



Se todo mundo sambasse...

If everybody would have *samba*...

MARIA LÚCIA DE BARROS CAMARGO
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
mlbcamargo@me.com

Resumo: Tendo como mote a canção de Chico Buarque, *Tem mais samba*, lançada em 1964, o trabalho propõe refletir sobre algumas discussões acerca do estado da cultura naquele ano, especialmente no que tange à música popular, e sua repercussão nos periódicos de resistência à ditadura militar, com foco na *Revista Civilização Brasileira*. Publicada entre 1965 e 1968 no Brasil, a revista pode ser considerada a primeira lançada com o objetivo explícito de resistência ao Golpe Militar de 1964.

Palavras-chave: Música Popular Brasileira; Chico Buarque; Cultura e resistência; Golpe militar; Brasil.

Abstract: Having as motto the Chico Buarque's song, *Tem mais samba*, released in 1964, this paper proposes a reflection on the state of culture that year, especially in regards to popular music, and its repercussion in periodicals of resistance against the military dictatorship, focusing on the *Revista Civilização Brasileira*. Published between 1965 and 1968 in Brazil, this magazine is considered the first to be released with the explicit goal of resisting the Military Coup of 1964.

Keywords: Brazilian Popular Music; Chico Buarque; Culture and Resistance; Military Coup; Brazil.

Quando nos referimos ao ano de 1964, a memória inescapável é a do golpe do dia 1º de abril, que instalou a ditadura militar vigente no país pelos vinte e um anos seguintes. Durante todo esse longo período, o golpe foi transformado em “Revolução de 31 de março”, e com esse título tratado como data cívica a ser comemorada oficialmente. E até hoje, como apontam Lília Schwarcz e Heloisa Starling na bela “Biografia do Brasil” recentemente publicada, as Forças Armadas se referem ao golpe como a “Revolução”, o termo usado no primeiro Ato Institucional e que visava legitimar o sistema, institucionalizar a repressão, ou, em outras palavras, constituir um arcabouço jurídico que permitisse “encarcerar milhares de pessoas, bem como improvisar áreas de detenção

em estádios de futebol [...], além de transformar embarcações da Marinha Mercante e da Marinha de Guerra em navios-prisões”, (Schwarcz/Starling 2015: 456). Contudo, sem jamais relegar o golpe ao esquecimento – é preciso lembrar para que não se repita –, o ano de 1964 também deve ser destacado pelos eventos culturais, especialmente no âmbito da música popular, que expõem e sintetizam as tensões e os paradoxos então vividos.

Apesar do golpe ou, até em consequência do golpe, o ano de 1964 foi um ano muito rico, intenso, decisivo nos rumos da atividade cultural. Ainda em plena ditadura, Gilberto Vasconcellos já apontava para este fenômeno de modo incisivo:

Em 1964, nossa história deu uma guinada. Um dos seus registros mais interessantes talvez seja a música popular que, ao lado disso, emerge também como um importante veículo de poesia, domínio de pesquisas estéticas e campo de batalha entre as vanguardas artísticas. [...] em virtude de sua inserção nas malhas da indústria cultural, a MPB tem exercido uma influência decisiva na linguagem e no comportamento de amplos setores da juventude urbana (Vasconcellos 1977: 37).

“Ao lado disso”: ao lado de quê o leitor de hoje certamente se pergunta. Ao lado do golpe, da ditadura, da censura, da repressão, podem responder os que viveram – os que vivemos – aqueles dias e que se habituaram a ler, na linguagem elíptica, alegórica e mesmo muitas vezes truncada, o que não podia ser dito expressamente. E logo após o golpe, em 1964, já surgiam as denúncias de repressão violenta e de tortura como método de confissão, vitimando os que eram considerados “subversivos” (para usar um termo da época). Ainda assim, naquele ano foi possível manter um bom nível de atividades culturais e, como no caso da música popular, foram elas até intensificadas.

De fato, em 1964 a história brasileira deu uma guinada; e é num contexto de efervescência que, naquele ano, surge para a vida musical, cultural e política um dos seus nomes mais emblemáticos: Chico Buarque. Foi naquele ano de 1964 que o jovem estudante de arquitetura, Francisco Buarque de Hollanda, com seus vinte anos completados dois meses após o golpe, iniciou sua carreira profissional como compositor e recebeu, no final do ano, seu primeiro cachê como artista. De 1964, há registros de três canções: “Marcha para um dia de sol”, “Desencanto” e “Tem mais samba”. As duas primeiras são hoje quase desconhecidas e foram gravadas por intérpretes igualmente pouco destacadas – “Marcha para um dia de sol”, por Maricenne Costa no mesmo ano, primeira gravação em disco de uma canção de Chico Buarque, e “Desencanto”, por Maria Thereza, dois anos depois, em 1966. De ambas, restam registros na internet, que podem ser encontrados através dos costumeiros mecanismos de busca. Daquele ano de estreia, restou conhecida e objeto de várias gravações posteriores, inclusive pelo próprio Chico, apenas “Tem mais samba”, que figura como a primeira canção do Chico Buarque que todos conheceriam a partir de então.

Humberto Werneck relembra uma história que, segundo ele, já foi esquecida pelo próprio Chico, mas é lembrada pelo publicitário Luiz Vergueiro, produtor de um musical – *Balanço de Orfeu* – cuja estreia estava prevista para o dia 7 de dezembro de 1964,

no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo (Werneck 1989: 11). No título do musical, a palavra “balanço”, com seu sentido de movimento de “vai e vem, pra lá, pra cá,” movimento provocado pelas ondas do mar, remete tanto ao gingado do corpo, ou a um certo requebrado dos quadris, quanto à ideia da cadência própria da música popular brasileira e era muito utilizada para se referir ao ritmo característico da Bossa Nova – a famosa “batida” do violão de João Gilberto. Mas a palavra “balanço” é também um termo do campo da contabilidade e significa um levantamento de tudo que foi recebido e pago numa empresa, uma prestação de contas, cujo resultado deve mostrar o que se ganha e o que se perde num determinado espaço de tempo.

O título do musical – *Balanço de Orfeu* – não faz uma alusão apenas ao mito grego. Alude, sim, a *Orfeu da Conceição: tragédia carioca*, peça escrita em 1954 por Vinícius de Moraes e que, musicada por Tom Jobim, estreara no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1956, com cenário de Oscar Niemeyer, estrelada por atores negros. Como se sabe, a peça teve grande repercussão, foi adaptada para o cinema com o título de *Orfeu negro* e o filme, dirigido por Marcel Camus, recebeu a Palma de Ouro em Cannes em 1959, ano de sua estreia. O mais importante, no entanto, é que *Orfeu da Conceição* constitui um marco simbólico do surgimento da Bossa Nova e da parceria entre Tom Jobim e Vinícius de Moraes. E o espetáculo produzido por Luiz Vergueiro pretendia, nesse balanço, ou acerto de contas, contrapor a Bossa Nova à então nascente jovem guarda, ou os primeiros tempos de um certo “rock-and-roll” brasileiro, também conhecido como “iê-iê-iê”. Na época, a jovem guarda era percebida como uma ameaça à música brasileira, e a associação maniqueísta se fazia quase diretamente: música brasileira = engajamento; jovem guarda = alienação, conforme o jargão da época, ainda que a questão fosse mais complexa e também se acusasse a Bossa Nova de ser inautêntica e de sofrer “influência do jazz”.

No musical de Luiz Vergueiro, lembra ainda Humberto Werneck (1989), uma primeira parte intitulada *Na onda do balanço* contrapunha um cantor “engajado” (papel assumido pelo então desconhecido cantor Taiguara, que estreara junto com Chico no Paramount), ou seja, um cantor de Bossa Nova, a uma cantora “alienada” (Cláudia Gennari, que era e continuou sendo desconhecida, não tendo seguido a carreira musical), isto é, uma cantora de jovem guarda. No final, obviamente, se comemoraria o triunfo da Bossa Nova, triunfo que deveria ser resumido numa canção especial, que marcaria claramente, para que não pairassem dúvidas, qual a moral dessa história. Essa canção simbólica, chave de ouro do espetáculo, fora encomendada por Luiz Vergueiro ao então jovem estudante de arquitetura e compositor Francisco Buarque de Holanda, à época conhecido nos meios estudantis especialmente por sua “Marcha para um dia de sol”.

Como vimos, as canções cantadas por Chico ao longo de 1964 nos shows estudantis não foram retomadas pelo compositor em gravações posteriores: desse período, a eleita para figurar em seus discos e cancionários é “Tem mais samba”, a canção encomendada por Luiz Vergueiro, inaugurando uma prática que se tornaria constante na obra de Chico: a criação por encomenda. E, com ela, a tensão: trabalhar contra o relógio, e

nem sempre cumprir o prometido (há o caso famoso da letra da canção “Anos dourados”, feita para melodia de Tom Jobim, que ficou pronta depois do seriado de mesmo nome ter ido ao ar pela TV Globo). Ainda segundo Humberto Werneck, dois dias antes da estreia do musical Chico não havia entregue a canção, e Luiz Vergueiro esperava por ela quando, no início da noite, chega o compositor e apresenta uma canção imprestável para o propósito da peça. Segundo o relato que estamos acompanhando, a canção, da qual não se tem registro, não era ruim, mas não se prestava à pretendida apoteose da Bossa Nova, não passava a mensagem pretendida. “Isso foi dito a Chico, que saiu furioso. No dia seguinte, véspera da estreia, às dez da manhã, o produtor o vê chegar, ‘com os olhos vermelhos pela noite em claro e um tremendo bafo de cana’ – e uma canção ainda quentinha no violão. Era *Tem mais samba*, que muitos anos mais tarde Chico escolheria para ser o marco zero de sua obra” (Werneck 1989: 11), e seria considerada por alguns críticos, muitos anos depois e sem maiores comentários, como “a quintessência da visão do artista” (Perrone/Ginway/Tartari 2004: 217). Vejamos a letra dessa canção de 1964:

Tem mais samba

Tem mais samba no encontro que na espera
 Tem mais samba a maldade que a ferida
 Tem mais samba no porto que na vela
 Tem mais samba o perdão que a despedida
 Tem mais samba nas mãos do que nos olhos
 Tem mais samba no chão do que na lua
 Tem mais samba no homem que trabalha
 Tem mais samba no som que vem da rua
 Tem mais samba no peito de quem chora
 Tem mais samba no pranto de quem vê
 Que o bom samba não tem lugar nem hora
 O coração de fora
 Samba sem querer

Vem que passa
 Teu sofrer
 Se todo mundo sambasse
 Seria tão fácil viver

“Tem mais samba” estrutura-se como muitas outras canções de Chico: o canto inicia-se em tom menor, mais melancólico, tratando de uma situação presente através do repetitivo “tem mais samba” que, depois de algumas variações melódicas, passa, na última estrofe (4 versos finais), para o tom maior e canta o desejo de um futuro melhor, embalado pela música, pelo ritmo: se todo mundo sambasse, seria tão fácil viver... Nestes, o sofrer do presente se contrapõe a um futuro hipotético – “Se” – em que a vida poderia ser o que não é no presente, poderia ser mais fácil.

Para Adélia Bezerra de Meneses, “o que importa aqui é que ‘samba’ é sinônimo de amor e felicidade, e ‘sambar’ é a grande proposta do poeta” (Meneses 1982: 56). No entanto, mais do que propor o samba como a solução para as tristezas, esta canção pode ser incluída na série que Walnice Nogueira Galvão rotulou, no artigo “MMPB: uma análise ideológica”, publicado inicialmente em 1968 e republicado em livro em 1976, como a mitologia d’O dia que virá, e que, para a autora, não passava de “evasão e consolação para pessoas intelectualmente sofisticadas” (Galvão 1976: 95). Com todo o mau-humor, datado diga-se, desse tipo de crítica, Walnice ataca e salva, ao mesmo tempo, o jovem compositor, já famoso na altura em que ela escreve seu artigo:

Nem Chico Buarque, que em várias de suas canções procede a uma crítica da esperança e do esperar, escapou de cantar O DIA. Essa foi a base temática da canção que passa por ter sido sua primeira composição, a *Marcha para um dia de sol*, que ganhou o apelido de *Marcha João XXIII*, aliás muito justo. Não tão justo é lembrar essa canção, já que ela parece ter sido renegada pelo autor. Chico Buarque não a incluiu em seus LPs, e nunca mais a cantou em público. Mas é nela que o mito d’O DIA aparece com toda a ingenuidade dos bons sentimentos juvenis: “Eu quero ver um dia / nascer sorrindo / e toda gente / sorrir um dia [...] Eu quero tanto um dia / o pobre ver sem frio / e o rico com coração” (Galvão 1976: 97-98).

Mesmo muitos anos depois, e com a “Marcha para um dia de sol” devidamente esquecida, mantém-se a leitura do samba e do carnaval como metáforas usadas por Chico Buarque, bem como por vários compositores nos anos 60, “para anunciar um novo porvir”, de que “Olê, olá”, canção de 1965, seria um exemplo eloquente. Nesta canção, segundo Marcelo Ridenti, a palavra “samba” tem um sentido ambivalente, significando tanto um consolo pela derrota sofrida com o golpe militar, quanto pela perda das “origens tradicionais e populares da MPB, crescentemente ameaçadas pelo imperialismo cultural” (Ridenti 2003: 118).

Embora essa leitura pareça um pouco forçada e que, apesar de ter sido produzida já no século XXI poderia estar datada do final dos anos 60, ela funciona para mostrar como a “resistência” constituía (e constitui ainda) uma chave de explicação para a produção cultural durante a ditadura. Nesse contexto, a primeira canção de Chico Buarque, mesmo que não tenha sido a primeira e mesmo que tenha sido escrita para uma função específica com um sentido dado, “Tem mais samba”, e seu chamamento – “Se todo mundo sambasse” – pode também ser lida na chave da resistência.

A “canção de protesto” e seu sucesso, seja de crítica, seja de público, dá o tom à “cultura de resistência” que, reitero, tem sido uma das principais chaves explicativas para se tratar da literatura e da cultura no Brasil durante a ditadura militar. Especialmente na década de 60, e mais ainda no próprio ano de 1964, destaca-se, por exemplo, a coexistência do fechamento da UNE – União Nacional dos Estudantes (o maior e mais influente órgão estudantil ligado ao ensino universitário) pelos militares, e o incêndio do Teatro da UNE no Rio de Janeiro, com o grande número de espetáculos musicais promovidos por e para estudantes do ensino superior, como a série de espetáculos no Teatro Paramount, em São Paulo. O primeiro deles, – *O fino da Bossa*, “o

show, aquele que desencadeou tudo” (Werneck 1989: 32) – ocorreu em 25 de maio de 1964, menos de dois meses após o golpe, promovido pelo XI de Agosto, o tradicional Centro Acadêmico da Faculdade de Direito da USP, com objetivo de arrecadar fundos para a festa de formatura dos estudantes. Nenhum propósito político declarado, diga-se. O sucesso foi tanto, que muitos outros se sucederam no Paramount ao longo do segundo semestre de 1964. Promovidos para grupos de estudantes de outros cursos e faculdades, todos esses espetáculos foram organizados por Walter Silva, um influente *disc-jôquei* conhecido pelo apelido de Pica-Pau, que arrendou o Teatro Paramount para essa finalidade e conseguiu levar para o seu palco os principais nomes oriundos da Bossa Nova, como Nara Leão, Sylvinha Telles, Oscar Castro Neves, Alayde Costa, Sérgio Mendes, Rosinha de Valença, Marcos Valle, entre outros. Em 1964, a Bossa Nova já estava consolidada, Tom Jobim e João Gilberto já estavam vivendo, se apresentando e gravando discos no exterior, e São Paulo começa a se tornar a grande capital da música brasileira, rivalizando com o Rio de Janeiro.

Os espetáculos do Teatro Paramount eram anunciados com nomes que faziam trocadilhos alusivos aos cursos em benefício dos quais o *show* se realizaria e imprimindo um toque humorístico e até leve na chamada: *Samba Novo* para os estudantes de Filosofia da USP, *Primeira Dentisamba* para os da Odontologia, *O remédio é Bossa*, para os de Medicina e *Mens sana in corpore samba* em benefício dos estudantes de Educação Física, do qual Chico Buarque participou, no dia 16 de novembro, juntamente com outros estreantes como Toquinho e Taiguara.

A estrutura desses espetáculos comportava duas partes: na primeira, apresentavam-se nomes ainda desconhecidos de um público mais amplo, alguns estreantes, e que funcionava como uma abertura para as grandes atrações que se apresentavam na segunda parte: “No show da Medicina, a primeira parte com os artistas estreantes foi apenas um aquecimento para a grande atração da noite: a reprodução do show que Sylvinha Telles, Oscar Castro Neves e o conjunto de Roberto Menescal estavam apresentando na nova boate da Bossa Nova no Rio [...]. No da Odontologia, Alayde, Geraldo Vandré, Pery Ribeiro e outros abriram o show para o que já começava a ser a grande atração de São Paulo: Elis Regina” (Castro 1990: 367).

Estes espetáculos, que reuniam público médio de 2 mil pessoas (Castro 1990: 367), levaram para os palcos de São Paulo boa parte dos melhores músicos e intérpretes ligados à Bossa Nova — como Sylvinha Telles, Nara Leão, Os Cariocas, Oscar Castro Neves, Alayde Costa, Geraldo Vandré e, inclusive, a “novata” Elis Regina, que passaria, no ano seguinte, a comandar o programa “O Fino da Bossa”, veiculado pelo canal de maior audiência no Brasil, a TV Record. Assim, embora não tenham sido televisivados, esses *shows* foram gravados, transformados em discos de sucesso e animaram a indústria fonográfica em expansão. Em decorrência do sucesso alcançado e da alta vendagem do disco resultante do primeiro “O fino da Bossa”, foi gravado em 2 de outubro daquele mesmo ano, pela TV Record, o show “Primeira audição”, com muitos compositores novos tendo Elis Regina como uma das apresentadoras. “Chico, entre outros números, mostrou a indefectível *Marcha para um dia de sol*, acompanhado por

um quarteto” (Werneck 1990: 31). O elo entre a música de qualidade que se fazia no Brasil e os meios de comunicação de massas estava selado, e abria-se o período que costumamos chamar de “a era dos festivais” de MPB. Assim como se introduzia a “canção de protesto” no repertório da nova música popular brasileira.

Pode-se dizer que o musical de Luiz Vergueiro encerrava, em São Paulo, aquele ano paradoxal, que assistiu, no Rio de Janeiro, e no mesmo mês de dezembro, ao hoje antológico musical *Opinião*, de Oduvaldo Viana Filho, Armando Costa e Paulo Pontes, todos eles oriundos do CPC da UNE. Este espetáculo reuniu, no mesmo palco, Nara Leão, a “musa da bossa nova”, Zé Ketí, o sambista dos morros cariocas, e João do Vale, o compositor vindo do nordeste e autor de “Carcará”. Elio Gaspari lembra que:

Em dezembro de 1964, num shopping center inacabado de Copacabana, estreou o show *Opinião*. Misturava sambão, jazz, baladas nordestinas, comentários políticos e melodias da bossa nova. No meio dessa salada estava a doce figura de Nara Leão, uma moça tímida da classe média carioca. Transformada em musa da bossa nova, vestida com calça jeans e uma blusa vermelha, cantava “Carcará”, história de um pássaro malvado que “pega, mata e come”, ruim como o regime. O show rodou o Brasil, foi visto por 100.000 pessoas e por alguns anos foi paradigma da militância cultural oposicionista (Gaspari 2002: 229).

Em 1965, Nara Leão pede para ser substituída no espetáculo e, em seu lugar, entrou a jovem cantora baiana Maria Bethânia, a quem a interpretação de “Carcará” ficou definitivamente ligada. Com Bethânia, chega ao Rio de Janeiro seu irmão mais jovem, Caetano Veloso, cujo nome, juntamente com o de Chico Buarque, mudou a música popular brasileira.

Nessas intensas atividades, a resistência ao regime torna-se um valor e passa a produzir efeitos, marcando e distinguindo a produção cultural. Em outros termos, pode-se dizer que a produção cultural identificada como “de resistência” passa a desfrutar de um público crescente ou seja, passa, paradoxalmente, a contar com o mercado cultural em expansão e com a consolidação da indústria cultural no Brasil. Este público, especialmente nas camadas mais escolarizadas da população, dará forte acolhida e prestígio à chamada “imprensa alternativa”, às revistas culturais “de resistência”, ao cinema novo, ao teatro e à música popular brasileira em sua melhor forma, incluindo-se nela “as canções de protesto”, fruto específico desse contexto. Para Lilia Schwarcz e Heloisa Starling:

A “canção de protesto” foi a primeira tentativa do compositor popular de se mobilizar de maneira sistemática contra a ditadura. Deixando de lado a sofisticação cosmopolita da Bossa Nova, a “canção de protesto” apresentava um programa de denúncia e resistência política, enraizado na autenticidade cultural e política do homem do povo. O empenho em estabelecer uma relação direta entre arte e contexto social e a crença na eficácia revolucionária da palavra sistematizaram os grandes temas do características estéticas e musicais muito distintas (Schwarcz/Starling 2015: 466).

É bem verdade que canções com ênfase nos temas sociais ou na questão da fundiária, por exemplo, já vinham sendo praticadas principalmente por compositores alinhados

dos ao CPC – Centro Popular de Cultura, da UNE, que defendia uma “arte popular revolucionária”. Em outras palavras, as “canções de protesto” não foram criadas a partir do golpe, apenas passaram a ser identificadas como tal a partir de então e ganharam um sentido claro de resistência à ditadura militar. E fizeram muito sucesso apesar da censura e da repressão que se seguiu.

O editor Ênio Silveira, no discurso de posse como membro titular do Pen Club do Brasil, pronunciado em 20 de agosto de 1991, ao rememorar suas atividades à frente da Editora Civilização Brasileira e destaca este paradoxo:

Marginalizados e perseguidos, nunca nos submetemos. Com os maiores sacrifícios, além de incontáveis riscos pessoais, [...] passamos a lançar mão de todos os artifícios intelectuais para continuar nossa antiga luta em defesa de teses democráticas e progressistas. Curiosamente, os 16 anos entre 1964 e 1980 foram aqueles que testemunharam nossa maior glória, pois o arbítrio e a violência tornaram a editora símbolo e baluarte da resistência cultural e democrática para todo o país (Félix 1998: 77).

Ou seja, assim como a “canção de protesto”, marcaram aqueles anos um conjunto de periódicos “de resistência”, também conhecido como “imprensa alternativa”, que terá forte presença na vida cultural e será, paradoxalmente, fomentado pela ditadura militar que, ao tentar coibir, acabava por estimular, na chave da resistência, a melhor parte da produção cultural do período. E 1964 é também o ano em que se inaugura o “ciclo alternativo”, ou de resistência, nas publicações periódicas, com o lançamento, no mês junho, do tabloide humorístico *Pif-paf*, editado por Millôr Fernandes (Kucinski 1991: 3).

Como consequência direta do golpe, em 1965, mesmo ano em que Chico Buarque faz sucesso com “Pedro pedreiro”, uma “canção de protesto”, Ênio Silveira lança, em março, a sua *Revista Civilização Brasileira*, primeira revista cultural explicitamente de resistência ao golpe militar, e da qual já tratei, mais amplamente, noutro ensaio, do qual retomo alguns pontos (Camargo 2010).

Rememorando sua trajetória como editor, é o próprio Ênio Silveira quem diz:

Marco refulgente dessa fase foi a edição da *Revista Civilização Brasileira*, que teve curso de maio [sic] de 1965 a dezembro de 1968, sendo interrompida com a promulgação do Ato Institucional nº 5 (que equivaliu à cristalização da ditadura), e ressurgiu, teimosamente, sob o nome *Encontros com a Civilização Brasileira*, de julho de 1978 a julho de 1980. Considerada nos meios culturais e universitários do Brasil e do mundo inteiro como um padrão de dignidade da *intelligentsia* brasileira diante das forças do obscurantismo, essa publicação, em suas duas fases, constitui um dos maiores galardões de minha carreira e marcará para todo o sempre a presença da editora na história cultural do país (Félix 1998: 77-78).

Mesmo desconsiderando o exagero retórico e a falta de modéstia, não há como negar que, já no lançamento, a *Revista Civilização Brasileira* obteve grande sucesso editorial - em apenas 25 dias esgotou-se a tiragem de 10.000 exemplares do nº 1, ampliada para 20.000 a partir do nº 2, um feito importante para os magros padrões de tiragens dos livros nacionais. E isso com um volume de feitiço sisudo, em formato de livro, com

mais de 300 páginas de textos densos, tratando de variados assuntos, e quebrados, aqui e ali, pelas argutas charges de Jaguar e por algumas páginas onde se leem poemas “de cunho social”, “engajados”.

Já no primeiro editorial, a *Revista* convoca seus leitores a assumir uma posição diante da situação do país, apresentada como um desafio a ser enfrentado: “O povo brasileiro está agora diante de um grande e sério desafio: será capaz de, superando falhas e contradições, superar também as forças que se opõem ao desenvolvimento do País, numa linha democrática e independente?”¹ Neste editorial, o “povo brasileiro”, esta entidade tão ambígua e tão sem forma, não é o verdadeiro desafiado: a *Revista* conclama, de fato, aquela comunidade que se supõe guia e representante do “povo” e que pressupõe a resistência à ditadura como um valor compartilhado: “Cremos, também, que a tarefa, nesta quadra, caberá principalmente aos intelectuais, que acima de injunções ou posições partidárias, poderão estudar em seus mínimos pormenores a complexidade da vida brasileira”². Neste conjunto, os jovens compositores de então, atuantes na MPB, acabarão por ocupar também esse papel e serão identificados com a resistência, apesar das diferenças entre eles, e de terem sido acusados, ora um, ora outro, de produzirem canções “alienadas”, de que nem o próprio Chico escapou, mesmo sendo um dos compositores mais censurados.

É a concepção da atividade intelectual como missão esclarecida e esclarecedora, educativa e conscientizadora, que delimita o “locus” desse desafio e empreende a cobrança ética e ideológica a este grupo bem específico, que passa a responder pelo “povo brasileiro”. Ou seja, são “os intelectuais” os verdadeiros desafiados, e caberia à *Revista* “ser o veículo em que esses estudos e pesquisas da realidade nacional serão divulgados”.

A *Revista* assume, desse modo, uma função pedagógica e esclarecedora em defesa da democracia, do socialismo, do desenvolvimento independente do país, da liberdade de criação artística e de imprensa, em que ensinar e denunciar são funções mutuamente complementares, e vê no golpe militar a emulação necessária: “O golpe de abril, sendo mero episódio da crise crônica em que nos encontramos, certamente dificulta, mas por isso mesmo estimula, abre novas perspectivas e torna inadiável a tarefa que lhes cabe executar”.³ Aliás, a revista marca sua posição de resistência ao regime desde o ato de nomeá-lo: enquanto nos textos oficiais, como já mencionado, usam-se as denominações “Movimento de março de 1964”, “Revolução de março”, ou ainda “a redentora”, tais termos aparecem, quando enunciados para o mesmo evento na *Revista Civilização Brasileira*, sempre repetidos entre aspas, em chave irônica, contrapondo-se como denominação “golpe militar”, “golpe de abril”, ou ainda o predileto “o golpe de 1º de abril”, acentuando o sentido de fraude que a data comporta.

¹ “Princípios e propósitos”, em: *Revista Civilização Brasileira*, I (1965) 1, pp. 3-4. Sem assinatura na revista, o editorial é oficialmente creditado ao Conselho de Redação; Moacyr Félix, no entanto, atribui ao editor, Ênio Silveira, o crédito dos editoriais dos nºs 1 e 13, ou seja, o de lançamento e o de comemoração dos dois anos da publicação (Félix 1998: 383).

² “Princípios e propósitos”, em: *Revista Civilização Brasileira*, I (1965) 1, p. 3.

³ “Princípios e propósitos”, em: *Revista Civilização Brasileira*, I (1965) 1, p. 3.

Nas páginas da revista encontramos intelectuais com distintas trajetórias na cena política e cultural brasileira, bem como diferentes vínculos político-partidários, seja à época, seja nas décadas seguintes, como Antônio Callado, Astrojildo Pereira, Barbosa Lima Sobrinho, Caio Prado Jr., Carlos Heitor Cony, Celso Furtado, Darcy Ribeiro, Fernando de Azevedo, Fernando Henrique Cardoso, Florestan Fernandes, Francisco Weffort, Francisco de Oliveira, Glauber Rocha, Gustavo Dahl, Jânio de Freitas, Jean-Claude Bernadet, José Arthur Giannotti, Leandro Konder, Osny Duarte Ferreira, Otto Maria Carpeaux, Paul Singer, Rogério Duarte, Roberto Schwarz, Sebastião Uchoa Leite, além dos integrantes do conselho de redação, em que figuram, além do próprio Ênio Silveira, Alex Vianny, Álvaro Lins, M. Cavalcanti Proença, Moacyr Félix, Nelson Werneck Sodré, Ferreira Gullar, entre outros. A despeito das diferenças, no entanto, todos deveriam ser inequivocamente identificados como “intelectuais de esquerda” e defensores de posições nacionalistas, já que:

Não se deve inferir [...] que a Revista será ecumênica ao ponto de abranger todas as correntes de pensamento. É preciso deixar bem claro que não somente repudiará, como abertamente combaterá tudo aquilo que admitir como válida ou moralmente correta a presente estrutura sócio-econômica do Brasil ou entender como inevitável e até mesmo necessária a submissão dos interesses nacionais aos das grandes potências, sejam elas quais forem.⁴

Como se lê, a despeito de propostas de abertura para “diferentes caminhos” no exercício da resistência, a *Revista* demarca com clareza seu campo de atuação e sua posição ideológica: exige-se a defesa do socialismo e o conseqüente ataque ao sistema capitalista. A enfática retórica de luta deixa bem claro, ainda, o pressuposto nacionalista, ampliando o alvo a que resistir e demarcando a área do combate. Essa “militância em prol do Brasil” marcará o discurso de algumas gerações, legitimando posturas igualmente autoritárias à direita e à esquerda e nos vários campos culturais, como o debate gerado, ainda nos anos 60, em torno da “pureza” da música popular brasileira diante das guitarras elétricas incorporadas pelo tropicalismo, mas não pela *Revista Civilização Brasileira*. Ainda assim, a *Revista* terá um lugar marcado na discussão sobre a MPB, como veremos adiante.

Esse perfil se delineia desde o primeiro número, dedicado a traçar “balanços da situação em 1964”, e não o do samba, em todas as suas seções. O número inaugural da *Revista* apresenta-se dividido nas seguintes seções: Política Nacional, Política Internacional, Economia, Literatura, Cinema, Teatro, Artes Plásticas, Música, Documentário. Tal estrutura se mantém, com alguns acréscimos ou supressões até o nº 11/12, mantendo-se daí em diante apenas o elenco de assuntos sem especificação de rubricas. A estratégia textual predominante pode ser assim resumida: produz-se um balanço histórico como subsídio (causa) para a compreensão do presente (efeito) e os prognósticos de futuro bem como a proposta de ações neste mesmo presente com vistas a um outro

⁴ “Princípios e propósitos”, em: *Revista Civilização Brasileira* I (1965) 1, p. 4.

futuro. Em outras palavras, há algo do mito do “dia que virá” nesses textos analíticos, mas construído em linguagem acadêmica e especializada, em que não faltam dados de pesquisa, tabelas, discussões, que constroem um tom de seriedade, de objetividade científica, de racionalidade, de verdade em suma. Assim são tratadas tanto as questões políticas, econômicas e sociais, como aquelas relacionadas às artes, à estética, à literatura, à música, enfim, ao que se considera “cultura” no âmbito da *Revista*.

Além dos textos ensaísticos e analíticos, a *Revista* cumpre ainda a função de denunciar. Em linguagem ora irônica, ora panfletária, sempre muito enfática, ataca o regime militar denunciando incessantemente suas arbitrariedades. Merecem destaque as duas irônicas e duras cartas abertas que Ênio Silveira dirige ao Marechal Castelo Branco, inspirado nas cartas de Norman Mailer a John Kennedy. Na primeira delas, “Sobre o delito de opinião” o autor explicita sua defesa das liberdades individuais, seu nacionalismo, sua oposição ao regime imposto pelos militares, sua luta histórica, suas recentes prisões por “delito de opinião”, defendendo as posições que o tornaram “subversivo” aos olhos do governo do Marechal, não sem antes ironizar: “O Senhor poderia argumentar que eu não sou Norman Mailer; mas o Senhor também não é John Fitzgerald Kennedy” (4). E reitera: “O ‘delito de opinião’, Senhor Marechal, é o crime que devemos todos praticar diariamente, sejam quais forem os riscos. Se deixarmos de ser ‘criminosos’, nesse campo, seremos inocentes... e carneiros” (Silveira 1965: 11).

Destacam-se também os textos que narram fatos envolvendo os principais colaboradores da *Revista*, muitos dos quais, a exemplo do editor, eram membros do então proscrito Partido Comunista Brasileiro e, portanto, alvos diletos do Regime. Assim, na seção “Documentário”, são integralmente publicados os atos institucionais (AI) e complementares (AC) decretados no período, as peças de acusação e defesa em IPMs, os *habeas corpus* concedidos, matérias dos jornais em defesa de intelectuais presos, relatos do vivido nestas situações, dossiês temáticos elaborados pelo Conselho de Redação, histórico e repercussão de atos de censura na área cultural, enfim, todo um material que, denunciando as forças repressivas no calor da hora, cumpria a função de informar o leitor a respeito do “terrorismo cultural” em curso, construindo, assim, um importante histórico do período 1964-1968. Bom exemplo é o texto “Terrorismo cultural”, na seção documentário, e sem assinatura, ou seja, elaborado pelo Conselho de Redação. Nele, a *Revista* faz a denúncia e um balanço da situação dos intelectuais e da cultura no Brasil, tomando como uma das considerações preliminares que “o golpe de abril não foi manso; muito ao contrário, foi sangrento, terrorista, brutal” (240). Para comprovar, expõe as arbitrariedades e violências cometidas desde abril de 1964, com farta exemplificação do ataque a intelectuais, universidades, religiosos, artistas, cientistas, estudantes e escritores, e conclui: “o que existe, hoje, neste país, é um imenso, gigantesco e ignominioso IPM contra a cultura”.⁵

Dentre as seções culturais, a que contém o maior número de matérias é a de literatura: antecede as demais na ordem de apresentação, conta com variedade de colaboradores e

⁵ “Terrorismo cultural”, em: *Revista Civilização Brasileira*, I (1965) 1, p. 297.

colaborações (comentários, críticas, ensaios, poemas, traduções, entrevistas) e é a única das rubricas na área cultural presente em todos os números da *Revista*, sem exceções, marcando a tradicional predominância do literário na vida cultural e intelectual do país. Mas é curioso, e também sintomático, que no panorama cultural traçado pela *Revista Civilização Brasileira*, o teatro e o cinema sejam as áreas consideradas de grande desenvolvimento (e de participação política, evidentemente) na cultura brasileira, seguidas pelas artes plásticas, concentrando-se nas seções respectivas os pontos fortes da discussão estética e cultural, inclusive pelo espaço de debate que nelas se abre. Tais discussões envolvem profundamente não apenas a problemática do realismo vs anti-realismo, mas também e especialmente as questões da indústria cultural, do investimento estatal, da nacionalização, da formação de público, da mercadoria e do estatuto da obra de arte, além da função política articulada ou em contraposição à problemática estética, que trazem à tona e antecipam boa parte dos debates que se travarão nas décadas seguintes.

Não há espaço, aqui, para abordar, mais detidamente, as seções “Cinema”, “Teatro” e “Artes Plásticas”, que propiciam boas discussões, mas merecem destaque, a título de exemplo, alguns textos do número inaugural da *Revista*. A seção “Cinema” publica dois textos: um ensaio de Roberto Schwarz sobre o filme *8 ½*, de Fellini, e um debate, com questões propostas por Alex Viany, põe em cena os principais nomes ligados ao Cinema Novo – Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha – em “discutindo o Cinema Novo: origens, ambições e perspectivas” (Viany/Santos/Rocha 1965: 185-196), diretores respectivamente de *Vidas Secas* (1963) e *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964). Esses dois filmes são considerados por Viany os dois melhores filmes produzidos até então pelo Cinema Novo e fazem parte desse momento de efervescência cultural da cultura de resistência. E Glauber Rocha estará de novo na revista, agora no número 3, com seu texto também hoje antológico “Uma estética da fome”.

Na seção teatro, destaca-se a dura crítica ao teatro brasileiro feita por Paulo Francis, que cobra dos autores maior agressividade no tratamento dos temas candentes da sociedade brasileira, evitando o sentimentalismo e a idealização do oprimido (Francis 1965: 212-217). Paulo Francis critica o teatro “engajado” por sua falta de densidade, de linguagem teatral estruturada, pela confusão entre o *slogan* e a densidade dramática. E não poupa o bem sucedido *Opinião*: comovente, porém inócuo, não ameaça os privilégios, não leva o espectador sequer ao autoexame, diz o crítico (Francis 1965: 215). Ferreira Gullar, que será o responsável pela seção de artes plásticas na revista, nela publica alguns de seus mais conhecidos ensaios sobre arte.

Curiosamente, apesar da grande efervescência no âmbito da música popular, especialmente ao longo de 1964 e já em tempos de “pós-bossa nova”, a seção “música”, assim como a seção “literatura” mostram-se fragilizadas pelo reduzido espaço de controvérsias e pela rigidez ideológica que acabaria por levá-las tanto à impossibilidade de perceber o que efetivamente acontecia de importante nestas áreas como a grandes equívocos críticos. Durante o período de publicação da *Revista*, foi forte a movimentação na área musical com a realização dos festivais de MPB, de espetáculos musicais importantes, do surgimento de novos compositores e, especialmente, do Tropicalismo;

considere-se, inclusive, as tensões e conflitos entre os músicos ligados à MPB e aqueles ligados à “música jovem” influenciada pelo “rock-and-roll”, que motivara a encomenda de *Tem mais samba*, ou a passeata do violão contra a guitarra, no centro de São Paulo. A seção “Música” ocupa, inclusive, um espaço bem menor em relação ao das outras atividades culturais, chegando a praticamente desaparecer da *Revista* após o nº 9/10. Talvez o falecimento de Nelson Lins e Barros, responsável pela seção e membro do conselho, tenha sido decisivo para o desaparecimento da seção música na revista.

Especialmente a partir das posições de José Ramos Tinhorão, a seção dedicada à música dedica-se, principalmente, a recusar as influências estrangeiras, especialmente a norte-americana, e a cobrar a valorização do samba popular em oposição à Bossa Nova, condenada seja pela influência do jazz, seja por seus “vínculos burgueses” de “samba zona sul”, que fala da flor, do mar e do amor, bem como a valorização dos compositores e intérpretes que demonstram alguma preocupação social em suas letras, ou seja, os engajados. Neste sentido, a seção “Música” revela-se conservadora e até saudosista esteticamente, apesar de “progressista” politicamente, sob a pena de Tinhorão.

Em 1966, no entanto, no mesmo número em que a seção “Cinema” publica “A poesia do novo cinema”, de Pasolini, a seção “Música” publica um ensaio e promove um debate⁶ que de algum modo a redimem. O ensaio “A nova geração do Samba”, de Flávio Eduardo de Macedo Soares Regis, embora mantenha as restrições da época à Bossa Nova e defenda o nacionalismo musical, consegue ver os aspectos positivos da quebra de barreiras entre o “samba popular” e o “samba (bossa-nova) da classe média” (Regis 1966: 366). E também vê o golpe como um fator “positivo” para a música, apesar de considerá-la em crise:

É difícil dizer quais foram as verdadeiras consequências do 1º de abril no desenvolvimento da crise atual da música popular. O que tudo indica é que foi um fator positivo, unificando toda a *intelligentsia* numa atitude crítica. O fechamento do Centro Popular de Cultura foi um dado negativo, mas que desaparece se pensamos na possibilidade que surgiu da fusão das diversas tendências do samba, tomadas de um sentimento comum de oposição política aos acontecimentos que se desenvolviam. Sem o 1º de abril não haveria o espetáculo *Opinião*, com o sucesso que teve (Regis 1966: 367).

Diferentemente de Paulo Francis, e numa leitura sem dúvida ingênua, as palavras de Flávio Regis soam estranhas: como valorizar o golpe? No entanto, seu argumento evidencia o que vimos apontando – a cultura de resistência e, nela, as “canções de protesto” criam um público, criam um mercado e, talvez, deem razão a Paulo Francis. De qualquer modo, é interessante observar como Flávio Regis já identificava, em Chico Buarque, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil, a força da “nova geração”.

O mesmo Flávio Macedo Soares Regis, reaparece, nas páginas seguintes, como participante do debate coordenado pelo músico Airton Lima Barbosa, que reuniu ainda

⁶ Barbosa, Airton Lima (ed.) (1966): “Que caminho seguir na música popular brasileira?”. Em: *Revista Civilização Brasileira*, I (1966) 7, pp. 375-385.

o crítico Nelson Lins e Barros, o cineasta Gustavo Dahl, a cantora Nara Leão, o poeta e crítico Ferreira Gullar, o poeta e compositor Capinam e o ainda pouco conhecido compositor Caetano Veloso que, em 1966, não tinha nenhum LP gravado, embora tivesse feito sucesso no ano de 1964, com seus musicais no Teatro Vila Velha, em Salvador. Desses espetáculos também participavam Maria Bethânia, Gal Costa, Gilberto Gil e Tom zé, tão estreados por lá como Chico Buarque em São Paulo.

No debate, as diferenças vêm à tona e trazem, mesmo que minimamente, algumas dissonâncias na dicotomia de valores hegemônica no periódico. A apresentação do debate informa: “Em virtude da crise atual da música popular brasileira, a *Revista Civilização Brasileira* reuniu músicos, compositores, intelectuais e estudiosos de música popular para um debate sobre os caminhos da música popular brasileira, que foi organizado e coordenado por Airton Lima Barbosa, do Quinteto Villa-Lobos” (Barbosa 1966: 375, grifo meu).

Neste debate, o “novo baiano” chama atenção para um necessário redimensionamento do conceito de tradição nacional e popular, que se distancia da defesa do nacional-popular nos moldes do CPC, e confronta diretamente as posições tradicionalistas de Tinhorão quem, segundo Caetano, “defende a preservação do *analfabetismo* como única salvação da música popular brasileira” (Barbosa 1966: 378). Reivindica a retomada da “linha evolutiva” da música brasileira não como saudosismo, mas como material a ser recriado pela informação da “modernidade musical”, apontando para as futuras práticas do tropicalismo que a *Revista* não foi capaz de ouvir, nem de assimilar. Diz Caetano:

Ora, a música brasileira se moderniza e continua brasileira, à medida que toda informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade cultural brasileira. Realmente, o mais importante no momento [...] é a criação de uma organicidade na cultura brasileira, uma estruturação que possibilite o trabalho em conjunto, inter-relacionando as artes e os ramos intelectuais. Para isto, nós da música popular devemos partir, creio, da compreensão emotiva e racional do que *foi* a música popular brasileira até agora; devemos criar uma possibilidade seletiva como base de criação. Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela, não só teremos de senti-la, mas conhecê-la. [...]

Só a retomada da *linha evolutiva* pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema (Barbosa 1966: 378).

Caetano ganha, com essa participação, o reconhecimento dos grupos intelectuais que se consideravam de vanguarda, como os poetas concretos paulistas, especialmente Augusto de Campos, desafetos públicos de Ferreira Gullar. Especialmente a defesa da “retomada da linha evolutiva” torna-se a fala mais citada de Caetano em toda bibliografia sobre ele, sobre o Tropicalismo e, mesmo, sobre Chico Buarque. Se aplicássemos os índices de citação que hoje se utilizam para medir o impacto de uma publicação, certamente essa fala de Caetano Veloso registraria um grande impacto para a própria revista anos a fio. E, ainda hoje, ajuda a fazer o balanço daqueles acontecimentos do

ano de 1964 e dos seguintes, bem como a rever, inclusive, a resistência como único fator explicativo para a produção cultural e para a música brasileira da época da ditadura: afinal, tem mais samba nesta história do que suspeitamos.

De algum modo, o desenvolvimento posterior tornaria aquele balanço de Orfeu montado por Luiz Vergueiro datado e sem sentido, especialmente ao longo dos anos 70. Música popular brasileira e poesia se encontraram e andaram lado a lado, com enormes ganhos qualitativos; periódicos de resistência e canções de protesto se complementaram, tiveram seus dias de glória, e saíram de cena juntamente com a ditadura, mas deixaram suas marcas. E a indústria cultural aproveitou os balanços dessas ondas.

Podemos agora voltar à primeira canção de Chico Buarque, que se ressignifica, se atualiza e mantém suas ressonâncias utópicas: se todo mundo sambasse, seria tão fácil viver...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barbosa, Airton Lima (ed.) (1966): “Que caminho seguir na música popular brasileira?”. Em: *Revista Civilização Brasileira*, I, 7, pp. 375-385.
- Camargo, Maria Lucia de Barros (2010): “Resistência e crítica: revistas culturais brasileiras nos tempos da ditadura”. Em: *Boletim de Pesquisa NELIC*, 10, 15, pp. 5-33.
- Campos, Augusto de (1974): *Balanço da Bossa*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva.
- Castro, Ruy (1990): *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Félix, Moacyr (ed.) (1998): *Ênio Silveira: arquiteto de liberdades*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Francis, Paulo (1965): “Novo rumo para autores”. Em: *Revista Civilização Brasileira*, I, 1, pp. 212-217.
- Galvão, Walnice Nogueira (1976): “MMPB: uma análise ideológica”. Em: *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, pp. 93-119.
- Gaspari, Elio (2002): *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Kucinski, Bernardo (1991): *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Escrita Editorial.
- Meneses, Adélia Bezerra de (1982): *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec.
- Perrone, Charles A./Ginway, M. Elizabeth/Tartari, Ataíde (2004): “Chico sob a ótica internacional”. Em: Fernandes, Rinaldo de (ed.): *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, pp. 211-227.
- Regis, Flávio Eduardo de Macedo Soares (1966): “A nova geração do Samba”. Em: *Revista Civilização Brasileira*, I, 7, pp. 364-374.
- Rocha, Glauber (1965): “Uma estética da fome”. Em: *Revista Civilização Brasileira* I, 3, pp. 165-169.
- Schwarcz, Lilia Moritz/Starling, Heloisa Murgel (2015): *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Silveira, Ênio (1965): “Primeira epístola ao Marechal: sobre o Delito de Opinião”. Em: *Revista Civilização Brasileira* I, 3, pp. 3-11.

Vasconcellos, Gilberto (1977): *Música popular: de olho na fresta*. Rio e Janeiro: Edições do Graal.

Viany, Alex/Santos, Nelson Pereira dos/Rocha, Glauber (1965): “Discutindo o Cinema Novo: origens, ambições e perspectivas”. Em: *Revista Civilização Brasileira*, I, 1, pp. 185-196.

Werneck, Humberto (1989): “Agora eu era herói”. Em: Hollanda, Chico Buarque de: *Chico Buarque: letra e música*. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 11-31.

Artigo recebido 18.11.2015

Artigo aprovado 16.03.2016

I Maria Lúcia de Barros Camargo: Professora titular de Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina, fez seu doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) na Universidade de São Paulo (1990), com uma tese sobre a poesia de Ana Cristina Cesar. Possui graduação em Pedagogia (1971) e em Letras (1974) pela Faculdade de Filosofia Ciências e Letras Oswaldo Cruz (1974) e mestrado em Linguística pela Universidade Federal de Santa Catarina (1982). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, atuando principalmente nos seguintes temas: periodismo cultural, revistas literárias, anos 70, crítica cultural e poesia contemporânea A partir de julho de 2013 toma posse como Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC.