque de Hollanda; Caminhante noturno de Os Mutantes e as já citadas *Pra não dizer que não falei das flores* e *Canção do amor armado*.

O anúncio da canção vencedora do III Festival Internacional da Canção foi feito sob vaias, *Sábia* de Tom e Chico consagrou-se campeã da fase nacional do certame, e o 2º lugar foi para a canção de Vandré. Segundo Solano Ribeiro, a organização do evento manipulou o resultado

A direção da Rede Globo, advertida pelos militares de que caminhando e cantando soldados morriam pela pátria vivendo sem razão, o Vandré não podia ganhar. A Globo que sempre fazia a hora, não podia deixar acontecer: 'de jeito nenhum'. Segurança Nacional. Era uma ordem, e pronto (RIBEIRO, 2003, p. 117).

Hino de protesto na luta contra o regime militar, para David Treece, a canção de Vandré rompeu com a estética bossanovista, representando uma tentativa de politizar a música (TREECE, 2000, p. 217). A canção de Tom Jobim e Chico Buarque, segundo Zuza Homem de Mello, não foi vista como uma canção de exílio (MELLO, 2003, p. 295) e nem como uma canção que valorizou o poema *Canção de Exílio* de Gonçalves Dias.

Em um embate estético-ideológico, marcante no Festival Internacional de 1968, Geraldo Vandré apresentou uma canção que trazia um senso político e emocional, já a canção que Tom e Chico apresentaram era lírica e poética, com mensagem sutil e sofisticada. Embora *Sábia* tenha circulado fora do festival, sendo regravaada por intérpretes como Nara Leão, Clara Nunes e Eumir Deodato, o III Festival Internacional da Canção foi marcado pela canção de Vandré:

Pra não dizer que não falei das flores
Caminhando e cantando / E seguindo a canção / Somos todos iguais / Braços dados
ou não / Nas escolas, nas ruas Campos, construções / Caminhando e cantando / E

seguindo a canção/ Vem, vamos embora / Que esperar não é saber / Quem sabe faz a hora/ Não espera acontecer (...) ¹²

Pra não dizer que não falei das flores tornou-se um hino de protesto contra o regime militar. Para David Treece (2000, p. 127), a canção de foi um “grito distante da sofisticação intimista das gravações de Bossa Nova. Vandr e rompeu com a tradição bossanovista, representando a tentativa de politizar uma música, a bossa, que foi acusada de ser alienada das lutas sociais e de ter endossado o espírito de modernização capitalista.”

O terceiro FIC foi o início da queda da chamada “era dos festivais”, ficou marcado pela despedida (dos palcos de festivais) de nomes consagrados como Elis Regina, Tom Jobim, Gilberto Gil e Caetano Veloso. Os festivais já apresentavam uma fórmula desgastada que foi aprofundada pelo Ato Institucional número 5 (AI-5), pois artistas como Chico Buarque, Carlos Lyra, Edu Lobo, Gil, Caetano e Vandr e seguiram para o exílio. O Governo atou com uma postura mais dura e repressiva através do AI-5, ao incentivar o exílio de alguns dos principais nomes do cenário musical brasileiro durante parte do regime.

Suprir o desfalque de alguns desses músicos ficou sob a responsabilidade de jovens talentos em solo brasileiro e que tiveram a oportunidade de destacarem-se nas edições seguintes do FIC. Esses novos talentos iriam recompor e movimentar a indústria fonográfica, ditar novos estilos e novos produtos.

“E A MAGNÉTICA AGRADECIDA ASSIM CANTAVA (...)”: ASSIM SE ENCERRAVA O FESTIVAL INTERNACIONAL DA CANÇÃO

Após o AI-5 a repressão aumentou, e uma severa política de censura foi colocada em execução pelos militares. Jornais, revistas, livros, peças de teatro, filmes, músicas entre outras formas de expressão artística sofreram com a censura. Frente a esse panorama, para suprir a baixa de artistas de renome, jovens artistas tiveram a oportunidade de mostrar o seu talento nos certames. Esses novos artistas logo se transformaram em promessas, recompondo a indústria fonográfica brasileira, entre eles estavam, por exemplo: Joyce, Luiz Carlos S , César Costa Filho, Antônio Adolfo, Tibério Gaspar, Arthur Verocai e Alceu Valença (RIBEIRO, 2002).

As preparações e os cuidados com a organização foram maiores, pois o evento seria transmitido via satélite para outros países, como o Panamá, Uruguai, Venezuela, México, Col mbia, Chile, Peru e Argentina, além de gravado e retransmitido na Alemanha. O

¹² Trecho da canção *Pra não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandr e.

evento brasileiro seria vendido internacionalmente então havia preocupação em retratar o país sem os problemas políticos que estavam ocorrendo, pois, alguns artistas internacionais cancelaram suas participações alegando insegurança devido ao clima de terror que o país apresentava após o sequestro do embaixador estadunidense Burke Elbrik. Também circulavam boatos dizendo que os artistas brasileiros estavam exilados na Europa, sob alegação de que no Brasil não havia condições políticas para realizar um festival de porte internacional (MELLO, 2003, p. 337).

Dentre as canções que foram apresentadas na final nacional do evento estavam: *Ando meio desligado* dos Mutantes; *Madrugada, carnaval e chuva* de Martinho da Vila; *Charles anjo 45* de Jorge Ben; *Beijo Sideral* de Marcos e Paulo Sérgio Valle; *Cantiga por Luciana* de Edmundo Souto e Paulinho Tapajós interpretada por Evinha; *Juliana* composição de Antônio Adolfo e Tibério Gaspar interpretada pelo grupo Brazuca juntamente com Tibério; *O Mercador de serpentes* de Egberto Gismonti; *Gotham City* de Jards Macalé e José Carlos Capinan e *Ave Maria dos retirantes* composta por Alcivando Luz e Carlos Coqueijo, interpretada por Maysa. Com o AI-5 em vigor, nenhum compositor apresentou uma canção contendo mensagem política pronunciada.

Após as apresentações e etapas da fase nacional do IV FIC, a vencedora e representante do Brasil na fase internacional foi a canção de Edmundo Souto e Paulinho Tapajós, *Cantiga por Luciana*, interpretada por Evinha. Segundo Zuza Homem de Mello, a respeito do resultado:

Não poderia ter sido mais pacificador, agradando em cheio gregos e troianos. A vencedora ganhou na votação do júri por unanimidade, na eleição popular (...), na opinião favorável dos estrangeiros, do ressentido diretor do FIC Augusto Marzagão, dos dinâmicos diretores da Globo Boni e Walter Clark, e dos conformados concorrentes derrotados (MELLO, 2003, p. 343).

Antes de escolher a vencedora, de acordo com a revista Fatos&Fotos¹³, Marzagão recomendou ao júri que a música campeã tivesse como característica qualidades suficientes para concorrer em tom de igualdade na fase internacional, e ser vendida como um produto posteriormente, em outras palavras, a canção deveria ser comunicativa, sensível e de fácil assimilação do público, para direcionada ao mercado fonográfico.

O IV Festival Internacional da Canção encerrou-se sem dar problema para a censura, sendo considerado o mais tranquilo dos festivais. O que não aconteceria na quinta edição do certame.

¹³ Fatos & Fotos, Brasília, ano 8, n. 454, 16 nov. 1969 – semanal. p. 04

O ano de 1970 é marcado pela conquista do tricampeonato mundial da seleção brasileira de futebol e pelo crescimento gradativo da Rede Globo na disputa pela audiência com a Rede Record, assim, os organizadores do FIC tinham consciência da importância do festival para os militares ao mostrar a imagem do Brasil para o exterior. O momento era apresentado pelos versos ideológicos e ufanistas da canção de Miguel Gustavo:

Pra frente Brasil

Noventa milhões em ação / Pra frente Brasil, no meu coração / Todos juntos, vamos pra frente Brasil / Salve a seleção!!! De repente é aquela corrente pra frente, parece que todo o Brasil deu a mão! / Todos ligados na mesma emoção, tudo é um só coração! / Todos juntos vamos pra frente Brasil! / Salve a seleção! Todos juntos vamos pra frente Brasil! / Salve a seleção! Gol! (...)¹⁴

Podemos refletir sobre a intencionalidade dos militares ao utilizar o festival como propaganda política, a partir da reflexão de Morin, pois para o autor, a indústria cultural no quadro do Estado busca os interesses políticos e ideológicos, onde “o Estado é senhor absoluto, censor, diretor, produtor” (MORIN, *op. cit.*, p. 22). Assim:

O sistema de Estado quer convencer, educar: por um lado tende a propagar uma ideologia que pode aborrecer ou irritar, por outro lado, não é estimulado pelo lucro e pode propor valores (...). O sistema de Estado é afetado, forçado. Quer adaptar o público à sua cultura. (*Ibidem*, 1997, p. 23).

Dessa maneira, para a quinta edição do Festival, os investimentos da emissora que o transmitia triplicaram e conseqüentemente Augusto Marzagão e a Secretaria de Turismo foram perdendo espaço na organização do evento (MELLO, 2003, p. 375). As eliminatórias regionais foram reduzidas a São Paulo e ao Rio de Janeiro, o júri especializado foi mantido e criado um júri popular¹⁵, com o objetivo de dar ao público uma participação maior na decisão do resultado final.

No V Festival Internacional da Canção entre as canções que se apresentaram para concorrer ao prêmio na fase nacional estavam: *Sermão, Abolição 1860-1980* de Dom Salvador; *Encouraçado* de Sueli Costa e Tite de Lemos interpretada por Fábio; *Minha história* de Arthur Verocai e Paulinho Tapajós; *Tributo ao sorriso* de Jorge Amideu e Sérgio Hinds interpretada pelo conjunto O Terço; *Casa no campo* de Tavito e Zé Rodrix interpretada por Rodrix e o grupo Faya; *O amor é o meu país* de Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Souza; *Meu Laiaraiá* de Martinho da Vila defendida pelo próprio compositor; Tônico e Tinoco defendendo a canção *Universo no teu corpo* de Taiguara; *Em qualquer rua de Ipanema* de Billy Blanco interpretada por Clara Nunes; *Eu também quero mocotó* de Jorge Ben, defendida

¹⁴ Trecho da canção *Pra frente Brasil*, de Miguel Gustavo.

¹⁵ O júri popular era presidido por Abelardo Barbosa, o Chacrinha. O objetivo desse júri era dar ao público uma participação mais ativa no resultado final do evento.

por Erlon Chaves e a Banda Veneno e; *BR-3* de Antônio Adolfo e Tibério Gaspar defendida por Toni Tornado, Trio Ternura e Quarteto Osmar Milito.

A canção vencedora da quinta edição do FIC foi *BR-3*, além de representar o Brasil na fase internacional festival, consolidou ainda mais a carreira de Antônio Adolfo e Tibério Gaspar. Frente a MPB, um novo gênero musical começou a conquistar seu espaço dentro da indústria musical brasileira, o *Soul*. De qualquer maneira, a MPB estava refletida nas tendências apresentadas naquele festival junto a novos rumos, pois o mercado continuava buscando diferentes correntes musicais.

BR-3

A gente corre na BR-3 / A gente morre na BR-3 Há um foguete / Rasgando o céu,
cruzando o espaço / E um Jesus Cristo feito em aço / Crucificado outra vez E a gente
corre na BR-3 / E a gente morre na BR-3 Há um sonho / Viagem multicolorida / Às
vezes ponto de partida / E às vezes porto de um talvez E a gente corre na BR-3 / E a
gente morre na BR-3 Há um crime / No longo asfalto dessa estrada / E uma notícia
fabricada / Pro novo herói de cada mês.¹⁶

Algumas das músicas desse festival, lançadas como produtos no mercado fonográfico tiveram suas trajetórias de consumo imediato interrompidas devido a perseguição e a censura a seus compositores ou interpretes, como foi o caso de Erlon Chaves que foi preso em outubro de 1970, e que teve sua carreira corrompida, assim como Toni Tornado, que foi duramente perseguido, pois não era bem visto pelos militares por exercer uma atividade de conscientização social a favor do movimento Black. Segundo Mello, pode-se constatar que “(...) O V [FIC] deixou claro que havia pressão do governo militar para que os festivais e a própria música popular fossem mantidos como eficazes torpedos para mostrar ao resto do mundo (...)” (MELLO, 2003, p. 390).

Durante a sexta edição do Festival Internacional da Canção, houve a tentativa por parte da Rede Globo em reaproximar os grandes artistas do período ao evento, o que seria uma nova oportunidade de alavanca-lo, mas a censura consistia um problema. Como fórmula desgastada, no certame de 1971 não houve eliminatórias individuais e 23 canções de compositores convidados foram selecionadas para serem apresentadas no evento.

Devido a censura, somente 21 músicas concorreram a eliminatória da fase nacional juntamente com 29 canções classificadas pelo júri, entre elas estavam: *Sanfona de prata* de Luiz Gonzaga Jr.; *Casa no campo* de Tevito e Zé Rodrix; *Medo* de César Costa Filho e Aldir Blanc; *Desacato* de Antônio Carlos e Jocafi; *Kyrie* de Paulinho Soares e Marcelo Silva; *Dia de Verão* de Eumir Deodato e *No ano 83* de Sérgio Sampaio.

¹⁶ *BR-3*, letra de Antônio Adolfo e Tibério Gaspar.

Compositores como os irmãos Marcos e Paulo Sérgio Valle e Sérgio Sampaio desistiram de participar do VI FIC. Os compositores estavam impossibilitados de se expressarem artisticamente, em virtude da rígida censura, assim ficaram limitados e não tinham condições de protestar. Ainda assim, a Globo foi pressionada pelos militares a realizar o Festival, pois o FIC funcionava como um veículo de propaganda de um Brasil diferente da imagem difundida no exterior sobre a situação política do país (MELLO, 2003, p. 394).

O evento internacional representava a TV Globo e ao Governo Militar, assim garantia a boa imagem do Brasil no exterior. Podemos, assim, perceber a ideia de Morin (*op. cit.*) ao falar da indústria cultural desenvolvida no quadro do Estado e da iniciativa privada, pois o FIC conseguiu alinhar as duas ideologias de propaganda nesse momento: fazer a adaptação do público ao produto e a adaptação da cultura ao público.

Em resumo, a sexta edição foi realizada às pressas, um júri escolhido sem critério algum e com um público baixíssimo presente no ginásio do Maracanãzinho. O resultado foi *Kyrie*, canção de Paulinho Soares e Marcelo Silva interpretada pelo Trio Ternura em 1º lugar da fase nacional. Em um festival considerado medíocre e com grandes ausências, a canção de Antônio Carlos e Jofafi, *Desacato*, que ficou em 2º lugar no certame, em matéria de vendas e trajetória das músicas apresentadas neste evento, obteve sucesso e conseguiu manter-se na indústria, ao ser lançada primeiramente no LP dos próprios compositores e de artistas como: grupo The Jet Black, Agnaldo Rayol, Poly, orquestra de Carlos Piper, Caçulinha e pela cantora Maria de Fátima. Assim, a canção de Antônio Carlos e Jofafi transformou-se na rara exceção do VI Festival Internacional da Canção.

Anunciado como fracasso no ano anterior, a edição de 1972 encerrou o ciclo do Festival Internacional da Canção. O sétimo FIC, teve 1912 canções escritas e apenas 30 canções participaram das eliminatórias do certame. O festival gerou várias expectativas quando as músicas foram reveladas, entre elas estavam: *Serearei* de Hermeto Pascoal; *Bip...Bip* de Belchior e José Ednardo Costa Souza; *Automóvel* de Oswaldo Montenegro; *Viva Zapátria* de Sirlan e Murilo; *Cabeça* de Walter Franco; *Eu sou eu, Nicuri é o Diabo* e *Let me sing, let me sing* de Raul Seixas; *Eu quero colocar o meu bloco na rua* de Sérgio Sampaio; *Quatro graus* de Raimundo Fagner; *Papagaio do futuro* de Alceu Valença e *Fio Maravilha* de Jorge Ben, que seria interpretada por Maria Alcina, tida como grande aposta da emissora (RIBEIRO, 2002).

A organização do evento foi constantemente alertada pela censura para que se tivesse cuidado com a performance dos artistas, pois alguns poderiam “ferir a moral e os bons costumes” (RIBEIRO, 2000, p. 167). Com relação às letras os censores não tiveram muitos

problemas. No entanto, a saída de Nara Leão do júri do festival foi requerida pelo governo militar, pois esta havia concedido uma entrevista ao Jornal do Brasil expressando sua opinião sobre a situação do país (MELLO, 2003, p. 422) o que não agradou aos “senhores do regime”.

Todo o júri da fase nacional foi retirado, como justificativa a Rede Globo argumentou que as canções classificadas na final iriam ser avaliadas pelo júri internacional, sendo uma aproximação da música popular brasileira com o mercado exterior (RIBEIRO, 2002).

A destituição do júri foi uma manobra da Globo para evitar que contemplassem a canção *Cabeça*, de Walter Franco, pois a grande aposta da emissora era a canção interpretada por Maria Alcina. Em meio a rumores de manipulação no resultado final da fase nacional do VII Festival Internacional da Canção a composição de Jorge Ben, *Fio Maravilha*, foi eleita a campeã. *Fio Maravilha*, interpretada por Maria Alcina, tinha todas as qualidades para ser consumida como um produto, expressava o gosto popular e tinha o apelo necessário para conquistar a massa, já que consistia em uma canção que continha um forte apelo regional, simbólico e significativo para a cidade do Rio de Janeiro, apresentada pelos versos:

Fio Maravilha

E novamente ele chegou / Com inspiração / Com muito amor, com emoção, com explosão em gol / Sacudindo a torcida aos 33 minutos / Do segundo tempo Depois de fazer uma jogada celestial em gol / Tabelou, driblou dois zagueiros / Deu um toque driblou o goleiro / Só não entrou com bola e tudo / Porque teve humildade em gol Foi um gol de classe onde ele mostrou / Sua malícia e sua raça / Foi um gol de anjo um verdadeiro gol de placa / Que a magnética agradecida assim cantava Fio maravilha, / Nós gostamos de você / Fio maravilha, / Faz mais um pra gente ver.¹⁷

Na fase internacional do sétimo FIC, Walter Clark, então diretor da emissora, exigiu a mudança do resultado final do evento, o júri deu a vitória ao grupo italiano Formula Ter com a canção *Aeternum*, e o diretor exigiu a vitória para *Fio Maravilha*. Após a confusão no anúncio final, foi mantido o resultado (MELLO, 2003, p.430). Dessa maneira, ficou exposta a intencionalidade de manipulação de resultado, a influência da indústria cultural, do poder de manipulação e controle sobre as massas, em mais uma tentativa de forjar um produto e a ideia de institucionalização do mercado.

Em 1973, a Rede Globo anunciou que não realizaria o VIII Festival Internacional da Canção alegando a falta de interesse dos patrocinadores, competidores e do público (MELLO, 2003). Desde 1966 os festivais tinham uma participação ativa no fomento da indústria fonográfica Brasileira, pois lançavam novos produtos no mercado de discos, foram palco de manifestações políticas, estéticas e ideológicas e, sobretudo, tiveram um papel

¹⁷ *Fio Maravilha*, de Jorge Ben.

importante na formação do pensamento crítico da sociedade e no mercado consumidor, serviram como uma grande vitrine para expor artistas, ritmos da MPB e o Brasil para os brasileiros e para o mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pela intenção de aproveitar o potencial turístico da cidade do Rio de Janeiro, os Festivais Internacionais da Canção tiveram um papel importante na formação de um mercado consumidor voltado para o consumo das chamadas músicas de festival e também acabaram servindo de vitrine para expor muitos artistas e compositores. Além disso, serviram como um palco de experimentação estéticas, de gêneros e ritmos da MPB, demonstrando perspectivas nacionalistas e folcloristas, sobretudo em canções engajadas, expondo para o Brasil e para o exterior.

Os critérios de escolha das músicas vencedoras, por parte do júri, buscavam privilegiar canções com maior capacidade comunicativa e potencial de sucesso no mercado fonográfico. As manipulações da indústria no resultado de algumas edições do evento demonstrou que as canções vencedoras, e as que consistiam em potenciais *hits*, foram comercializadas como produtos de consumo à grande massa.

Os LPs das edições do evento e algumas canções eram regravadas por diferentes artistas, muitos empresários acreditavam que os discos apresentavam-se como um fator importante para o artista, pois a vendagem o consagraria pós-performance no festival, o que aumentava o potencial de exportação das canções.

A contribuição dos festivais para a indústria cultural brasileira, que se consolidava nesse momento, foi a de revelar novos compositores, intérpretes, ritmos e de consagração de muitos artistas. Através das performances e da reação do público de massa a indústria já tinha ideia do que poderia ser lançado no mercado como produto cultural.

Muitos artistas e compositores foram revelados ao longo das sete edições, tais como: Nelson Motta, Dori e Nana Caymmi, Milton Nascimento, Beth Carvalho, o grupo A Brazuca, Toni Tornado, Antônio Adolfo, Tibério Gaspar, Belchior, Antônio Carlos e Jofafi, Oswaldo Montenegro, Raul Seixas, Raimundo Fagner, entre muitos outros, além dos já consagrados, como: Antônio Carlos Jobim, Vinícius de Moraes, Chico Buarque de Holanda, Jorge Ben, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Os Mutantes, Baden Powell, Paulinho da Viola, Ruy Guerra, Sérgio Ricardo, Marcos e Paulo Sérgio do Valle, Edu Lobo, Geraldo Vandré, entre muitos outros nomes.

Além da função de revelar compositores, intérpretes e instrumentistas ao público em geral, e de reorganizar e alimentar a indústria cultural do período, os festivais revelaram também a hibridação¹⁸ na música e ajudaram a legitimar a sigla MPB, este evento segundo Marcos Napolitano, “era uma espécie de sonda prospectiva da incipiente indústria cultural nesse universo difuso, pouco estruturado, mas com um potencial e consumo muito grande” (NAPOLITANO, 2001, p. 155). Enfim, a organização do Festival Internacional soube manipular de maneira hábil os produtos que pretendia fixar no mercado fonográfico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (org.); FLORESTAN, Fernandes (coord.). **Coleção Cientistas Sociais**. v. 54. São Paulo: Ática, 1986, p. 92-99.
- ADORNO, Theodor W. Sobre música popular. In: COHN, Gabriel (org.); FLORESTAN, Fernandes (coord.). **Coleção Cientistas Sociais**. v. 54. São Paulo: Ática, 1986, p. 115-146.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas** – estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: UNESP, 2011.
- CONTIER, Arnaldo L. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). **Revista brasileira de História**, v.18/35, ANPUH. 1998, p. 13-52.
- GROPPO, Luis Antonio. MPB e a Indústria Cultural nos anos 60. **Revista Impulso**, n. 30, 2001, p. 133-148.
- MELLO, Zuza Homem. **A Era dos Festivais: Uma parábola**. 3. ed. São Paulo: 34 Editora, 2003.
- MORELLI, Rita C.L. A indústria do disco e a música popular. In: **Indústria fonográfica: um estudo antropológico**. Campinas: UNICAMP, 1991, p. 47-86.
- MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: O espírito do tempo – 1, neurose**. SARDINHA, Maria Ribeiro (trad.). - 9.ed – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

¹⁸ Entende-se por hibridismo, um processo de fusão, uma junção de diferentes matrizes culturais, no caso da música apresenta-se como uma mescla de ritmos, gêneros e estilos. Hibridismo é entendido por Néstor García Canclini como um processo multicultural, de diálogo entre diversas culturas. Ver: CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. ed. São Paulo: UNESP, 2011.

MORIN, Edgar. A indústria cultural. In: FORACCHI, Marialice Mencarini; MARTINS, José de Souza (orgs.). **Sociologia e sociedade**: leituras de introdução à sociologia. Rio de Janeiro: LTC editora, 1977, p. 299-304.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: Engajamento político e indústria cultural da MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

_____. A arte engajada e seus públicos (1955-1968). **Estudos Históricos**, n. 28, Rio de Janeiro, 2001, p. 103-124.

_____. **História & Música**: história cultural da música popular. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. Forjando a revolução, remodelando o mercado: arte engajada no Brasil (1956-1968). In: FERREIRA, Jorge; REIS FILHO, Daniel (orgs.). **Nacionalismo e reformismo radical**. (1964...). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p.585-617.

_____. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. In: **ArtCultura**. Uberlândia: EDUFU, v.8. n. 13, 2006, p.135-150,

RIBEIRO, Solano. **Prepare o seu coração**: A História dos grandes Festivais. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; NEVES, Lucilia de Almeida. (orgs.). **Brasil Republicano**: o tempo da ditadura: regime e movimentos sociais em fins do século XX. v.4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 133-166.

SEVERIANO, Jairo. Os festivais televisivos. In: **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. São Paulo. Editora 34, 2008, p. 346-360.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**. São Paulo. Círculo do Livro. 2007.

TREECE, David. A flor e o canhão: A Bossa Nova e a música de protesto no Brasil. CZAJKA, Rodrigo. NAPOLITANO, Marcos (trad.). In: **História**: Questões & Debates. v. 17, n. 32, jan/jun, 2000. Curitiba: UFPR 2000, p. 121-168.