

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS – UFAL**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS, COMUNICAÇÃO E ARTE CURSO DE**  
**HISTÓRIA**

**MARCELO FERREIRA DIAS**

**PRIMEIROS ACORDES: DJAVAN DAS ALAGOAS FABRICANDO LUZ, SOM E**  
**DIMENSÃO EM TEMPOS DE DEMOCRACIA E DITADURA**

**MACEIÓ**

**2023**

Marcelo Ferreira Dias

**PRIMEIROS ACORDES: DJAVAN DAS ALAGOAS FABRICANDO LUZ, SOM E  
DIMENSÃO EM TEMPOS DE DEMOCRACIA E DITADURA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes (ICHCA), da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciatura em História.

Orientador: Prof. Dr. Anderson da Silva Almeida

MACEIÓ

2023

**Catálogo na Fonte**  
**Universidade Federal de Alagoas**  
**Biblioteca Central**  
**Divisão de Tratamento Técnico**

Bibliotecário: Marcelino de Carvalho Freitas Neto – CRB-4 – 1767

D541p Dias, Marcelo Ferreira.

Primeiros acordes : Djavan das Alagoas fabricando luz, som e dimensão em tempos de democracia e ditadura / Marcelo Ferreira Dias. – 2023.  
47 f. : il.

Orientador: Anderson da Silva Almeida.  
Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em História : licenciatura)  
– Universidade Federal de Alagoas. Instituto de Ciências Humanas,  
Comunicação e Artes. Maceió, 2023.

Bibliografia: f. 45-47.  
Anexos: f. 38-73.

1. Brasil - História - 1964-1985. 2. Djavan, 1949- .3. Censura. 4. Música Popular Brasileira. 5. Festivais. I. Título.

CDU: 94(813.5).088:78

## AGRADECIMENTOS

A presente ocasião enseja-me expressar meu mais profundo reconhecimento e profunda gratidão àqueles que contribuíram de forma inestimável para a consecução deste trabalho de conclusão de curso. O árduo processo de pesquisa e elaboração deste estudo não seria possível sem o apoio desses estimados colaboradores, cujo a ajuda, generosidade, força e incentivo foram cruciais em cada etapa deste percurso.

Desde já expresso minha gratidão ao meu orientador, Prof. Dr. Anderson da Silva Almeida, pelas orientações sábias, pelo domínio do conhecimento, direcionamento, paciência e extrema generosidade, que foram imprescindíveis no meu processo de pesquisa, “A pesquisa não pode parar”.

Agradeço a Deus por ter saúde para superar as adversidades no meu processo acadêmico e de pesquisa.

A minha família por todo apoio, amor e por sempre acreditar na minha formação. Sobretudo agradeço ao amor da minha vida, meu filho, pois toda essa jornada é por ele.

Expresso também minha gratidão aos meus amigos de turma, Maria Carolina Lins e Gustavo Bento, por todo companheirismo e amizade em todos os momentos da graduação.

A minha companheira Gabriela de Melo Ferreira, por toda parceria, companheirismo e amor, por acreditar em mim, me incentivar e me apoiar desde a primeira vez que citei meu TCC, por tornar meu processo mais leve e tranquilo nas horas mais complicadas.

Agradeço ao Prof. Dr. Osvaldo Maciel pela generosidade e solicitude em todas as situações em que precisei de sua ajuda e orientação como coordenador do curso e por suas orientações na banca da minha defesa.

Ao Prof. Dr. Danilo Luiz Marques por sua participação e suas valiosas orientações na banca da minha defesa.

Agradeço todo incentivo de minhas amigas Juliana Siqueira e Caroline Gomes

Agradeço a Universidade Federal de Alagoas pela disponibilidade de recursos e acessibilidade que foram fundamentais na minha formação e condução do presente estudo. Todo amor e apoio a universidade pública e gratuita para todos, sempre.

*“Apesar da entranha ferida*

*donde eu saí pro nada*

*Do nada também se nasce*

*Uma flor com todo seu poder e magia”*

*”...Muito Obrigado”*

*(Djavan)*

## **RESUMO**

O presente trabalho busca analisar a Música Popular Brasileira (MPB) no período da Era Vargas e Ditadura Civil-Militar no Brasil, tendo como ponto de partida leis e decretos que instauram a censura no país. Em seguida, é abordado o campo cultural, tendo como foco a música, que foi uma das principais vias de combate ao autoritarismo do governo militar, e as dificuldades enfrentadas pelos artistas no período citado. Através do meio musical, é possível visualizar o progresso cultural e a ascensão de artistas da MPB por meio da “Era dos Festivais”. Nesse contexto, o trabalho traz uma revisão bibliográfica da trajetória do cantor e compositor alagoano Djavan, que emergiu para a MPB num contexto sócio-político da Ditadura Civil-Militar.

**Palavras-Chave:** Ditadura Civil-Militar, Censura, MPB, Festivais, Djavan.

## **ABSTRACT**

The present work aims to analyze Brazilian Popular Music (MPB) during the Vargas Era and the Civil-Military Dictatorship in Brazil, starting with laws and decrees that instituted censorship in the country. Next, the cultural field is addressed with a focus on music, which was one of the main avenues of resistance against the authoritarianism of the military government and the challenges faced by artists during the mentioned period. Through the musical medium, it is possible to observe cultural progress and the rise of MPB artists during the "Era dos Festivais" (Festivals Era). In this context, the paper work provides a literature review of the trajectory of the singer and composer from Alagoas, Djavan, who emerged in the socio-political context of the Civil-Military Dictatorship.

**Keywords:** Civil-Military Dictatorship, Censorship, MPB, Festivals, Djavan.

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

**AI 5** - Ato Inconstitucional 5

**CSA** - Centro Esportivo Alagoano

**DCDP** - Divisão de Censura de Diversões Públicas

**DIP** - Departamento de Imprensa e Propaganda

**LP** - Long Play

**MAU** - Movimento Artístico Universitário

**MPB** - Música Popular Brasileira

**SCDP** - Serviço de Censura e Diversões Públicas



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

**Imagem 1** - Djavan como crooner na Boate 706 com Osmar Milito e Careca na bateria

**Imagem 2** - Parecer da música Fato Consumado de Djavan

**Imagem 3** - Primeiro compacto do Djavan (1975)

**Imagem 4** - Contracapa do primeiro compacto do Djavan (1975)

**Imagem 5** - Capa do Primeiro disco de Djavan

**Imagem 6** - Comitativa de cantores e compositores que viajaram para Hanava em 1979

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>12</b>
<b>CAPÍTULO I</b>	<b>14</b>
1.1 Censura a música no Brasil	14
1.2 Música brasileira sob o Golpe de 1964: censura e resistência.	20
1.3 A MPB, a Era dos Festivais e o Tropicalismo.	26
<b>CAPÍTULO II</b>	<b>32</b>
2.1 O início e a genialidade de Djavan em seu primórdio musical	32
2.2 A inevitabilidade de um gênio: da adversidade ao reconhecimento.	36
2.3 Do início do legado a consolidação na Música Popular Brasileira	40
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>46</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>48</b>

## INTRODUÇÃO

Ao longo da história brasileira, a música teve um papel fundamental na identidade sociocultural e política do país. Durante o período que abrange a Era Vargas e a Ditadura Civil-Militar, a opressão, por meio da censura, se abateu sobre as expressões artísticas, assim como a liberdade de expressão e a música, tema central do presente estudo, sofreu um violento controle das instâncias governamentais. Neste trabalho, abordaremos a trajetória da música popular brasileira sob o crivo da censura e o impacto na produção musical.

Os anseios sobre a escolha do tema do TCC vêm de uma compreensão particular sobre a música como agente social, que vai muito além de qualquer entendimento comum ou limitante sobre o poder que ela tem. A música é catalisadora, trata-se de um acontecimento social e histórico e a abordagem sobre o tema traz a importância da correlação do seu tempo com o objeto estudado.

A princípio, o trabalho teria enfoque na censura da música, com o recorte entre a Ditadura Civil-Militar e o período da redemocratização, mas sob a generosa orientação do Prof. Dr. Anderson da Silva Almeida, surgiu a brilhante ideia de alterar o recorte da pesquisa e trazer para o estudo a trajetória do genial cantor e compositor alagoano Djavan, que emergiu para a Música Popular Brasileira (MPB) durante o regime militar.

O desenvolvimento do trabalho buscou explorar a relação entre os períodos de censura e privação das liberdades e a música como ferramenta de resistência social e política. A metodologia utilizada para a produção do trabalho foi qualitativa, tendo como base livros, artigos acadêmicos, teses, revistas, bem como fontes eletrônicas como sites de jornais, revistas eletrônicas, legislações e informações oficiais em leis e decretos. As informações coletadas foram analisadas sob o contexto político e social do período estudado e realizado uma análise crítica sobre os efeitos da censura na Música Popular Brasileira e sua relação com a liberdade de expressão.

O texto está dividido em dois capítulos, ambos com três subtópicos. O primeiro capítulo inicialmente aborda as leis vigentes que garantem nosso direito à liberdade e faz uma análise sobre a música brasileira e a questão da censura na mesma, e as expressões artísticas e culturais na história do país na Era Vargas. Logo após, o texto caminha para o período pós Estado Novo, passando pelo período democrático, até o Golpe de 1964 e suas consequências, onde a abordagem segue o enfoque da censura na música no período da Ditadura Civil-Militar.

Em seguida o trabalho apresenta a Música Popular Brasileira (MPB) como uma das principais vias de combate ao autoritarismo do governo militar, assim como a “Era dos Festivais” que impulsionava a música de protesto propagando uma poderosa ferramenta de resistência e pensamento crítico. Ainda no terceiro subtópico, o presente texto traz o Tropicalismo como movimento de revolução e autonomia, que incorporava tendências e elementos de diversas culturas rompendo com o tradicionalismo musical e moral.

No segundo capítulo é apresentado a trajetória do cantor e compositor Djavan, com enfoque na década de 1970. No primeiro momento o estudo cultua sua arte transcendente e magnitude musical, externando a qualidade, técnica e genialidade do músico alagoano, bem como sua maestria e complexidade na arte da composição. Logo após, o texto traz os anos iniciais de Djavan em Maceió-AL, o despertar para a música aos 16 anos, seu período na Banda LSD e a decisão corajosa de viver de sua arte.

O segundo subtópico aborda a ida de Djavan para o Rio de Janeiro, as adversidades e seus primeiros passos na música com *crooner* e intérprete, e os primeiros contatos com músicos e produtores. O terceiro subtópico mostra o músico alagoano ganhando notoriedade na cena musical brasileira, devido a sua participação no *Festival Abertura* (1975), onde conquistou o segundo lugar com a apresentação da música *Fato Consumado*, e a partir desse fato surgiram as oportunidades na música e o início do reconhecimento na MPB.

## CAPÍTULO I

### 1.1 Censura a música no Brasil

As leis no Brasil garantem que o povo manifeste seu pensamento livremente. O artigo 5º da Constituição Federal garante a essência de um país livre, sua liberdade e busca de conhecimento, criticidade, manifestações, expressões culturais e artísticas, liberdade dos meios comunicação e de imprensa etc., proibindo qualquer espécie de repressão de natureza ideológica, política ou artística, sem que haja vetos ou que qualquer conteúdo precise passar por um crivo governamental. A fim de controlar a população, as leis consagram a liberdade em todas as dimensões.

Como previsto na Constituição Federal do Brasil de 1988, que rege nosso país até hoje:

Art. 5º, IV – é livre a manifestação do pensamento, sendo vedado o anonimato;  
Art. 5º, IX – é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença;  
Art. 5º, XIV – é assegurado a todos o acesso à informação e resguardo do sigilo da fonte, quando necessário ao exercício profissional;  
Art. 220 – A manifestação do pensamento, a criação, a expressão e a informação, sob qualquer forma, processo ou veículo, não sofrerão qualquer restrição, observado o disposto nesta Constituição.  
1º – Nenhuma lei conterà dispositivo que possa constituir embaraço à plena liberdade de informação jornalística em qualquer veículo de comunicação social, observado o disposto no art. 5º, IV, V, X, XIII e XIV;  
2º – É vedada toda e qualquer censura de natureza política, ideológica e artística.  
(BRASIL, 1988).

A censura de expressões artísticas e culturais e privação da liberdade de expressão, impedimento do dissenso e do pensamento crítico, vetar ou limitar a arte, é sinônimo de calar a opinião, a expressão popular, educação e liberdade, independente da sua posição, um poder não deve decidir como vai pensar uma população.

Ao analisarmos a censura e seus aspectos, é necessário que haja um entendimento sobre o contexto em que a mesma está inserida, não para relativizá-la, mas para compreender como pode ser nociva em todo e qualquer cenário. Nos campos social, político, intelectual, nas mais diversas representações culturais e artísticas, censurar é um retrocesso perene.

A censura acontece em diferentes momentos da história, com diferentes grupos ideológicos, com natureza inquisitiva, opressora e autoritária. Uma ação de restrição da liberdade e cerceamento de conteúdos vinda do poder vigente, quase sempre sob justificativa de proteger interesses de um indivíduo ou grupo.

O ato pungente de coibir as liberdades é prática comum em regimes ditatoriais. O poder como elemento central e as ferramentas de controle da população, privam as mais diversas manifestações de livre expressão, controlam os meios de comunicação e imprensa, a fim de cessar qualquer atividade que vá contra os ideais de quem governa.

Ao mesmo tempo que os regimes ditatoriais proíbem as liberdades, também usam o poder controlador para propagar suas ideias através da imprensa e de outros meios de comunicação, incluindo a música popular, que é um dos pontos centrais do presente trabalho. Atos que contrapõem as opressões desses regimes ditatoriais recebem devolutivas violentas, desumanas e severa repressão, como prisões sob justificativas opressoras, torturas atrozes das mais diversas e morte.

A grosso modo, quando pensamos em censura no Brasil, logo surge a lembrança do contexto em que a sociedade brasileira passou pelo período de opressão e privação da liberdade na Ditadura Civil-Militar (1964-1985), e todas as atrocidades difundidas por esse regime opressor. Mas ao falarmos sobre as formas de repressão no país, se faz necessário lembrar que este modelo de controle vem antes mesmo do Regime Militar, como externa Nara Machado Gonçalves de Andrade em seu texto *A série Magnífica 70 e as representações da censura na Ditadura Civil-Militar (1964-1985)*:

Podemos encontrar registros de censura da imprensa no Brasil desde 1817. Na época da Independência, O Constitucional e A Sentinela da Liberdade, dois jornais da época, foram perseguidos por criticarem o Exército Imperial. Ou seja, apesar de a censura ser um elemento muito presente na ditadura, não foi pós-golpe de 1964 que ela surgiu, como nos sugere Carlos Fico, “[...] para a ditadura militar, tratava-se mais de uma adequação, não de uma criação (ANDRADE, 2022, p. 13).

As questões sobre censura existiram desde o Brasil Colônia, no Império, e também foram propagadas em demasia na República, onde situa o presente trabalho. Em seu artigo *Prezada Censura*, o autor Carlos Fico afirma que:

censura prévia das diversões públicas sempre existiu, sendo inteiramente admitida pelo regime militar, que persistiu usando o formato instituído em 1946, apenas fazendo adaptações, como as que o Decreto-lei no 1.077 discriminava, isto é, o controle da TV (que não existia em 1946) e das revistas e livros que se multiplicavam na época abordando questões comportamentais (sexo, drogas etc.) e que, na ótica que vigorava, afrontavam os “bons costumes (FICO, 2002, p. 257).

A música, já citada no trabalho como um dos temas que formam o arcabouço do presente estudo, e aqui elucidando que o texto aborda sobre a música popular do Brasil, além de uma forma de arte, é de fato um agente catalisador, um acontecimento social e

histórico, uma expressão com amplitude que vai além de qualquer entendimento comum ou limitante, capaz de externar do ser humano as mais diversas emoções, despertar anseios e mover massas.

A música é um importante suporte de informação e memória social. Napolitano (2002, p.07) abrevia em um parágrafo o significado da música na história:

A música, sobretudo a chamada “música popular”, ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional. Além disso, a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais. Para completar, ela conseguiu, ao menos nos últimos quarenta anos, atingir um grau de reconhecimento cultural que encontra poucos paralelos no mundo ocidental (NAPOLITANO, 2002, p.07).

Compreendendo a música como uma arte e de fácil acesso, podemos dizer que, além de ser uma representação artística, ela é de fato um agente social com o poder de demonstrar o que acontece no contexto histórico de sua época, sobretudo através das canções de protesto, como no contexto histórico brasileiro, onde as composições são fontes históricas importantes na compreensão do que se passa na sociedade.

Assim, quando as letras contestam os cenários político, social, cultural, a música atinge facilmente a população, sendo uma poderosa e relevante ferramenta para despertar criticidade, uma ferramenta de poder popular por vezes silenciada por agentes do Estado, tamanha sua capacidade mobilizadora, como veremos mais à frente no texto.

Em seu livro *História e Música* (2002) Marcos Napolitano afirma que:

A música brasileira forma um enorme e rico patrimônio histórico e cultural, uma das nossas grandes contribuições para a cultura da humanidade. Antes de inventarem a palavra “globalização”, nossa música já era globalizada. Antes de inventarem o termo “multiculturalismo”, nossas canções já falavam de todas as culturas, todos os mundos que formam os brasis. Antes de existir o “primeiro mundo”, já éramos musicalmente modernos. Além disso, nossa música foi o território de encontros e fusões entre o local, o nacional e o cosmopolita; entre a diversão, a política e a arte; entre o batuque mais ancestral e a poesia mais culta. Por tudo isso, a música no Brasil é coisa para ser levada muito a sério. Apesar disso, apenas recentemente (leia-se nos últimos vinte anos) as ciências humanas têm se debruçado de forma mais sistemática sobre este tema (NAPOLITANO, 2002, p. 109).

Napolitano (2002, p. 75) externa em sua obra que “a música, no caso específico do Brasil, foi um ponto de fusão importante para os diversos valores culturais, estéticos e ideológicos que formam o grande mosaico chamado “cultura brasileira””. O autor frisa no mesmo texto que “a música, popular ou erudita, constitui um grande conjunto de

documentos históricos para se conhecer não apenas a história da música brasileira, mas a própria História do Brasil, em seus diversos aspectos” (p.76).

Concordo com o autor quando ele enfatiza:

No Brasil, somos particularmente privilegiados no campo dos estudos musicais, pois nossa música apresenta um particular vigor em todas estas instâncias. Além disso, possui uma importância cultural e política que tem muito pouco paralelo em outros países, mesmo entre os chamados “países desenvolvidos”. No campo da música, o Brasil já tem tradição, obras consagradas e experiências instigantes. Estamos começando a cuidar do patrimônio musical acumulado, com a organização de acervos e catálogos (embora ainda nos falte muito nesta área). Mas ainda precisamos de mais estudiosos especialistas que encarem seriamente o tema (NAPOLITANO, 2002, p. 111).

Ainda segundo o autor, “A música no Brasil foi mais que um veículo neutro de ideias. Ela forneceu os meios, as linguagens, os circuitos pelos quais os vários brasis se comunicaram.” (NAPOLITANO, 2002, p.111)

Através das obras, os artistas querem ter voz e seus anseios ouvidos como representação genuína dos processos de seu tempo. Ao consumir música brasileira, nos deparamos com acontecimentos através do olhar do compositor e com a imagem do coletivo da época, portanto, com parte da História do Brasil, as composições são intrínsecas ao tempo vivido pelo artista.

O poder da arte através da música não se limita à capacidade de externar um recado a quem quiser ouvir ou enviar mensagens a letrados de sua época, ela retrata momentos históricos através de suas letras, serve como fonte na identificação da memória, retrata o cotidiano, os fenômenos políticos, econômicos e sociais, dentre outros.

Na música, a censura também se fez presente em vários momentos históricos do Brasil, sendo uma das ferramentas de repressão às ideias mais usadas nos períodos autoritários.

Como mencionado, antes mesmo da República, a censura já fazia parte da história do país. De acordo com o texto *Censura moral e música na ditadura militar no Brasil: o regime contra a transgressão da família e dos bons costumes* (2018), de Ivan Luís Lima Cavalcanti:

As questões ligadas à censura no país foram amplamente existentes desde o início do período republicano (para não alongar o tempo até o império). Ainda no governo Floriano Peixoto era proibido manifestar-se em público contra o seu governo ou escrever sobre suas ações e decisões. Não à toa, o alagoano que ocupara o mais alto cargo político do Brasil naquele período era apelidado de “Marechal de Ferro”. Adiante, no governo de Getúlio Vargas (1930-1945) foram instaurados métodos de censura nos meios de comunicação como também nas ações e intervenções sociais. A censura nesse governo possuía como prioridade o elemento moral-político e para isso foi implantado o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda). O governo



seguinte, de Eurico Gaspar Dutra, manteria várias práticas adotadas por Vargas (CAVALCANTI, 2018, p.04)

Aqui o texto se concentra na questão música e censura no período da Era Vargas, mais precisamente no Estado Novo, período onde houve um amplo controle sobre as artes e a cultura.

Getúlio Vargas, durante o Estado Novo (1937-1945), desenvolveu uma política estrategista de dominação, que incluía, entre outras coisas, a propaganda. Em 1939 Vargas criou o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão subordinado diretamente ao presidente da República, inspirado nas técnicas de propagandas nazifascistas, que proibia publicações e divulgações de qualquer tipo de notícia ou manifestação artística que quisesse criticar o seu governo.

O DIP tinha em sua composição cinco divisões: Rádio, Imprensa, Divulgação, Turismo, Cinema-Teatro. O setor do Rádio era responsável pela superintendência dos serviços radiofônicos do território nacional, orientando e fiscalizando suas atividades culturais. O Rádio sem dúvidas era um dos órgãos mais fiscalizados, devido a sua capacidade de alcançar todas as classes sociais.

A Divisão de Rádio tinha ainda a seu encargo a produção do programa "A Hora do Brasil", talvez o mais importante veículo ideológico do Estado Novo: irradiado diariamente das 20h00 às 21h00 em cadeia nacional, o programa levava "a todos os pontos do Brasil a certeza de nossa unidade social e política". Além do noticiário político e da crônica "Talvez nem todos saibam que...", constava de "A Hora do Brasil" um "programa musical, como parte acessória e ilustrativa do noticiário, porém apresentado sempre dentro de normas nitidamente nacionalistas e educativas". (SILVEIRA, 1942, p. 146 Apud VICENTE, 2006)

O Estado Novo tinha como característica marcante uma ideologia trabalhista e práticas populistas, era um governo atento às possibilidades e ferramentas de acesso ao imaginário popular através da música, tinha percepção aguçada sobre a importância do rádio e da música popular como veículo midiático no processo de fortalecimento da sua imagem.

Sua política estrategista de dominação exercia forte repressão no âmbito cultural e, através do DIP, o Estado Novo tinha controle sobre as composições musicais, censurando toda produção com conteúdo fora dos interesses do presidente, o ideal era que os compositores da época exaltassem o governo, evidenciando ainda mais a imagem paternalista de Vargas e as virtudes e belezas naturais do Brasil.

Compositores populares, sobretudo os sambistas, eram obrigados a serem divulgadores da ideologia estadonovista. Assim, a música tomou forma uníssona e se espalhou por todos os cantos do país, servindo de propaganda política do presidente.

[...]foi o período em que notórios boas-vidas dos morros cariocas passaram a exaltar os benefícios do trabalho e da vida regrada. Um exemplo emblemático foi a composição "Bonde de São Januário" (Ataulfo Alves e Wilson Batista, 1940). A letra original de seu refrão seria, segundo algumas versões, "O Bonde São Januário / leva mais um otário / que vai indo trabalhar". Após uma suposta interferência do DIP, a música teria adquirido a versão com que se tornou conhecida: "O Bonde São Januário / leva mais um operário / sou eu que vou trabalhar". Seja a versão do ocorrido verdadeira ou não, o certo é que a "regeneração" dos malandros, acompanhada da exaltação do trabalho e dos valores familiares, passou a ser tema corrente de sambas do período (VICENTE, 2006, p.38)

O governo, com sua ideologia trabalhista, censurava qualquer composição que propagasse ideias de malandragem ou boemia e não enaltecesse a representação do brasileiro trabalhador. Para Vargas, era necessário uma representação forte do homem trabalhador como sinônimo de honestidade e progresso, e o DIP tinha como objetivo eliminar a figura do malandro e a apologia à malandragem na produção musical do país.

Porém, à sua maneira dúbia, os sambistas também articularam respostas às pressões do governo e da polícia. Um exemplo notável é a composição "Senhor Delegado", de Antoninho Lopes e Jaú. Nela, o malandro autuado defende-se da acusação de vadiagem apresentando-se como trabalhador ajustado e até religioso o que, no entanto, se evidencia como não sendo verdadeiro: "acontece que eu já fui malandro dotô / hoje estou 38 regenerado / piso macio / é por que tenho um calo..." (VICENTE, 2006, p.38-39)

O Carnaval também serviu de ferramenta do sistema para enaltecer a identidade nacional, não apenas os desfiles, mas também as letras das composições eram incentivadas por Vargas, visando o fortalecimento da moral brasileira. É notório que Vargas percebia o poder do samba como movimento popular e isso fica nítido na ação do governo de regulamentar os desfiles das escolas de samba, em 1932, quando é iniciada a organização do desfile no formato de competição. "A partir de 1935, as escolas são solicitadas a colaborar com a propaganda patriótica, iniciando-se a tradição dos enredos "capazes de estimular o amor popular pelos símbolos da pátria e pelas glórias nacionais"" ((TUPY, 1985, p. 83 Apud VICENTE, 2006, p.24).

No ano de 1936 foi criada, por decreto, a obrigatoriedade das escolas de samba passarem a imprimir aos seus enredos um caráter didático, patriótico e histórico. Esboçaram-se, no entanto, algumas tentativas de resistência ao controle do carnaval pelo Estado: Herivelto Martins e Darci de Oliveira lançaram o samba "Se o Morro Não Descer", criticando a falta de liberdade das escolas (VICENTE, 2006, p.24)

Sob esses moldes, o desfile das escolas de samba não mais foi desassociado às ordenações governamentais. Manoel Vicente (2006, p. 26) aponta que, "a influência do

Estado Novo sobre o carnaval foi extremamente duradoura. As intenções didáticas e ufanistas dos enredos mantiveram-se presentes nos sambas até pelo menos o final da ditadura de 1964.”

## **1.2 Música brasileira sob o Golpe de 1964: censura e resistência.**

Após o período estadonovista, no período democrático, entre 1946 e 1964, não se fazia mais presente o comando com mão de ferro da Era Vargas, o acesso à informação não era mais submetido ao controle total do Estado, outros segmentos da sociedade, assim como a música e a imprensa, experimentavam uma relativa liberdade. Embora a censura ainda existisse, o Estado manifestava uma interferência muito menor, no período da Experiência Democrática o foco da censura estava direcionado a questões morais.

A preservação dos bons costumes e da moralidade eram requisitos exigidos em documentos, textos e divulgações de qualquer mensagem pública para que fossem liberados principalmente pelos vetos varguistas. Ao perceber isso, notamos que grande parcela da sociedade brasileira durante o século XX aderiu a princípios conservadores, muitas vezes herdados de ideias governistas, e implementou ao longo deste período no seu seio um modo particular de censura moral, independente de ações dos censores oficiais. Essa perspectiva segue as observações do sociólogo inglês Crane Brinton que, ao analisar fenômenos ditatoriais de direita e de esquerda, afirmou que a repressão política vem acompanhada da repressão moral (ARAÚJO, 2014, p. 94 Apud CAVALCANTI, 2018).

Não era de se estranhar, por conta da mudança no cenário político, que as expectativas quanto aos rumos do Brasil eram altas. As expectativas também estavam sobre o meio artístico e, nesse ímpeto de renovação, o campo cultural encontrou novas possibilidades de ação e de expressão do pensamento. Havia, assim, um novo imaginário acerca das brasilidades, uma nova perspectiva sobre o que o país poderia ser, e era capaz de ser.

No entanto, mesmo com o fim do DIP e a queda de Vargas, não foi estabelecido o fim da censura, mas uma modificação da mesma. Sob Decreto de nº 20.493/46, foi criado o Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP), que era subordinado à Divisão de Censura e Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal.

Art. 41. Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica:

- a). contiver qualquer ofensa ao decoro público;
- b). contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes;
- c). divulgar ou induzir aos maus costumes;
- d). for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;
- e). Puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;
- f). for ofensivo às coletividades ou às religiões;
- g). ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacional;

h). induzir ao desprestígio das forças armadas.  
(Brasil, 1946)

Amilton Justo de Souza em seu texto *A censura política da Divisão de Censura de Diversões Públicas à música de protesto no Brasil (1969-1974)*, traz observações pertinentes sob a ótica da autora Creuza Berg (2002, p. 89), onde diz que:

[...] esse Decreto de 1946 será a essência da censura no regime militar, e todo trabalho que se destinasse ao público, durante o período militar, tinha como “pano de fundo” esses oito itens, estabelecendo “a censura prévia organizada de maneira extremamente centralizada e dependente do Departamento de Polícia Federal. [...] Ou seja esse Decreto de 1946, segundo Creuza Berg (2002), é a essência da censura no regime militar, não sendo jamais substituído ou modificado, quer dizer, a censura é que vai se adequando às necessidades do momento por outras legislações como as de 1968, 1969 e 1970.

Após o golpe de 1964, a censura foi aplicada de modo significativo em vários segmentos de comunicação, senão todos, mas aqui nos concentramos na música popular como objeto central sobre o período em pauta, onde a realidade estava deformada pela repressão da Ditadura Civil-Militar e as composições, mesmo sob silenciamento, ajudaram com as lutas urgentes e necessárias daquele período da nossa história.

Como sabemos, a Ditadura Civil-Militar nunca se admitiu como tal, e conservava a ideologia de que era um regime transitório com participação e apoio da sociedade civil, a fim de garantir o desenvolvimento e a segurança do país. No contexto de Guerra Fria, sustentava uma narrativa contraditória, vivia o paradoxo de estar do lado dos EUA, sustentando a democracia, mantendo a ideia de que se tratava de um “governo” que buscava proteger o país contra as forças antidemocráticas das organizações comunistas, sendo um regime de severa opressão.

Uma das primeiras estratégias do governo militar foram os Atos Inconstitucionais, os decretos e normas instituídos entre os anos 1964 e 1969. Eram editados pelo Presidente da república com o apoio do Conselho de Segurança Nacional e pelos comandantes do Exército, Aeronáutica e Marinha e, sob estas determinações coercitivas, era instituído um “Estado de exceção”. O primeiro Ato institucionalizou o Golpe e garantia mais poderes ao poder executivo, formado por uma junta militar, no entanto, a sociedade civil já habituada com o período anterior de relativa liberdade, agora começava a experienciar um período de coerção, violência e privação das liberdades.

As liberdades em vários setores da sociedade foram sendo restringidas gradualmente, o que outrora se aproximava de um cenário democrático republicano, dava lugar ao controle instrumentado pela opressão. Salles, Malluf-Souza, Fernandes (2015) apontam que,

[...] mesmo após a desmontagem da máquina ditatorial do Estado Novo, muitos de seus componentes perduraram e foram reativados na experiência ditatorial [que vigia]” (LENHARO, 1986, p.11). Desse modo, tendo como base os ditames das organizações da era Vargas, período que também aludia ditadura e controle, a DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas), vigente no Regime Militar, tinha como tarefa avaliar previamente, as obras artísticas de todas as ordens, atentando-se desde questões morais, que iam contra os valores e os ‘bons costumes’, até aos protestos e às incitações de resistência. Dentre as diversas categorias de produção artística; como o cinema, o teatro, o rádio, a televisão e a literatura; podemos dar destaque à Música Popular Brasileira como maior alvo dos cortes da censura. (SALLES, MALLUF-SOUZA, FERNANDES, 2015, p.346)

No que norteia a proposta em pauta no tópico, seguimos falando sobre o período da Ditadura Civil-Militar no Brasil, mais precisamente sobre a censura à música popular. Antes centrada numa questão moral e, como citado anteriormente, com interferência menor do Estado, incentivada diretamente pela pressão dos setores conservadores da sociedade, após o Golpe Civil-Militar de 1964, a censura se volta às questões políticas, que considerava perigosas e subversivas as manifestações que fizessem críticas ao regime vigente.

A censura foi um dos mecanismos que o governo militar usou para monitorar, ou se prevenir, frente às oposições ou opiniões que fossem contrárias às ideias do regime que pudessem se generalizar, impondo a sociedade o silêncio em relação a tudo aquilo que diverge da verdade imposta pelo governo, desde seus primeiros passos, instaurada sob o Decreto 20.489/46, que só deixaria de vigorar com a vigência da Constituição de 1988 e, a partir de 1968, sendo rigorosamente repressora.

[...] os Atos que tinham como objetivo burlar as leis aprovando medidas opressoras. Dentre esses atos, instaurou-se, em 1968, o AI-5, caracterizado por seu considerável enrijecimento, que concedeu poderes absolutos para o então presidente Artur da Costa e Silva, que obsteu manifestações e abateu o “habeas corpus” no caso de crimes políticos, isto é, contra aqueles que resistiam de alguma forma às diretrizes coagidas. Dessa maneira, nesse período de vigilância, medidas de segurança estipuladas pelo governo foram firmadas, como a proibição de se frequentar certos ambientes, a ‘liberdade’ sondada, dentre outros direitos políticos restringidos (SALLES; MALLUF-SOUZA; FERNANDES, 2015, p.345).

Em 13 de Dezembro de 1968, o Brasil entrava em travessia mais autoritária da Ditadura Civil-Militar, inaugurada após aprovação do Ato Inconstitucional número 5 (AI-5), que extinguiu os direitos civis da população. Assim, a cultura brasileira, a partir da criação

desse ato, mudaria completamente com as impossibilidades suscitadas pela influência direta do regime sobre as manifestações artísticas do país. “Dentre as diversas categorias de produção artística; como o cinema, o teatro, o rádio, a televisão e a literatura; podemos dar destaque à Música Popular Brasileira como maior alvo dos cortes da censura” (SALLES, MALLUF-SOUZA, FERNANDES, 2015, p.346).

Quando falamos em Música Popular Brasileira (MPB) em meio a Ditadura Civil-Militar, imediatamente nosso imaginário se volta para grandes nomes da nossa música, como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque e Geraldo Vandré. Porém, no que se refere a esse contexto da nossa história, um outro grupo de artistas populares, tão importantes quanto os citados acima, foi perseguido em demasia pelo governo militar, aqueles que cantavam sobre o cotidiano amoroso do povo brasileiro, além de terem muitas críticas ao regime em suas músicas, os cantores da música popular “cafona”.

Em *"Ame, assumo e consuma": Canções, Censura e Crônicas Sociais no Brasil de Odair José (1972-1979)*, Ivan Luis Lima Cavalcanti, salienta:

No meio musical essa inspeção na produção por parte dos militares atuou rigidamente ao ponto de proibir lançamentos de músicas, trechos e às vezes até discos completos. A censura política foi bastante utilizada nas canções engajadas, mas atentamos para a recusa dos ‘donos do poder’ às músicas do movimento denominado cafona e principalmente a de Odair José que acabou sendo o artista desse grupo que sofreu negativas quanto a sua produção e distribuição pelos censores.

E continua:

Contra essas músicas recaía a acusação de incitarem ações imorais em suas canções, aludirem a atos levianos e perversos, que transgrediam os bons costumes e a moral da família além da tradicional ordem brasileira. Essa censura atuava com uma repressão a amplos assuntos sociais que passavam desde a religião, crenças populares até um simples namoro em local público ou roupas menos compostas usadas pelas ‘pessoas comuns’ (CAVALCANTI, 2015, n.p.).

Sob a ótica dos censores esteve sempre o fator da transgressão da moral e bons costumes, os aspectos comportamentais eram centrais no impedimento da música chamada cafona. Longe da elite intelectual do país e ambientes acadêmicos, porém com exímia soberania e identificação no interior e periferias, os artistas do “Brega” como Waldick Soriano, Agnaldo Timóteo e, dentre eles, o que mais teve músicas vetadas, Odair José, também foram importantes nos anos de violenta repressão.

Naquela realidade instável no cenário político do Brasil, e com a força militar crescendo cada vez mais, muitos artistas da música popular se posicionavam contra o

governo. A resistência cultural no país tinha na música o mais poderoso meio de divulgação “anti-ditadura”. Os artistas do Rock, do Samba e principalmente da MPB davam vozes a esses anseios de resistência. Sem esquecermos que também havia os que compunham e gravavam músicas de apoio e celebração à ditadura, como a dupla Dom e Ravel, ou simplesmente canções ufanistas no estilo de “Pra frente Brasil”, do publicitário Miguel Gustavo em parceria com Raul de Souza que foi incorporada como música tema da Copa de 1970.

Cantores, cantoras e compositores da MPB como Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, dentre outros, tinham a coragem de se posicionar politicamente contra o regime. Os eventos musicais reuniam uma enorme capacidade de aglomeração de pessoas, o que fazia com que fossem perenes a perseguição intensa sofrida e os receios do regime, sob a justificativa de propagação de ideias comunistas e subversão. O governo militar usava de um sofismo para justificar violentas perseguições em prol de uma paz inexistente. Maria Aparecida Rocha Gouvêa (2014, p. 25) afirma:

Podemos, certamente, afirmar que, no campo artístico, a canção de protesto foi um dos gêneros que mais colaborou para a contestação das ações militares, principalmente através dos festivais de música, que, por serem veiculados pela televisão, alcançavam o público em casa. O forte valor persuasivo das canções propiciava determinada vantagem diante dos outros gêneros artísticos. Além disso, a música popular brasileira vivia um momento propício nesse período, com programas de música diários na televisão: O Fino da Bossa, Bossaude, Jovem Guarda, entre outros.

A fim de driblar o crivo rigoroso da censura, muitos artistas usaram técnicas nas composições, era necessário utilizar-se de muita criatividade, esperteza e expertise, pura capacidade poética nas letras, desde figuras de linguagem, ironias e metáforas, tornando-as muitas vezes ambíguas, sem gerar nenhuma forma direta de crítica ao regime vigente, e gerando impercepção nos censores. Muitas dessas canções se tornaram hinos na luta pela liberdade de expressão e pensamento.

Sobre as técnicas de se esquivar da Ditadura nas composições, Maria Aparecida Rocha Gouvêa (2014, p. 26), traz a questão da *Análise do discurso francesa*, do estudo de Maingueneau (2008) e Charaudeau (2006):

Essas estratégias colaboraram para a construção de um ethos de oposição ao regime, mas, ao mesmo tempo, funcionavam como recurso de *proteção de face* para o compositor. O termo *proteção de face* é utilizado na *Análise do Discurso francesa* de Maingueneau e Charaudeau. Maingueneau (2008, p. 38) registra que cada indivíduo possui duas faces em uma situação de comunicação. Portanto, como cada ato comunicativo pressupõe, no mínimo, dois participantes, há quatro faces envolvidas na comunicação: a face positiva e a face negativa de cada um dos interlocutores,

sendo que face negativa corresponde ao território de cada um (seu corpo, sua intimidade etc.) e a face positiva corresponde à “fachada social”, ou seja, à imagem que tentamos apresentar aos outros.

A autora ainda relata que “Dessa forma, tratar de discurso tendo como contexto histórico o período da Ditadura Civil-Militar pressupõe, certamente, discutir esse termo, já que nesse período havia restrições discursivas e comportamentais impostas pelo regime”. E continua:

No período da Ditadura Militar, por exemplo, os compositores utilizavam mensagens de repúdio às ações do governo que valorizavam a face positiva perante a plateia, mas com possibilidade de desvalorização perante os militares. Por isso, a mensagem tinha de ser sutil, de forma a dizer o que não podia ser dito (GOUVÊA, 2014, p. 26).

O governo militar via artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque de Hollanda e Geraldo Vandré, Elis Regina e Sérgio Sampaio como ameaças pungentes ao regime, considerando que haviam composições que eram vetadas unicamente por serem de sua autoria, bastava estarem assinadas com seus nomes, já era motivo para veto. Um caso icônico da música popular brasileira no período da Ditadura Civil-Militar é o de Chico Buarque, que foi além das técnicas de ludibriar os censores através da escrita, ele não só usava a poesia para driblar o crivo da censura, como criou um pseudônimo de Julinho de Adelaide na tentativa de que suas músicas passassem pelo veto e compôs músicas como *Milagre brasileiro* (1975), *Acorda amor* (1974), e *Jorge Maravilha* (1974). A façanha de Chico Buarque foi denunciada durante uma reportagem sobre o tema “censura”, um fato constrangedor para o regime militar e, por esse motivo, a exigência de uma identificação mais rigorosa dos compositores e intérpretes foi estabelecida.

Mesmo com o país subjugado pelo Estado de exceção, os artistas expressavam sua indignação e resistência através de letras como: *O bêbado e o equilibrista*, de Aldir Blanc e João Bosco (1979), interpretada lindamente por Elis Regina; *Cálice*, do próprio Chico Buarque e de Gilberto Gil (1978), um dos hinos de resistência, que é cantado até hoje sendo um símbolo de luta por liberdade.

Outra bandeira musical na luta contra a privação das liberdades é *Pra não dizer que não falei das flores* de Geraldo Vandré (1968), assim como *Eu quero botar meu bloco na rua*, de Sérgio Sampaio (1973), que critica o tal “milagre econômico” do Governo Médici e que retrata bem o sentimento angustiante, terror e insatisfação do povo brasileiro em sua letra. *Alegria, Alegria* de Caetano Veloso (1967), executada no Festival da Record de 1967,



perpassa o tempo como uma das canções mais icônicas do cantor e compositor baiano que, através da sua arte, em tempos de repressão, “caminhava contra o vento”.

### **1.3 A MPB, a Era dos Festivais e o Tropicalismo.**

A chamada Música Popular Brasileira (MPB), uma das principais vias de combate ao autoritarismo do governo militar, sob censura, controle ideológico e com artistas que se posicionavam politicamente, surge, segundo Napolitano (2002, p. 44), como um outro estilo de canção moderna, que se arvorava como um ponto médio entre a tradição “folclorizada” do morro e do sertão e as conquistas cosmopolitas da Bossa Nova.

Nos anos de 1960 a MPB nasce a partir de uma reelaboração de elementos estéticos e culturais da Bossa Nova, uma espécie de sucessão a Bossa Nova, onde a tradição musical popular agregava novos artistas. E, como aponta Marcos Napolitano (2002 p. 44), a MPB foi pensada a partir da estratégia de “nacionalização” da Bossa Nova que traduzia uma busca de “comunicabilidade e popularidade”, sem abandonar as “conquistas” e o novo lugar social da canção.

Neste sentido, por volta de 1965, surgiu a sigla MPB, grafada com maiúsculas como se fosse um gênero musical específico, mas que, ao mesmo tempo, pudesse sintetizar “toda” a tradição musical popular brasileira. A MPB incorporou nomes oriundos da Bossa Nova (Vinícius e Baden Powell, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, Nara Leão e Edu Lobo) e agregou novos artistas (Elis Regina, Chico Buarque de Holanda, Gilberto Gil e Caetano Veloso, entre outros), se apropriando e se confundindo com a própria memória musical “nacional-popular”. A MPB será um elemento cultural e ideológico importante na revisão da tradição e da memória, estabelecendo novas bases de seletividade, julgamento e consumo musical, sobretudo para os segmentos mais jovens e intelectualizados da classe média (NAPOLITANO, 2004, p.44)

Por ter surgido num contexto histórico denso, a MPB nasce sob uma forte característica de posicionamento contra o governo, era a ferramenta musical da resistência democrática, “declaradamente crítica ao regime militar”, e sua “capacidade de aglutinação de pessoas em torno dos eventos musicais era uma das preocupações constantes dos agentes da repressão” (NAPOLITANO, 2004, p.105).

[...] a esfera da cultura era vista com suspeição a priori, meio onde os “comunistas” e “subversivos” estariam particularmente infiltrados, procurando confundir o cidadão “inocente útil”. Dentro dessa esfera, o campo musical destacava-se como alvo da vigilância, sobretudo os artistas e eventos ligados à MPB (Música Popular Brasileira) (NAPOLITANO, 2004, p.105).

Para Napolitano (2002, p. 45), a MPB tinha uma inspiração revolucionária e, se não fosse a repressão política e a cooptação da indústria cultural, teria desempenhado sua tarefa de ser a trilha sonora da revolução brasileira.

A música era uma maneira de expor uma visão que parecia utópica de um mundo ideal, integrado, onde imperasse a democracia, a liberdade de pensamento e expressão, mesmo essa voracidade resultando em mais perseguições. Porém a MPB ganhava força, em 1966, como movimento triunfante de resistência contra o regime autoritário, o que era ainda mais difundido através dos festivais de música brasileira dos anos 1960.

A “Era dos Festivais” existiu entre 1965 e 1969. Os festivais eram realizados anualmente e transmitidos pela televisão, e foram um aspecto importante para a popularização da MPB, pois daí por diante a MPB tinha projeção nacional e capacidade estrutural para se apresentar nos grandes espaços públicos. Logo após o início da Ditadura Civil-Militar, o fenômeno dos festivais tomou conta do país, pois era um espaço de proximidade entre o público e os artistas e ajudou a impulsionar a carreira de nomes importantes como: Elis Regina, Chico Buarque, Elizete Cardoso, entre outros grandes nomes da MPB. Coutinho e Magnolo, 2016, p.11, relatam que a música vencedora do primeiro ano foi *Arrastão* de Vinícius de Moraes e Edu Lobo, interpretada por Elis Regina com a intensidade que se tornou habitual em suas performances.

Inicialmente o público se manifestava de acordo com sua torcida pelos artistas, esse formato de programa tornou-se um sucesso, e a indústria musical mudou o seu olhar sobre a música brasileira, ainda que o I Festival da MPB não tenha sido um sucesso de audiência. Conforme o tempo passava e a insatisfação diante do regime militar crescia, o público dos festivais desenvolvia mais consciência sobre o cenário do país, seja apoiando com calorosos aplausos ou desaprovando com vaias estridentes. Coutinho e Magnolo, na obra já citada, p.12, expõem que a plateia se manifestava, não apenas pelo gosto musical, mas também por preferências políticas, bem como a falta de liberdade e direito de expressar suas opiniões, impulsionado ainda por manifestações e posições políticas dos artistas, que só se intensificavam e ficavam cada vez mais firmes.

A música de protesto impulsionada pelos festivais teve o papel de questionadora da sociedade, a MPB teve maior expansão e atingia milhões de brasileiros com suas críticas sobre a repressão que caía sobre a população silenciada pela Ditadura Civil-Militar. Era um período marcado por uma grande produção artística no cenário musical e, através da força da MPB, as questões acerca das lutas sociais e políticas foram propagadas no país de forma

torrencial por meio da música.

A explosão dos festivais da canção, sobretudo os festivais da TV Record de São Paulo, a partir de 1966, coincidiu com o crescimento da agitação estudantil. A “setembrada” estudantil daquele ano, quando os estudantes saíram às ruas para protestar contra o regime, foi seguida pela “outubrada” musical, culminando no frenesi provocado pelas apresentações de *A Banda* e *Disparada*, esta última consolidando a vocação de sucesso comercial da canção engajada brasileira (NAPOLITANO, 2004, p.109).

O Festival da TV Record de 1966 reuniu uma gama de tendências, portanto maior importância e destaque. Na distinção das músicas finalistas, pode-se notar a diversificação de tendências e gêneros da MPB: *A Banda*, de Chico Buarque de Hollanda, defendida por Nara Leão e pelo próprio, que se tratava de uma marchinha, e *Disparada* de Geraldo Vandré e Théo de Barros, defendida por Jair Rodrigues, Trio Marayá e Trio Novo, uma canção de protesto comparando a exploração das classes mais pobres pelas mais ricas. Ambas venceram, a competição terminou empatada naquele ano.

É interessante observar o público dos festivais como um ator que diante de tantas privações políticas e sociais, como plateia, manifestava um exercício de escolha que eles não tinham em seu cotidiano, dentro daquele contexto artístico eles tinham voz, mesmo que fosse apenas na escolha da música campeã.

Entre os festivais de música realizados, o de maior destaque e quebra de recorde de audiência foi o III Festival da Música Popular Brasileira, que ocorreu no Teatro Record, centro na Cidade de São Paulo, em setembro e outubro de 1967, sendo transmitida pela TV Record.

O ganhador do festival de 1967 foi Edu Lobo cantando junto com Marília Medalha, a canção *Ponteio*, composição do poeta Capinan. A canção que tinha letra de protesto, [Jogaram a viola no mundo/Mas fui lá no fundo buscar/Se eu tomo a viola/Ponteio!/Meu canto não posso parar/Não!...] contagiou o público do começo ao fim do espetáculo. O segundo lugar ficou com Gilberto Gil e os Mutantes, a música foi *Domingo no Parque*, o terceiro foi para Chico Buarque com *Roda Viva*. Quarto lugar ficou com Caetano Veloso e Beat Boys – *Alegria, Alegria*, o quinto lugar ficou com a jovem guarda, Roberto Carlos – *Maria Carnaval* e *Cinzas* (DOS SANTOS; CANTARELLI, 2103, p.6)

Um fato interessante no festival foi o quinto lugar com Roberto Carlos, onde representava uma mudança de atitude, considerando que o cantor junto a Jovem Guarda recebia a pecha de “alienado”, mas interpretou uma música engajada naquele festival, assim como Erasmo Carlos e Ronnie Von. Outra situação interessante, essa causada pelo público, ocorreu quando as manifestações de aplausos e vaias foram tão intensas que um dos

concorrentes foi desclassificado. Sérgio Ricardo não conseguia desenvolver sua canção, fato que levou o cantor a quebrar seu violão diante da plateia e chamar todos de “animais”.

Num contexto em que a música brasileira vivia um embate entre o tradicional e o moderno, a apresentação de Caetano Veloso já diferenciava-se nas vestes. O cantor entrou no palco com um blazer xadrez e camisa de gola rolê laranja, acompanhado do grupo argentino de rock Os Beat Boys. Em sua apresentação o cantor iniciou sob vaias do público mais conservador, que tinha aversão a guitarra elétrica, evidenciando o embate entre o moderno e tradicional, mas ao fim da apresentação de *Alegria, alegria*, a plateia estava eufórica. Gilberto Gil apresentou *Domingo no parque* junto de Os Mutantes, a princípio com o mesmo estranhamento do público. Aquelas apresentações já vinham carregadas de novas estéticas musicais, transgredindo o tradicional e as opiniões ortodoxas, misturando sons com a rejeitada guitarra elétrica, era o fenômeno da Tropicália que ganhava forma.

Napolitano (2002, p. 68) afirma que:

Depois da participação de Caetano Veloso e Gilberto Gil no Festival da TV Record de 1967, a MPB não seria mais a mesma. O impacto do movimento tropicalista, ao longo de 1968, exigiu a revisão das bases estéticas e valores culturais que norteavam a MPB e, no limite, obrigaram a uma abertura estética do “gênero” a outras influências que não os “gêneros de raiz” ou materiais folclóricos. O Tropicalismo não tomou conta apenas da crítica acadêmica, mas até hoje se faz sentir na vida musical brasileira como um todo. Ele tem sido o centro de um amplo debate que vem ocupando não só jornalistas e fãs, mas também o meio acadêmico (NAPOLITANO, 2002, p.68).

O Tropicalismo surgiu em meio à expansão dos meios de comunicação, com influência de muitas vertentes artísticas, e numa época de conflitos internacionais, tinha em si um cerne de revolução e autonomia estética, mas era através da música que o Tropicalismo se destacava, sendo o principal agente do embate da música tradicional e moderna e das novas sonoridades da Música Popular Brasileira. Sua propagação musical, estética, comportamental, não era unanimidade, havia grupos de músicos, intelectuais e um público mais conservador que não tinham simpatia pelos tropicalistas.

Ao tentar criar um movimento de massa, os tropicalistas desagradaram boa parte da imprensa e dos intelectuais do Brasil, bem como alguns músicos da época. O uso de guitarras elétricas, instrumento musical típico do rock’n’roll norte-americano, e a própria ruptura que sugeria a estética tropicalista geraram certo desconforto. Segundo o músico Tom Zé, foi necessário encontrar um público que estivesse perdido entre a direita e a esquerda, durante a ditadura militar brasileira, para receber a Tropicália (GOULART, 2013, p.05)

Em 1968 os artistas tropicalistas lançam o disco *Panis et Circences*, com Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Nara Leão, Tom Zé e Os Mutantes, era um manifesto, em que a partir dele viria um período de popularização do movimento. O Tropicalismo tinha muita capacidade de incorporar elementos de diversas culturas, incluindo na MPB várias outras influências musicais, da Bossa Nova, passando pelo jazz ao Rock. Do Rock dos Beatles ao rock da Jovem Guarda, uma ruptura ao tradicionalismo, ao original, com um conceito próprio, sem perder elementos de brasilidade musical.

Para Napolitano (2002), o saldo da Tropicália, foi “ambíguo”:

por um lado, ele incorporou outros estilos, materiais sonoros e procedimentos de composição que a MPB nacionalista e engajada dos festivais qualificava como exemplos de “mau gosto” e de “alienação”. Por outro, iniciou um movimento de adesão, nem sempre bem resolvido, aos modismos e tratamentos técnicos ligados ao pop anglo-americano e à busca de uma atitude de vanguarda, nem sempre muito consequente e refletida (NAPOLITANO, 2002, p. 68)

E conclui:

Portanto, temos um movimento de abertura e fechamento, ao mesmo tempo: abertura para uma outra herança musical do passado (negada pelos padrões de “bom gosto” vigentes após a eclosão da Bossa Nova e da MPB, tais como os gêneros considerados “cafonas”, como o bolero e as marchinhas popularescas dos anos 40 e 50); abertura também para um outra corrente que lhe era contemporânea (o pop); fechamento para a MPB e seus valores estéticos e ideológicos, marcados pelo nacional-popular de esquerda e para um determinado passado, marcado pela idéia de resgate da tradição musical considerada autêntica e legitimamente brasileira, marcada pela linha evolutiva dos gêneros tradicionais “choro-samba-bossa nova-MPB”. (NAPOLITANO, 2002 p. 68)

O regime militar cada vez mais radical e a pressão sobre a televisão e outras mídias, fazia com que artistas importantes do movimento Tropicalista fossem cada vez mais perseguidos e, apesar das tensões e embates dentro do campo musical brasileiro “entre as correntes nacionalistas e contraculturais”, dentro daquele contexto existia, segundo Napolitano (2002), uma espécie de “frente ampla” musical, parte do complexo e contraditório clima de resistência cultural à Ditadura”. Tanto o lado mais tradicional quanto o movimento contracultural, eram alvos constantes de muita censura, sob o AI-5 o período de conflito e instabilidade só se agravava. “O exílio de Gil e Caetano, assim como os de Geraldo Vandré e Chico Buarque (neste caso, “voluntário”), lembrava que havia um inimigo em comum: a censura e a repressão” (NAPOLITANO, 2002, p.47).

O episódio do exílio de Gil, Caetano e Vandré é considerado o início do fim da Tropicália, mas tamanho impacto faz com que o movimento ainda tenha influência cultural

até a atualidade. “No início dos anos de 1970, o Tropicalismo já se encontrava mais como uma “tendência” dentro do sistema musical amplo da MPB, perdendo a aura de “gênero” específico e movimento anti-emepebista, sua marca em 1968.” (NAPOLITANO, 2002, p.48).

Napolitano (2002, p.48) ainda salienta que:

[...] no começo da década, havia uma tentativa de manter um mainstream da MPB (samba-bossa nova — “música de festival”) contra as misturas musicais consideradas descaracterizantes, do ponto de vista do nacionalismo cultural. Exemplos dessa corrente mais ortodoxa foram o MAU (Movimento Artístico Universitário, de onde saíram Gonzaguinha, Ivan Lins, João Bosco) e a parceria Vinícius-Toquinho, de muito sucesso na época. Com o surgimento das “tendências” mineira e nordestina, sobretudo após 1972, o quadro se toma mais diversificado, incorporando outros materiais musicais (regionais) e tradições poéticas.

A MPB mais tradicional se consolidava “numa linha musical-comportamental francamente marcada pelo pop-rock, com incursões na contracultura e na música e poesia de vanguarda, reclamando para si a continuidade das ousadias estéticas e comportamentais(...)” (NAPOLITANO, 2002, p.48).

Os “Novos Baianos”, os “malditos” e os roqueiros mais assumidos (Rita Lee, Raul Seixas), para não falar do meteórico conjunto “Secos e Molhados”, representam as diversas vertentes dessa linha, mais forte entre a juventude não universitária. É importante lembrar que, por vezes, as preferências musicais das subculturas jovens e dos segmentos mais voltados para o consumo de MPB engajada poderiam misturar-se. Ainda havia a tradição da música romântica, que continuava sendo o segmento de maior popularidade (em termos de vendas absolutas), indo de produtos musicais mais bem acabados (como no caso de Roberto Carlos) até produtos musicais mais toscos e simplórios (como o “gênero” Brega, que explodiu nos anos 70) (NAPOLITANO, 2002, p.48)

Como defende Napolitano (2002), foi no período da década de 1970 que a MPB atingiu sua consagração definitiva como uma “Instituição Sociocultural”, era um gênero musical detentor de popularidade, com grandes artistas muito celebrados pelo público. Mesmo com essa faceta sociocultural dificultando um pouco o entendimento sobre o que era a MPB, já que “A rigor, quase tudo poderia ser considerado MPB. Todos os gêneros e estilos, todas as tradições musicais, todas as posturas, conservadoras ou radicais, poderiam ter seu lugar no clube”.

Mas, na medida em que a tradição identificada com a MPB era, basicamente, uma tradição ligada ao gosto popular (o samba, os gêneros nordestinos, a música de rádio), o elitismo do gosto musical brasileiro podia ser considerado mais como um fetiche e um culto a determinadas personalidades engajadas e criativas e seu estilo poético-musical do que um rigoroso e seletivo gosto musical à base de uma seletividade crítica muito exigente, como a princípio poderia parecer (NAPOLITANO, 2002, p.50).

Com toda sua popularidade, suas possibilidades e peculiaridades musicais, na segunda metade da década de 1970, a MPB já havia se alastrado de forma consistente, e estava presente “em camadas sociais que estavam fora do seu público-padrão (alta classe média intelectualizada), chegando aos estratos da classe média baixa e, até mesmo, das classes populares”. (NAPOLITANO, 2002, p.50)

## **CAPÍTULO II**

### **2.1 O início e a genialidade de Djavan em seu primórdio musical**

Nesse arcabouço musical dos anos 1970 de muitas mentes brilhantes, o texto se debruça sobre a trajetória e arte de um dos maiores artistas da MPB, cantor, compositor, produtor, multi-instrumentista, o alagoano Djavan, que dentro de sua trajetória grandiosa de sucesso na Música Popular Brasileira, também sofreu com vetos às suas letras durante o regime militar brasileiro. Letras que foram encontradas através de um trabalho extremamente importante para a memória do país, desenvolvido pelo Arquivo Nacional, onde pesquisadores digitalizam e organizam todo acervo musical que foi submetido à Ditadura Civil-Militar.

Trazendo para a perspectiva do texto a afirmação de Napolitano (2002, p. 55), onde diz que “o grande compositor de canções é aquele que consegue passar para o ouvinte uma perfeita articulação entre os parâmetros verbais e musicais de sua obra, fazendo fluir a palavra cantada, como se tivessem nascido juntos”, podemos associá-la com a arte e sofisticação musical de Djavan, suas composições cheias de geniais construções metafóricas e capacidade musical ímpar, somada a pluralidade de ideias em termos de estilos e gêneros musicais. A genialidade de Djavan na composição música e letra é algo sublime, além das canções serem riquíssimas nos quesitos rítmicos melódicos e harmônicos.

A pluralidade nas canções é notadamente um dos pontos fortes da arte do cantor alagoano, Djavan é um dos compositores que mais traduzem a diversidade musical do país, mistura de estilos muito característico da música brasileira. Essa brasilidade intrínseca às músicas do cantor torna sua obra acessível diante de sua exímia musicalidade e sofisticação. Sem associar sofisticação com impopularidade, tampouco fazer anacronismos, não seria tão incomum pensar que a peculiaridade musical do cantor teria um pouco mais de dificuldade de cair no gosto popular, dada a complexidade de muitas canções. O fato é que a genialidade está exatamente aí, é sofisticado, é complexo, passeia com naturalidade nos estilos musicais, vai

do blues ao samba, Bossa Nova ao xote, a forma de tocar os acordes e a rítmica das notas é particular, original e deliciosamente acessível; conseguindo juntar a popularidade, o refinamento musical e a poesia. De acordo com Mauro Ferreira, em sua matéria para Rolling Stone Brasil (2015), Djavan relata “Ouço as pessoas tocando errado. Às vezes, até em gravações profissionais. Mas me alegra vê-las felizes de cantar e tocar minha música”.

Sua música foge dos padrões mais convencionais no que se refere a uma tendência musical. Ele assume uma aproximação melódica muito forte com o Jazz, tendo sido por isso criticado inúmeras vezes. No entanto valoriza o ecletismo de suas influências musicais, sem negar, contudo, a influência nordestina. Segundo suas próprias palavras, teve base musical Luiz Gonzaga e os Beatles, acrescenta, em entrevista à revista Playboy (dez, 1998, p. 95): “Mas tive todo o resto, toda uma gama de informação musical que busquei, como música clássica, jazz, bossa nova, música italiana, música francesa, flamenco, música africana. Sempre ouvi tudo.” (MELO DE MORAES, 2023, p.66).

A sonoridade de Djavan é uma arte que encanta e ao mesmo tempo é intrigante e desafiadora; ou também encanta por ser intrigante e desafiadora. Como citado, seu passeio por vários estilos como Black Music, Pop, Samba, Baião e onde mais ele quiser se enveredar, com seu modo incomparável de fazer música, nos faz questionar de onde vem tamanha completude musical, não é exagero atribuir ao cantor alagoano a alcunha de um dos artistas mais completos da música mundial. Mauro Ferreira, ainda em sua matéria para Rolling Stone Brasil (2015), aponta outra fala de Djavan “A graça da minha música sempre foi a mistura. Um samba com jazz. Um bolero com toque de baião”.

(...) sua música tem uma harmonização bem pessoal, considerada difícil até por músicos consagrados, mas, apesar dessa aparente dificuldade, são marcantes, facilmente assimiladas pelo público, e suas apresentações são sempre momentos de dança e descontração. Como conciliar tal descontração com versos quase sempre tão densos de evidente poeticidade? Talvez a condição de tornar populares canções que não se adequam ao que se pode chamar de música de consumo esteja no domínio que demonstra ter Djavan tanto da arte musical quanto da arte da palavra. Unir a sonoridade de ambas, talvez seja o segredo: tirar proveito possível do som das palavras, das letras, de modo que elas se completem com a melodia que as acompanha, e vice-versa. E nessa capacidade de mesclar as duas formas de expressão que pensamos residir a qualidade poética da obra do compositor alagoano (MELO DE MORAES, 2023, p.67).

A admiração e devoção ao artista é tão plural quanto a sua música, a impressão é que não existe um público do Djavan específico porque todos são público do Djavan. Fãs do cantor vão da senhora que é fã por conta das tantas canções que embalaram e embalam as novelas, até os músicos mais eruditos que exaltam seu traquejo musical. Muitas



personalidades da música brasileira são fãs declarados de Djavan e o têm como referência e inspiração, numa rápida pesquisa isso fica evidente no número de declarações de grandes artistas exaltando o cantor, como no caso da bonita homenagem que recebeu em 2018, no programa *Altas Horas* da Rede Globo, que foi ao ar no dia 08 de Dezembro, onde estavam presentes artistas renomados da música brasileira, num programa totalmente dedicado a ele. Em uma das interações no programa, os artistas contaram como conheceram Djavan e, entre as explanações, o rapper Emicida relata de forma cômica como conheceu o cantor num esbarrão e simplesmente ficou sem reação diante do ídolo. Emicida, que se referiu a Djavan como um dos Orixás da música brasileira, em uma apresentação com o ídolo declarou:

“Ele consegue colocar um sentimento que é muito nosso dentro da composição de uma forma muito precisa, muito matemática. Eu brinco que eu não começo e nem finalizado nada sem ouvir o Djavan”, disse o rapper. “Ele é um arquiteto. Ele estrutura o negócio de uma maneira que a casa não desaba nunca mais. É isso que ele faz com a música”, completou Emicida. (HOFFMANN, 2023, n.p)

Assim como Emicida na música *Mufete* (2015), onde ele cita “Djavan me disse uma vez/Que a terra cantaria ao tocar meus pés”, outros gigantes da música brasileira citam Djavan em seus versos como forma de homenagem e idolatria, como é o caso do maior ídolo do rap nacional, Mano Brown que já declarou sua devoção ao músico, inclusive citando Djavan em versos de suas canções, como em *Qual mentira vou acreditar* (1997) e *Quanto vale o show* (2014). O artista é citado também em canções do amigo pessoal e outro pilar da MPB, Caetano Veloso, como nos exemplos das músicas *Pra ninguém* (1997) e *Eclipse Oculto* (1983).

Em *Eclipse Oculto*, Caetano Veloso narra uma tentativa de relação sexual que não teria dado certo, mesmo com a música de Djavan na vitrola:  
Nosso amor não deu certo, gargalhadas e lágrimas  
De perto fomos quase nada  
Tipo de amor que não pode dar certo na luz da manhã  
E desperdiçamos os blues do Djavan” (HOFFMANN, 2023, n.p)

Filho de lavadeira e de vendedor ambulante, caçula de três irmãos, Djavan Caetano Viana nasceu em 27 de janeiro de 1949, cidadão alagoano; morador do bairro da Pitanguinha em Maceió, mais precisamente na Rua Tereza Cristina 211, teve seu primeiro despertar para a musicalidade quando aos 16 anos ganhou um violão, naquele tempo em que ainda sonhava em ser jogador profissional de futebol, uma de suas paixões, inclusive atuando como meio-campista da categoria juvenil do Centro Esportivo Alagoano (CSA) (VASCONCELOS, 2016, p.08).

Para a sorte dos amantes da obra do cantor, o futebol ficou em segundo plano, a paixão pela música foi maior e dos gramados o jovem Djavan passou a driblar não os adversários, mas as dificuldades para aprender a manusear o instrumento, pois era um jovem autodidata. Vasconcelos, no mesmo texto, coloca que partir da influência de sua mãe, dona Virgínia Viana, desde muito novo já ouvia artistas como Orlando Silva, Ângela Maria, Dalva de Oliveira e outros através do rádio, cultivando também suas origens nordestinas com Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro.

Mais velho, Djavan enveredou por outros ritmos e influências, conheceu mais profundamente a outros estilos musicais e artistas, que enriqueceram ainda mais seu conhecimento, “passou a ter franco acesso à discoteca e ao som quadrifônico de Ismar Gatto, pai de um amigo, no acervo diversificado, havia Luiz Gonzaga, Beatles e grandes cantores de jazz.” (VASCONCELOS, 2016, p.08). Tudo isso seria importante na sua formação como músico. A autora ainda aponta que os períodos da infância e adolescência foram primordiais para a formação de seu perfil artístico, o então jovem músico tinha verdadeira fixação pelo instrumento, como citado, sendo autodidata, “aprendeu a tocar violão sozinho, lendo as revistas de cifras musicais em bancas de jornal e observando a mão direita dos violonistas que tinha a sorte de encontrar pela cidade”. Nesse contexto de dificuldades, mas também de oportunidades aproveitadas, Djavan começou a desenvolver sua própria técnica instrumental.

O modo como o perfil musical de Djavan se formou, durante a infância e a adolescência, é aspecto determinante para o que ele viria a ser, anos depois, como defende o crítico e curador do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Hugo Sukman. “Cada violão brasileiro é uma escola. João Gilberto, uma escola; Baden Powell, uma escola; assim como tantos outros músicos importantes. O fato de o Djavan ser um autodidata no instrumento faz com que a própria deficiência na formação dele o force a buscar caminhos inusitados, caminhos que não estão na escola tradicional”, explica. (VASCONCELOS, 2016, p.08).

A música não era exatamente o caminho desejado por seus pais, que almejavam para o filho a ida para a Academia das Agulhas Negras, em Resende (RJ), fato que o fez fugir para Recife (PE) e morar durante um tempo com um primo seu, a vontade de seus pais já poderia ser considerada em vão, pois a mente do jovem Djavan já estava tomada pela decisão de ser cantor e tentar uma carreira musical. À época, voltando do Recife, Djavan já tinha total convicção de que queria ser um cantor, nada mais ficaria entre o gênio e a música. Em Maceió, inicia a carreira musical formando com amigos o grupo LSD, nome que remetia a droga (VASCONCELOS, 2016, p.08-09). Por conta disso, alguns problemas com a polícia tiveram que ser driblados, o grupo mudou o nome para Luz, Som e Dimensão, não como uma

droga, obviamente, mas a polícia não fazia ideia do quanto que a música de um daqueles rapazes iria mexer com a mente das pessoas. No período do grupo Djavan era por vezes preterido quando tentava, sem sucesso, incluir uma de suas composições no repertório das LSD (Luz, Som e Dimensão), sob a justificativa de que aquilo que ele fazia não era música. “Tais opiniões jamais abalaram as convicções do compositor principiante, ainda desconhecido naquela época. “Quanto mais eles diziam não, mais eu ia fazendo música”, conta”. (VASCONCELOS, 2016, p.09).

Uma trajetória que tem início com um ideal artístico da realização de sonho e coragem para tomar as decisões de vida que tomou, imensos desafios e resiliência, diante da desconfiança e dificuldades que pairam sobre as decisões de ser um artista negro, pobre, nordestino, em busca daquele sonho e viver de música e, por vezes, estar diante de situações onde a realidade aparenta ser um ciclo interminável de dificuldade e com oscilações entre coragem e ser desencorajado. No caso de Djavan, prevaleceu a coragem do cantor, que aos 23 anos decidiu ir embora para o Rio de Janeiro. “A minha única certeza era de que eu iria ser um compositor e um cantor profissional, não havia outra opção pra mim; nunca quis menos do que isso, e essa gana me movia” diz o músico (VASCONCELOS, 2016, p.09).

## **2.2 A inevitabilidade de um gênio: da adversidade ao reconhecimento.**

Em meados dos anos 1970, na “Cidade Maravilhosa” não desfrutou exatamente de maravilhas, ao menos no início, em seu texto, VASCONCELOS (2016), p.10, aponta uma fala de Djavan: “Um sujeito jovem como eu, nunca tinha saído de Maceió, perdido no Rio de Janeiro sem conhecer ninguém, sem ter nenhuma perspectiva de nada. Eu ficava ali desesperado, sem saber o que fazer”. O cantor se deparava com uma sucessão de dificuldades, de estadia, dificuldade financeira, a falta de incentivo, o fato da sua música ser taxada de estranha, falta de oportunidade. VASCONCELOS (2016), no mesmo texto, ainda relata outra fala de Djavan “Não demorei a descobrir que o músico admirado, que eu era em Maceió, não significava nada no Rio”, diz”. Frente ao desafio de conquistar seu espaço na MPB, Djavan teve muitas dificuldades, como por exemplo não ter um maior conhecimento no meio musical, na cena fluminense, fato que fazia a caminhada até a conquista desse espaço ser mais longa, embora o cantor estivesse convicto de que de alguma forma precisava se situar,

[...]ele se lembrou de um conterrâneo, Edson Mauro, que um ano antes havia deixado a Rádio Gazeta, em Maceió, para ser contratado na Rádio Globo, no Rio. Locutor esportivo da emissora, Edson não podia ajudar muito, a não ser com alguma indicação, e encaminhou Djavan a Adelson Alves – apresentador do programa O

Amigo da Madrugada, especializado em samba-enredo e no universo da música do morro. (VASCONCELOS, 2016, p.10).

Desse encontro com Adelzon, que só foi possível depois de muitas tentativas, Djavan parecia estar diante de mais um comentário sobre como sua música era “estranha”, difícil de absorver ou entender, mas a mesma situação que o fez ouvir mais análises equivocadas sobre sua arte, rendeu a oportunidade de acesso a Som Livre. Fundada em 1969 pelo produtor musical João Araújo, posteriormente conhecido por “pai do Cazuzá”, a gravadora a princípio tinha a finalidade de criar e comercializar as trilhas sonoras das novelas da TV Globo. Teve sua primeira trilha lançada em 1971, da novela *O Cafona*, após isso grandes cantores e compositores produziram trilhas de novelas memoráveis, como *O bem Amado*, sob a produção de Toquinho e Vinícius de Moraes. Outros grandes nomes da música brasileira também fizeram parte da produção de trilhas de novelas pela Som Livre, Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Marcos Valle e Paulo Sérgio, Paulo Coelho e Raul Seixas, entre outros. Além das gravações para trilhas sonoras, a Som Livre também abriu o leque para outros projetos, produziu coletâneas e obras de grandes artistas nacionais e internacionais, entre eles Tim Maia, Elis Regina, Gal Costa, Novos Baianos, Rita Lee, Luiz Melodia, e o próprio Djavan no hall dos grandes que passaram pela gravadora (VASCONCELOS, 2016, p.11).

O ano era 1973 e Djavan iniciava sua entrada em um espaço que representava outro patamar na sua carreira musical até aquele momento, apesar de nunca perder sua postura diante dos enteveros de sua jornada, acreditando piamente na sua arte, aquele passo representava um novo desafio, grandes perspectivas e possibilidades. O cantor foi apresentado a João Mello e Waltel Branco, ambos produtores principais do selo, e de cara se deparou com um velho conhecido, o comentário sobre sua música ser “estranha”, esse feito por João Mello, diferente de Waltel Branco, que com facúndia expressou sobre aquela estranheza ser a assinatura de Djavan. Além do comentário reconfortante, o cantor receberia de Waltel um presente que o acompanharia pelos próximos mais de 40 anos.

Agora, quando Waltel, o outro produtor da gravadora, ouviu a música do alagoano, sua reação soou como um alento que Djavan ainda não havia provado naquela cidade nova. Junto ao “estranho”, o produtor disse que não seria fácil, mas que aquele era o seu grande trunfo. “Não mude uma vírgula”, disse Waltel. E fez uma observação que o surpreendeu, algo que contrastou ainda mais com todo o tratamento que ele vinha recebendo desde a sua chegada, meses antes: “Agora vem cá, esse seu violão é ruinzinho. Você quer um violão? Eu te dou um” (VASCONCELOS, 2016, p.12).

Com o aval e proposta de João Araújo, segundo Djavan a pessoa mais importante de sua vida artística e padrinho no início da sua carreira, o cantor recebe um contrato para ser intérprete das trilhas sonoras de novelas da TV Globo. “A primeira gravação de Djavan, feita e lançada no segundo semestre de 1973 no LP que trazia a trilha sonora da novela Os Ossos do Barão, foi “Qual É?”, uma música de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle” (FERREIRA, 2015, n.p).

Djavan explicou a João que precisava trazer a família de Maceió. Cinco meses se passaram desde a sua partida, e o segundo filho, Antes da fama, Djavan atacou como crooner na Boate 706, no Leblon. Na foto, com Osmar Milito e Careca na bateria Max, já estava perto de nascer. João Araújo o autorizou a alugar um apartamento simples no Catumbi, na subida do morro, por 600 cruzeiros, e tomou em punho o telefone do escritório. Do outro lado da linha, Mauro Furtado, diretor artístico de uma das boates mais badaladas de Ipanema nos anos 1970, a Number One. “Alô, Mauro? Escuta, eu tenho aqui um rapaz alagoano com uma voz linda. Vou mandá-lo aí, e se você gostar pode absorvê-lo, que ele está precisando de dinheiro”. Um contrato com uma gravadora (para ser intérprete, mas já era um começo) e um emprego para sustentar a família no Rio. Trata-se da segunda volta no mundo de Djavan (VASCONCELOS, 2016, p.13).

**Figura 1** - Djavan como crooner na Boate 706 com Osmar Milito e Careca na bateria



Fonte: Revista Graciliano, 2016

O cantor alagoano seguiu como intérprete na Som Livre e trabalhando como *crooner* na boate *Number One*, posteriormente passou a tocar na 706 no bairro do Leblon. Já se passara um ano e meio desde sua chegada a Som Livre, Djavan entre trabalho, família, estudos e composições, aguardava sua oportunidade como compositor. Em 1975, por intermédio de João Araújo, surge a oportunidade de participar do festival de música da TV Globo, o *Abertura*, a emissora tentava reviver a Era dos Festivais. Com um público significativo, o festival aconteceu entre janeiro e fevereiro de 1975, as apresentações foram realizadas no Teatro Municipal de São Paulo com shows de grandes nomes da Música Popular



[...]Fato Consumado – um samba com síncopes bem casadas ao ritmo frenético do violão de Djavan, com refrão fácil (“Eu quero é viver em paz/ Por favor, me beija a boca/ Que louca, que louca”) – levou o segundo lugar entre as quarenta músicas que participaram das eliminatórias. Com o prêmio de 50.000 cruzeiros concedido pelo júri – formado por Aloysio de Oliveira, Marcos Valle, Diogo Pacheco, Damiano Cosella, João Evangelista Leão, Maurício Kubrusly, José Márcio Penido e Sérgio Cabral –, ele investiu na família. O primeiro lugar foi para Como um Ladrão, de Carlinhos Vergueiro, e o terceiro para Muito Tudo, de Walter Franco. No mesmo festival, outro alagoano, o multi-instrumentista Hermeto Pascoal, foi premiado pelo melhor arranjo, com Porco na Festa (VASCONCELOS, 2016, p.14).

### 2.3 Do início do legado a consolidação na Música Popular Brasileira

O Festival *Abertura* (1975) de fato abriu as portas para o compositor alagoano, que além de ter a oportunidade de mostrar sua genialidade como compositor, fez uma excelente apresentação, agradando os jurados, deixando “*Fato consumado*” com a segunda posição na finalíssima, e além de estar presente no LP do festival, sua excelente classificação rendeu a gravação de um compacto duplo, que além de “*Fato Consumado*”, tinha as canções “*Um dia*”, “*E que Deus ajude*” e “*Rei do mar*”, todas elas composições próprias.

Figura 3 - Primeiro compacto do Djavan (1975)



Fonte: Blog Festivales de MPB, 2011.

Foi o começo de um novo ciclo na vida artística de Djavan, a partir daquele acontecimento o cantor iniciava de vez sua trajetória em um outro patamar do cenário musical brasileiro, o momento trouxe não só os prêmios oferecidos pela TV Globo, mas também reconhecimento do público e, por conseguinte, do mercado musical, e a oportunidade tão esperada de poder apresentar suas inúmeras e geniais composições.

**Figura 4** - Contracapa do primeiro compacto do Djavan (1975)



Fonte: Blog Festivales de MPB, 2011.

Aquela série de acontecimentos marcou o início do legado de Djavan, com sua musicalidade rica, poesia sofisticada e reflexão sobre temas como amor e sociedade, ele começava a conquistar o tão almejado espaço e, com o desenrolar dos anos 70, consolidou-se como um dos maiores representantes da música no país naquele período e um dos artistas mais talentosos e inovadores da música brasileira, trajetória que consequentemente o levaria para o hall dos gigantes da MPB.

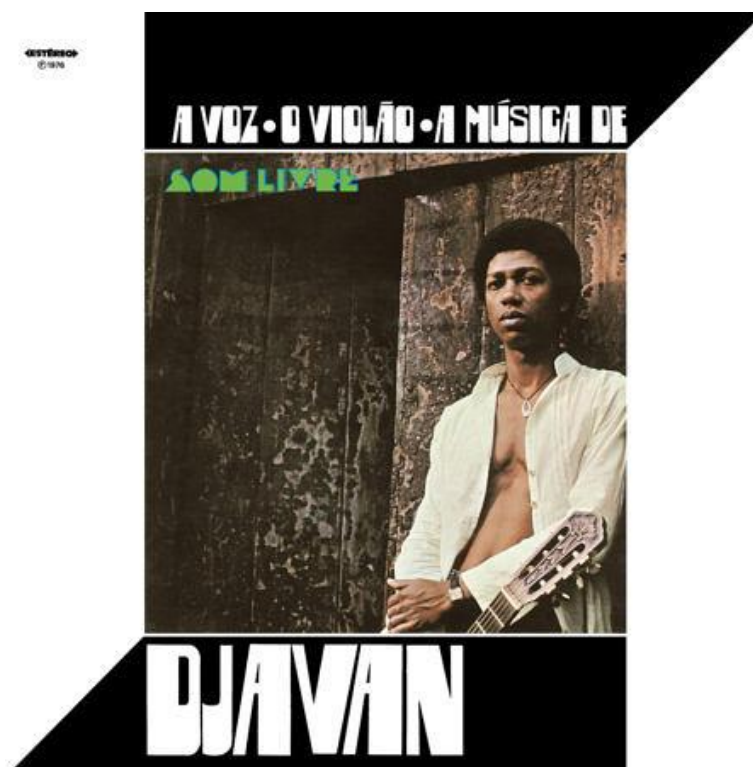
Seis meses após conquistar o segundo lugar no *Abertura* e gravar seu compacto, Djavan já estava em estúdio para a produção do seu primeiro disco de carreira. Pela gravadora Som Livre, o álbum recebia o título de “A Voz, o Violão, a Música de Djavan” (1976), e contava com dez faixas, marcando o início da discografia, para muitos perfeita, do cantor e compositor alagoano.

A voz, o Violão, a Música de Djavan, lançado em 1976, foi produzido pelo mítico Aloysio de Oliveira – responsável por formatar trabalhos de nomes que vão de Tom



Jobim a Carmen Miranda – e teve arranjos de Edson Frederico e do próprio Djavan. Logo no disco de estreia, Djavan engoliu a seco uma frustração que, segundo relata, só superou anos depois: das mais de 60 músicas que ele apresentou a Aloysio, o produtor selecionou 12, das quais oito eram sambas, deixando de lado títulos que eram apostas em outros ritmos (VASCONCELOS, 2016, p.14).

**Figura 5** - Capa do Primeiro disco de Djavan



Fonte: Site oficial do Djavan, 2023.

Djavan gravou “A voz o violão, a música de Djavan” pela Som Livre que, apesar do seu poder de fogo ligado às produções das novelas da Rede Globo, ainda não disponibilizava investimento suficiente para que Djavan atingisse um patamar ainda maior. À época da gravadora EMI, através de Mariozinho Rocha, já demonstrava interesse na arte de Djavan e, sob o incentivo de João Araújo, o cantor alagoano trocou de gravadora e passou a ser contratado da EMI. “Você tem que ir mesmo, porque o seu futuro aqui é muito pequeno. A EMI vai saber divulgar o seu trabalho melhor”, disse. “E com a EMI, Djavan iniciou um ciclo virtuoso de grandes lançamentos que o permitiram testar seus primeiros passos na liberdade artística. Ele finalmente colocaria em prática a diversidade que tanto prezava na sua música.” (VASCONCELOS, 2016, p.16).

“A música de Djavan era macia e agradável à primeira audição; não chocava, com supostas ousadas vanguardistas típicas de um Arrigo Barnabé, por exemplo, e preservava uma fresca sonoridade já íntima do ouvinte. No disco de estreia na EMI, lançado em 78, intitulado apenas Djavan, o músico contou com arranjadores do porte de Dori Caymmi, Eduardo Souto Neto e Gilson Peranzzetta. Dele, saíram composições como Serrado, Água, Alagoas, Samba Dobrado, Dupla Traição (esta gravada por Nana Caymmi) e Álibi, música que deu ainda nome ao disco de Maria Bethânia daquele ano, o primeiro de uma cantora brasileira a ultrapassar a marca de 1 milhão de cópias vendidas.” (VASCONCELOS, 2016, p.17)

Após seu disco pela EMI/Odeon, Djavan atende às expectativas e se torna um artista consolidado no cenário da MPB; isso fica mais evidente após o convite que recebe de Chico Buarque para participar da comitiva de artistas brasileiros na viagem para o Festival de Música do Caribe, realizado em Cuba, na capital Havana, em 1979.

**Figura 6** - Comitiva de cantores e compositores que viajaram para Havana em 1979



Fonte: Revista Graciliano, 2016.

Além de Havana, os músicos tiveram uma passagem por Angola, passagem essa que marcaria Djavan, o artista acredita que suas raízes africanas explicam sua musicalidade e talento, além da identificação que teve em suas viagens ao continente africano.

“Na primeira vez que eu fui à África, em 81, tomei o maior susto, quando eu pude identificar ali a raiz da minha música, porque eu tenho uma música que no início da minha carreira era muito contestada por muita gente. Diziam que era uma coisa

estranha, que não tinha nem pé nem cabeça, que a minha divisão rítmica era uma coisa estranha e tal”. “Cheguei em Angola e pude ver nitidamente onde estava a raiz disso tudo”. (O GLOBO; 2007)

"Eu sou uma pessoa do mundo, mas me sinto indubitavelmente negro em tudo. A minha música é negra, eu sou um homem negro e adoro as religiões que descendem da África", disse Djavan, em entrevista à BBC Brasil. (O GLOBO; 2007)

Desde seu álbum de estréia (1976), Djavan conquistou o público brasileiro com sua voz marcante e habilidade de mesclar ritmos e diferentes gêneros musicais em suas composições. Sua discografia é um verdadeiro tesouro, repleta de hits que se tornaram hinos eternizados na memória dos fãs. A trajetória de Djavan também é marcada pela sua capacidade de se reinventar e se adaptar às mudanças ao longo do tempo. Com o passar dos anos, ele incorporou novas influências e experimentou novas sonoridades, sem perder sua identidade musical característica.

Um pouco além do recorte do presente trabalho, podemos citar os discos *Alumbramento* (1980), *Seduzir* (1981) *Luz* (1982) e *Lilás* (1984) que, junto dos anteriores *Djavan* (1979) e *A voz, o violão, a música de Djavan* (1976), apresentam uma notável evolução do artista. O cantor alagoano envereda de um samba sincopado e um regionalismo um pouco mais aparente nos dois primeiros álbuns e lança o disco *Alumbramento* (1980), que promove grandes parcerias muito celebradas na música popular brasileira, sobretudo a parceria com Chico Buarque e segue sua evolução musical nos notórios *Seduzir*, *Luz* e *Lilás*, cheios de novas influências que vão do pop ao Jazz. Além disso, como já citado, sua trajetória sob forte influência africana, criou uma conexão com suas raízes e seu interesse pela cultura afro-brasileira, isso também se reflete em suas composições e identidade artística, promovendo o diálogo intercultural e diversidade por meio de sua música.

Sua consistência e talento também estão presentes em parcerias musicais com grandes artistas brasileiros e internacionais. Djavan é reconhecido e respeitado não apenas no Brasil, mas também em diversos países ao redor do mundo, consolidando-se como um dos maiores ícones da música popular brasileira de todos os tempos.

O artista alagoano é um marco incontestável na cultura do país, sua genialidade criativa promove um casamento perfeito entre a sonoridade e a poesia, a singularidade na voz, o domínio e uso perfeito da palavra caldeiam cada canção. Indubitavelmente a obra do cantor

alagoano é a junção perfeita do erudito e do popular, isso faz sua obra ser atemporal e etérea. Sua contribuição imponente e singular engrandece o panorama cultural do Brasil. Podemos afirmar que a arte de Djavan em sua essência é um veículo de conexão e transcendência, capaz de nos fazer mergulhar num Oceano de sentidos.

## CONCLUSÃO

O presente trabalho buscou abordar a Música Popular Brasileira (MPB) sob o controle do Estado e a tentativa de silenciamento e privação das liberdades, no período que abrange a Era Vargas e a Ditadura Civil-Militar no Brasil; onde a censura foi uma ferramenta utilizada pelo Estado para controlar o fluxo de informações e reprimir vozes dissidentes, com impacto significativo nas expressões artísticas, sobretudo na MPB.

No contexto de Ditadura Civil-Militar, a Música Popular Brasileira atuou como luz no caminho dos compositores e intérpretes resilientes, com suas canções como instrumentos de criticidade e resistência, emergindo como uma poderosa expressão artística capaz de encarnar os protestos e anseios de um povo oprimido, disposto a sair do controle ideológico e reivindicar sua liberdade.

Na Era dos Festivais, ícones da música brasileira demonstraram força e resiliência frente aos desafios que a censura lhes impunha. À época, como exposto no texto, por meio da censura, os militares tentavam controlar o ambiente cultural na intenção de evitar a propagação de ideias contrárias ao regime militar. Nesse contexto, os tropicalistas surgiram como uma resposta à repressão, rompendo com as tradições, convencionalismo musical, e questionando as normas impostas pelo regime, sendo um movimento que transgrediu a censura com resistência, genialidade e criatividade artística contra a opressão.

Ao longo do período apresentado no trabalho, a MPB viu-se sob o jugo opressor de diferentes regimes que buscaram silenciar as expressões artísticas e controlar a liberdade criativa e de expressão. No entanto, apesar de todas as tentativas de controle, e através da resistência engajada de artistas e movimentos como a MPB, a arte se insurgiu, erguendo-se diante da opressão e ressignificando o cerceamento das liberdades.

É fundamental compreender e refletir sobre o período apresentado no texto, para que nós, como sociedade, valorizemos ainda mais a liberdade de expressão, e possamos reconhecer a importância dos artistas que, mesmo em tempos de Ditadura Civil-Militar, lutaram por uma sociedade justa e democrática. É sempre necessário estar atento a batalha pelo direito à manifestação plena e a valorização das liberdades e do espírito criativo, no anseio que a música em toda sua pungência, diversidade e beleza possa seguir livre das amarras da opressão.

O texto também se debruça sobre a primeira década da carreira do cantor e compositor alagoano Djavan, onde o mesmo emergiu para a MPB num contexto sócio-político permeado pela sombra opressora da Ditadura Civil-Militar, inclusive tendo músicas vetadas pelo crivo da

censura. Em uma época de restrições e controle opressor, o brilhantismo de Djavan surgiu como uma manifestação sonora audaz, com composições carregadas de sofisticação poética e magnetismo melódico, uma receita perfeita do erudito e popular, permitindo uma experiência musical sublime diante de sua habilidade lírica. Em um período sombrio da história do Brasil, Djavan se destaca como um artista singular na Música Popular Brasileira, e sua contribuição na cultura do país perdura como um testemunho notável de genialidade e persistência diante das adversidades.

Realizando a pesquisa não há como não lamentar a limitação de conteúdo sobre Djavan, não é difícil elencar motivos para essa falta, mesmo com o mundo globalizado e acesso a informação, supostamente ainda paira sobre o Brasil uma dificuldade em notar seus pares e dar-lhes o devido reconhecimento. Invariavelmente, a grandiosidade de Djavan será sempre reverenciada na memória coletiva, celebrada, imortalizada, concedendo-nos um deleite ao consumir e experienciar sua obra.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Nara Machado Gonçalves. **As representações da censura na ditadura civil-militar (1964-1985) na série magnífica 70**. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História) - Universidade Federal de Alagoas, Maceió.
- BRASIL. CONSTITUICAO, 1988. **Constituição República Federativa do Brasil- 1988**. Brasília: Senado Federal, Centro Gráfico, 1988.
- BRASIL. DECRETO N° 20.493/46, DE 24 DE JANEIRO DE 1946. **Dispõe sobre aprovação do Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública**. Rio de Janeiro, 1946 Portal da Câmara dos Deputados. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 22 nov. 2023.
- CAROCHA, Maika Lois. A censura musical durante o regime militar (1964-1985). **História: Questões & Debates**, v. 44, n. 1, Curitiba: UFPR, 2006.
- CAVALCANTI, Ivan Luís Lima. Censura moral e música na ditadura militar no Brasil: o regime contra a transgressão da família e dos bons costumes. **IS Working Papers** 3.<sup>a</sup> Série, N.º 75. Dezembro, 2018.
- COUTINHO, ILuska; MAGNOLO, Talita Souza. A TV Excelsior e as competições musicais: os Festivais de Música Popular de 1965 e 1966. *In: XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. 2016.
- DE MENEZES, Leila Medeiros; ROCHA, Décio. Uma abordagem discursiva da censura no Brasil em tempos de ditadura: gonzaguinha e a resistência pela música. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**, v. 6, n. 12, 2014.
- DE MORAES, Maria Heloisa Melo. **Cor, som e sentido: a metáfora na poesia de Djavan**. 2. ed. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2023.
- DE MORAES SALLES, Ana Cláudia. **Sentidos e sujeitos cambiantes: ditadura militar e censura na música popular brasileira**. Revista Ao Pé da Letra, V. 16.1, p. 171 - 190, 2014.

DE MORAES SALLES, Ana Cláudia; FERNANDES, Fernanda Surubi; MALUF-SOUZA, Olimpia. A MPB no regime militar: silenciamento, resistência e produção de sentidos. **RUA**, v. 21, n. 2, p. 341-361, 2015.

FERREIRA, Mauro. Caminhos Diferentes. **Rolling Stone Brasil**, 13 jan. 2015. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/artigo/caminhos-diferentes/>>. Acesso em: 24 abr. 2023.

FICO, Carlos. " Prezada Censura": cartas ao regime militar. **Topoi (Rio de Janeiro)**, v. 3, p. 251-286, 2002.

FILGUEIRAS, Mariana. Digitalização de documentos da ditadura revela canções inéditas. **O Globo**, 11 out. 2015. Cultura. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/digitalizacao-de-documentos-da-ditadura-revela-cancoes-ineditas-17747347>. Acesso em: 23 nov. 2023.

GLYCERIO, Carolina. 'Sinto-me indubitavelmente negro', diz Djavan. **O Globo**, 30 maio 2007. Saúde. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/saude/ciencia/sinto-me-indubitavelmente-negro-diz-djavan-4186593>>. Acesso em: 21 abr. 2023.

GOUVÊA, Maria Aparecida Rocha et al. **O ethos do compositor da música popular brasileira no contexto da ditadura militar**. Tese Doutorado em Literaturas de Língua Inglesa; Literatura Brasileira; Literatura Portuguesa; Língua Portuguesa; Ling, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Rio de Janeiro, 2012.

GOUVÊA, Maria Aparecida Rocha. "Você corta um verso, eu invento outro": o poder linguístico-discursivo da música de protesto no período da ditadura militar. **Literatura e Autoritarismo**, n. 23, 2014.

HOFFMANN, Bruno. Djavan, 74: Conheça 7 músicas que citam o gênio da música brasileira. **Gazeta de S.Paulo**, 26 jan. 2023. Disponível em: <<https://www.gazetasp.com.br/anexo/djavan-74-conheca-musicas-que-citam-o-genio-da-musica-brasileira/1120148/>>. Acesso em: 18 abr. 2023.

LUANDA RECORDS. Djavan, 2023. Site Oficial Djavan. Disponível em: <https://djavan.com.br/>. Acesso em: 14 nov. 2023.

MACÁRIO, Danyelle Mayara de Mendonça et al. **Viver é melhor que sonhar?: música engajada, festivais e tropicalistas nos embates com a Ditadura (1965-1968)**. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes (ICHCA), da Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Maceió, 2021.

MAFFEI, Evangelina. 1975 - ABERTURA – Festival da Nova Música Popular Brasileira. **Festivales de MPB**, Buenos Aires, 02 fev. 2011. Disponível em: <http://festivalesdempb.blogspot.com/search/label/Djavan>. Acesso em: 04 maio 2023.

MONTEIRO, José Fernando Saroba. Canções de Protesto: O avanço da esquerda para e pelas artes. In: **Anais**. IV Congresso Sergipano de História & IV Encontro Estadual de História da ANPUH/SE o cinquentenário do golpe de 64. 2014, Aracaju.



NAPOLITANO, Marcos. **História & Música, História cultural da música popular**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2002

NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: **Actas del V Congreso Latinoamericano IASPM**. 2002.

PANDOLFI, Dulce Chaves. Censura no Estado Novo. **Revista Concinnitas**, v. 2, n. 33, p. 103-113, 2018.

RIDENTI, Marcelo. Censura e ditadura no Brasil, do golpe à transição democrática, 1964-1988. **Revista Concinnitas**, v. 2, n. 33, p. 86-100, 2018.

VASCONCELOS, Livia. O Toque do Samurai. **Revista Graciliano**. Ano IX, n.26, p. 6-40, 2016.

VICENTE, Eduardo. **A Música Popular sob o Estado Novo(1937-1945)**. Relatório Final de Pesquisa de Iniciação Científica PIBIC/CNPq apresentado na Universidade de Campinas(UNICAMP) em Janeiro de 1994. São Paulo, março de 2006.