

---

# SOB O CALÇAMENTO, A PRAIA: MEMÓRIA E ESQUECIMENTO EM TORNO DO ANO DE 1968

**João Pinto Furtado**

---

Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo  
Diretor da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH) da Universidade  
Federal de Minas Gerais  
Coordenador do Projeto História e Linguagens na UFMG

**Resumo:** O ensaio procura abordar aspectos da História Política e Cultural do Brasil a partir do ano de 1968. A idéia central é a de que a diversidade presente na sociedade brasileira de então pode ser percebida a partir dos diferentes registros culturais remanescentes, os quais anunciam a existência de diferentes subculturas políticas à época, ao contrário do que sugere a memória consagrada, e até certo ponto unilateral, em torno do suposto insurgente ano de 1968. Em nossa perspectiva, os temas e representações culturais analisados expressam e constituem parte substantiva da problemática política e social do período por ser este um dos momentos centrais em que se pode perceber o processo de redefinição da concepção de uma cultura brasileira, que passa a incluir outras manifestações que desde então se gestaram. O texto que aqui se apresenta é, portanto, um ensaio de interpretação sobre o difícil e estimulante debate teórico sobre as relações entre práticas culturais e ação social. Por outro turno, também procura investigar as relações entre intimidade e subjetividade, domínios da vida privada, e sua expressão na via pública a partir do processo de urbanização brasileiro dos anos 1960/1970.

**Palavras-chave:** História – Linguagem – Cultura – Brasil – Canção.

## *BAJO EL PAVIMIENTO, LA PLAYA: MEMORIA Y OLVIDO EN TORNO DEL AÑO 1968*

*Resumen:* El ensayo procura abordar aspectos de la Historia Política y Cultural del Brasil a partir del año 1968. La idea central es la de que la diversidad presente en la sociedad brasileña de entonces puede ser percibida a partir de los diferentes registros culturales remanescen-tes, los cuales anuncian la existencia de diferentes sub-culturas políti-cas en la época, al contrario de lo que sugiere la memoria consagrada, y hasta cierto punto unilateral, en torno del supuesto insurgente año de 1968. En nuestra perspectiva, los temas y representaciones culturales analizados expresan y constituyen parte sustantiva de la problemática política y social del período por ser este uno de los momentos centrales en que se puede percibir el proceso de redefinición de la concepción de una cultura brasileña, que pasa a incluir otras manifestaciones que desde entonces se generaron. El texto que aquí se presenta es, por tanto, un ensayo de interpretación sobre el difícil y estimulante debate teórico sobre las relaciones entre prácticas culturales y acción social. Por otro lado, también procura investigar las relaciones entre intimidad y subjetividad, dominios de la vida privada, y su expresión pública a partir del proceso de urbanización brasileño de los años 1960/1970.

*Palabras-clave:* Historia – Lenguaje – Cultura – Brasil – Canción

Em outubro de 1968, uma pequena multidão se reunia no Ginásio do Maracanãzinho para apoiar Geraldo Vandré, vaiando Chico Buarque de Hollanda e Antônio Carlos Jobim<sup>1</sup>. Nas eliminatórias daquele mesmo festival, no TUCA, Teatro da Universidade Católica de São Paulo, um futuro ministro de Estado da República Brasileira se unia, no palco, a seu eterno parceiro Caetano Veloso e, em atitude supostamente antropofágica, mordiscava os frutos e legumes que eram arremessados ao palco e os devolvía ao público. Seu parceiro, por seu turno, após tentar interpretar sua canção *É Proibido Proibir*, se dirigia ao público e perguntava que juventude era aquela, que pretendia matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> A respeito, ver: RIBEIRO, Solano. Prepare seu coração; a História dos grandes festivais . São Paulo: Geração E ditorial, 2002, p. 114-118.

<sup>2</sup> Para maior detalhamento ver: VELOSO, Caetano. Verdade Tropical. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

A partir de novembro daquele mesmo ano de 1968, uma outra pequena multidão passaria a se ocupar de torcer por um desfecho favorável para as desventuras de um personagem ficcional chamado Beto Rockefeller, que emprestava seu nome a uma novela da extinta TV Tupi<sup>3</sup>. Neste mesmo ano de 1968, o compositor popular Agnaldo Timóteo vendia mais de seiscentas mil cópias de seu disco *Obrigado Querida*<sup>4</sup>, enquanto a intérprete Martinha, conhecida como o “Queijinho de Minas”, fazia um libelo ao conformismo feminino na canção *Eu te amo mesmo assim*, um grande sucesso de público, no qual, mesmo traída e ultrajada, a cantora reafirmava seu incondicional amor ao homem que havia escolhido para amar por toda a vida.

Cinco pequenos quadros de um mesmo ano, quatro tipos de sujeitos sociais significativos na trajetória do tempo. Porque dois deles, o do protesto e o do tropicalismo, insistem em frequentar nosso imaginário e a memória nacional, associando-se indelevelmente ao ano de 1968, chegando a configurar uma experiência geracional, e os outros dois foram relegados à vala comum do esquecimento, ou mesmo da depreciação. A escolha, nesse caso, não foi apenas estética, foi talvez também política e, portanto, precisaria ser investigada no sentido de se obter um maior alcance histórico-historiográfico sobre o período. É preciso pensar sobre o público, sobre milhares de pessoas que, naquele instante, projetavam seus desejos e emoções sobre as mídias televisivas e fonográficas. Logo no início, diríamos, portanto, que nosso recorte conceitual, nesse caso, não pode prescindir da análise do receptor como um vetor co-participante do processo de comunicação. Interessam-nos, nesse caso, tanto quanto as raízes do nosso imaginário político de esquerda, também os móveis de ação dos seiscentos mil compradores de Agnaldo Timóteo, bem como dos milhares de Martinha. Interessam-nos também a baixa classe média de Beto Rockefeller, que no momento iniciava sua trajetória em direção ao milagre.

De fato, já no ano de 1968, eram visíveis na cena pública brasileira novos protagonistas sociais, novos agentes econômicos e novos consumidores de cultura, os quais serão decisivos na re-configuração de nossa ainda jovem indústria cultural de massas. No nosso caso específico, não seria contribuição desprezível à pesquisa o potencial eventualmente transforma-

<sup>3</sup> Cf. FERNANDES, Ismael. Memória da telenovela brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1997. p. 115-117.

<sup>4</sup> Cf. Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica. 2ª ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998, p. 773.

dor, sobretudo no que tange aos costumes e a vida social, nas opções deste público, ávido consumidor da canção mais voltada à exploração da intimidade brasileira dos anos 1960 e 1970<sup>5</sup>. Em outras palavras, ao contrário de tão-somente afirmar o caráter supostamente libertador da expressão artística que bebe no *nacional-popular* e o alienante da expressão mais declaradamente vinculada às emoções e romantismo, mais bem apropriados pela Indústria Cultural no momento, queremos explorar como se dá a recepção de seus produtos e como a sociedade interage com eles. Nesse sentido, o texto possui um duplo eixo: de um lado procuraremos examinar, articulado ao estudo das representações culturais, o problema da passagem do rural ao urbano no Brasil e, em paralelo, o da crise dos modelos coletivistas de ação política em favor do individualismo político, entendido aqui como resposta historicamente dada e não necessariamente conservadora<sup>6</sup>.

Ao tomar a música e sua recepção como objetos de estudo, nos expomos a uma série de potencialidades e limites até então relativamente pouco explorados pelos historiadores. A música reproduzida e/ou radiofonizada, por exemplo, pode ser considerada um objeto interessante, entre outros fatores, por seu grande alcance junto a largas camadas da população e por sua inerente capacidade de despertar, o que naturalmente não é prerrogativa exclusiva sua, emoções e sentimentos que agregam, afetiva e momentaneamente, indivíduos que não se conhecem por vínculo direto. Estas ações abarcam uma pluralidade de fenômenos que vão do conflito à acomodação, do consentimento (e/ou resistência) à dominação, das práticas comunicativas e culturais às representações intelectuais, conceitos comuns às humanidades em geral, mas, que, na Historiografia Contemporânea, só podem ser compreendidos sob o prisma da temporalidade e, portanto, historicamente.

É como se, na modernidade, público e privado estivessem redefinindo as fronteiras que até então os separavam. Quando o compositor, particularmente o cronista, de tão larga inscrição na nossa tradição musical, de Noel Rosa a Chico Buarque de Hollanda, passando por Raul Seixas e Odair José, escreve sobre a intimidade e sobre afetividade individual, ele

<sup>5</sup> A respeito, a sugestão original, da qual o presente trabalho é tributário, embora escoimado de certos exageros, está contida no estimulante trabalho de: ARAÚJO, Paulo César. Eu não sou cachorro não. Rio de Janeiro: Record, 2002.

<sup>6</sup> Para um maior detalhamento, ver: FURTADO, João P. A música popular brasileira dos anos 60 aos 90: apontamentos para o estudo das relações entre linguagem e práticas sociais. Pós-História, Assis/SP, n.5, p.123-143, 1997.

nos sensibiliza, numa determinada camada de percepção, para um drama que sempre poderia ser o nosso próprio drama. Colocado em escala, no entanto, como é próprio da modernidade urbana e industrial, o drama individual se reveste de dimensões que o transcendem. O que era uma simples dor de traição, para não usar a expressão mais popular, passa a redefinir a percepção social das próprias noções de estabilidade, lealdade, família e, portanto, aspectos da própria sociabilidade em um cenário urbano, mais avesso às longevas e determinantes condicionantes da tradicional noção de família consanguínea tradicional.

Tal é o caso das recorrentes citações à traição e adultério, por um lado, e à exuberante sexualidade e liberalidade sexual popular, por outro, tão presentes na assim chamada *canção popular romântica brasileira*<sup>7</sup> dos anos 1960 e 1970. Com certeza, nesse caso, o cronista nos alerta para a progressiva constituição de um novo campo de percepção dos limites do corpo e da sexualidade no qual, longe de sintoma de anomia social, podemos perceber a gênese de uma nova moralidade, de maior expressão pública, ainda que às vezes codificada, como em *A galeria do amor*, de Agnaldo Timóteo<sup>8</sup>. Era um tempo em que o divórcio, a pílula e as pernas da Vanderlea ainda podiam ser tratados como tabus, dependendo do círculo social, ou das situações concretas então colocadas. A memorialística do período nos lembra, por exemplo, o pequeno drama vivido pelo clã dos Buarque de Hollanda quando uma das suas meninas resolve se casar com João Gilberto, um homem desquitado. Questões hoje claramente superadas apareciam na canção como sintomas de um certo mal-estar; e quem nos autoriza a dizer que não contribuíram para apontar a naturalizar as novas afetividades dissonantes?

No plano das representações culturais no Brasil, este deslocamento pragmático-cognitivo redundou em um processo de redefinição dos termos segundo os quais era comumente analisado o confronto entre modernidade e tradição, em conexão com os projetos culturais alternativos dos anos 60 e 70, já vistos em passado recente apenas como entreguistas e conservadores. Embora estes projetos alternativos tenham sido rotulados,

<sup>7</sup> A expressão acompanha Paulo César Araújo, mas também pode ser traduzida, em versão menos politicamente correta, por “música brega”.

<sup>8</sup> A Galeria Alaska, em Copacabana, Rio de Janeiro, conhecido reduto de homossexuais, michês, travestis e prostitutas, era efetivamente, nas palavras de Agnaldo, em meados dos anos 1970, o lugar de gente que entende (...) o lugar onde se pode amar diferente. Se, à época era preciso codificar os termos, como “entendido” para referir-se aos homossexuais, o que hoje soaria estranho, é preciso entender que o divórcio, por exemplo, ainda era uma chaga aberta e sangrando no tecido social conservador do Brasil.

cada um a seu tempo, de inexpressivos, ingênuos, reacionários ou alienados, acreditamos que também eles, em seu contínuo processo de deslocamento, da periferia para o centro do cenário cultural, são fiel expressão das tensões e conflitos de um determinado momento de nossa historicidade, o que os erige em objeto privilegiado de análise.

A diversidade de concepções de cultura e os pontos de vista conflitantes estarão presentes no texto a partir da própria seleção musical adotada para análise, opção no caso restrita em virtude das exiguidades de tempo. No caso em questão, acreditamos que, tanto na linha dita mais engajada como na chamada linha alienada, o debate se situe no interior de um dos segmentos (o da indústria fonográfica) da chamada Indústria Cultural. Ainda que algumas das canções citadas tenham sido produzidas por críticos da pasteurização da cultura, o fato concreto é que também eles estiveram inseridos no circuito de produção da Indústria Cultural na medida mesma em que suas obras se tornaram sucesso de vendas, o fato as fez bastante conhecidas do grande público e, portanto, determinou que fossem selecionadas para o presente exame.

Talvez um bom princípio seja pensar que o que faz dos artistas, artistas e dos consumidores de arte, consumidores de arte é o fato de que os primeiros conseguem externar, através da suas respectivas e linguagens próprias, aquilo que os segundos *sentem* com grande intensidade e, por uma série de motivos, não conseguem externar a não ser em momentos de *celebração ritual* como, por exemplo, um Show Opinião, um festival de MPB no Maracanãzinho ou um baile *funk* na periferia. Sem pretendermos nos aprofundar excessivamente no exame dos fundamentos desse fenômeno, vejamos ao menos uma das especificidades da linguagem musical. O estudo da música deve supor também tanto o problema da expressividade própria que advém da musicalidade quanto as questões ligadas à recepção, o que, às vezes, confere novo sentido à letra. A análise da expressão musical, portanto, deve necessariamente considerar também o problema da recepção da obra e a componente *extática* que se coloca em alguns casos. Não há, por exemplo, argumentos estéticos ou puramente artísticos que convençam a multidão “enfurecida” que *Para não dizer que não falei das flores* não merecia vencer *Sabiá*. Impõe-se a necessidade de examinar a historicidade vivida tal como se apresentou no momento da *performance*. Da mesma forma se explicam as vaías, talvez até propositalmente induzidas e merecidas, mas em todo caso desproporcionais, a *É proibido proibir*, que, usando e abusando de recursos eletrônicos, disputou no mesmo ano o

## Festival Internacional da Canção.

Mais diretamente no panorama da música, diríamos que, também neste campo, como na política, 1968 é um marco<sup>9</sup>. Já mencionamos o hino de Geraldo Vandré, mas este não é o único fato de destaque. Além de ser o ano do disco-manifesto *Tropicália*, 1968 é, como dissemos, o ano de *Sabiá e É proibido proibir*. A primeira, de Chico Buarque e Tom Jobim, foi cantada por Cinara e Cibele e obteve o 1º lugar do Festival Internacional da Canção da Rede Globo. A segunda, de Caetano Veloso, foi interpretada por ele mesmo e os Mutantes e, embora finalista do mesmo festival, foi por ele retirada da competição em solidariedade a Gilberto Gil, que tinha sido desclassificado. Ambas guardam em comum o fato de terem sido fragorosamente vaiadas por setores da esquerda organizada, na medida em que não corresponderam às expectativas políticas do momento. A vaia deu origem, com relação a Caetano Veloso, a um irado discurso que se tornou antológico, um retrato fiel (e *midiatizado*) dos conflitos da época. Se, por um lado, Geraldo Vandré tentaria, pouco tempo depois, despolitizar o julgamento do FIC (e repolitizar a vida) a partir da frase *a vida não se resume em festivais*, Caetano politiza e re-significa o discurso sobre a estética: *que juventude é essa? (...) Se vocês forem em política como são em estética, estamos feitos*.

No TUCA/SP, a interpretação de Caetano era intencionalmente provocativa: além de uma indumentária que sugeria uma certa inspiração *high-tech* (muito celofane e plástico com cores e adereços estranhos) incluiu uma coreografia meio “amalucada” de um dançarino norte-americano e um longo solo de guitarra logo no início, uma autêntica provocação aos nacionalistas, quase um *happening*. Na letra, mesclam-se citações do manifesto futurista de Marinetti, temas do momento (como a revolução sexual) e lemas do movimento de 1968 na França. A *performance* resultou num processo de enfrentamento entre o compositor/intérprete e o público que

<sup>9</sup> Era o momento em que quem sabia fazia a hora e não esperava acontecer. Em outras palavras, a quem tinha a certeza na frente, e a História na mão não restava outra alternativa que não uma tentativa de re-apropriação de sua própria História. Também na filmografia, percebemos profundas analogias: a morte do revolucionário poeta Paulo Martins, ativista engajado e inserido na história dos anos 1960, evocando o triunfo da beleza e da justiça, na película *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, prognostica algumas das dificuldades que adviriam aos militantes da luta armada. Lembrando vagamente a viagem onírica de Alaíde, personagem de Nelson Rodrigues em *Vestido de Noiva*, os delírios do personagem glauberiano, entre sua vida e sua morte, transitam da memória ao sonho, passando pelo drama imediato e irrecorrível da existência. Segundo o que o filme sugere, no final dos anos 60 ainda havia, portanto, algumas expectativas quanto à reação popular ao golpe, ainda que esta se fizesse sob a liderança de uma vanguarda urbana.

durou quase cinco minutos. É digna de nota, no caso, a curiosa conjugação de fatores que permitiu que um indivíduo, pela posse de um microfone (nesse caso, muito mais adequado que o simples um banquinho e violão), pudesse lançar um manifesto pela renovação artística em meio a uma multidão supostamente conservadora, disposta a *matar hoje o velhote que morreu ontem*.

O ano de 1968 é também o ano de lançamento do disco-manifesto *Tropicália*, faceta musical do movimento mais amplo, cujo nome fora atribuído a partir de instalação de Hélio Oiticica, de revisão crítica de nossa produção artística<sup>10</sup>. No dizer de alguns de seus protagonistas, especialmente Caetano Veloso, o movimento era, *a um só tempo efêmero e duradouro*, e *visava retomar a linha evolutiva da Música Popular Brasileira* atualizando e renovando o legado estético-musical de João Gilberto. No calor da hora, alguns desses aspectos programáticos cederam lugar ao *Desbunde*, degenerescência criada a partir do ambiente de extrema polarização. Nessa linha, em nossa perspectiva, já no disco *Tropicália* temos canções como *Baby* (1968), de Caetano Veloso, em que a possível iconoclastia, expressa no uso e abuso das guitarras elétricas, não leva a nenhum resultado conseqüente do ponto de vista musical. Também é o caso de *Divino Maravilhoso*, de Gilberto Gil e Caetano Veloso, que com Gal Costa obtém o 3º lugar no Festival da Record de 1968.

Na seqüência dos acontecimentos de 1968, novo *happening*: uma exposição de Hélio Oiticica, intercalada por alguns solos de guitarra dos Mutantes, bem como discussões *estético-políticas*, apresentava uma reprodução da cena da morte do bandido “Cara-de-cavalo” com a inscrição: *seja marginal, seja herói*. Após uma série de incidentes, que resultam na prisão e exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil, estes são levados, no exílio, ao aprofundamento do contato com a faceta internacional do desbunde, o movimento pop, ou sua vertente psicodélica, do qual as experiências lisérgico-psicanalíticas de Timothy Leary seriam um bom emblema<sup>11</sup>. Com este pop-psicodélico (e também com o lisérgico) os Mutantes igualmente se sintonizam, tornando-se, a partir daí, seu melhor representante nacional. Ao mes-

<sup>10</sup> A respeito ver: CALADO, Carlos. *Tropicália: A História de Uma Revolução Musical*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1997. FAVARETTO, Celso. *Tropicália - Alegoria, Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

<sup>11</sup> Na esteira dos demais movimentos libertários de então, o psicanalista norte-americano propunha explicitamente que o consumo de LSD poderia apresentar resultados notáveis no que tange à autocompreensão humana, o que poderia ser usado clinicamente.

mo tempo, porque nem só de ácido vive o homem, dedicam-se ao projeto de criação de um *rock* progressivo, vazado em língua portuguesa, que tivesse alguma aceitação do grande público, agora concebido como ouvinte, e pagante.

Tomemos a canção *Tropicália* (1968), de Caetano Veloso, como manifesto do movimento. Ali temos uma série de referências a um jogo de dualidade e síntese que nos seria típico. Assim temos, *na piscina com água azul de amaralina*, uma síntese do complexo natureza e cultura, onde a lagoa de Amaralina oferece sua cor a um artifício de engenharia, a piscina. Entre *bossa e palhoça* é a simetria do moderno, expresso na bossa nova, com a simplicidade de uma palhoça que se compõem. Brasília, cidade representada na expressão *monumento no Planalto Central* impõe novamente a modernidade enquanto o escondido *Luar do Sertão* esconde e abriga a tradição, que não deve ser esquecida. Em *Geléia Geral*, do disco *Tropicália*, Gilberto Gil aprofunda o tema e contribui para a des-construção, passando de Carlos Gomes a Ari Barroso, da própria idéia de nação, *stricto sensu*. A estrofe *Salve o lindo pendão dos seus olhos* introduz uma nota destrutivamente intimista num dos panteões da identidade nacional, o Hino à Bandeira. Delineia-se, neste caso, em oposição à visão maniqueísta predominante anteriormente, uma nova leitura do Brasil, visto como mais urbano e moderno, embora persistentemente tradicional, rural e arcaico em outros aspectos. Abre-se, por esta via, no plano da expressão musical, caminho para novas leituras da cultura e da política.

A partir dos anos finais da década de 60 uma grande crise dos modelos de organização política sucedeu-se a um incremento da repressão política, notadamente vinculada à edição do Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968. Embora não exclusivamente condicionada pela repressão, a crise dos modelos de organização política pareceu dar voz a novos protagonistas e temas de mobilização, embora ainda se viabilizando a partir da exposição a diferentes mídias. A crise do modelo político coletivista fez com que começasse e ser redefinido até mesmo o programa da canção de protesto, o que não significou que a MPB, nos anos que se sucederam imediatamente, tenha deixado de possuir algum nível de conotação política. Nesse sentido, acredito ser possível re-afirmar, no recorte que vimos explorando e retomando observações já publicadas anteriormente<sup>12</sup>, que foram básica-

<sup>12</sup> Cf. FURTADO, João P. A música popular brasileira dos anos 60 aos 90: apontamentos para o estudo das relações entre linguagem e práticas sociais. Pós-História, Assis/SP, n. 5, p. 123-143, 1997.

mente três as respostas sociais desenvolvidas: a elaboração da experiência do desenraizamento e do exílio; a retomada da história, agora menos idealizada, como fonte de inspiração política e, finalmente, o exame do papel do sujeito e da intimidade na *práxis* social e política. Se a primeira vertente condiciona-se, sobretudo, a aspectos político-econômicos especificamente brasileiros, a segunda e a terceira com certeza replicam ecos de 1968.

Como exemplo da primeira resposta, não tomemos Taiguara ou Chico Buarque, mas um outro exilado que já o vinha sendo em seu próprio país. Em 1971, Caetano Veloso compõe *London, London*. Esta canção nos parece uma das que melhor retrata a experiência do exílio: *I am lonely in London without fear*<sup>13</sup> nos diz sobre a falta do solo, de referências práticas e simbólicas do cotidiano. É como se dissesse: “Eu aqui significo tão pouco que nem o mal pode (ou pretende) me atingir. As pessoas são muito gentis, tudo é lindo, mas não é o que eu queria”. O que o autor queria, provavelmente, era mesmo ver Irene, sua irmã, *dar sua risada*. O tom predominante é, portanto, de angústia, frustração e impotência, claro sinal de que a compulsoriedade do ato do exílio é especialmente dolorosa até mesmo para quem já vinha advogando uma maior abertura para o mundo. Nesse aspecto, o autor parecia estar, aos poucos, retomando uma certa ligação com seus pares do lado de cá do Atlântico.

É nesse ponto que parece se encontrar em sintonia, não musical, mas temática, com parte expressiva do universo “brega” no Brasil. De fato, autores como Odair José, com quem Caetano gravaria emocionada versão de eu *Vou tirar você deste lugar*, no festival PHONO 73, Fernando Mendes, Paulo Sérgio e Agnaldo Timóteo, entre outros, não se cansariam de gravar e expressar a experiência do exílio, no caso interno ou simbólico, e do desenraizamento em suas canções. Odair José, natural de Morrinhos (GO), teria vivido na pele uma boa parte dos problemas que, no Brasil do desenvolvimentismo militar, afligiam o migrante interno. *Ex-crooner* de bandas do interior, veio tentar a sorte grande no Rio de Janeiro no ano de 1966. Desde então, conheceu o apogeu, em meados dos anos 1970, tendo retornado depois ao ponto de origem, vivendo hoje, salvo engano, de *shows* e bailes em cidades de pequeno e médio porte. Tornou-se conhecido como o “cantor das empregadas domésticas”, precisamente porque apresentava, com sensibilidade e maestria, o seu cotidiano. Em *Deixe essa vergonha de lado*, por exemplo, exortava uma babá a que não se envergonhasse de seu traba-

<sup>13</sup> Estou só em Londres e sem medo.

lho, na verdade um trabalho profundamente emancipador, embora com resultados mais concretos para a ascendente mulher de classe média, que passava a se integrar ao mercado de trabalho, uma vez substituída, “no lar”, pela jovem trabalhadora migrante. Personagens como o trabalhador de baixa qualificação, a empregada doméstica, o ambulante e o menor de rua parecem progressivamente ganhar uma nova dimensão na cena pública, o que se expressa também na produção cultural do período. É a eles que alguns destes compositores se dirigem. Seu universo de valores e seus pequenos dramas passam a também fazer parte do cenário cultural brasileiro. Esse tipo de canção parece se afastar de personagens como *Zelão* (1960), de Sérgio Ricardo, e *Pedro Pedreiro* (1965), de Chico Buarque, mais urbanos, ou mesmo o boiadeiro anônimo de *Disparada* (1966), de Vandrê, visões idealizadas de uma classe trabalhadora combativa e em processo de progressiva conscientização política, em bases certamente transformadoras e coletivistas, para não dizer revolucionárias.

O deslocamento do eixo segundo o qual se concebe a política em suas relações com o trabalho cotidiano e mesmo com a intimidade, nesse caso, parece ilustrar claramente a busca de uma requalificação da agenda política que, segundo nos parece, segue coberta de atualidade, sobretudo se temos em mente a progressiva afirmação do individualismo e a busca de uma relativa expansão do próprio conceito de política, como ilustra a persistente emergência, na cena política pública, de temas tipicamente relacionados à realização individual, tais como a defesa da livre orientação sexual, da condição feminina e dos direitos individuais em geral, sejam eles ligados a acessibilidade, educação, lazer ou inclusão cultural.

Por outro lado, voltando aos anos 1970, seria conveniente observar alguns aspectos da produção cultural mais propriamente direcionada ao público de baixo poder aquisitivo. Tomemos como exemplo, nesse caso, a canção *Secretária da beira do cais*, uma canção de grande sucesso popular na voz de César Sampaio, no ano de 1975:

“Ela espera e não desespera / na beira do cais / ela quer quem vier / quem trazer / quem der mais / ela sabe que os homens de branco estão pra chegar / e em câmera lenta ela tenta a vida ganhar / seu olhar inquieto vacila em qualquer direção / o seu corpo empinado desfila na escuridão / ela é uma estrela que brilha na vida que traz / ela é a “mulher maravilha” da beira do cais.”

O segundo “movimento” é um pouco mais melancólico em sua letra e musicalidade, mas ainda assim revelador:

“Fim de mês / é a hora e a vez / de rever os parentes / ela vai levando nas mãos  
milhões em presentes / num instante se torna mocinha do interior / num  
alguém com a pureza de quem nunca teve um amor / como vai / pergunta o pai,  
à filha querida / ele quer saber como é que está sua vida / ela diz que é muito  
feliz / na vida que traz / que trabalha como secretária da beira do cais.”

Naturalmente, discutir esse tipo de canção impõe um olhar relativamente distanciado ainda que atento aos sensíveis e significativos sentidos que sua temática sugere no universo das representações populares, sejam elas relativamente marginais ou não. Ainda que não se possa afirmar, sem razoável grau de polêmica, que a profissão evocada na canção seja a melhor expressão de uma condição feminina autônoma, o perfil ali retratado está longe de ser o de uma mulher submissa ou dependente como tão frequente foi no universo das representações culturais dos anos 1960, *Carolina* e *Cantiga por Luciana* à frente. Abstraindo-se da canção a figura concreta do proxeneta, ou do sistema policial corrupto, ou de quaisquer outras redes de controle de outra natureza, certamente intervenientes na vida real, o que gostaríamos de aqui destacar seria o sentido intrínseco da condição feminina, tal como expresso numa produção cultural de grande sucesso e, portanto, passível de análise enquanto representação cultural, portanto também instituidora de sentido<sup>14</sup>.

Como se percebe a partir da análise da letra, nossa protagonista chega a revelar, nas palavras de seu cantor, lampejos de astúcia e orgulho, como sugerido nas expressões *uma estrela que brilha na vida que traz e ela é a “Mulher Maravilha” da beira do cais*, alusão a um popular seriado da televisão do período. Nesse sentido, não seria de todo impossível estabelecer algumas relações entre esta nova condição feminina retratada e alguns dos temas que figuraram como centrais na década de 60, sobretudo no que tange à busca de uma nova percepção do autocontrole sobre o corpo feminino. É conveniente lembrar alguns títulos, como *Pare de tomar a pílula*, ou *Eu vou tirar você deste lugar*, nos quais, mesmo no imaginário “brega”, do qual emana nossa canção em destaque, é reiterada a proeminência masculina so-

<sup>14</sup> Cf. CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*. São Paulo: Difel, 1989.

bre o destino e o corpo femininos. No entanto, a partir de meados dos anos 70, vão pontificar tanto moças como nossa relativamente astuta protagonista, quanto as *sandra-rosa-madalenas*, as *frenéticas* e congêneres.

O que estamos a sugerir, em última instância, é que os temas do amor desfeito, da desilusão, do desencontro e da traição, tão comuns e recorrentes na produção musical dos anos 1950 e 1960 vão progressivamente perdendo espaço para outros em que a realização individual e os espaços do trabalho e da sociabilidade, concebidos em novas bases, são mais destacados no interior das canções e alcançam maior repercussão junto ao público, o que se traduz em vendas, maior reprodução radiofônica e sucesso, o que nos parece reiterar o sentido relativamente pertinente que vimos atribuindo a este tipo de obra. Nesse sentido, aqui vale mais a apropriação da obra e sua projeção sobre o imaginário popular do que sua verossimilhança propriamente dita. Observe-se, retornando a nossa última canção, como a personagem retratada tem voz e vida próprias, e bastante se distancia, por exemplo, das outras prostitutas eventualmente retratadas em canções de igual sucesso popular em períodos que precederam a peça.

Como se percebe, não se trata mais apenas de ouvir Chico Buarque de Hollanda cantando a vida de seu *Pedro Pedreiro*, ou da moça retratada, um pouco mais tarde em *Minha História*, também prostituta da beira da cais, mas um pouco menos autônoma que nossa secretária, o que se observa a partir de expressões como *e deixou minha mãe com o olhar cada dia mais longe e esperando parada na pedra do porto*. Os anos 1970 se obrigaram a também ouvi-los, os personagens populares, na primeira pessoa. Intérpretes e compositores como o ex-alfaiate Paulo Sérgio procurarão cantar o cotidiano e os desamores de um enorme contingente de trabalhadores e trabalhadoras recém-chegados aos grandes centros urbanos e agora dotados de algum poder aquisitivo para comprar rádios e discos, tornados progressivamente de custo mais acessível na medida em que o sistema urbano-industrial se consolidava. Intérpretes e autores como Odair José cantariam, entre outros temas, o cotidiano da prostituta, do cafetão e do pequeno marginal que seriam a expressão mais perversa do mesmo processo de incorporação urbana. Outros, como Fernando Mendes, Agnaldo Timóteo e Reginaldo Rossi também buscariam seus nichos de mercado entre as classes trabalhadoras, embora sempre com diferentes e significativas nuances<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Sobre os aspectos mais propriamente descritivos da produção do período, ver: ARAÚJO, Paulo César. *Eu não sou cachorro não*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

Mas não nos circunscrevemos apenas ao “brega”. No que concerne ao segundo bloco de respostas à crise do modelo coletivista de ação política, temos também o processo de revisão do próprio conceito de como se faz a História, no que nos afastamos um pouco da tese das vanguardas dos anos 1960. O ano de 1975 também seria o ano de *Mestre-sala dos mares* e *De frente para o crime*, canções de João Bosco e Aldir Blanc, nas quais, por assim dizer, temas e personagens do mesmo universo popular são novamente processados. Na primeira, o marinheiro João Cândido, herói popular em ação relativamente espontânea, provável homossexual e com sua condição de negro ressaltada, é saudado no porto por *jovens polacas, mocinhas francesas e mil batalhões de mulatas*. Na segunda, a cena de um crime “invade” o cotidiano das pessoas e o cronista procura revelar esse mesmo cotidiano através das diferentes percepções da questão. Note-se que também aqui a questão do cotidiano e da rotina, enquanto elementos aptos a revelar uma nova percepção de mundo, também é expressiva do relativo individualismo que caracterizaria os anos 70. Tomados todos estes elementos e agentes, podemos afirmar tratar-se de um conjunto de atores importantes, cuja irrupção na cena política guarda estreitas relações com o contexto dos anos 70, período de uma relativa revisão da própria noção de vanguarda política, onde ocupa lugar central a crise que envolve a atuação partidária no contexto dos anos 60. Não seria por acaso, nesse sentido, que entre os assim chamados movimentos fundadores da nova esquerda, de meados dos anos 1970, figurariam donas de casa, minorias sexuais, negros e movimentos sociais urbanos não partidários dos quais resultariam, apenas anos depois, partidos como o extinto PT, ou centrais sindicais como a CUT, cujas datas de fundação remontam aos primeiros anos da década de 1980.

Uma outra resposta (terceira vertente), ainda que mantido aquele estado de espírito geral, pode ser ilustrada a partir de *Como nossos pais* (1976), de Belchior. Ali temos um auto-exame em que são revistos os costumes e a política sob uma ótica que comporta expectativas e fracassos pessoais como componentes importantes da dimensão política. O tom predominante é de autocritica e frustração, mas, ao mesmo tempo, aponta para a necessidade de reconstruir as práticas pessoais e políticas. Temos, portanto, uma tentativa de re-simbolizar, no plano subjetivo, a história recente do país e o problema dos costumes, relações familiares e pessoais. Tanto letra como ritmo sugerem, nessa perspectiva, um movimento pendular que oscila entre pólos distintos, alternado-se entre coletivo/individual, passado/presente, projeto/realidade, etc. A letra, nesse sentido, é ainda mais explíci-

ta: abre-se com a estrofe *não quero lhe falar meu grande amor, das coisas que aprendi nos discos*, extremamente ilustrativa nesse contexto, em que a música ensinava, e segue com a estrofe *quero lhe contar como eu vivi e tudo que aconteceu comigo*, a qual faz par com *viver é melhor que sonhar* e ambas as sentenças se contrapõem, no plano da temporalidade, a *vejo vir vindo no vento o cheiro da nova estação*. Também *cuidado meu bem; há perigo na esquina: eles venceram e o sinal está fechado para nós que somos jovens* se contrapõe a *é você que ama o passado e não vê que o novo sempre vem*. Por outro lado, *para abraçar seu irmão e beijar sua menina, na rua, é que se fez seu braço, seu lábio e sua voz* parecem dialogar com a canção de protesto, assim como a negativa expressa em *vou ficar nessa cidade, não vou voltar para o sertão*. Finalmente, com uma nova nota de pessimismo – expressa a um só tempo na letra do refrão e na resolução musical – a canção se encerra em *apesar de termos feito tudo o que fizemos, ainda somos os mesmos e vivemos como nossos pais*. Na magistral interpretação de Elis Regina, o trecho final é “arrastado”, bem diferente daquele seu primeiro *Arrastão*, de 1965. Aqui é “dolorido” e difícil.

Do ponto de vista da análise amparada na perspectiva da História Cultural, um dos aspectos centrais do tema examinado é o problema da ação da temporalidade, nosso conceito distintivo e fundador, sobre as representações elaboradas e relidas ao longo do período. Em termos gerais, diríamos que é através do refinamento desse conceito de temporalidade que poderemos admitir um avanço efetivo na interpretação dos fatos atinentes à existência e compreensão humanas. Isto foi o que orientou nossa perspectiva de análise no que respeita ao recorte temporal e temático proposto. É preciso destacar o fato de que o enunciar, por exemplo, do termo “revolução”, tema central que perpassa as discussões de todo o período, pode ter significados plurívocos que só são efetivamente compreensíveis se examinados *também* no contexto de sua recepção, o que, ao mesmo tempo que não destrói a possibilidade de produzir conhecimento objetivo, introduz um componente, honesta e transparentemente, se não relativista, pelo menos, “relacional”, ou subjetiva, na definição do que venha a ser o sistema conceitual de uma ciência do fenômeno social.

Concluímos afirmando que, embora seja possível demonstrar que as ciências humanas, e em particular a História, desenvolvem, cada vez mais, uma forma de conhecimento objetivo, sistemático, rigoroso e teórico-conceitualmente articulado, este talvez deva ser mais claro e transparente

no que respeita à enunciação de seus compromissos teóricos, políticos e cognitivos com o “mundo da vida”. Consoante à perplexidade que tem caracterizado, simultaneamente, boa parte de nossa produção intelectual contemporânea e o objeto que estudamos, encerro, portanto, essa reflexão deixando em aberto uma série de questões, quase provocações, antes que respostas, o que, por definição, deveria caracterizar o início de qualquer empresa científica séria. Vale – aqui e sempre – o princípio socrático da dúvida sistemática.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARAÚJO, Paulo César. *Eu não sou cachorro não*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

BAHIANA, Ana Maria. *MPB nos Anos Setenta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980

CALADO, Carlos. *Tropicália: A História de Uma Revolução Musical*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

DARNTON, Robert. *O Beijo de Lamourette: Midia, Cultura e Revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália - Alegria, Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

FERNANDES, Ismael. *Memória da telenovela brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

FURTADO, João P. A música popular brasileira dos anos 60 aos 90: apontamentos para o estudo das relações entre linguagem e práticas sociais. *Pós-História*, Assis/SP, n. 5, p. 123-143, 1997.

FURTADO, João P. Engajamento político e resistência cultural em múltiplos registros; sobre trânsito, transe, política e marginalidade urbana nas décadas de 1960 a 1990. In: REIS, RIDENTI & SÁ MOTTA. *O Golpe e a ditadura militar 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru/SP: EDUSC, 2004.

HOLLANDA, Heloísa B. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

.HOMEM DE MELLO, Zuzana. *A era dos festivais*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

MACIEL, Luís Carlos. *Geração em Transe; memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana M. Tropicalismo; as relíquias do Brasil em debate. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 13-42. 1998.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção; engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2001.

RIBEIRO, Solano. *Prepare seu coração; a História dos grandes festivais*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro; artistas da revolução do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RIDENTI, Marcelo. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. São Paulo: EDUNESP, 1993.

SCHWARCZ, Lília M. (Ed). *História da Vida Privada no Brasil. vol. 4*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

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

VENTURA, Zuenir. *1968: O Ano Que Não Terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

XAVIER, Ismail. (Org.) (a) *Alegorias do Subdesenvolvimento* São Paulo: Brasiliense, 1988.

