

---

**POR ENTRE FOTOS E NOMES, COM ARTE E SEM FUZIL: OS FESTIVAIS PELO OLHAR  
DA IMPRENSA ENTRE 1966 E 1968**

**AMONG PHOTOS AND NAMES, WITH ART AND NO GUN: A REGARD OF THE PRESS  
ON BRAZILIAN MUSIC FESTIVALS FROM 1966 TO 1968**

NAIARA LEÃO<sup>1</sup>; GABRIEL GUIMARÃES SOARES DE SÁ<sup>2</sup>; CLODOMIR SOUZA FERREIRA<sup>3</sup>;  
ELEN GERALDES<sup>4</sup>

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (UNB)

**Resumo:** Este artigo traz resultados da análise de conteúdo de 225 matérias publicadas na *Folha de S. Paulo* e no *Jornal do Brasil* entre 1966 e 1968. Buscamos perceber como a imprensa enxergou os festivais e participou da consolidação destes eventos como um marco na história cultural brasileira. Observamos que os jornais perceberam os festivais como palco de conflitos estéticos e se comportaram como espaço de debate, abrigando diferentes vozes e correntes.

**Palavras-chave:** festivais, Festival Internacional da Canção, Festival da Música Popular Brasileira, *Folha de S. Paulo*, *Jornal do Brasil*

**Abstract:** This article presents the results of the content analysis of 225 newspaper articles published in *Folha de S. Paulo* and *Jornal do Brasil*. We seek to understand how the press saw the festivals and acted to help consolidate these events as an important mark in Brazil's cultural history. We found that newspapers saw festivals as a stage for aesthetic conflicts and behaved as a space for debate, harboring different voices and currents.

**Keywords:** festivais, Festival Internacional da Canção, Festival da Música Popular Brasileira, *Folha de S. Paulo*, *Jornal do Brasil*

---

<sup>1</sup> Graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela UnB em 2011. E-mail: [naiara.leao20@gmail.com](mailto:naiara.leao20@gmail.com).

<sup>2</sup> Graduado em Comunicação Social – Jornalismo pela UnB em 2011. E-mail: [gabrielgssa@gmail.com](mailto:gabrielgssa@gmail.com)

<sup>3</sup> Professor da Faculdade de Comunicação da UnB. É mestre em Comunicação Social e doutor em História Cultural pela mesma universidade. E-mail: [clodoferreira@uol.com.br](mailto:clodoferreira@uol.com.br).

<sup>4</sup> Jornalista e mestre em Comunicação pela Universidade de São Paulo e doutora em Sociologia pela UnB. E-mail: [eleger@ig.com.br](mailto:eleger@ig.com.br).

## Introdução

Este artigo deriva de uma pesquisa<sup>5</sup> que teve por objetivo identificar como os jornais impressos interpretaram e disseminaram o Festival Internacional da Canção, o Festival Nacional da Música Popular Brasileira e o Festival da Música Popular Brasileira entre 1966 e 1968 e se o que veicularam contribuiu para a formação da memória histórica dos festivais.

A pesquisa partiu do desejo de conhecer os festivais através da perspectiva da época, com o mínimo de interferência da história contada por outros livros, testemunhas e instituições interpretativas, como a universidade. Não houve a pretensão de se chegar a uma raiz, a uma história “única” dos festivais, dado que a notícia, apesar da constante busca jornalística pela isenção e objetividade, não é um relato exato e absoluto, pois contém narrativas marcadas por olhares: do jornalista, do veículo e do público leitor (GADINI, 2009, p.69-70). O que se pretendeu foi identificar o tratamento dado aos festivais pelos jornais e auscultar no sentido das notícias o posicionamento da imprensa frente ao que acontecia. A partir daí elaboramos dois questionamentos principais: a imprensa percebeu a importância do fato no momento em que ele aconteceu? Como contribuiu na formação da memória coletiva acerca dos festivais?

Para responder a essas questões, partimos do pressuposto de que as instituições e redes de comunicação informais e midiáticas influenciam e até mesmo participam da construção da representação que a sociedade faz de um determinado fato. (JODELET, 2001). “A comunicação social, sob seus aspectos interindividuais, institucionais e midiáticos, aparece como condição de possibilidade e de determinação das representações e do pensamento social (JODELET, 2001, p. 30)”. Além disso, consideramos que os sentidos que damos aos fatos históricos seriam “historicamente construídos por atores sociais por meio de mecanismos de representação”. (BRITO, 2008, p.32)

As inquietações iniciais se desdobraram em outras perguntas mais específicas que fomos tentando responder ao longo das leituras dos jornais. Quais representações a imprensa construiu dos festivais? O que era noticiado, com qual intensidade e como (de maneira infor-

---

<sup>5</sup> A pesquisa foi feita sob orientação de Clodomir Ferreira e co-orientação de Elen Geraldine como trabalho de conclusão de curso de graduação em Comunicação Social – Jornalismo, na Universidade de Brasília, em janeiro de 2011.

mativa ou opinativa)? Como os jornais se posicionaram diante dos conflitos que eram a alma dos eventos?

Optamos por analisar notícias de veículos impressos porque, de forma geral, elas trazem informações mais aprofundadas do que o rádio e a televisão (DINES, 1986, p.66). Selecionamos dois diários, um do Rio de Janeiro e outro de São Paulo, pois ambas as cidades sediaram, pelo menos em alguma etapa, aqueles que Mello (2008) considera os principais festivais do país. Dentre estes, excluímos do estudo apenas a *Bienal do Samba*, que não se encaixa no modelo que caracteriza os demais, e o Festival da Excelsior, que contou com apenas uma nota em cada um dos jornais pesquisados em 1965. Também foram desconsideradas as notícias que falam exclusivamente da fase internacional do *Festival Internacional da Canção*. Muitas, no entanto, abordam as duas etapas e entram no corpus da análise.

Na amostragem do *Jornal do Brasil (JB)*, foram pesquisadas 103 notícias que vão da antevéspera da primeira eliminatória até dez dias depois das finais. As notícias da *Folha* foram escolhidas por uma amostragem ao acaso. Foi comprada uma pesquisa temática do banco de dados da *Folha de S. Paulo* que pesquisou no arquivo por palavras como música, Record, Excelsior e *Festival Internacional da Canção* no período solicitado. Foram encontradas 122 notícias.

Portanto, o corpus é constituído por 225 matérias publicadas em 1966, 1967 e 1968, que se referem ao *II Festival Nacional da Música Popular Brasileira (TV Excelsior)*, II, III e IV *Festival da Música Popular Brasileira (TV Record)* e I, II e III *Festival Internacional da Canção Popular (TV Rio e TV Globo)*. O recorte de tempo coincide com o auge dos festivais, quando os textos eram publicados quase diariamente entre a primeira eliminatória e a final de uma competição. Os trechos reproduzidos ao longo desta pesquisa foram copiados, respeitando a ortografia original. Por isso há palavras grafadas em desacordo com a norma vigente.

### **Descrição da pesquisa**

Frente a um corpus extenso, optamos por utilizar técnicas da análise de conteúdo, método que sustenta a interpretação subjetiva em procedimentos objetivos (BARDIN, 2010,

p.44). Fizemos uma pré-análise com o levantamento e seleção de todos os temas que gostaríamos de tratar. Os distribuimos em quatro categorias (música, artista, público e festival) e subcategorias de análise (exemplo: festival, subcategorias artístico, comercial, organização e influência política). Nesse processo uma matéria pôde entrar em várias categorias ou subcategorias; mas as unidades de registro (fragmento de texto) colocadas em uma categoria não se repetem em outras, conforme orientação de Bardin (2010).

Após a separação dos textos em suas determinadas categorias, partimos para a análise de seus sentidos – momento em que pudemos responder à primeira pergunta do trabalho (como a imprensa percebeu os festivais na época em que aconteceram). Diante de um resultado ainda extenso, focamos em quatro aspectos específicos - e ao mesmo tempo gerais por serem representativos dos conflitos essenciais dos festivais - de cada categoria. Com eles, foi possível responder à segunda pergunta do trabalho: como a imprensa contribuiu para a consolidação destes eventos como um importante marco na história cultural brasileira?

É o resultado da análise desses quatro pontos que apresentamos em seguida.

### **A influência do mercado no aspecto artístico**

Além de revelar canções inéditas e distribuir premiações, os festivais tinham objetivos menos óbvios. Um deles era incentivar uma renovação na música nacional e enriquecer a canção popular. Outro era promover a música brasileira no exterior. Ambos foram exaltados como objetivos nobres pelos jornais.

Quando ainda não se sabia muito bem a que vieram os festivais, seu criador Solano Ribeiro foi à imprensa explicar suas intenções para a música brasileira.

Já existem condições para seu sucesso real e generalizado lá fora, e não simples acidentes como tem acontecido até agora. (...) O festival vai mostrar que a música popular brasileira não é uma ou outra, mas toda ela. No conjunto, a melhor do mundo atualmente (*FOLHA DE S. PAULO*, 26/01/1966).

Ainda sobre a renovação que idealizava para os festivais, Solano disse que seria autêntica e espontânea porque dependeria somente da criatividade dos músicos que ele planejava descobrir. “O festival será aberto. Sem precisar agradar ninguém, patrocinador ou nomes, em particular, eliminaremos qualquer intenção de comercialização, preocupados apenas com os aspectos artístico-culturais”, afirmou à *Folha* (26/01/1966).

Os planos de Solano não duraram muito. Timidamente, a partir de 1967, e já com convicção a partir de 1968, os jornais perceberam que os festivais também tinham uma dimensão comercial que não combinava com a suposta nobreza dos objetivos iniciais. “Trata-se, é claro, de uma feira onde em vez de banana e feijão você oferece música”, disse o colunista do *JB* José Carlos Oliveira (24/10/1968). O também crítico do *JB* Juvenal Portela já havia escrito que a expectativa de que os festivais fossem melhorar o cenário musical fora frustrada pelo enquadramento de sua produção em rótulos.

A efetivação dos tão esperados festivais de música, muito longe de provocar uma definição no panorama incerto, vigente desde o final do ano passado, ou mesmo de realizar uma alteração de valores, proporciona uma rara oportunidade, a de colocar as coisas em seus lugares. Tanto no Rio quanto em São Paulo, a qualidade se fêz quase ausente e presente esteve na maioria das vezes o rótulo. Para cada tipo de música e de autor se criava antecipadamente uma imagem, buscava-se no dicionário uma palavra de batismo, cuidava-se de criar um título. (JUVENAL PORTELA, *JB*, 24/10/1967)

Um dossiê sobre a música popular brasileira feita pela equipe de pesquisa do *JB* também refutava as intenções iniciais dos festivais. Dizia que sua música era “puramente circunstancial” e de “caráter heterogêneo” (*JB*, 21/10/1966). No entanto, a maior parte dos textos sobre o lado comercial dos festivais eram informativos e neutros. A *Folha* (8/08/1967) divulgou que, depois das eliminatórias do Festival da Record daquele ano, seriam lançadas as músicas no mercado “para que a preferência por uma ou por outra, determinada pela venda de discos, ajude o júri a fazer o julgamento final”. A novidade aí era admitir abertamente que as gravadoras estavam interferindo no que acontecia nos festivais e não somente que se aproveitavam deles.

---

O colunista José Carlos Oliveira (JB, 19/09/1968) enxergava os festivais também como um teste de mercado. Disse que “quem aplaude e quem vaia são os futuros compradores de disco”. Em outro texto, dizia que os objetivos comerciais eram os principais da competição:

Os festivais da canção tem duas finalidades principais. A primeira é a definição de um certo clima, um certo gosto, uma certa tendência que dominarão o mercado nos meses seguintes. A segunda é a descoberta de composições solitárias, capazes de dominar a praça pelo que têm de original. (JOSÉ CARLOS OLIVEIRA, JB, 24/10/67).

O lucro do mercado televisivo também foi percebido e logo justificado. Ao comentar a exibição do III Festival da Record nos Estados Unidos, o diretor da TV, Paulo Machado de Carvalho, falou ao jornal como se pedisse desculpas pelo fato de lucrar com os festivais.

Pode parecer que estejamos tendo um lucro fabuloso por que os tapes estão passando nas televisões e nas rádios do Brasil inteiro. Mas a transação com esses veículo é feita através da *Stranrdart*, agência do patrocinador, que fica com o resultado financeiro dela. A Record não vê um tostão (FOLHA DE S. PAULO, 13/10/1967, grifo nosso).

Por fim, mais um negócio se alimentava dos festivais. Era o “mercado da notícia e da popularidade”, segundo definiu o JB ao comentar a fama dos participantes de festival. A colunista Léa Maria (JB, 28/10/1967) disse que Guarabyra era um “personagem lançado” nesse mercado.

Foram poucos os artistas que comentaram a perspectiva mercadológica dos festivais na imprensa. Sérgio Ricardo (JB, 19/09/1968) acusou o evento da Record de ser “dirigido por uma máquina sem objetivo de criar ou melhorar alguma coisa, mas com a única finalidade de criar ídolos”. Sua crítica pode ser encarada com desconfiança, por ter sido feita logo depois o episódio da quebra do violão<sup>6</sup>. Caetano Veloso, que abandonou o FIC e anunciou voltar mais

---

<sup>6</sup> Nas eliminatórias do III Festival de Música Brasileira, da TV Record, Sergio Ricardo apresentou música que já havia sido mal recebida pelo público em etapa anterior, Beto Bom de Bola. Assim que ele entrou no palco, o

---

aos festivais por causa da grande estrutura que eles tinham assumido, declarou: “Estar contra o festival é estar contra a TV, o disco, o rádio; negar um é negar outro” (*JB*, 27/09/1968).

### **Tradição e vanguarda na música dos festivais**

Ao investigar a música dos festivais, percebemos que havia ali uma forte proposta de renovação, seja na reinterpretação do folclore brasileiro pelos compositores nacionalistas, nas tentativas de protesto dos mais engajados ou na subversão da ordem geral pelos tropicalistas. Os jornais parecem respaldar o intuito de trazer frescor à música brasileira, bem como instigam o leitor a refletir sobre os novos rumos propostos pelos artistas. Eles mostram ainda que no processo de escolha dos vencedores não foi levado em conta somente os elementos estéticos e temáticos das canções, mas também performance e carisma.

O ano de 1966 não trouxe ainda todo o aspecto de renovação que viria nos anos seguintes. Foi o ano de sucesso da conservadora *A banda*, de Chico Buarque. O colunista do *JB* José Carlos Oliveira (17/10/1967) revelou ter tido a impressão de que, com *A Banda*, o compositor escrevera um novo hino nacional. Além do inegável carisma de Chico Buarque, os jornais atribuem o sucesso da canção aos valores que ela trazia embutidos em plena ebulição do movimento da jovem guarda, com *Quero que vá tudo pro inferno*, de Roberto e Erasmo.

Em vez de uma praga recorrente do egoísmo animal de dois corpos que se encontram e se aquecem – e que tudo o mais, todo o resto (não sei bem) vá para o inferno – a bandinha é um convite à comunicação, à comunhão, ao convívio de todos, ainda que efêmero e passageiro (*JB*, 26/10/1966).

---

apresentador Blota Júnior fez um pedido para que a plateia ouvisse a canção, que estava com o arranjo alterado, na esperança de ganhar a simpatia dos espectadores. Daí em diante as vaias foram ensurdecedoras. O cantor pediu silêncio, esperou e tentou acalmar os ânimos, pedindo: “quero que vocês me ouçam um instante. Aqui na plateia há gente inteligente”. Sem resultado, provocou: “podem vaiar. Depois desse festival, minha música vai ser chamar 'Beto Bom de Vaia'”. Após minutos de vaias e de uma tentativa frustrada de apresentar a canção, Beto bateu o violão contra um suporte que estava no palco e atirou-o contra a plateia, atingindo um rapaz. (MELLO, 2008, p. 209 - 210)

---

Em 1967, a pueril *Margarida* de Guttemberg Guarabyra também agradou e sagrou-se campeã do II FIC. A cantiga de roda fora apontada pelo *JB* como a única que trazia algo de novo ao certame, apesar de não ter se sagrado como emblemática do período.

Quando se menciona a tropicália fala-se em um divisor de águas. Após as apresentações de Caetano Veloso e Gilberto Gil na Record em 1967, com, respectivamente, *Alegria, alegria* e *Domingo no Parque*, as explicações sobre o que seria o movimento tropicalista encheram as páginas dos jornais. Caetano logo explicou ao *JB* (17/09/1967): “O que eu fiz é a versão brasileira do que lá fora chamam de música pop”. Gil também contribuiu, conceituando a insurgente tropicália com ideias similares às de Stuart Hall (2006) sobre a demarcação dos interesses nacionais.

As fronteiras do mundo estão muito reduzidas. Não se poderia, em nome de um nacionalismo, adotar posição ufanista bem parecida com a mentalidade nazista que deveria obrigar as pessoas de determinada nação a simplesmente ignorar qualquer tipo de influência que a cultura e os costumes de outros povos pudessem exercer sobre ela (GILBERTO GIL, *Folha de S.Paulo*, 06/10/1967).

Enquanto a tropicália utilizou artifícios estrangeiros, como a guitarra elétrica, a MPB de Edu, Vandrê, Chico e Elis, estava mais engajada em rever as raízes de nossa música, erigê-las, modernizá-las. Os jornais foram palco deste debate, privilegiando, em quantidade, falas favoráveis à abertura da música brasileira. Nesse ínterim, gêneros tradicionais, como samba e choro eram tratados nos jornais com reverência. Quando havia apresentações de sambas convencionais, os jornais faziam questão de citá-los com destaque e enfatizar o entusiasmo do público.

Nas entrevistas, os compositores demonstravam consciência da importância do momento em que viviam. Uma declaração de Dori Caymmi e Nelson Motta, ao *JB* (26/10/1966), revela a sensação de estarem fazendo nos festivais uma música moderna, junto com colegas como Jair Rodrigues, Elis Regina, Caetano Veloso e outros. “Ou seja, todo mundo que veio

da primeira e da segunda geração da bossa nova, do samba canção, do samba do Rio ou da Bahia, mas que de repente mudou e se dispôs a fazer música mais moderna”, resumiram. Contudo, quando a *Folha* (24/10/1966) reproduz comentários como o de Chabuca Granda (“A música brasileira que conheço e admiro em nada se parece com o que ouvi hoje. O ritmo da música brasileira não deixa ninguém ficar parado, ela desconhece o imobilismo”), nota-se que o estereótipo da música brasileira mais tradicional também era veiculado na imprensa.

Em alguns momentos, os jornais teceram especulações sobre o futuro da música brasileira a partir dos festivais. A *Folha* (21/10/67) atenta o leitor para a “morte” do iê-iê-iê. “Enquanto alguns afirmam que o ritmo está desaparecendo, outros garantem que ele está somente passando por uma transformação, melhorando as letras e a linha melódica se tornando mais refinada”. A mesma reportagem afirma que o Festival da Record de 1967 é o atestado de óbito da bossa nova.

Nesse caldeirão de gêneros nascentes e moribundos haveria um fio condutor, uma unidade entre as canções apresentadas? O pesquisador Franco Paulino teve amplo espaço no *JB* (22/10/1967) para defender que sim. A “música de festival” – aquelas com “com inteligência”, diz o texto – é estimulada pelo evento, mas não se prende às regras vigentes nele, “vai além, quer formar este gosto”. Paulino diz que para que parte dessa fórmula de sucesso é a inovação, o inesperado que surpreende o público a cada ano. Segundo a opinião veiculada, não existia um gênero estético ao qual pertencessem principais músicas de festival, o que existia é uma intuição de cada artista em promover algo original e surpreendente, mas que ao mesmo tempo desperte um sentimento de identificação de quem ouve.

A ideia de música de protesto, amplamente associada com os festivais, não encontrou grande espaço na *Folha* e no *JB*, ou pelo menos não neste termo. A mais emblemática, *Pra não dizer que não falei das flores*, de Vandr , foi chamada de “uma autêntica can o de protesto excelentemente estruturada” pelo *JB* (29/09/1968), mas foi uma das raras vezes em que o termo apareceu. Se a expressão música de protesto realmente caracterizava as composi es mais engajadas   época, os jornais não foram porta-vozes deste g nero. Talvez não o considerasse tão representativo diante de concorrentes como a MPB e a tropicália. Talvez não se fa-

lasse nisso por conta da censura. De qualquer maneira, os jornais mostravam indignação diante da preferência pela canção política. Diante da vaia monumental que *Sabiá* recebeu em 1968, o colunista do *JB* (2/10/1968) Fausto Wolff, atacou: “música para ganhar tem que falar em canhão, sangue, revolução. Atitude pretensamente antifascista, visivelmente fascista”.

### **A transfiguração do artista em celebridade**

É imprecisa a tarefa de determinar os fatores que levam ao nascimento de um ídolo. No entanto, sabe-se que a imprensa faz parte desse processo não só por meio de reportagens como também por meio de notícias que envolvam celebridades, escândalos, vida pessoal e afins. Na cobertura dos festivais, a *JB* e a *Folha* não exploraram estes fatores de forma sensacionalista, em geral, mas contribuíram para a disseminação do imaginário dos artistas como astros e celebridades da música brasileira.

Um exemplo de como isso se deu é Chico Buarque. O jovem estudante de arquitetura carioca cativou a todos desde a apresentação de *A banda* no Festival da Record de 1966, e já se tornou então um dos maiores ídolos do país, quase uma unanimidade. O *JB* (12/10/1966), dois dias após a vitória, aposta nele como a “coqueluche musical do ano” e toca em um ponto bastante pessoal: como ele irá gastar os CR\$ 15 milhões recebidos como prêmio. Outras matérias falavam de seus almoços de família e dos apelidos pelos quais os amigos íntimos o tratavam. O talento e a genialidade de Chico Buarque são inegáveis. Mas foram esses atributos, apenas, que o proclamaram um ídolo imediatamente?

Chico-Rei, como chegou a ser a ser chamado carinhosamente em algumas matérias foi declarado pelo “legítimo representante de uma juventude que se afirma pela inteligência e pela sensibilidade” (*JB*, 24/10/1967). Mas usou a imprensa para revelar seu desconforto com tal tratamento. “Não pretendo ser líder ou ídolo da juventude, apenas pelo simples fato de que minhas músicas lhe agradam”. (*JB*, 26/10/1966).

Elis Regina também era uma estrela destaque mesmo em matéria que não protagonizava. Em uma matéria do *JB* (23/10/1966) sobre as apresentações da primeira noite do FIC, o

fato de ela estar noiva de Edu Lobo é ressaltado, bem como os dois estarem usando alianças na saída do Maracanãzinho. Tal comentário não contribuía em nada para a artista Elis e não tinha relação com o contexto da matéria.

Outro que causou frisson foi o baiano Gutemberg Guarabyra, quando surgiu com sua *Margarida* no FIC. Após vencer o certame, teve os detalhes da vida revirados, assim como Chico Buarque no ano anterior, ainda que em menor proporção. Uma matéria conta que o compositor havia comprado um smoking para devolver o que pegara emprestado, como gastaria o prêmio e que visitaria sua namorada em Bom Jesus da Lapa (BA) (JB, 24/10/1967).

Além dos detalhes pessoais, nota-se na cobertura uma oposição entre novatos e veteranos nos palcos. Acontecia que em alguns casos dos jornais cobrarem bom desempenho desses artistas já consagrados, por já terem experiência. Noutros casos, a imprensa argumentava que era absurda a desclassificação dos mestres.

### **O monstro de mil cabeças**

Quando os festivais foram idealizados por Solano Ribeiro estabeleceu-se um modelo em que a escolha do vencedor dependeria de três elementos: opinião do júri, qualidade das músicas e performance dos artistas (RIBEIRO, 2003, p. 66-72). No entanto, logo um quarto elemento – o público – incorporou-se nessa decisão. Passando de espectador a juiz, ele manifestava suas preferências por meio das vaias e aplausos. Sua opinião poderia até pesar no voto dos jurados, segundo especulavam os jornais.

O fato de que o público se tornou um júri à parte foi reconhecido, quando em 68, o Festival da Record instituiu dois prêmios - do júri e do resultado popular - para as canções. A divisão, segundo Vinícius de Moraes (JB, 15/10/1968) era “para salvar os festivais”. Anônimos, sem conhecimentos musicais aprofundados (também) decidiram os rumos da música brasileira naquelas noites. “O Teatro Paramount vai lembrar o Pacaembu em dia de clássico”; “Nas casas, milhares de pessoas de olho pregado nos aparelhos de televisão. A cidade inteira está esperando”. (FOLHA DE S. PAULO, 4/10/1967).

Naqueles anos, a música popular estava muito mais presente na vida das pessoas do que hoje. Só a TV Record, exibiu, entre 1965 e 1968 os programas *O Fino da Bossa*, *Essa noite se improvisa*, *Show em Si... monal*, *Bossaudade*, *Jovem Guarda*, entre outros. Ainda assim, a ânsia com que aquelas pessoas discutiam parecia ter uma motivação maior do que o simples gosto pela música. “A insatisfação do povo não poder se manifestar, seu inconformismo e sua agressão” estavam sendo “transferidos para a música popular brasileira”, disse Sérgio Ricardo (*JB*, 25/10/1967). De acordo com essa visão, publicada algumas vezes EM aspas de entrevistados, foi a repressão política que impulsionou as pessoas a buscarem liberdade de expressão no festival.

Percebemos que as notícias representam vários grupos dentro do público que compartilhavam ideais e gostos em comum por meio dos quais escolhiam suas músicas preferidas. A estes vários tipos de público, chamaremos aqui de público nacionalista, público fã, público político e público tropicalista. É necessário ressaltar, no entanto, que esta é uma divisão ilustrativa, não rigorosa e que um tipo de torcedor pode, eventualmente, identificar-se e compartilhar a torcida por um artista com outro grupo. Ressaltamos que tal divisão diz respeito mais ao comportamento do público quando atuava como júri do que a turmas restritas e organizadas.

O público nacionalista é a “linha dura”, chamada assim tanto pela *Folha* quanto pelo *JB*. Defendiam a MPB nacionalista e criticavam tudo que tivesse influências estrangeiras. Geraram a “psicose da vaia”. “A psicose da vaia anda tão generalizada que a turma já tem medo de ser vaiada no próprio ensaio”, disse Caetano (*FOLHA DE S. PAULO*, 14/10/1967). O público nacionalista aparece mais nas notícias de 1966 e 67, talvez porque tenham se diluído depois com a maior aceitação da Tropicália e a redenção que fez do iê-iê-iê.

Compondo os públicos que se comportavam como jurados havia ainda aqueles que levavam para o festival uma preferência prévia por determinados artistas. Era o público fã, mostrado em todos os anos. Ele vaiava o artista adversário de seu ídolo antes mesmo de escutar a música. Dentre os compositores, era associado, principalmente, a Geraldo Vandré.

Dori Caymmi chegou a dizer ao *JB* (18/10/1967) que “alguns compositores’ compram ingressos e levam suas claques que passam o tempo todo a vaiar a música dos outros, sendo que o principal deles é Geraldo Vandré que segundo dizem comprou mais de 500 ingressos”. Segundo o *JB* (24/10/1967), o que acontecia no Festival da Record de 1967 era “a preferência pelo cantor ou cantora prevalecendo sobre o julgamento das músicas”.

Outro grupo representado com clareza nas notícias, especialmente a partir de 1968, é o das pessoas que escolhiam de acordo com sua preferência partidária: o público político. O maior exemplo da atuação dessa turma foi no III FIC em 1968 quando Tom Jobim levou uma vaia estrepitosa porque sua *Sabiá* saiu em primeiro lugar, na frente de *Pra não dizer que não falei das flores*. O *JB* (1/10/1968) classificou o episódio de “vaia política” porque a intenção não era discordar da qualidade de Tom, mas questionar a classificação de Vandré. “Se a ordem de classificação tivesse sido invertida, com certeza o público aplaudiria Chico e Tom no segundo lugar”, diz uma das matérias.

O assunto chegou a ser abordado num editorial do *JB*, intitulado *Música e Política*. O texto, que ressalta a opinião do jornal<sup>7</sup>, critica a “imaturidade” de parte do público que “insiste em encarar a manifestação artística como ato político de engajamento ideológico”. Diz o texto que esse grupo deixava de lado o campo “nobre” da arte para apoiar “quaisquer peça que, no seu entender bitolado, não contenha o que consideram mensagem”.

Apesar da evidente repressão da época, os jornais não apoiavam aqueles que queriam atrelar a política aos festivais. Esse público era quase sempre designado por termos como “esquerda festiva”, “rapaziada burguesa” e “claque organizada”. Curiosamente, no senso comum, a memória dos festivais os associa regularmente à canção de protesto e ao engajamento político de artistas e do público. Nos jornais, no entanto, percebemos que essa foi apenas uma vertente entre as muitas outras. E que não era a de maior repercussão na imprensa nem recebia o apoio unânime da intelectualidade. Para muitos artistas que afirmavam isso nos jornais, e para os

---

<sup>7</sup> “Editorial é o gênero que expressa a opinião oficial da empresa diante dos fatos de maior repercussão no momento”. (MELO, 2003, p.102)

próprios veículos, o papel da política nos festivais não deveria ser maior, nem desviar a atenção do mais importante, que era a arte e a estética.

Diante de um quadro tão belo, em que sentimentos coletivos se afinam em torno da arte, destoa a falta de educação (artística e doméstica) de uma rapaziada burguesa momentaneamente atraída para a torcida esquerdizante, quando o que está em jogo não é a ideologia de ninguém, mas um ideal mais elevado e mais nobre: o do engrandecimento do nosso patrimônio cultural, através de uma das manifestações mais significativas – a canção popular. (EDITORIAL, *JB*, 01/10/1968)

Por fim, havia o público tropicalista, noticiado a partir de 1968. Notamos que, diferentemente das outras, ela não é definida pelos jornais a partir das vaias ou aplausos. Não se fala de arroubos violentos, mas sim de uma atitude mais positiva, pacífica e menos competitiva. Ainda nesta matéria sobre a eliminatória da Record, o *JB* afirma:

Há (...) também várias faixas com os nomes das músicas preferidas. O público aplaude e vaia de brincadeira. De verdade também. Faz um festival de as-sobios. Ninguém pode ouvir nada. Protestos. A torcida tropicalista é a mais animada. Veste roupas e usa cabelos iguais aos de Caetano Veloso. (*JB*, 27/11/1967).

Ao falar do público como júri, os jornais analisados assumem posturas diferentes. No *JB*, a participação do público esteve quase sempre associada a termos negativos, como “ferocidade”, “curiosa mistura de animação e selvageria” e “criança chorona”. “As coisas aconteceram no festival como se espera que elas aconteçam num manicômio”, disse o *JB* (2/10/1968) comentando o IV Festival da Record. A exceção era quando se falava das primeiras edições do FIC. Essa plateia, o *JB* (24/10/1967) considerava “mais educada”, por terem vaias “logo dominadas pelos aplausos, em qualquer circunstância”.

Já a *Folha* legitimou a ânsia do público em participar das decisões. O jornalista Adones de Oliveira (*FOLHA DE S. PAULO*, 3/10/1967) diz que “as vaias são ótimas” porque provam que o povo brasileiro não está morto. “E o povo não deve ser posto de lado, por que o festival é da música, ou não é?”, questionou.

Diante de tanta intensidade, os músicos se sentiam acuados, segundo os jornais. Caetano demonstrou isso ao comentar a reação a *É proibido proibir*: “... que eles eram inimigos eu já sabia” (JB, 16/09/1968).

O colunista de televisão Fausto Wolff (JB, 2/10/1968), uniu o poder conquistado pelo público à sensação dos artistas de estarem acuados e cunhou o termo “monstro de mil cabeças”. Diante dos outros (artistas, júri, imprensa), o público tinha mil motivações diferentes direcionadas para um objetivo comum – o de opinar.

### **Conclusão e recomendações**

Ao longo dos três anos analisados nesta pesquisa, a cobertura dos festivais nos jornais *Folha de S. Paulo* e *Jornal do Brasil* mudou acompanhando o crescimento da máquina em torno dos festivais – que se profissionalizavam, adquiriam maior repercussão e se impunham como um marco na música popular brasileira.

Na *Folha de S. Paulo*, inicialmente, a maioria das matérias é de caráter informativo e de serviço, divulgando dados como o local, horário e preço das apresentações. Com o passar do tempo, o periódico tenta explicar os bastidores e a participação dos governos na realização dos festivais e empenha-se em detalhar as apresentações. Por vezes, discute a estética musical – mas é o *Jornal do Brasil* quem o faz com maior profundidade. Os textos do *JB*, em geral, se mostram mais aprofundados desde o início da cobertura. Raramente uma matéria se refere exclusivamente à organização e prestação de serviço.

Nos anos de 1966 e 1967, são comuns as comparações entre os concursos da Record e o Festival Internacional da Canção. O primeiro é tido como mais engajado e de público difícil de agradar. O segundo é mais solene e de plateia menos participativa e mais educada que a do festival paulista. O Festival da Excelsior é ignorado pelos jornais, a não ser para relembrar a força de *Arrastão* e Elis Regina em 1965. Nestes primeiros anos, há bastante valorização da etapa internacional do FIC e críticas às suas canções. Não analisamos matérias que tratassem exclusivamente da fase internacional, mas este assunto estava presente mesmo nos textos so-

bre a etapa nacional. Era comum que qualquer matéria sobre o FIC trouxesse, em algum momento, detalhes do que faziam as celebridades estrangeiras no Rio de Janeiro. Somente em 1968 os comentários sobre a fase nacional prevaleceram na cobertura, provavelmente porque a disputa entre *Sabiá* e *Pra não fazer que não falei das flores* despertara de forma contundente o embate das torcidas de duas canções, pela primeira vez no FIC.

Este fato, aliás, foi o tema do único editorial publicado sobre festivais dentre as notícias coletadas. No texto, o jornal se coloca a favor de Tom Jobim e acusa os que o vaiaram de serem bitolados e participarem da esquerda festiva. Para o *JB*, um assunto nobre e elevado como a arte não deveria ser manchado com algo cotidiano como a política. A *Folha* não se manifesta contra as vaias, mas elogia a canção de Tom e Chico.

Um fato que nos surpreendeu é que política não era associada aos festivais nas notícias, salvo duas ou três exceções, até 1968. Isso pode ter acontecido pela censura ou porque isso não era encarado como algo importante. O que se percebeu é que, nas raras ocasiões em que menciona o festival como um local de manifestação política, os jornais dão uma conotação negativa à associação e encaram a política como um desvio do assunto principal, dos artistas e sua música. As vaias e os aplausos para as canções engajadas são injustificados, segundo colunistas e repórteres do *JB*. Contudo, quando os apupos não são necessariamente ligados à política, mas sim a uma preferência estética, a *Folha* os trata como sendo benéficos à competição, e defende o público por se utilizar de forma legítima da única arma que tem para se fazer ouvido. Para os jornais, levar crenças políticas para dentro dos festivais era deturpar os propósitos originais dos festivais.

Ainda sobre este assunto, as publicações entendem a ânsia do público em participar como resultado da repressão política de então. As pessoas tinham medo de expressar opinião, mas dentro dos teatros, auditórios e do Maracanãzinho, onde aconteciam as apresentações musicais, era permitido opinar de forma visceral, mesmo que sobre um assunto aparentemente ingênuo. Mas basta chegar mais perto para ver que estavam em discussão valores estéticos e posições políticas e ideológicas. Portanto, para os jornais, a participação do público extravasava um grito incontido.

Outro aspecto observado é que os artistas e músicas considerados comerciais e vendáveis não tinham apoio da imprensa. Nota-se uma hostilidade generalizada à jovem guarda e tudo o que lhe dizia respeito. O samba e o choro, bem como os gêneros genuinamente brasileiros como o baião e o frevo, eram tratados com respeito e reverência, mas ocupavam o lugar de um objeto do passado em uma prateleira. Ao serem apresentados, eram, por vezes, maquiados festivaesmente, pois, mesmo que respeitados, deviam combinar com a modernidade proposta. A *Folha* e o *JB* estavam, de fato, ligados nas revoluções estéticas e temáticas, tanto na MPB nacionalista quanto da tropicália, propostas pelas vertentes musicais insurgentes, e souberam tratá-las com as devidas referências.

Ambos reconheceram, a partir de 67, a proximidade dos festivais com a indústria fonográfica. As notícias sobre o assunto eram publicadas, na maioria das vezes, em tom neutro, sem exaltar ou criticar a ligação com o mercado. Há exceções, como Juvenal Portela e Fausto Wolff do *JB*. Para eles essa proximidade impedia a produção de uma música autêntica, nova e de caráter nacional, conforma a proposta inicial dos festivais.

Não foi possível precisar com clareza qual foi o papel dos jornais na construção dos chamados “monstros sagrados da música brasileira”, ou seja, aqueles artistas que se destacaram por terem revolucionado a canção de alguma forma e se tornaram referência. Nota-se uma cobertura exagerada sobre Chico Buarque. Mas Caetano e Gil também são muito elogiados e têm bastante espaço para falar de assuntos polêmicos. Outro “mostro sagrado”, Milton Nascimento adquire, desde as primeiras notícias, a aura de mito e mistério que o acompanha até a atualidade. Edu Lobo é sempre colocado como um excelente compositor, autor de músicas mais sofisticadas. Tais características apresentadas para descrever certos artistas permaneceram no inconsciente coletivo, e talvez essa tenha sido a maior contribuição dos jornais neste sentido. Outros artistas também vistos com entusiasmo, como Gutemberg Guarabyra – mencionado à exaustão – mantiveram carreira estável, mas jamais atingiram a posição de astro.

A leitura dos textos jornalísticos satisfaz nossa curiosidade inicial de conhecer os festivais sob a perspectiva da época e de saber como foram interpretados de imediato. Encontramos no conjunto das notícias uma história detalhada, que não se prendia a aspectos cotidianos

das competições. Escolhemos jornais diários por trazerem uma leitura que deixa transparecer as primeiras impressões de um fato, mas vimos que a cobertura, em geral, não foi superficial. Na maior parte do tempo, os jornais se comportaram como um espaço que deu voz para vários artistas e correntes. Durante toda a cobertura, os jornais representaram os festivais também como um lugar de conflitos, onde, na maioria das vezes, o público - e não os jurados - era o inimigo ou o salvador dos artistas; e o palco era o cenário da batalha, um lugar de vitória ou de derrota que oferecia uma chance única de consagração. Contraditoriamente, os jurados, eram vistos como mais próximos aos artistas do que o público.

Inicialmente os jornais reconheceram que os festivais foram palco do surgimento de uma música nova – e mesmo uma das instâncias que detonaram o processo de renovação da música brasileira. Algumas notícias contavam que os artistas compunham para o festival e com a intenção de se adaptar às fórmulas de sucesso dos festivais, sendo que todas elas compartilhavam o ingrediente da identificação nacional. Depois, os jornais passaram a percebê-lo também sob suas dimensões mais práticas. O caminho não foi o de começar a ver os festivais como programa de TV para depois se atentar a sua importância. Foi o contrário. Eles começaram a ser vistos sob uma áurea mística e aos poucos foram encarados como parte da cadeia fonográfica e televisiva.

Notamos ainda que a imprensa rapidamente se deu conta de estar diante de um fato importante naquele momento, ainda que mudasse sua opinião sobre os festivais ao longo do tempo. Mas não houve consenso sobre estar ou não diante de um fato historicamente importante que mudaria os rumos da música brasileira. Algumas matérias chegaram a mencionar que os festivais durariam por muitos anos e já tinham estabelecido um novo modelo de produzir e consumir música, enquanto outras diziam que sua produção musical era heterogênea e que não influenciava o que acontecia no resto do ano.

Era possível ver nos jornais o questionamento sobre a durabilidade dos efeitos dos festivais, tanto a curto prazo (pauta e expectativa ao longo do ano) quanto a longo prazo (a importância do evento na história cultural do país). Nada era dito em tom definitivo. Ao contrário, a discussão sobre o real papel daqueles acontecimentos foi constante. De forma geral, as

mudanças na música das quais os festivais da canção eram palco, eram abordadas e percebidas. Logo, era a música que se impunha visceral como elemento em transformação. Isso acontecia diante dos olhos de todos por meio dos festivais, e por isto estes tinham também o seu mérito.

Outra questão que havíamos colocado no início da pesquisa era se a imprensa contribuiu para que os festivais fossem lembrados como um momento histórico e de grande importância até hoje. Acreditamos que sim, pois sabemos que as representações que circulam nos meios de comunicação ajudam as pessoas a criarem imagens e sentimentos coletivos sobre eventos e que recorremos a outros testemunhos (pessoas, livros, jornais, etc) para reforçar o que está enfraquecido na memória ou para completar o que sabemos sobre determinado evento (JODELET, 2001, p.19-210). No entanto, não pudemos identificar como essa contribuição foi dada.

Em alguns aspectos, o discurso dos jornais difere do que encontramos em livros, matérias e testemunhos mais atuais sobre os festivais. Nestes últimos, muito se fala sobre política e se enaltece o fato de os festivais aumentarem as vendas de discos, por exemplo. Para responder a essa pergunta (a imprensa contribuiu para a criação do fato histórico em torno dos festivais?), recomendamos uma pesquisa com um recorte temporal maior, que possa identificar as mudanças nas matérias e na literatura sobre os festivais ao longo do tempo. Também recomendamos a realização de entrevistas com pessoas com algum interesse pela área cultural, que conheçam minimamente os festivais e responder sobre como formaram e alimentaram suas lembranças.

### **Referências Bibliográficas**

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. 4ª ed. Lisboa: Edições 70, 2010.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: Lembranças de velhos. São Paulo, TAC, 1979.

\_\_\_\_\_. **O Tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

- BRITO, Eleonora Zicari Costa de. História, Historiografia e Representações. In: KUYUMJIAN, Márcia & MELLO, M.<sup>a</sup> Thereza Negrão de (orgs.). **Os espaços da História Cultural**. Brasília: Paralelo 15, 2008.
- CAMPOS, Augusto. **Balanço da Bossa e outras bossas**. 3<sup>a</sup> ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- DINES, Alberto. **O papel do jornal: uma releitura**. 6<sup>a</sup> ed. São Paulo: Sumus, 1986.
- GADINI, Sérgio Luiz. **Interesses cruzados: a produção de cultura no jornalismo brasileiro**. São Paulo: Paulus, 2009.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centaurus, 2006.
- JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, Denise (org.). **As representações sociais**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.
- MELO, José Marques de. **Jornalismo opinativo**. 3<sup>a</sup> ed. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.
- MELLO, Zuza Homem de. **A Era dos festivais**. 4<sup>a</sup> ed. São Paulo: 34, 2008.
- MOTA, Carlos Guilherme; CAPELATO, Maria Helena. **História da Folha de São Paulo (1921-1981)**. São Paulo: Impres, 1980.
- MOTTA, Nelson. **Noites tropicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- NAPOLITANO, Marcos. **História e música: História cultural da música popular**. 3<sup>a</sup> ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- RIBEIRO, Rafael. “O que será que será” essa tal mpb? **A configuração dos muitos sentidos da MPB e suas representações nas revistas Realidade e Veja (1964-1985)**. Monografia (Graduação) – Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília. Brasília, 2008.
- RIBEIRO, SOLANO. **Prepare seu coração**. São Paulo. Geração Editorial, 2003. 219
- SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa & EISENBERG, José (orgs.). **Decantando a República: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira, Volume 1 – Outras Conversas Sobre os Jeitos da Canção**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira e Fundação Perseu Abramo, 2004.
- TATIT, Luiz. **O século da canção**. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

---

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: 34, 1998.

\_\_\_\_\_. **Pequena História da Música Popular: Da Modinha do Tropicalismo**. 5ª ed. São Paulo: Art Editora, 1986.

TRAQUINA, Nelson (org.). **Jornalismo: Questões, Teorias e “Estórias”**. 2ª ed. Lisboa: Vega, 1999.

WOLF, Mauro. **Teorias das comunicações de massa**. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

### **Webgrafia**

**Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em [www.dicionariompb.com.br](http://www.dicionariompb.com.br).  
Vários acessos.

**Era dos Festivais**. Disponível em [www.eradosfestivais.com.br](http://www.eradosfestivais.com.br). Vários acessos.

### **Vídeos consultados**

CALIL, Renato; TERRA, Renato. **Uma noite em 67**. Rio de Janeiro: Vídeo Filmes e Record Entretenimento, 2010. DVD (85 minutos).