



FERNANDO BORGES

Connection Helsinki, 07/2013. Foto gentilmente cedida por Fernando Borges. Facebook: Fernando Borges Photography <https://www.facebook.com/pages/FernandoBorgesPhotography/211302065696898?ref=hl>.

“Cantei, como é cruel cantar Assim¹”: questões de gênero nos festivais da canção (1965-1972)

Felipe Araújo¹
Nanci Stancki da Luz²

RESUMO:

O objetivo deste artigo é analisar as relações de gênero e mídia em Festivais Musicais entre os anos de 1965 e 1972 em diversos canais televisionados. Privilegiar-se-á Festivais Internacionais da Rede Globo, embora a análise também alcance festivais de outros canais de televisão. Os Festivais revestem-se de especial importância por terem acontecido em um curto espaço temporal que, no entanto, conseguem abarcar uma fase importante da história brasileira: o período da ditadura militar. Um fato relevante é que vivenciamos as mudanças impostas pelo Ato Institucional N° 5 (AI-5), que oficializou o regime governamental militar como um governo censor e coercitivo, ou seja, uma ditadura. Os festivais televisivos surgem como um espaço no qual as relações de poder se dão de maneira não linear com relação ao feminino e ao tradicional papel que a representação sócio-histórica impõe para as mulheres, associadas à esfera sentimental e ao espaço do lar. Isto tanto no que diz respeito à relação de poder entre artistas quanto na relação política com os militares. Por um lado, esse espaço reflete a majoritária presença masculina nos diversos setores da indústria televisiva e fonográfica, com uma quantidade esmagadora de homens na apresentação e ainda maior na composição musical. Por outro lado, demonstra as contradições sociais vigentes: ascensão do movimento feminista; exaltando a participação simbólica das mulheres, usualmente favoritas a levarem suas canções aos prêmios máximos nos festivais e, em um contexto de repressão, ressaltado o fato que elas sofriam mais com os sensores militares, sempre vigilantes dos “perigos” postos pela liberação sexual feminina aos “valores morais” da época.

Palavras-Chave: Gênero, Tecnologia, Música, Televisão, Festivais da Canção.

ABSTRACT:

The purpose of this article is to analyze gender relations and media on the Festivals of Song realized in Brazilian television between the years 1965 and 1972 in several televised channels. The main focus will be given to International Festivals Rede Globo, though the analysis also reaches festivals of others channels. The Festival of Song, or the Festivals, have special significance because they occurred in a short space of time, but nevertheless, are a component in an important phase in Brazilian history, the period of the military dictatorship. They also have in their time characteristic the fact to have permeated the changes caused by Institutional Act No. 5 (IA - 5) that formalized the military regime as a censor and coercive government, in another words, a dictatorship. The television festivals emerge as a space in which power relations occurred nonlinearly related to the female and the traditional role that a socio-historical representation imposes for women: associated with sentimental sphere and home space. These both with regard to the power relationship between the artists and the political relationship with the military. On the one hand, this space reflects the majority male presence in various sectors of the television and music industry, with an overwhelming number of men in the presentation and even mostly in musical composition. On the other hand,

1 Graduado em Jornalismo (PUC-PR) e História (UFPR), Mestre em Comunicação e Linguagens (UTP) e em Tecnologia no Programa de Pós-Graduação em Tecnologia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (PPGTE/UTFPR). Email: felipe.araujo@hotmail.com

2 Doutora em Política Científica e Tecnológica (UNICAMP). Professora do Programa de Pós-graduação em Tecnologia e do Departamento Acadêmico de Matemática da Universidade Tecnológica Federal do Paraná; coordenadora do Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Relações de Gênero e Tecnologia. Email: nancist@terra.com.br.

Recebido em: 30/03/2014 Aprovado em: 30/04/2014

demonstrates the current social contradictions: the rise of the feminist movement, extolling the symbolic action of female participation, usually favorite to bring his songs, written generally by men, to the top awards in these festivals, and in a context of repression they suffered specific military sensors that were ever vigilant of the “dangers” posed by female sexual liberation, according to “moral values” of these time.

Keywords: Gender, Technology, Music, Television, Festivals of Song

Este artigo procura entender as relações de gênero e mídia nas representações simbólicas apresentadas nos Festivais da Canção, realizados entre 1965 e 1972 em diversos canais televisuais e que podem, ao nosso entender, ser interpretados como um palco do debate estético, político, cultural e ideológico das décadas de 60 e 70 do século passado.

Durante esse período histórico, acendeu no Brasil uma série de movimentos sociais que eram crescentes juntamente, como o movimento feminista, o movimento negro, o movimento camponês e o movimento operário nas camadas urbanas, trazendo para o debate histórico as diversas contradições sociais.

Vale ressaltar que neste contexto de lutas com vertentes esquerdistas ou esquerdizantes, em nosso país da época havia um desdém às reivindicações femininas. Os discursos sobre as relações de gênero foram, por setores da esquerda, ignorados e considerados divisionistas, que chegavam a acreditar que o movimento feminista minava a união necessária aos movimentos de esquerda, para a luta contra a ditadura. Para tal esquerda, em que tudo era reduzido ao antagonismo entre duas classes – operário e burguesia – discutir o feminino era separar o movimento (BARBOSA, 2004).

Esse intenso movimento cultural e político transformou-se progressivamente em lutas e demandas sociais das massas urbanas, juventudes e trabalhadores. A saída, do ponto de vista das elites, foi a interrupção da constitucionalidade (SILVA, 2004), com o Golpe Militar de 1964. Este foi um duro golpe em toda aquela nova produção cultural, já que instituições de coerção – como a Delegacia da Ordem Política e Social (DOPS) e o Departamento de Operações Internas – Comando de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) – passaram a agir intensamente sobre os movimentos sociais, culturais e os meios de comunicação, cerceando as liberdades de reunião, associação, produção e circulação de informação, principalmente as que pusessem em debate a condição brasileira diante do regime militar. A censura instaurou-se vorazmente objetivando proibir a circulação da palavra política, pois se não circulasse não teria eficácia e, conseqüentemente, não estimularia a mobilização social (OLIVEIRA, 1998).

Também nas décadas de 1960/70, a passividade da mulher e a opressão dos homens sobre as mulheres foram assuntos corriqueiros das ciências sociais frente à sociedade patriarcal brasileira, acentuada pelo discurso moralista cada vez mais crescente apoiado pelos militares (ARAÚJO, 2003). Veremos a seguir como estes elementos se apresentam dentro dos veículos de comunicação massiva até chegarmos no ponto de convergência com a música, qual seja, os festivais televisionados.

Breve contexto músico-televisual

Não é só o movimento popular que se mostra presente nessa época, novos veículos de comunicação trazem uma reorganização do empresariado brasileiro. Embora a força do rádio seja predominante, entre 1960 e 1970, para a grande maioria da imensa população brasileira, esse veículo de comunicação já contava com uma concorrência poderosa na televisão, que, inclusive, agora possuía as mais caras fatias da publicidade nacional. Nesse período, a televisão começa sua inserção no mercado, intensificando sua popularização entre os brasileiros e, conseqüentemente, absorvendo maiores verbas da publicidade. Em 1951, quando só existia a TV Tupi, o Brasil tinha cerca de 3.500 aparelhos televisivos, passando para aproximadamente 1,8 milhão em 1959, momento em que a Tupi já concorria com a TV Record de São Paulo. Entre 1958 a 1962, as verbas de publicidade destinadas à televisão passaram de 8% para 24% (NAPOLITANO, 2001b p.86). A TV Record, surgida em 1953, desde seu início dedicou-se aos programas musicais, não demorando a tentar reproduzir os festivais universitários que atraíam as multidões de jovens secundaristas e universitários e proporcionavam o debate estético sobre as novas formas musicais. Ainda sem o recurso do *video-tape*, as emissoras de televisão tinham que buscar nas fórmulas ao vivo, a saída para seus impasses de audiência.

Isso demonstra o quanto a classe média urbana – já que a TV era um aparelho de difícil acesso aquisitivo e que pouco chegava nos meios rurais – era crescente e incontestável consumidora. Também demonstra a organização das empresas, que aprendiam a dialogar com esse novo veículo de comunicação para as massas ao mesmo tempo em que cresciam e se organizavam.

Neste contexto, o desenvolvimento da indústria televisiva no Brasil era um processo componente do movimento mais geral de desenvolvimento do capitalismo no país.

Com as empresas da Indústria Fonográfica não era diferente. Tendo no rádio um espaço quase que completamente musical, era a vez de levar essa linguagem para a televisão. Aliás, é do rádio que a TV empresta a linguagem para os programas de auditório, as novelas e, principalmente, os programas musicais, que, além do rádio, emprestava as fórmulas dos festivais universitários. Na medida em que a televisão trazia cantores para os espetáculos televisivos, percebia-se que a audiência alavancava. A "tietagem", os comentários e a percepção em relação aos astros tomaram uma nova concepção por meio da TV que, com imagens em movimento podendo passar ao vivo, muda o próprio sentido de vida pública dos artistas.

Nos anos 60, essas duas indústrias – fonográfica e televisiva – perceberam que juntas poderiam superar a imaturidade e se profissionalizar ainda mais enquanto empresa privada e de grande porte nacional. Os festivais televisivos foram a trilha mais rápida e eficiente, ainda que os resultados obtidos possam não terem sido previstos e possivelmente tendo eficácia maior do que esperado. A seguir podemos observar, ainda que superficialmente, como se constituíram tais eventos televisuais e analisar uma vertente do papel que representavam as mulheres nos jogos de poder que envolviam esses programas televisivos.

Gênero festivaresco e gênero feminino

Associando alguns elementos apresentados até então, podemos remontar parte do cenário que ora analisamos. Indústrias fonográficas e televisivas, o

regime militar, os movimentos sociais, o fortalecimento das empresas e também o fortalecimento das classes médias urbanas, tudo isso compôs, na segunda metade dos anos de 1960, o palco político e cultural por onde vão figurar os festivais televisivos. Destes, sem dúvida, nenhum teve um discurso tão tecnológico, empresarial e regulador quanto os Festivais Internacionais da Canção realizado pela Rede Globo de Televisão (FIC). A Globo se modernizava tal como o Brasil buscava a modernização no período, e os festivais foram pólos que demonstravam não só o debate político, cultural e ideológico, mas também um país se industrializando cada vez mais, inovando em técnica e tecnologia. Os FICs, mais que qualquer outro festival, demonstravam a tentativa de abandonar o amadorismo vigente nas demais televisões. Também ressaltavam o comportamento dos segmentos médios urbanos diante da união da indústria televisiva com a fonográfica. Foi ainda nesse período, e em diálogo direto com a televisão, que a MPB ganhou corpo e institucionalizou-se, após o triunfo do espetáculo *Opinião*, “fundado sobre as cinzas do Centro Popular de Cultura (CPC)”², que havia sido proibido já nos primeiros momentos do regime.

Por volta de 1965, houve uma redefinição do que se entendia como Música Popular Brasileira, aglutinando uma série de tendências e estilos musicais que tinham em comum a vontade de “atualizar” a expressão musical do país, fundindo elementos tradicionais a técnicas e estilos inspirados na Bossa Nova, surgida em 1959. Naquele contexto foram exercitadas formas diversas de atuação de artistas e intelectuais que acreditaram na possibilidade de engajar-se politicamente, ao mesmo tempo que atuavam no mercado musical [...]. Este processo que redimensionou e consagrou a sigla MPB –Música Popular Brasileira –pode ser visto como parcialmente

determinado pelas intervenções culturais que tentaram equacionar os impasses surgidos em torno do *nacional-popular*, tomado aqui como cultura política (NAPOLITANO, 1999, p.11-30).

Os cantores da Moderna Música Popular Brasileira dialogavam com a cultura brasileira da época, e veremos nas canções brasileiras das décadas de 1960 e 70 toda a sorte de letras que retratam a realidade dos negros, das mulheres, dos nordestinos, da moralidade, das prostitutas e de diversos outros segmentos e questões sociais brasileiros que serão cantados majoritariamente por vozes masculinas ou, ainda que, cantadas por mulheres, com letras e arranjos feitos por homens.

Não obstante, a música brasileira é um espaço em que a mulher se torna um agente ativo, ao mesmo tempo em que o homem, que evita a exposição de suas fragilidades sentimentais em público, vai revelar nas canções suas fraquezas como em nenhum outro meio artístico ou de massa.

a MPB é uma das únicas instâncias públicas em que o homem se permite falar com sinceridade sobre seus sentimentos em relação à mulher. Enquanto em seus outros discursos públicos ele procura transmitir uma imagem de força e superioridade em relação ao sexo oposto, na música, confessa as suas angústias e medos, sua fraqueza e sua dor, seu desejo (OLIVEN, 1987).

Portanto, o meio musical rompia – e rompe – com o papel histórico do homem e da mulher que coloca historicamente o primeiro como associado ao público e ativo e, as mulheres, a uma suposta passividade, associada ao lar e à família. Nos Festivais Musicais veremos, não o rompimento total da participação esmagadora de homens nos festivais, mas, novas representações simbólicas que colocam os gêneros disputando o protagonismo festivo.

com as mulheres, por muitas vezes e apesar das dificuldades, largando na frente.

Entretanto, vale lembrar que no Brasil e no mundo, a música é um espaço onde historicamente as mulheres se apresentam como protagonistas ao lado dos homens. Na "Era do Rádio", brasileira, muitas foram as mulheres que lideraram audiências; Carmen Miranda foi a primeira grande estrela brasileira a brilhar para o mundo todo, tendo alcançado sucesso inigualável em nossa música nacional e, nos anos 60 e 70, Elis Regina era o grande nome da música feminina, acompanhada por um batalhão que fez história, como Nara Leão, Gal Costa, Rita Lee, Maria Bethânia, Maria Alcina, Nana Caymmi e outras que escreveram a história dos festivais e da música brasileira até os dias atuais.

Para analisarmos a realidade sociocultural brasileira destas duas décadas, enfocaremos os Festivais Internacionais da Canção de 1968 (III FIC) e o de 1972 (VII FIC), sem deixar de citar no entanto a presença feminina em outros festivais musicais na Record e Excelsior, principais concorrentes da Globo na época. Porém, o estudo de um caso específico será importante para comparar momentos distintos (antes e depois do AI-5), representando, no primeiro, o auge dos festivais da Globo e, no segundo o declínio da fórmula de festivais dentro da linguagem televisiva, por uma série de fatores que vão desde a maturidade das indústrias televisivas e fonográficas até questões políticas e estruturais tanto de produção, o que se pode notar no pioneirismo do uso da transmissão a cores e no incremento do famoso "padrão Globo de qualidade". Não obstante, a partir de 1972, há também uma distinção com relação ao comportamento do público, que, segundo Solano Ribeiro, diretor do VII FIC, estava mais condicionado à participar do que a ouvir músicas (RIBEIRO, 2003).

Podemos afirmar que os festivais eram um espaço majoritariamente masculino, se considerarmos a quantidade esmagadora de homens na apresentação e ainda maior na composição musical, modalidade que na prática levava a uma maior premiação. No III FIC, por exemplo, a canção vencedora receberia NCr\$ 25.000,00, dos quais 20 mil iriam para o compositor e 5 mil para quem interpretasse. O segundo lugar receberia sete mil (5 para o compositor e 2 para o intérprete) e o terceiro lugar três mil (2 para quem compusesse e 1 para quem interpretasse), mostrando a lacuna entre composição e interpretação (BRASIL, *Jornal do, Caderno B*, terça-feira, 1/10/1968). Vale ressaltar que eram poucas as mulheres que cantavam músicas compostas por mulheres e menor ainda a quantidade que cantava canções próprias.

Se considerarmos os nomes das produções, o cenário não muda muito. Dos diretores dos Festivais, Marzagão (organizador dos FICs) e Solano Ribeiro (idealizados da fórmula dos festivais televisivos no Brasil, tendo organizado tais eventos nos três principais canais brasileiros da época – Excelsior, Record e Globo) passando por José Bonifácio Sobrinho (Boni) e Walter Clark (diretores gerais da Globo) até chegar aos mais altos cargos de chefia da televisão brasileira; fazendo o mesmo caminho na indústria fonográfica - passando pelas diversas profissões de técnicas musicais, produção de discos e quase tudo que se refira aos bastidores -, a predominância é masculina. O que reforça o papel da mulher como executora das músicas, agregando a atuação sensual que se implica quando falamos de televisão. Com o primeiro festival colorido, a exploração da sensualidade feminina já tinha as suas bases montadas e incomodava bastante os vigias de plantão do

regime militar (MELLO, Z. H., 2003).

Afirmamos ainda que nas diversas correntes musicais do período, os grandes números de vendas, apesar dos resultados festivalescos, eram liderados por homens, como Roberto Carlos e Erasmo Carlos na Jovem Guarda; Caetano e Gil no Tropicalismo; Geraldo Vandré na música regional; João Gilberto na Bossa Nova; Paulo Sérgio e Odair José na música cafona; Chico Buarque no Samba e assim por diante. A exceção poderia ser Elis Regina e Nara Leão, que tiveram momentos de alta vendagem, embora jamais gravando uma composição própria. Vejamos alguns números relacionados à relação composição-interpretação de músicas nos Festivais.

Cantando nos quatro cantos do mundo... televisivo: o feminino nos festivais

No primeiro festival da Era dos Festivais, o Festival Nacional de Música Popular Brasileira, realizado pela Excelsior em 1965, as três primeiras finalistas foram mulheres. Elis Regina venceu a competição cantando *Arrastão*, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, seguida por Elizeth Cardoso, cantando *Valsa do amor que não vem*, de Baden Powell e Vinícius de Moraes e *Eu só queria ser*, composta por Vera Brasil e Miriam Ribeiro. Esta primeira edição é uma "das mais históricas" e a interpretação de Elis Regina foi um marco na música popular brasileira. No segundo Festival da Excelsior (1966), apenas em terceiro lugar há uma canção interpretada por uma voz feminina, é *Chora Céu*, de Luís Roberto e Adilson Godoy. Dos cinco finalistas na terceira edição, realizada em 1968, o segundo e terceiro lugares foram canções de vozes femininas. *Ultimatum*, de Marcos e Paulo Sérgio Valle, foi interpretada pela voz de Maria Odete, enquanto Tuca e

Stella Maris cantam a canção *Paixão segundo o amor*, de Tuca.

No caso da rede televisiva dominante quando o assunto era festivais, a Record também viveu seu maior momento de interpretações femininas em 1966 e 1967. No primeiro ano, das doze canções finalistas, sete canções eram interpretadas por vozes femininas, porém, apenas uma cantava canção própria: Maysa, com *Amor, paz*, dela e de Vera Brasil. Elza Soares emprestou sua voz para *De amor ou paz*, de Adauto Santos e Luís Carlos Paraná. Nara Leão foi a vencedora, cantando *A banda*, de Chico Buarque, que preferiu dividir sua colocação com *Disparada*, de Geraldo Vandré. Nara ainda levou para a final *O homem*, de Millôr Fernandes. Maria Odete interpretava *Um dia*, de Caetano Veloso, e Elis Regina levou duas melodias à concorrência final: *Ensaio Geral*, de Gilberto Gil e *Jogo de Roda*, de Edu Lobo.

Em 1967, considerado o maior festival de todos os tempos, Nana Caymmi canta *Bom dia*, de Gilberto Gil; Nara Leão vem com *A estrada e o violeiro*, de Sidney Lima; Elis Regina leva *O cantador*, de Dori Caymmi e Nelson Motta, também para as doze finalistas daquele ano; e Maria Medalha vence com *Ponteio*, de Edu Lobo, que canta com ela no palco.

Estes são exemplos tirados dos principais festivais do período e que podem ser considerados paradigmáticos dentro do tema, sendo complementado pelo FIC de 1968 que trataremos a seguir. Não haverá mudanças, porém, nos casos dos festivais da Globo, procuraremos entender melhor a representação feminina na canção brasileira. Destacaremos os casos específicos da participação das mulheres na composição e interpretação de canções dentro do Festival Internacional da Canção da Rede Globo, os FICs.

O primeiro FIC, realizado em 1966, teve a participação de nomes ilustres da música brasileira como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Dori Caymmi, Nelson Motta, Edu Lobo, Vinícius de Moraes, Ruy Guerra, Francis Hime, Ariano Suassuna, Elis Regina, Nana Caymmi, Wilson Simonal, Taiguara, MPB 4, Maria Bethânia, Gal Costa, Maysa, Quarteto em Cy, Altemar Dutra, Baden Powell e muitos outros artistas, entretanto, a vencedora foi uma cantora alemã, Inge Brueck. A vencedora da fase nacional foi *Saveiros*, de Dori Caymmi e Nelson Motta, interpretada por Nana Caymmi.

Augusto Marzagão, que antes de organizar os FICs era secretário particular de Jânio Quadros, selecionou as canções classificadas e escolheu os cantores que interpretariam tais melodias, causando uma verdadeira tensão nos ensaios do evento. Ainda assim, as cinco canções finalistas eram interpretadas por mulheres que vinham de trajetórias históricas e políticas distintas, havendo um confronto fora dos palcos que causava uma pressão acima de tudo em Nana Caymmi por parte das cantoras Elis Regina e Maysa. O resultado final não agradou e foi recebido com vaias em um festival de canções com melodias lentas e letras que remetiam a um romantismo tristonho. Seja como for, na finalíssima havia 14 canções, sendo que as outras nove que ficaram abaixo das melodias cujas vozes eram femininas, eram interpretadas por homens.

Saltando um ano, para entrarmos em nosso escopo, já em 1968, por exemplo, Marciene Costa interpreta *Flor e Pedra* de Carlos Castilho e Victor Martins; Gal Costa canta *Gabriela mais bela* de Roberto Carlos e Erasmo Carlos; Ivete canta *Na boca da noite* de Toquinho e Vanzolini; Ana Lúcia canta *Mergulhador* de Candinho e Lula Freire; Beth Carvalho canta *Andança* de Paulinho Tapajós, Danilo Caymmi e Edmundo Souto; a dupla

Cynara e Cybele cantam *Sabiá* de Chico Buarque e Tom Jobim; Maria Odete canta *Herói de guerra* de Adilson Godoy; Eliana Pittman canta *Capoeira*, de José Orlando e Benil Santos; Morgana canta *Engano* de Renato de Oliveira e Fernando César; e Maria Creuza cantou *Maria é só você*, de Alcivando Luz e Carlos Coqueijo.

Geise e Heleninha Rodrigues são das poucas que cantam canções composta unicamente por mulheres (*Praia só* de Irinéia Ribeiro e *Corpo e alma* de Augusta Maria Tavares). Sonia Lemos repete a dose cantando *Guerra de um poeta* de Beth Carvalho.

Iracema Wernwck apresenta *Despertar* de Flávia de Queiroz Lima, mas com parceria de um homem, Hedys Barroso Neto. O mesmo caso ocorre com Mariá (que canta *O tempo será tua paz*, de Salvador Silva Filho e Maria Inês Silva) e Lúcia Helena (*Rua da Aurora*, de Durval Ferreira e Fátima Gaspar). Nenhuma das mulheres cantam composições próprias e Beth Carvalho é a única que se apresenta como intérprete e compositora.

No mais, foram ao todo mais de 50 músicas apresentadas no FIC de 1968, com a participação de mulheres na composição em apenas 10 delas, três delas, como vimos, composta apenas com participação feminina.

No FIC de 1972, Elisabete Viana e grupo cantam *Diferenças*, de Rildo Hora e Manuel Nunes; Alaíde Costa com Hermeto canta *Serearei*, do próprio Hermeto Paschoal; Mirna e Elson cantam *Nó na Cana*, de Ari do Cavaco e César Augusto; Cláudia Regina, Baden e Tobias cantam *Diálogo*, de Baden Powell e Paulo César Pinheiro; Maria Alcina interpreta *Fio Maravilha*, de Jorge Bem; Ana Maria e grupo levam *Loucura pouca é bobagem*, de Jésus Rocha; Ângela Maria canta *Olerê camará* de Norival Reis e Joel Lourenço; e Marlene canta *Carangola ou Navalha na carne*.

Luli, com Lucina, canta uma composição própria, *Flor Lilás* e Raul Seixas interpreta *Let me sing, let me sing*, que compôs com a sua esposa, a americana Edith Wisner. Um total de 30 músicas nas quais 3 contam com composições femininas: duas delas em parceria com homens e uma composta por uma mulher sem qualquer co-autoria.

Embora as mulheres estejam entre as favoritas para chegar às finais, é esperado delas apenas a interpretação, ou seja, somente a parte de execução, deixando o trabalho intelectual reservado aos homens (MELLO, 2003). Entretanto existe uma contradição nesta relação de gênero nos festivais televisivos, afinal, mesmo as mulheres sendo minoria, normalmente eram as concorrentes que levavam as músicas aos prêmios máximos. Da mesma forma, as mulheres estavam presentes nas apresentações de programas musicais na rádio e na televisão, alavancando a audiência. É relevante que mesmo na relação de músicos que apresentavam programas, os homens eram maioria, como Chico e Caetano; o programa *Jovem Guarda*, apresentado por Roberto Carlos e alguns programas apresentados por Nara Leão e Elis Regina, geralmente formando duplas com um outro cantor masculino, como Jair Rodrigues no caso do *Fino da Bossa*, com Elis.

Em todo caso, mesmo tornando as músicas campeãs, as mulheres são excluídas – por razões sociais diversas – como compositoras e arranjadoras. Em 1968 a canção vencedora do III FIC, *Sabiá*, defendida por Cynara e Cybele, era composição de Chico Buarque e arranjos de Tom Jobim. Em 1972, a grande favorita e parcial campeã do VII³ FIC foi *Fio Maravilha*, defendida por Maria Alcina, mas composta e arranjada por Jorge Ben Jor. O FIC de 1968 foi realizado pouco

mais de um mês antes do Ato Institucional N° 5, ocorrendo, no bojo de sua polêmica, exatamente o embate entre duas canções de cunho nacionalistas, em busca de uma identidade nacional para a cultura brasileira em meio à crise social que vivia o país: *Pra não dizer que não falei de flores*, de Vandré e *Sabiá*, de Chico e Tom.

A opção de Geraldo Vandré foi adotar uma canção simples, oriunda de um viés caipira e sertanejo, escola a qual o cantor pertencia e defendia como caminho para a nacionalidade. Sem deixar por menos, Chico e Tom Jobim também vão beber de uma fonte nacional: o samba. Porém mesclam ao samba uma pegada bossa-novista, considerado pela juventude de esquerda como um ritmo alienado, além de apresentar uma aparente mensagem de amor na letra da canção. Entretanto, o tempo mostrou o quanto o amor tinha pouco a ver com *Sabiá*. Podemos perceber o quanto a música remete à *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias.

Sabiá reflete, cantada de longe com o desejo de voltar, a realidade de um país em que uma parte da população era punida com o exílio por seus protestos. Geraldo Vandré criticará dura e diretamente os militares que estavam no poder, demonstrando uma coragem que contrastou com os momentos em que se colocou no papel de vítima por sua canção não haver vencido o festival, mas é Chico Buarque quem tocará na questão dos exilados.

No mais, continuando a nossa comparação entre *Sabiá* e *Canção do Exílio*. Gonçalves Dias, em seu poema, utiliza o *Sabiá* e as palmeiras como símbolo da nacionalidade, símbolo do Brasil, como as principais referências para o brasileiro que se encontra fora de seu país. Desta forma, Chico e Tom reutilizam essa referência para reafirmarem a nacionalidade brasileira através, novamente, deste pássaro

mitificado por Gonçalves Dias. Permito-me talvez o exagero de colocar neste texto o poema, pois é elucidativo.

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer eu encontro lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar –sozinho, à noite–
Mais prazer eu encontro lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que disfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Isto nos traz diversos questionamentos. Sendo a busca da nacionalidade brasileira na conjuntura em que a canção foi escrita, o que pretendiam Chico Buarque e Tom Jobim convidando Cynara e Cybele para cantarem? Talvez eles desejassem reforçar, com elas, o símbolo de uma outra identidade nacional: a mulher e a música. Chico Buarque é reconhecido por saber como ninguém se colocar no papel da mulher em diversas de suas composições⁴. Desta forma, cabe entender como que, em 1968, Chico encontra nas mulheres cantando em festivais a identidade nacional. Da mesma forma que Gonçalves Dias via o país natal representado por

palmeiras e sabiá, Chico via o país representado simbolicamente pelo samba e pelas mulheres, repetindo a dose da supercampeã *A Banda*, com Nara Leão interpretando. Aliado à nova identidade, está o exílio e a vontade de voltar para casa, para o país das palmeiras e dos(as) sabiás.

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Para o meu lugar
Foi lá e é ainda lá
Que eu hei de ouvir cantar
Uma sabiá
Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Vou deitar à sombra
De um palmeira
Que já não há
Colher a flor
Que já não dá
E algum amor Talvez possa espantar
As noites que eu não queira
E anunciar o dia
Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Não vai ser em vão
Que fiz tantos planos
De me enganar
Como fiz enganar
De me encontrar
Como fiz estradas
De me perder
Fiz de tudo e nada
De te esquecer
Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
E é pra ficar
Sei que o amor existe
Não sou mais triste
E a nova vida já vai chegar
E a solidão vai se acabar
E a solidão vai se acabar

Na apresentação da canção *Sabiá*, na finalíssima, contra a vencedora da etapa internacional, a música é introduzida pela apresentadora do FIC, Norma Blum, da seguinte maneira: "tema: no lugar onde

deixou a sua amada, o canto do sabiá parece chamá-lo para o amor que ainda existe”⁵. É perceptível o quanto a canção é menos de amor romântico que o amor por um país imerso em uma ditadura que exila seus compatriotas.

Televisão, música, samba, sabiá, palmeiras, exílio e mulheres. Esses eram alguns dos componentes da nacionalidade brasileira em 1968. Uma busca pela identidade. A mulher, sem dúvida, além de estar no horizonte possível de exílio, sentia a ausência de seus filhos e filhas que participavam do movimento estudantil e sumiam; ou mesmo dos maridos que da mesma forma desapareciam. Uma canção do exílio de fato. Assim foi sabiá em 1968. Mesmo com uma atuação pouco empolgante das intérpretes, a canção chegaria a ser campeã, pois apesar da pouca presença de palco, eram mulheres cantando o exílio dos que estão fora, participando do momento político nacional, reclamando por haverem sido exiladas ou por aqueles que desapareciam de sua esfera emocional. No novo cenário sócio-político, as mulheres participavam de maneira atuante e, na construção da identidade nacional, não bastava a música regional e a televisão, deveria haver a mulher, ainda que com o homem como articulador intelectual, compondo a música e preparando o arranjo, o que, também, como apresentamos anteriormente, não deixava de ser um dos componentes da mesma identidade nacional.

Em 1972 não foi muito diferente. Com o esvaziamento dos principais cantores brasileiros, os festivais sofrem um esvaziamento ideológico. A ausência dos tropicalistas deixa a dúvida de qual será a surpresa, e é nesse cenário que surgem novos nordestinos, sejam os da chamada

“Onda do Ceará”, como Vagner e Ednardo, seja o próprio baiano Raul Seixas, com o seu “roquezinho antigo que não tem perigo de assustar ninguém”⁶. Alceu Valença, Jackson do Pandeiro e outros nordestinos tentarão, com algum sucesso, preencher o vazio deixado pelos tropicalistas.

Neste palco sem muito debate político, a favorita era Fio Maravilha, de Jorge Ben Jor. Podemos notar um novo tipo de identidade nacional através dessa interpretação contagiante de Maria Alcina. Com uma voz rouca e grave, Alcina vai defender uma música cujo tema é futebol. Dois anos após o tricampeonato de 1970 contra a Itália, o futebol ainda corria nas veias brasileiras. Mas a canção fala de um jogador do Clube de Regatas do Flamengo, jogador de raça e classe, segundo a própria música.

Nesta linha de raciocínio, que papel exerce Maria Alcina, com sua voz grave e contagiante cantando temáticas de futebol, tema, naquela época mais que hoje, fortemente identificado com o gênero masculino? Vale lembrar que em 1972 as canções que mais contagiaram tinham pouca relação com temas políticos. Walter Franco, outro favorito com a música *Cabeça*, tinha uma canção desconstruída em que vezes repetiam “essa cabeça pode explodir” por mais de cinco minutos sem harmonia de instrumentos musicais. Raul Seixas, com duas canções concorrendo, diz em *Let me sing, Let me sing*: “*não venho aqui querendo provar nada, não tenho nada pra dizer também/ só vim curtir meu roquezinho antigo que não tem perigo de assustar ninguém*”. *Fio Maravilha* é centrado em um gol de futebol; e *Mande um abraço pra velha*, dos Mutantes, constituía uma crítica à própria decadência da fórmula festivaesca nas televisões, cantada de maneira ainda mais irônica do que a letra em si pode supor.

Já faz tempo pacas
Que eu não vinha aqui cantar no festival
Eu não vou ganhar, quem sabe até eu vou
perder ou empatar
Nós não estamos nem aí
Nós queremos é piar
Nós estamos é aqui
E sua mãe onde é que está?
Mande um abraço pra velha
Diga pra ela se tratar
Você pensa que cachaça é água
Mas cachaça é água não
É não
Você pensa que eu estou brincando
Mas brincando eu não estou não
Estou não
Estou não
Imagine um festival
Sem caretas e no sol
Imagine um festival com a sua mãe e o
Juvenal

Com a mudança política, muda o papel da mulher e da representação dela na identidade nacional. Porém uma coisa não muda: elas continuam sendo as principais vencedoras nas interpretações. Tanto Cynara e Cybele quanto Maria Alcina eram novidades em festivais. Nem Nara Leão nem Elis Regina participam dos FICs de 1968 e 1972. Entretanto, são as mulheres que continuaram ganhando os prêmios, deixando para trás cantores experientes, como Geraldo Vandré. Mas os “mentores intelectuais” das composições continuam sendo homens. Fatos como esses se repetem em outras músicas vitoriosas de festivais como *Arrastão*, cantada por Elis e *A Banda*, cantada por Nara Leão. Essa imposição do padrão da MPB criou raízes vigentes nos dias atuais, em que novas cantoras se lançam no mercado cantando músicas apenas como intérpretes para, quiçá, posteriormente tentarem composições próprias.

Ainda que o Brasil apresente uma realidade bem distinta dos anos de 1960 e

70, no qual o rock se tornou, inclusive, um espaço mais independente para criação, podemos continuar afirmando o cenário musical brasileiro majoritariamente como espaço masculino, considerando o agravante de que a exigência por interpretação e composição foi em muitos casos colocado em segundo plano quanto à exploração da sensualidade das cantoras atuais.

Podemos perceber o quanto os festivais televisionados apresentavam ambigüidades e contradições, pois embora as mulheres levassem as canções ao topo, a maior premiação era para a composição e para o arranjo, parte exercida quase que totalmente por homens. Nas apresentações, as mulheres acabam por enfrentar os próprios militares, que com uma rígida norma de conduta moral, buscavam normatizar o papel da mulher e garantir a ordem social. Em todo caso, OS FICs foram um palco das disputas simbólicas sobre as representações do feminino, que, apesar das dificuldades e do pouco espaço, se mostrou capaz de ser protagonista no âmbito público, levando as interpretações aos prêmios máximos.

Algumas considerações

Percebemos neste artigo o quanto a presença masculina é predominante nos mais diversos setores da indústria cultural, exercida desde os bastidores das indústrias televisivas e fonográficas quanto na própria execução de programas e, no caso específico que pesquisamos, da música. Neste setor – música – no tocante a interpretação de canções, mulheres como Maria Alcina, Elis Regina, Nara Leão e outras tantas conseguem romper com o tradicional papel da predominância masculina, porém não sem que isto traga em si inúmeras contradições, as quais algumas foram apontadas neste ensaio.

A música brasileira é, em si – e com reflexos semelhantes em termos internacionais –, um espaço em que a mulher se torna agente ativo ao mesmo tempo em que o homem, que normalmente evita exposições públicas de seus sentimentos, também demonstram suas fraquezas, sendo um espaço social que rompe com o papel histórico do homem e da mulher.

Uma das contradições desse espaço sócio-cultural em que homens e mulheres se apresentam publicamente em igualdade de condições de competir a um mesmo prêmio, é o fato de, mesmo estando em minoria nos palcos televisivos, normalmente as apresentações em vozes femininas levam as canções à vitória. Isto não se refletia necessariamente em maior venda de álbuns na indústria fonográfica, em que as correntes musicais seguiam lideradas por presenças masculinas, com raras exceções quando falamos de Elis Regina e Nara Leão.

Em todo caso, mesmo tornando as músicas campeãs, as mulheres são excluídas – por razões sociais diversas – das composições e dos arranjos, exercendo o papel de executoras das canções nos palcos festivalescos, com tais formatações criando raízes no Brasil até tempos recentes em nossa música nacional, com nossas principais intérpretes – como Maria Bethânia, Elis Regina, Gal Costa ou Nara Leão – sendo intérpretes não-compositoras.

BIBLIOGRAFIA:

AGUIAR, N. *Gênero e Ciências Humanas: desafios às ciências desde a perspectiva das mulheres*, Rosa dos Tempos: Rio de Janeiro, 1997.

ARAÚJO, P.C. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*, Record: Rio de Janeiro, 2003.

BARBOSA, S. C. *Nem “umas” nem “outras”, todas... a representação da mulher na MPB na década de*

1970 In: *Linhas: Revista do Programa de Mestrado em Educação e Cultura/ UDESC –Florianópolis: UDESC*, v.1, n.1, jan/jun (2004).

BERLINCK, M. T. *CPC: Centro Popular de Cultura UNE*, Campinas: Vozes, 1984.

BERRINI, B. *Utopia, utopias: visitando poemas de Gonçalves Dias e Manuel Bandeira*, São Paulo: EDUC, 1997.

CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas*, São Paulo: Edusp, 1998.

COSTA, SIMÕES e KEHL *Um país no ar: história da TV brasileira em 3 canais*, São Paulo: Brasiliense, 1986.

DIAS, M. T. *Os Donos da Voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*, São Paulo: Boitempo, 2000.

HOLLANDA, H. B. *Impressões de viagem: cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70*, São Paulo: Brasiliense, 1981.

MELLO, Z. H. *A Era dos Festivais: uma parábola*, São Paulo: Ed. 34, 2003.

MIRA, M. C. *O masculino e o feminino nas narrativas da cultura de massa ou o deslocamento do olhar*, p. 38, In: PAGU-Núcleo de Estudos de Gênero, Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 2003.

MORELLI, R. *Indústria Fonográfica: um estudo antropológico*, Campinas: Ed. Unicamp, 1991.

NAPOLINANO, M. *Cultura brasileira: utopia e massificação(1950-1980)*, São Paulo: Contexto, 2001 – (Repensando a História).

NAPOLITANO, M. *O conceito de “MPB” nos anos 60*, In: História: Questões e Debates, Editora UFPR, ano 16, nº 31, jul/dez, 1999. P. 11-30.

_____. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB – 1959-1969*, São Paulo: Ana Blume, 2001b.

OLIVEIRA, S. C. *Irreverências mil pra noite do Brasil: Imagens do regime militar nas canções engajadas* -dissertação de mestrado, Curitiba, 1998, UFPR.

OLIVEN, R. *A mulher faz e desfaz o homem*, In: Revista Ciência Hoje, V. 37, nº 37, nov/1987.

ORTIZ, R. (org.), *Telenovelas: história e produção*, São Paulo: Brasiliense, 1989.

ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*, São Paulo: Brasiliense, 1986.

RIBEIRO, S. *Prepare Seu Coração: a história dos grandes festivais*, São Paulo: Geração Editorial, 2002.

SILVA, A. R. *Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78)*, Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

VILARINO, R. C. *A MPB em movimento: música, festivais e censura*, São Paulo: Olho D'água, 1999.

(Endnotes)

1 Trecho da canção *Bastidores*, de Chico Buarque.

2 Para saber mais sobre o CPC da UNE, ver BERLINCK, M. T. *CPC: Centro Popular de Cultura UNE*, Campinas: Vozes, 1984 e HOLLANDA, H. B. *impressões de viagem: cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70*, São Paulo: Brasiliense, 1981.

3 Em função de uma polêmica envolvendo o júri, na final de 1972, Maria Alcinda perdeu o prêmio que ganhara como finalista no Festival.

4 Canções como *Meu Guri*, *Olhos nos Olhos*, *Bárbara* e outras demonstram esse viés na obra de Chico Buarque.

5 Fonte: vídeos do Youtube - <http://www.youtube.com/watch?v=PR5o8xjvFRc>.

6 Trecho da canção defendida por Raul Seixas neste festival (*Let me sing, let me sing*).