



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA

ENZO CABRAL FERNANDES VIEIRA

ACORDES MODERNOS EM NOTAS DE TRADIÇÃO:
as lutas de representações em torno da recepção do Iº Festival Paraibano da Moderna Música
Popular Brasileira na imprensa paraibana (1967)

JOÃO PESSOA/PB

2026

ENZO CABRAL FERNANDES VIEIRA

ACORDES MODERNOS EM NOTAS DE TRADIÇÃO:

as lutas de representações em torno da recepção do Iº Festival Paraibano da Moderna Música Popular Brasileira na imprensa paraibana (1967)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em História.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Solange Pereira da Rocha

JOÃO PESSOA/PB

2026

ENZO CABRAL FERNANDES VIEIRA

ACORDES MODERNOS EM NOTAS DE TRADIÇÃO:

as lutas de representações em torno da recepção do Iº Festival Paraibano da Moderna Música Popular Brasileira na imprensa paraibana (1967)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de licenciatura em História.

Trabalho considerado: _____ com nota: _____

João Pessoa, _____ de _____ de 2026.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Solange Pereira da Rocha (orientadora)

(Professora Associada IV do Departamento de História da UFPB)

Prof.^a Dr.^a Cláudia Engler Cury (coorientadora)

(Professora Titular do Departamento de História da UFPB)

Prof. Dr. Rafael Morato Zanatto (examinador externo)

(Professor Efetivo do curso de História da UFCG - Campus Cajazeiras)

Prof. Me. Francisco Didier Guedes Albuquerque Junior (examinador externo)

(Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS)

*À mainha, Maricélia Cabral, que, desde cedo, me ensinou a apreciar
as dores e as delícias de ser o que somos.*

AGRADECIMENTOS

Ainda hoje me lembro da primeira aula do Professor Ataídes, no sexto ano do ensino fundamental. Nela, o professor pediu para toda a turma fechar os olhos e se imaginar numa máquina do tempo. Fechei os meus e, desde então, nunca mais meu olhar foi o mesmo. Cada aula era uma nova descoberta e aos poucos fui percebendo que estudar História estava se transformando no meu mais divertido passatempo. Pouco a pouco também ia notando que quando meus amigos tinham alguma dúvida, recorriam a mim. Quando viam algo “antigo”, se lembravam de mim. Assim, o que era um interesse despretensioso, rapidamente se tornou uma paixão avassaladora e, ainda muito novo, quando alguém me perguntava “o que você quer fazer da vida?” passei sempre a responder: “quero ser historiador”. O tempo foi passando e a resposta se manteve a mesma, até chegar à aprovação no curso de Licenciatura em História da Universidade Federal da Paraíba, em 2021. Ao longo desses quase cinco anos de UFPB, vivi alguns dos momentos mais especiais da minha vida, conheci pessoas maravilhosas e lugares que nunca imaginei pisar, mantive pessoas que amo por perto e tive a plena certeza que realmente era esse o caminho que deveria ter trilhado. Este caminho – feito de sonhos, de sons e de suor – deságua na escrita deste trabalho de conclusão de curso, o qual não seria possível sem o amor, o apoio e o afeto das pessoas que agradecerei a seguir.

Agradeço, primeiramente, à Dona Maricélia, o tom que referencia meus passos, a pessoa que me ensinou a gostar de música popular brasileira, a sonhar no amanhã, a olhar para o mundo de forma mais crítica e a defender, com unhas e dentes, as nossas convicções. Do diastema ao temperamento, das coisas mais básicas às mais complexas do que sou, tudo tem algo de mainha. Agradeço à minha irmã mais velha, Clara – ou, carinhosamente, Claritowski –, por todo amor e cuidado e por ter me dado o melhor presente de todos: o meu sobrinho Caê, o leãozinho que ilumina os nossos dias. Agradeço ao meu cunhado Rafael, que considero um irmão mais velho. Agradeço ao meu pai, Alex, meu primeiro ídolo musical, por todos os conselhos, por sempre ter acreditado nos meus sonhos e por toda a luta pela minha felicidade. Agradeço aos meus irmãos, Arthur e Anthony, que me alçaram ao posto de irmão mais velho, posto esse que me incentiva a ser alguém melhor, a ser uma referência. Agradeço à minha avó, dona Odete, que, aos seus 86 anos, me encanta e me inspira com sua vitalidade e inteligência. Agradeço ao meu avô, Seu Zé Cabral, que me protege e me acompanha do lugar onde as melhores almas descansam.

Agradeço aos amigos que fiz nesta caminhada, pessoas que dividiram os encantos e desencantos de um cotidiano formado por aulas, trabalhos, provas, cafézinhos em dona Help,

cervejinhas em Orlandinho, etc. Pessoas com quem partilhei risos, lágrimas, surtos, ideias, viagens e sonhos. Pessoas que sempre me incentivaram a querer mais, a ir além. Agradeço a Brenno Miguel, um dos corações mais lindos que já conheci, meu parceiro de arquivos, estádios, ANPUHs, de todas as horas e momentos; a Luiz Villarim, uma das amizades mais sensíveis e profundas que fiz na vida, alguém por quem tenho um carinho imenso, que mal cabe no peito; a João Guilherme Braz, que, apesar de ser flamenguista, guardo com muito carinho no meu coração, uma lenda das mesas de bar da Praça da Paz; à Ana Beatriz e Mahari Henaha, a dupla do sorriso mais frouxo do mundo, pessoas que deixaram o dia a dia mais leve; à Júlia Inês, minha parceira de mangabeirismos e mangaberidades; a Eduardo Egito, meu amigo de coração botafoguense; à Maíra Petrucci, uma das almas mais gentis que conheci; a Matheus LT, uma das figuras mais engraçadas e gente fina que já me deparei; a Rickelmy Rodrigues, um dos estudantes mais engajados do curso, com quem sempre tive trocas muito inspiradoras; à Ana Júlia Neves, a mais recente das amizades, com quem partilho o gosto por Roberto Carlos; a Mateus Castillio, por quem sinto enorme carinho e respeito. Agradeço a José Cunha Lima, grande historiador da música, que me deu um dos primeiros feedbacks positivos dessa minha pesquisa, me presenteando, pouco tempo depois, com uma impressão do livro *A MPB em movimento*, de Ramon Casas Vilarino, trazida diretamente da Biblioteca Municipal de Araruna. Agradeço também a Gabriel Daher, *o maior brasileiro de todos os tempos*, uma das poucas amizades que ficaram dos tempos de IFPB.

Agradeço aos professores que me inspiraram e contribuíram para a minha formação e para a minha escolha pelo ofício da docência. Agradeço ao professor Ataídes e à professora Tatiana, meus dois primeiros professores de História, que plantaram a semente da curiosidade e da vontade de aprender. Agradeço ao professor Luciano Candeia, meu primeiro professor de História no IFPB, figura que aguçou o meu senso crítico e me fez olhar o mundo de outra forma; ao professor Stênio D'Ávila Lins, meu mestre, meu eterno orientador da Olimpíada Nacional em História do Brasil, que confiou em mim ao me dar a oportunidade de ser monitor das equipes de ONHB do meu Instituto do coração ainda nos primeiros períodos do curso de História; ao professor Jivago Barbosa, meu professor de História no IFPB e orientador na Fundação José Américo, alguém que acreditou em mim e me ensinou a ser um pesquisador crítico e criterioso; à Ana Andréa, por todo afeto e carinhos nos tempos de FCJA; ao professor Márcio Diniz, o professor mais inspirador que tive, alguém que resgatou um estudante perdido e o fez acreditar que poderia chegar onde quisesse.

Dos professores que conheci na Universidade Federal da Paraíba, agradeço ao professor Ângelo Emílio, por ter sido a grande fonte de inspiração para seguir em frente

durante o primeiro período remoto, ainda em tempos pandêmicos; à professora Suelídia Maria Calaça, por ter me proporcionado a experiência de vivenciar a primeira oportunidade de pisar em uma sala de aula como professor, no cursinho popular pré-vestibular do PET Conexões de Saberes; à professora Ariane Sá, por toda a gentileza ao longo dos cinco semestres em que foi a minha coordenadora no projeto de monitoria do Departamento de História; à professora Telma Dias Fernandes, por toda a partilha e por todo o carinho que compuseram os quatro semestres em que fui monitor do componente curricular de Metodologia da História; à professora Ana Beatriz Barros, com quem tive a oportunidade de ser aluno em quatro disciplinas e monitor em mais uma; ao professor Tiago Bernardon, um dos professores mais humanos e importantes para a minha formação, não só como docente, mas como pessoa; à professora Solange da Rocha, pelo incentivo à publicação do meu primeiro artigo, momento muito especial da minha trajetória acadêmica, e por ter, muito gentilmente, assumido a orientação deste trabalho na reta final do percurso.

Gostaria de agradecer especialmente à minha orientadora, professora Cláudia Cury, que sempre acolheu todas as minhas paixões historiográficas e conduziu com muita gentileza, carinho e respeito todos os vaivéns do processo de construção deste trabalho. Cada encontro que tivemos nesse percurso foi fundamental para me fazer seguir em frente e continuar acreditando que é possível chegar cada vez mais longe. Se professores são semeadores de esperança, certamente sou uma das provas vivas que muitas sementes foram germinadas a partir do seu afeto e cuidado nesses anos de UFPB. Gostaria também de agradecer aos professores Rafael Zanatto e Francisco Didier Albuquerque Junior por aceitarem compor a banca deste trabalho. Gostaria de agradecer, particularmente, a Didier, que já era uma referência no campo da História da Música e, após conhecê-lo no Simpósio da ANPUH de Belo Horizonte, tornou-se um grande amigo, com quem vivi momentos únicos, sobretudo, nas mesas do Mercado Público de Mangabeira.

Por fim, agradeço a mais importante e inspiradora melodia que embeleza a minha vida: o meu lîrio angelical, o meu amor. A pessoa com quem dividi os bons e os maus momentos desta jornada; que esteve ao meu lado nas grandes e nas pequenas conquistas; que segurou a minha mão e me fez seguir em frente nos momentos difíceis; que me fez acreditar que tudo que a gente planta, a gente colhe. A minha fonte de poesia, a mais bela equação da natureza, a voz mais linda que já ouvi. Todo esforço desses últimos quatro anos e meio também foi por nós, pelos nossos sonhos e pelos frutos que nascerão a partir do nosso amor. Chegaremos lá e chegaremos juntos. Te amo, minha Lirielzinha.

RESUMO

No campo artístico-musical, a década de 1960 foi marcada pela discussão acerca da modernização da Música Popular Brasileira, colocando no centro dos debates símbolos culturais e ideologias políticas, que não apenas buscavam reelaborar o cenário da Música Popular, como também o próprio sentido do fazer musical em meio aos tempos autoritários de ditadura militar. Nesse contexto, os palcos dos Festivais de Música Popular Brasileira foram espaços representativos da efervescente produção musical brasileira, a qual ganhou diferentes contornos nas mais diferentes espacialidades do país. À vista disso, este trabalho tem como seu cerne o Iº Festival Paraibano da Moderna Música Popular (IºFPMMPB), o qual ocorreu ao longo de abril de 1967, na cidade de João Pessoa/PB, e carregava em seu nome a expectativa de um fazer musical moderno em uma espacialidade revestida por uma constelação de símbolos e representações que forjaram historicamente um ideal de identidade regional inventado a partir dos signos da tradição e da saudade do passado (Albuquerque Júnior, 2011). O objetivo deste trabalho é mapear e analisar a recepção e a circulação do Iº Festival Paraibano da Moderna Música Popular Brasileira na imprensa paraibana, de modo a compreender como se deram as disputas e as polêmicas em torno da esfera pública da experiência histórica desse festival, visando, também, identificar quais os contornos que a discussão sobre a modernização da música popular brasileira assumiu nesses canais de comunicação. Para isto, este trabalho focará, com base nas colocações de Roger Chartier (2002), nas lutas de representações que constituíram a cobertura do certame pelos jornais *A União*, *O Norte* e *Correio da Paraíba*, três dos principais veículos de comunicação da Paraíba no período, os quais cobriram ativamente o evento, dos preparativos até os desdobramentos da grande final. O caminho metodológico que adotei é o que Marcos Napolitano (2005) chamou de “investigação da esfera pública de uma experiência musical”, procedimento que busca levar em consideração os múltiplos planos de recepção que compõem o contexto imediato de uma experiência musical, tecido a partir de uma relação complexa entre compositores, artistas, público e críticos. Buscou-se, dialogicamente, enxergar a imprensa em sua relação com o social, como parte de um processo comunicacional no qual tanto a produção das mensagens quanto a interpretação dessas pelos leitores se constituem a partir de códigos culturais permeados por intencionalidades e historicidades, como apontam Marialva Barbosa (2007), Tânia de Luca (2008) e José D’Assunção Barros (2021). Esse rastreamento na imprensa revelou, portanto, que esse Festival, apesar de ter tentado fechar as portas às tradições nordestinas, as viu adentrar pela “janela” com a vitória da canção *O Repente*, resultado que suscitou reações diversas, mobilizou sensibilidades díspares e ativou múltiplas tramas nas páginas dos jornais, permitindo a compreensão da existência de outras camadas de impasses e conflitos sobre o processo de circulação das tendências de um fazer musical moderno durante a década de 1960, as quais, como o próprio caso pessoense revela, não se difundiram de maneira uniforme em todo o país.

Palavras-Chave: História da Música Popular Brasileira; História da Música Paraibana; Imprensa Paraibana; Festival Paraibano da Moderna Música Popular Brasileira.

ABSTRACT

In the artistic-musical field, the 1960s were marked by the debate concerning the modernization of Brazilian Popular Music, constituted by diverse and complex variables, placing at the center of the debates cultural symbols and political ideologies that not only sought to re-elaborate the scenario of Popular Music, but also the very meaning of making music amid the authoritarian times of the military dictatorship. In this context, the stages of the Brazilian Popular Music Festivals were representative spaces of the effervescent Brazilian musical production, which acquired different contours in the most varied spatialities of the country. In view of this, this work has as its core the I Festival Paraibano da Moderna Música Popular (I FPMMPB), which took place throughout April 1967, in the city of João Pessoa/PB, and carried in its name the expectation of a modern musical practice in a spatiality revested by a constellation of symbols and representations that historically forged an ideal of regional identity invented from the signs of tradition and nostalgia for the past (Albuquerque Júnior, 2011). Thus, the objective of this work is to map and analyze the reception and circulation of the I Festival Paraibano da Moderna Música Popular Brasileira in the Paraiban press, in order to understand how the disputes and controversies around the public sphere of the historical experience of this festival unfolded, also aiming to identify the contours that the discussion on the modernization of Brazilian popular music assumed in these communication channels. To this end, this work will focus, in light of the propositions of Roger Chartier (2002), on the struggles of representations that constituted the coverage of the contest by the newspapers *A União*, *O Norte* and *Correio da Paraíba*, three of the main communication outlets in Paraíba in the period, which actively covered the event – from the preparations to the developments of the grand finale. The methodological path I adopted is what Marcos Napolitano (2005) called the “investigation of the public sphere of a musical experience,” a procedure that seeks to take into consideration the multiple planes of reception that compose the immediate context of a musical experience – woven from a complex relationship between composers, artists, audience, and critics. Dialogically, it sought to view the press in its relationship with the social, as part of a communicational process in which both the production of messages and their interpretation by readers are constituted from cultural codes permeated by intentionalities and historicities, as pointed out by Marialva Barbosa (2007), Tânia de Luca (2008), and José D’Assunção Barros (2021). This tracing in the press revealed, therefore, that this Festival, despite having attempted to close its doors to Northeastern traditions, saw them enter through the “window” with the victory of the song *O Repente*, a result that aroused diverse reactions, mobilized disparate sensibilities, and activated multiple plots in the pages of the newspapers, allowing the understanding of the existence of other layers of impasses and conflicts regarding the process of circulation of the tendencies of a modern musical practice during the 1960s, which, as the Pessoa case itself reveals, did not spread uniformly throughout the country.

Keywords: History of Brazilian Popular Music; History of Paraiban Music; Paraiban Press; Festival Paraibano da Moderna Música Popular Brasileira.

LISTA DE CANÇÕES

Desafinado (Newton Mendonça e Tom Jobim), João Gilberto. LP *Chega de Saudade*: EMI, 1959.

Arrastão (Edu Lobo e Vinicius de Moraes), Elis Regina. Compacto simples: Philips, 1965.

Quero que vá tudo pro inferno (Erasmão Carlos e Roberto Carlos), Roberto Carlos. LP *Jovem Guarda*: CBS, 1965.

Menina Linda (Renato Barros), Renato e seus blue caps. LP *Viva a Juventude*: CBS, 1965.

A Banda (Chico Buarque de Hollanda), Nara Leão. LP *Manhã de Liberdade*: Philips, 1966.

Disparada (Geraldo Vandré e Théo Barros), Jair Rodrigues. Compacto simples: Philips, 1966.

Porta Estandarte (Geraldo Vandré e Fernando Lona), Geraldo Vandré e Tuca. Compacto Simples: Chantecler, 1966.

O Cavaleiro (Geraldo Vandré e Tuca), Tuca. Compacto simples: Chantecler, 1966.

Ensaio Geral (Gilberto Gil), Elis Regina. Compacto Simples: Philips, 1966.

Um dia (Caetano Veloso), Maria Odete. Compacto Simples: Rozenblit (selo mocambo), 1966.

Louvação (Gilberto Gil), Gilberto Gil. LP *Louvação*: Philips, 1967.

Lunik 9 (Gilberto Gil), Gilberto Gil. LP *Louvação*: Philips, 1967.

O Repente (Zé Pequeno e Genival Veloso), Bráulio Bronzeado. Compacto Duplo: Rozenblit, 1967.

Prece a Yemanjá (Coringa - Teotônio de Souza), Shirley Maria. Compacto Duplo: Rozenblit, 1967.

Pra Não Dizer que Não Falei das Flores (Geraldo Vandré), Geraldo Vandré. Compacto Simples: Som Maior, 1968.

Marcha da Cueca (Carlos Mendes, Sardinha e Livardo Alves), Celso Teixeira e vários. LP *Carnaval Copacabana 1972*: Copacabana, 1972.



QR CODE - LISTA DE MÚSICAS DA MONOGRAFIA

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Cartaz do I Festival Paraibano da Moderna Música Popular Brasileira	40
Figura 2: Plateia do Festival na noite de abertura	51
Figura 3: Bráulio Bronzeado apresentando <i>O Repente</i>	52
Figura 4: I Festival de Música Moderna - <i>O Norte</i>	59
Figura 5: Marcus Vinicius no palco do IºFPMMPB	59
Figura 6: Fotografias da última eliminatória	64
Figura 7: Fotografia dos vencedores do IºFPMMPB	69
Figura 8: Capa do Jornal <i>O Norte</i> , 25 de abril de 1967	70
Figura 9: Matéria “Repente, Meação e Poeira vencedora”	71
Figura 10: Matéria “O Canto Livre de Gilberto Gil”	77
Figura 11: Matéria “Repente deixou Meação na Poeira”	78

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1: A ERA DOS FESTIVAIS SOB O OLHAR PESSOENSE	21
1.1 A gestação da Moderna Música Popular Brasileira e a Era dos Festivais	21
1.2. <i>A Banda versus Disparada</i> pelo olhar do jornal <i>A União</i>	27
CAPÍTULO 2 - A ERA DOS FESTIVAIS CHEGA A JOÃO PESSOA: O Iº FESTIVAL PARAIBANO DA MODERNA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA	33
2.1 - Um festival entre o desejo de pioneirismo e a pretensão de modernidade: os preparativos para o Iº FPMMPB	33
2.2 Modernidades em conflito: <i>Poeira versus O Repente</i>	41
CAPÍTULO 3 - UM CARROSSEL DE POLÊMICAS: A REPERCUSSÃO DO Iº FESTIVAL PARAIBANO DE MMPB NA IMPRENSA PARAIBANA	47
3.1 “Festival: primeiro ato” ou o primeiro giro do carrossel	49
3.2 “Festival em Tom Maior” ou o segundo giro do carrossel	57
3.3 “A Última Eliminatória” ou o terceiro giro do carrossel	63
3.4 - “O Repente deixou meação na Poeira” ou o último giro do carrossel	67
CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS	84

INTRODUÇÃO

Antes de adentrar nos meandros da pesquisa, vejo como necessário tecer algumas considerações sobre a minha trajetória com a História, com a música e, mais especificamente, com a História da música brasileira – percurso essencial para a compreensão da existência e dos significados deste trabalho. Chega até ser difícil estabelecer um ponto de partida, posto que desde a primeira aula que acompanhei do professor Ataídes, ainda no sexto ano do Ensino Fundamental, a História já havia se tornado a minha disciplina escolar favorita, ao mesmo tempo que as canções de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Djavan, Roberto Carlos, Ney Matogrosso, Belchior, Gal Costa, entre outros artistas da chamada Música Popular Brasileira (MPB), desde cedo, embalavam o cotidiano da minha casa junto à minha mãe e minha irmã. Por outro lado, por influência do meu pai (um exímio guitarrista que viveu da música por anos) também conheci, ainda muito novo, os *Beatles*, Los Hermanos, Legião Urbana, Barão Vermelho, entre outras bandas de rock. Essas escutas se difundiam à complexa paisagem sonora do bairro de Mangabeira – lugar em que cresci e me criei –, formada por bregas, forrós eletrônicos, pagodes, funks e diversas outras expressões musicais que me ajudaram a constituir, organicamente, uma escuta musical eclética, a qual abrangia o gosto, sobretudo, pelas diferentes brasilidades musicais.

Em meio a esse processo de vivências musicais heterogêneas, aos 15 anos de idade, enquanto aprendia a tocar meus primeiros acordes no violão, fui aprovado no curso Técnico de Instrumento Musical integrado ao Ensino Médio do Instituto Federal da Paraíba (IFPB) - Campus João Pessoa. Foi nesse espaço em que pude ter contato com um universo musical ainda mais amplo, conhecendo novos repertórios e incorporando à minha escuta sons que antes não conhecia, produzidos por artistas internacionais, brasileiros e, principalmente, paraibanos. No entanto, a imersão no estudo da teoria musical (com suas escalas, acordes, ritmos, improvisações, cadências, etc.) e o nervosismo com as audições da classe de guitarra me fizeram perceber, na metade do caminho, que eu gostava mais de conversar sobre música que necessariamente de tocar o meu instrumento, de pensar nas possibilidades de interpretações das canções do que apresentá-las a uma plateia.

Ao mesmo tempo em que ocorria meu desencanto com o sonho de virar um George Harrison ou um David Gilmour, houve meu contato com a Olimpíada Nacional em História do Brasil, que na sua 11ª edição, em 2019, trabalhou a temática dos Excluídos da História. Lembro-me do encanto ao ter contato com a perspectiva da “História vista de baixo” e do enorme desafio que foi escrever, como tarefa da última fase online, um verbete para livro

didático sobre uma personagem que estava à margem das narrativas oficiais sobre a História do meu estado, tendo sido a líder camponesa Margarida Maria Alves a escolhida pelo meu trio. Após seis semanas de estudo, fomos classificados para a final presencial que ocorreu em Campinas/SP, na Unicamp, experiência que marcou não só a primeira vez que andei de avião, como também a primeira vez que realmente acreditei que o estudo da História poderia me levar a lugares que nunca imaginei.

Voltei da viagem decidido que, diferente do “percurso normal” de um estudante de música, ao invés de um Recital de Conclusão de Curso (RCC), iria escrever uma monografia que abordasse a história de algum movimento musical brasileiro. Na época, tinha acabado de ouvir pela primeira vez o *Tropicália ou Panis et circenses*, disco que me hipnotizou com seus timbres, sua proposta estética difusa e aglutinadora, que ia da capa aos arranjos, passando pelas letras e pelas performances. Assim, ainda em 2019, passei a construir um trabalho com a orientação do professor de filosofia Márcio Diniz, que consistia em uma análise da coexistência entre a crítica política e a crítica estética nas canções *Panis et Circenses* e *Enquanto seu Lobo não vem*, o qual defendi no ano de 2021, em meio à pandemia de Covid-19¹. Ainda que iniciante, essa monografia carrega consigo toda a curiosidade e o desejo de investigação de um jovem aspirante a historiador da música, elementos que Marc Bloch (2001) destaca ser a matéria-prima do conhecimento histórico.

Poucos meses depois, ingressei no curso de Licenciatura em História da Universidade Federal da Paraíba com a expectativa de dar prosseguimento às investigações no campo da História da Música, sem, no entanto, me fechar para outras possibilidades. Dessa forma, no terceiro período do curso, em 2022, passei em uma seleção como bolsista na Fundação Casa de José Américo (FCJA) para trabalhar em um projeto de pesquisa que visava construir novos olhares para o livro *A Paraíba e seus Problemas* no contexto do centenário de seu lançamento. Essa experiência me proporcionou as primeiras idas à arquivos, os primeiros manuseios de jornais antigos e a primeira vivência em um Simpósio Nacional de História da Anpuh, tendo sido fundamental para o meu amadurecimento intelectual.

De certa forma, foi também a partir dessa experiência que cheguei até a presente pesquisa. Explico, pois durante meu segundo ano trabalhando na FCJA, confuso com qual caminho tomaria para o trabalho de conclusão de curso da graduação, decidi conferir rapidamente o arquivo de biblioteca da instituição e lá me deparei com o livro *O Contexto dos*

¹ O trabalho recebeu o título de “As perspectivas estética e política da tropicália: uma análise das músicas *Panis et Circenses* e *Enquanto seu Lobo não vem*”. A monografia pode ser acessada a partir deste link: https://drive.google.com/file/d/1G3OO-rF9_LEXqstG7UJtxSERQK5rzLJv/view?usp=sharing.

Festivais de Música Popular Brasileira na Paraíba, escrito pelo jornalista Expedito Pedro Gomes. O próprio título do livro me saltou aos olhos instantaneamente e despertou inquietações que carregava desde os tempos de estudante do IFPB: ora, por que a maior parte dos trabalhos históricos sobre a Música Popular Brasileira, ou mesmo sobre a produção musical durante o período ditatorial, abordam apenas personagens ou eventos situados nos grandes centros do sudeste? Será que não há história da MPB a ser contada a partir da minha cidade? Será que apenas os artistas paraibanos que migraram para o eixo Rio-São Paulo que possuem História?

Foi a partir da descoberta deste livro e desses questionamentos que não apenas retomei a minha relação com a história da música, adormecida por alguns anos, como também descobri a existência de uma efervescente cena de festivais da MPB na cidade de João Pessoa no final da década de 1960. Essa retomada acompanhou a descoberta de produções historiográficas que problematizam a ideia de que o processo de produção e circulação musical durante a ditadura militar brasileira se restringiu à chamada “era dos festivais” do eixo Rio-São Paulo, como, afirmava, por exemplo, o renomado historiador Ramon Casas Vilarino, em seu livro *A MPB em movimento...* (1999, p.19): “em termos geográficos, a MPB situa-se no eixo Rio-São Paulo, pólo de urbanização e modernização do país”. Dessa forma, ao contrário dessa perspectiva, pesquisas como as de Wagner José Castro (2007), Felipe Aretakis (2020) e Hermano Medeiros (2020), mostram, respectivamente, que as cenas musicais de Fortaleza, Recife e Teresina² não estavam à parte dos movimentos tomados pela MPB, a qual ganhou diferentes formas e contornos em cada uma dessas capitais nordestinas.

Paralelamente ao contato com essa historiografia sobre a MPB no nordeste, também busquei mapear as produções acadêmicas sobre a história da música paraibana. Nesse ínterim, encontrei trabalhos sobre as trajetórias e as produções musicais de Zé Ramalho, por Jandynéa Gomes (2012), de Jackson do Pandeiro, por Manuela Ramos (2012), do grupo Jaguaribe Carne, por Diogo Egypto (2015), das bandas Conspiração Apocalipse e Tocaia da Paraíba – os primeiros grupos de rock da cidade de Cajazeiras/PB, no sertão da Paraíba – por Francisco Didier Guedes Albuquerque Junior (2021, 2023) e, mais recentemente, da cena cultural punk

² Sobre a produção musical durante a Ditadura Militar nessas diferentes cidades nordestinas, ver: ARETAKIS, Felipe Pedrosa. **O Tropicalismo pernambucano: histórias de um “tigre de vanguarda” (1967-1968)**. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós Graduação em História, 2016; CASTRO, Wagner José da Silva. **No tom da canção cearense: do rádio e tv, dos lares e bares na era dos festivais (1963-1979)**, Dissertação (Mestrado) Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Departamento de História, 2007; MEDEIROS, Hermano Carvalho. **Do u dy grudy ao cantares: as vozes e os acordes da moderna canção popular em Teresina (1973-1988)**. Tese (Doutorado), Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós Graduação em História, 2020.

na Paraíba, por Luiza Carneiro (2024). No entanto, além do livro de Expedito Gomes – o qual tomarei como fonte, tendo em vista o seu caráter memorialístico³ – a única produção encontrada sobre os festivais de MPB na Paraíba durante a Ditadura Militar foi o artigo *Porque gostamos de bossa nova: música popular moderna no nordeste* (2023), do musicólogo Matteo Ciacchi⁴. Apesar de propor um recorte espacial regional, o cerne deste texto estava na discussão de como as vivências musicais modernas – mais especificamente a bossa nova e, posteriormente, a chamada Moderna Música Popular Brasileira (MMPB) – se manifestaram na capital paraibana e formaram uma cena musical a qual entraria em ebulição a partir dos festivais organizados pela Sociedade Cultural de João Pessoa (SCJP) no final da década de 1960.

Assim, diante desse panorama historiográfico e da compreensão de que toda construção histórica é fruto de uma operação mediada por fatiamentos e seleções de acontecimentos, transformados em fatos históricos pelo historiador, optei por delimitar o Iº Festival Paraibano da Moderna Música Popular (IºFPMMPB) como o cerne deste trabalho. Realizado ao longo do mês de abril de 1967, no Teatro Santa Roza, esse festival não apenas foi o primeiro a ser organizado por Expedito Gomes e os demais membros da SCJP, como foi o único⁵ a carregar em seu nome a expectativa de um fazer musical moderno em uma espacialidade revestida por uma constelação de símbolos e representações que forjaram historicamente um ideal de identidade regional inventado a partir dos signos da tradição e da saudade do passado (Albuquerque Júnior, 2011).

À vista disso, o objetivo deste trabalho é mapear e analisar a recepção e a circulação do Iº Festival Paraibano da Moderna Música Popular Brasileira na imprensa paraibana, de modo a compreender como se deram as disputas e as polêmicas em torno da esfera pública da experiência histórica desse festival, visando, também, identificar quais os contornos que a

³ Expedito Gomes deixa nítido o teor memorialístico de sua narrativa já na introdução de seu livro: “Vale salientar que não houve, de nossa parte, pretensão de teorizar sobre o período nem, muito menos, encerrar a rememoração a respeito das questões dispostas do texto. Ao reunir o material disperso, não quisemos realizar uma ordenação pretensiosa, e sim salvar aqueles dados, resgatar a participação das pessoas e ressaltar as evidências que os eventos refletiram na cultura musical paraibana (...) os erros de datas ou de avaliações provocados por nós, como autor do livro, com certeza serão menos graves em suas consequências do que as omissões da história e o esquecimento que possam de vez sepultar aquela fase rica da criatividade musical da nossa Paraíba (Gomes, 2014, 9-14).

⁴ Em maio de 2025, Ciacchi defendeu sua tese de doutorado em musicologia pelo programa de Pós Graduação em Música da UFPB, intitulada “Música popular em João Pessoa na década de 1960: disputas pela autonomização de um campo”. Seu trabalho propõe o estudo da dinâmica cotidiana da cena musical pessoense na década de 1960, abarcando, entre outras coisas, a história dos festivais de MPB ocorridos na capital paraibana. Até o momento da escrita desta monografia, a sua tese ainda não foi publicada digitalmente no repositório institucional.

⁵ A partir da segunda edição, em 1968, os festivais organizados pela Sociedade Cultural de João Pessoa passaram a ser nomeados apenas como “Festival Paraibano da Música Popular Brasileira”.

discussão sobre a modernização da música popular brasileira assumiu nesses canais de comunicação. Para isto, este trabalho focará, com base nas colocações de Roger Chartier (2002), nas lutas de representações que constituíram a cobertura do certame pelos jornais *A União*, *O Norte* e *Correio da Paraíba*, três dos principais veículos de comunicação da Paraíba no período, os quais, junto ao rádio, ocupavam um lugar central no debate cultural da época e cobriram ativamente o evento, dos preparativos até os desdobramentos da grande final.

Nesse sentido, se a história da música, como área específica e a mais jovem das histórias da arte, foi tradicionalmente concebida a partir de concepções teórico-metodológicas que consistiam na classificação de épocas e estilos, na determinação da linearidade dos gêneros e na exaltação dos grandes artistas e de suas obras (Moraes; Saliba, 2010, p.13), pode-se considerar que, nas últimas décadas, novos procedimentos foram adotados para melhor compreender a história dos sons no tempo, levando em consideração seus aspectos polissêmicos. Conforme Marcos Napolitano (2005, p.77-78), essa renovação das práticas metodológicas têm incutido a perspectiva que o grande objetivo do historiador da música é “mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história”.

Diante dessas transformações, o caminho metodológico que decidi adotar é o que Napolitano (2005) chamou de “investigação da esfera pública de uma experiência musical”, procedimento que busca levar em consideração os múltiplos planos de recepção que compõem o contexto imediato de uma experiência musical, tecido a partir de uma relação complexa entre compositores, artistas, público e críticos. Vale ressaltar que a escolha deste percurso metodológico se deu pela inacessibilidade da maior parte das fontes sonoras desse festival⁶. Assim, levando em consideração a dificuldade de uma audição analítica das canções, a operação historiográfica com os jornais me surgiu como uma forma de rastrear os significados e as sensibilidades despertadas pelas músicas do Festival, assim como compreender como certas noções sobre a “modernidade musical” foram construídas, disputadas e difundidas no espaço público a partir dos debates suscitados pelo IºFPMMPB.

Busquei, portanto, enxergar a imprensa em sua relação com o social, como parte de um processo comunicacional no qual tanto a produção das mensagens quanto a interpretação dos leitores se constituem a partir de códigos culturais permeados por intencionalidades e historicidades, com aponta Marialva Barbosa em “História Cultural da Imprensa” (2007, p.

⁶ Existem rolos de fitas com gravações do Iº FPMMPB que estão no acervo do jornalista Expedito Gomes, localizado na Fundação Casa de José Américo, na cidade de João Pessoa/PB. Contudo, o trabalho com esse material requer um processo de transformação de seu conteúdo para o suporte digital ou qualquer outro suporte possível de ser reproduzido nos tempos atuais.

12). Com relação ao uso da imprensa como fonte histórica, também levei em consideração os cuidados metodológicos destacados por Tânia de Luca, em seu clássico texto “A História dos, nos e por meio dos periódicos” (2008) e por José D’Assunção Barros, em seu artigo “Sobre o uso dos jornais como fontes históricas – uma síntese metodológica” (2021), os quais serão melhor explicitados ao longo dos capítulos.

Com relação à estrutura, este trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro capítulo, visou-se apresentar um breve panorama sobre o processo histórico de gestação da moderna música popular na década 1960, pensando sua relação com os festivais de MPB. Dei ênfase, sobretudo, ao IIº Festival de Música da TV Record de 1966, evento que marcou o início do auge de popularidade desses certames televisivos a partir do embate entre as canções *A Banda* (composição de Chico Buarque) e *Disparada* (composição de Théo Barros com o paraibano Geraldo Vandré). No entanto, para além da historização das nuances desse Festival, busquei também mapear a forma como o referido certame foi recepcionado pela imprensa paraibana, assim como identificar, nas fontes levantadas, se há alguma relação entre o protagonismo do paraibano Geraldo Vandré nesse importante evento e o surgimento do Iº Festival Paraibano da Moderna Música Popular Brasileira.

Já no segundo capítulo, busquei refletir sobre as nuances que marcaram o surgimento de um festival de música que carregava consigo o desejo de pioneirismo e de modernidade em uma capital distante dos grandes centros urbanos, vista, por muitos daquele período, como uma cidade de ares provincianos. Ademais, neste momento do trabalho, estabeleci diálogos com a historiografia do golpe de 1964 na Paraíba e mobilizei várias passagens do livro de memórias de Expedito Pedro Gomes, cruzando-as com matérias de jornais e outras fontes ligadas ao certame, como o cartaz de divulgação do festival e as músicas *O Repente* e *Poeira*, que protagonizaram a grande disputa do IºFPMMPB.

No terceiro e último capítulo, analisei a cobertura de cada fase do Festival na imprensa local, da abertura à finalíssima. Assim, a partir de giros analíticos pelos três periódicos consultados, que evocam à imagem do carrossel de polêmicas, foi possível captar as lutas de representações travadas por diferentes agentes que compuseram esse evento: dos críticos musicais aos compositores inscritos, passando pelos organizadores, pelos jurados e por outras personalidades da cultura paraibana que integraram o público do certame. Portanto, longe de uma coesão ou de uma uniformidade discursiva, o que busquei ao longo do capítulo foi reconstituir as disputas, as dissonâncias e as tensões que formaram a esfera pública do IºFPMMPB, de modo a evidenciar a existência de outras camadas de impasses, conflitos e sensibilidades sobre o processo de circulação das tendências de um fazer musical moderno

durante a década de 1960, as quais, como o próprio caso pessoense revela, não se difundiram de maneira uniforme em todo o país.

CAPÍTULO 1: A ERA DOS FESTIVAIS SOB O OLHAR PESSOENSE

1.1 A gestão da Moderna Música Popular Brasileira e a Era dos Festivais

Ao longo do século XX, a canção popular galgou para si um lugar central na vida cultural brasileira, ocupando os espaços cotidianos, instaurando sensibilidades e mobilizando ideologias que fermentaram múltiplos debates sobre o sentido do fazer musical em diferentes contextos sociopolíticos. Santuza Naves (2010, p.7) argumenta que foi a partir do desenvolvimento do rádio como grande veículo de comunicação das massas, na segunda metade da década de 1930, que a canção popular passou a ocupar uma posição hegemônica no cenário cultural brasileiro, estatuto que até então foi conferido aos círculos musicais ditos eruditos. O rádio foi, portanto, um veículo fundamental para a divulgação não apenas de artistas e composições, mas também de ideais que tiveram grande impacto na formação do imaginário popular sobre a cultura nacional, “inventando” tradições, forjando identidades e contribuindo para a formulação das primeiras narrativas históricas sobre a música popular brasileira⁷.

No entanto, foi no final dos anos 1950 e durante os anos 1960 que a canção popular se tornou o “lócus por excelência dos debates estéticos e culturais” (Naves, 2010, p.19), antes ocupados por outras expressões artísticas, como o teatro e as artes plásticas. À vista disso, o advento da bossa nova foi um fenômeno central nesse processo, que, entre outras coisas, consolidou a inserção dos segmentos médios como criadores e consumidores da canção popular, a qual passava, cada vez mais, a ser encarada como um campo respeitável de expressão e comunicação artística. Surgida no período do Nacional-Desenvolvimento do Governo Juscelino Kubistchek (1956-1960), a bossa nova pode ser entendida como uma lente através da qual podemos observar como artistas oriundos dessas classes médias construíram significados sonoros e poéticos próprios para a utopia modernizadora que buscava superar a imagem de um Brasil subdesenvolvido (Napolitano, 2007, p.68).

Nesse sentido, o modernismo bossanovista foi marcado pelo despojamento e pela rejeição das “formas musicais do excesso”, relacionadas aos sambas-canções e aos gêneros próximos aos boleros, tangos e baladas – bastante populares na programação da Rádio Nacional daquele período. Em nome da renovação das tradições, os bossanovistas

⁷José Geraldo Vinci de Moraes (2010) destaca, por exemplo, a importância da atuação de Almirante (Henrique Foréis Domingues) e de seus programas na Rádio Nacional para a formulação da “Era de Ouro” do samba carioca.

substituíram as orquestras de samba por pequenos conjuntos musicais; trocaram o canto operístico por um canto sussurrado; transformaram o violão em um instrumento rítmico-harmônico; construíram arranjos baseados em dissonâncias e acordes invertidos; e estabeleceram diálogos entre a estrutura do samba com o jazz. Essas transformações sonoras ambientaram letras que representavam o cotidiano boêmio desses jovens, retratando os amores, as paisagens e as belezas da vida nos bairros de classe média alta carioca.

Após a eclosão do golpe civil-militar de 1964 e a instauração de uma Ditadura marcada pela violência às oposições e pela supressão dos direitos políticos e civis desde seus primeiros momentos, a linguagem musical e poética bossanovista sofreu um processo de desgaste. Em meio a essa nova conjuntura, o sentido do fazer musical passou a ser caracterizado pelo engajamento político-social e as canções começaram a ser entendidas como possíveis canais de conscientização política e de denúncia das violências do regime. Além disso, essa vertente renovada de artistas buscava reconstruir a noção de brasilidade sobre o prisma do nacional-popular, colocando no centro de suas canções representações sobre os problemas sociais brasileiros, tendo com símbolos centrais o sertão e o morro, sem mais se restringir às paisagens e ao cotidiano da zona sul do Rio de Janeiro.

Foi nesse ínterim que, conforme Marcos Napolitano (2007, p.5), o acrônimo MPB emergiu como uma instituição sociocultural, depositária de uma tradição e de um conjunto de cânones estéticos e valores ideológicos vinculada a uma concepção de linha evolutiva da Música Popular Brasileira. Essa linha foi estruturada a partir de uma relação linear entre três movimentos musicais: o samba, entendido como a base da canção autenticamente nacional; a bossa nova, concebida como uma renovação modernizadora das tradições do samba; e a própria MPB, que articulou esses ideais modernizantes a um posicionamento engajado com os problemas sociopolíticos do período, ganhando também a denominação de Moderna Música Popular Brasileira (MMPB)⁸.

Dessa forma, a “invenção” dessa linha histórica e sonora construiu uma auto-representação da MMPB não apenas como herdeira direta dessas tradições da música urbana carioca, mas também como uma forma musical que unia o “bom gosto” a uma postura crítico-social adequada ao momento. Sobre isso, é importante pontuar, a partir do trabalho de Silvano Baía (2014), que, ao mencionar essas siglas, compreendo que elas não correspondem necessariamente a “música popular feita no Brasil” ou a “música brasileira popular”, mas a um certo repertório e a um conjunto de referências que, em grande medida, foi

⁸ Em muitos momentos deste trabalho, tomaremos MPB e MMPB como duas designações que definem o mesmo movimento cultural.

institucionalizado a partir desse ideal de linha evolutiva, sobretudo por uma rede formada por autores, produtores musicais, público e pela própria indústria fonográfica.

Longe de consensos ou de uniformidades, a construção conceitual da Moderna Música Popular Brasileira foi tecida, no calor do momento, por múltiplas variáveis, contradições e mediações. Em seu balanço historiográfico sobre a construção discursiva dessa noção de “linha evolutiva”, Baía (2014) não apenas tece uma visão crítica a essa concepção linear, como também aponta para diferentes olhares sobre esse processo de modernização da música popular ocorrido em meados da década de 1960. Nesse período, havia, por exemplo, vozes contrárias a esse processo, como a do jornalista José Ramos Tinhorão, que se opunha ferozmente à bossa nova e defendia a preservação da autenticidade do “samba tradicional”⁹, vindo do morro e produzido pelas camadas populares; vozes favoráveis, como as do poeta Augusto Campos e do compositor Caetano Veloso, que sintonizados com as questões colocadas pelo desenvolvimento da comunicação de massa, viam com bons olhos a incorporação de novas tendências às tradições musicais brasileiras¹⁰; e as que buscavam se posicionar como analíticas, a exemplo da ensaísta e crítica literária Walnice Nogueira Galvão. Em seu artigo *MMPB: uma análise ideológica*, Galvão apesar de caracterizar as canções de movimento como de boa qualidade e de intencionalidade “informativa” e “participativa”, criticava o imobilismo das mensagens de suas canções, calcadas nas representações sobre o “dia que virá”¹¹.

Entrecruzada por diferentes visões, a gestação da Moderna Música Popular Brasileira foi composta por um mosaico complexo de influências diversas e símbolos culturais contrastantes. Assim, potencializada tanto pelas atividades de grupos universitários – como o

⁹ O livro “Música Popular: um tema em debate”, lançado pela primeira vez em 1966, reúne vários textos do autor publicados em jornais e revistas da época. Defensor dos símbolos musicais “autenticamente brasileiros”, em um dos artigos presentes neste livro, Tinhorão define a bossa nova como: “filha de aventuras secretas de apartamento com a música norte-americana, que seria sua mãe, sendo que não se sabe quem seria o pai, da mesma forma que ocorria com muitas crianças de Copacabana, bairro onde surgiu” (Tinhorão 1997, p.25-26 *apud* Baía, 2014, p.160)

¹⁰ Organizado por Augusto Campos, um dos principais nomes da poesia concreta brasileira, o livro “O Balanço da Bossa e outras bossas”, lançado em 1968, reúne um conjunto de textos em defesa da moderna música popular brasileira. Na apresentação do livro, Augusto Campos colocava-se no campo oposto ao nacionalismo cultural de Tinhorão: “estou consciente de que o resultado é um livro parcial, de partido, polêmico. Contra. Definitivamente contra a Tradicional Família Musical. Contra o nacionalismo-nacionalóide em música. O nacionalismo em escala regional ou hemisférica, sempre alienante. Por uma música nacional universal (Campos, 1974, p.14).

¹¹ Publicado originalmente na Revista *Aparte*, em 1968, o texto de Galvão critica o discurso do “dia que virá”, afirmando que: “Dentre os seres imaginários que compõem a mitologia da MMPB destaca-se O DIA QUE VIRÁ, cuja função é absolver o ouvinte de qualquer responsabilidade no processo histórico. Está presente num grande número de canções, onde aparece ora como o dia que virá, ora como o dia que vai chegar, ora como o dia que vem vindo. (...) O homem abdica de seu papel de sujeito na história, e o sujeito passa a ser O DIA, ser dotado de vontade e de movimento. Não sou eu, sujeito humano, que vou chegar lá, mas é O DIA que se encaminha para mim. “A gente”, então, fica dispensada de agir. Quem age é O DIA, “a gente” se dedica apenas a registrar os agravos, enquanto O DIA não vem” (Galvão, 1976, p.93-119).

Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) – quanto pela profissionalização das emissoras televisivas e pelo desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira, essa instituição cultural firmou-se a partir de um objetivo aparentemente ambíguo: o de disseminar uma ideologia crítica ao governo ditatorial e, ao mesmo tempo, realizar-se como produto comercial (Napolitano 2007, p.92). Diante dessa dupla missão, pode-se considerar que o período áureo de desenvolvimento e consolidação da MPB esteve atrelado a “era dos festivais”, situada na segunda metade da década de 1960, quando os palcos dos festivais competitivos televisionados mobilizaram dezenas de artistas e milhares de telespectadores em todo o país. Esses certames ampliaram as discussões estético-políticas do período a partir das efervescentes disputas entre os representantes da vertente nacional-popular, os “brotos” da jovem guarda, os remanescentes da bossa nova, os tropicalistas, entre outros grupos musicais.

Dentre esses certames, tomarei como ponto de partida para a narrativa histórica deste trabalho o IIº Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, ocorrido entre o final de setembro e o início de outubro de 1966. Conforme Napolitano (2006, p.57), em meio a esse contexto de embates culturais, esse festival consolidou a MPB como uma “sigla que se tornou sinônimo de música comprometida com a realidade brasileira, crítica ao regime militar e de alta qualidade estética”. Além disso, esse evento alçou o paraibano Geraldo Vandré ao posto de um dos principais nomes da MPB do período, fenômeno que certamente impactou a cena local pessoense e que buscarei verificar no segundo tópico deste capítulo.

Sobre o referido certame, a sua promoção se deu como uma resposta da TV Record ao grande sucesso do Iº Festival Nacional de Música Popular Brasileira, organizado pela TV Excelsior em abril de 1965, que teve como grande destaque a apresentação avassaladora de *Arrastão*¹² por Elis Regina. Assim, a primeira reação foi dada ainda em maio de 1965, quando foi ao ar, pela TV Record, *O Fino da Bossa*, atração comandada pela própria Elis Regina e por Jair Rodrigues. Transmitido em horário nobre, nas noites de quarta-feira, o programa teve grande importância para a ampliação do conceito de MPB, pois, ao reunir personagens e repertórios de diferentes gerações, propunha a articulação da tradição do samba “autêntico” com a proposta de ruptura modernizante da bossa nova. Dessa forma, o referido programa ajudou a consolidar uma auto-representação da MPB como herdeira dessas tradições, cruzando-as, adequando-as às demandas políticas do contexto e atraindo um público amplo e difuso, ainda que majoritariamente situado na classe média (Napolitano, 2007, p. 90).

¹² Composição de Edu Lobo e Vinicius de Moraes.

Se por um lado, *O Fino da Bossa* emergiu como um sucesso de audiência, por outro, poucos meses após o seu lançamento, as tardes de domingo da TV Record passaram a ser ocupadas por uma nova atração musical. Capitaneado por Roberto Carlos, Wanderléa e Erasmo Carlos, o programa *Jovem Guarda* lançava o novo “ritmo da juventude”. Caracterizadas por roupagens do rock e do pop internacional, as canções de *iê-iê-iê* (referência a canção *She Loves You* dos *Beatles*) alternavam entre temas românticos e narrativas que exaltavam um estilo de vida baseado no consumo e na transgressão às ordens morais. Nesse sentido, a jovem guarda emergiu como uma espécie de antítese da MPB, tanto em seus elementos poéticos/narrativos, considerados politicamente vazios e alienantes pelas esquerdas, quanto em seus elementos sonoros, tendo em vista que o uso de instrumentos eletrônicos em seus arranjos foi encarado como um signo do imperialismo cultural e do entreguismo político, indo de encontro aos símbolos da “autêntica música popular brasileira”.

Foi nesse contexto de tensões e disputas entre a vertente nacional-popular e a jovem guarda, que a TV Record contratou Solano Ribeiro (organizador dos Festivais da TV Excelsior) para promover o IIº Festival da Música Popular Brasileira da TV Record¹³, em 1966. Conforme Silva (2021), o festival teve cerca de 2.635 canções inscritas, das quais 36 composições foram selecionadas e apresentadas em três eliminatórias¹⁴. Cada uma delas classificou quatro músicas para a grande final, totalizando doze canções finalistas. Entre os concorrentes estavam compositores e intérpretes diretamente envolvidos com a gestação da MMPB, como Elis Regina, Jair Rodrigues, Nara Leão, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Paulinho da Viola, Edu Lobo, Chico Buarque e Geraldo Vandré¹⁵.

Após as eliminatórias, as canções mais festejadas pelo público foram as já citadas *Disparada* (composição de Geraldo Vandré e de Théo Barros, interpretada por Jair Rodrigues) e *A Banda* (composição de Chico Buarque, interpretada em dueto com Nara Leão). *Disparada* pode ser designada como uma moda de viola, cujo arranjo produzido para o festival foi constituído por signos sonoros que remetiam à “vida sertaneja”, reforçado pelo uso da viola caipira e de uma surpreendente queixada de burro utilizada como percussão – que ganhou a alcunha de “o mais estrambótico e vigoroso instrumento que repercutiu no Teatro Record” por Zuza Homem de Mello (2010, p.127). Em meio a essa ambiência sonora, a letra evoca um

¹³ O primeiro Festival promovido pela Record ocorreu em 1960 e recebeu o nome de Iª Festa da Música Popular Brasileira. Inspirado no modelo do Festival de Sanremo, na Itália, o certame ocorreu em um resort no Guarujá e teve pouca repercussão na época. A música vencedora foi *Canção do Pescador*, composição de Newton Mendonça (que faleceu dias antes da cerimônia de premiação), interpretada por Roberto Amaral.

¹⁴ As eliminatórias ocorreram, respectivamente, nos dias 27 e 28 de setembro e 1 de outubro de 1966, no Teatro Record, em São Paulo.

¹⁵ Vandré havia vencido, meses antes, o IIº Festival da Música Popular Brasileira da TV Excelsior com a canção *Porta Estandarte*, composta em parceria com Fernando Lona.

eu-lírico que questiona as violências do mundo rural, remetendo a uma mensagem de resistência e de subversão a partir do relato de sua experiência como um boiadeiro que toma consciência de seu lugar de explorado e termina sua narrativa se intitulando um “cavaleiro de uma terra sem rei”¹⁶. Esta mensagem, somada à performance compenetrada e expressiva de Jair Rodrigues, deixou o público hipnotizado, o que levou a canção a ser um dos maiores casos de comunhão entre artista e plateia na “era dos festivais”.

Já *A Banda* pode ser caracterizada como uma marchinha. Seu arranjo, produzido por Geny Marcondes, contava com o acompanhamento de uma bandinha de coreto, com tuba e bumbo, a qual remetia a uma sonoridade de um carnaval de cidade interiorana. Sua letra constrói a representação da passagem de uma banda que, ao cantar sobre “coisas de amor”, modificava todo o panorama de uma cidade entristecida: fez a contagem de dinheiro do homem sério parar, a rosa murcha florir, a moça triste sorrir; o velho fraco dançar, a moça feia se debruçar. Em meio a uma sonoridade que evocava uma certa nostalgia dos carnavais de outrora, *A Banda* trazia uma mensagem construída por contrastes, baseada em uma esperança fugaz, de um momento que remete a possibilidade do esquecimento das dores e, ao mesmo tempo, reforça a existência de um mal-estar presente (Vilarino, 1999, p.57).

Contudo, diferente de *Disparada*, a canção de Chico Buarque, embora classificada para a final, não impressionou a plateia de primeira, uma vez que, conforme Mello (2010, p.127), durante a sua primeira apresentação, na segunda eliminatória, a voz de Nara foi encoberta pelo som da bandinha que a acompanhava, prejudicando a compreensão da letra pelo público. Diante desse problema, por sugestão do produtor Manoel Carlos, na reapresentação da canção, na noite da terceira eliminatória, Chico entrou no palco para cantar a música inteira junto ao seu violão e Nara a repetiu com o acompanhamento da bandinha. A estratégia deu certo e a canção caiu nas graças do público.

Dessa forma, apesar de suas diferenças estéticas e discursivas, ambas as canções ecoavam mensagens politizadas e reafirmavam a MPB como um movimento de renovação e estilização das expressões tradicionais da música brasileira. Mesmo com o sucesso de outras músicas¹⁷, eram essas duas canções que despontavam como as favoritas para a conquista da Viola de Ouro. Sobre o clima antes da final – ocorrida no dia 10 de outubro, no Teatro Record, em São Paulo –, Mello (2010, p.129) destaca que “nunca o Brasil vivera uma

¹⁶ Conforme Cardoso (2015, p.4), a referida canção apresenta mais um dos personagens populares presentes nas canções de Vandrê que não são direcionados por uma liderança intelectualizada.

¹⁷ Como *Ensaio Geral*, composição de Gilberto Gil, interpretada por Elis Regina, e *Um Dia*, composta por Caetano Veloso e interpretada por Maria Odete.

discussão cultural tão empolgante como aquela. *A Banda* contra *Disparada* era como Palmeiras x Corinthians, como Vasco X Flamengo em decisão de campeonato”.

Diante do sucesso nacional das canções e da divisão do público, e até mesmo do júri, foi decretado um empate entre as canções em primeiro lugar. Assim, mais importante que o resultado final, o embate entre essas canções representou um marco decisivo na ofensiva da MPB contra a emergência da Jovem Guarda, impulsionando a presença de seus artistas nos principais canais de comunicação da época e ampliando exponencialmente suas vendas. Conforme Napolitano (2004, p. 208), durante o período do festival, *A Banda* alcançou expressivo sucesso comercial, com 50 mil compactos e 10 mil LPs vendidos apenas em São Paulo; posteriormente, o compacto gravado por Nara Leão pela Philips vendeu 100 mil cópias em apenas uma semana. *Disparada* também obteve notável êxito comercial, ainda que em proporções menores. Em síntese, o IIº Festival de MPB da TV Record, não apenas consolidou Chico Buarque e Geraldo Vandré como artistas reconhecidos pelo grande público, como também deu um novo fôlego a MPB como o carro chefe da moderna indústria fonográfica nacional do período, expandindo seu público por todo o Brasil.

1.2. *A Banda versus Disparada* pelo olhar do jornal *A União*

É pertinente ressaltar que ainda são escassos os estudos que focam centralmente na circulação da MPB na imprensa, e, mais especificamente, do IIº Festival de MPB da Record. Com relação a esfera pública desse festival, um texto lembrado por Vanda Freire e Erika Augusto, no artigo *Sobre flores e canções: canções de protesto em festivais de música popular* (2014), é o escrito por Carlos Drummond de Andrade publicado no *Correio da Manhã* em 14 de outubro de 1966¹⁸, quatro dias após a final do festival. Nesse texto, o poeta tece fervorosos elogios à canção de Chico Buarque:

A felicidade geral com que foi recebida a passagem dessa banda tão simples, tão brasileira e tão antiga na sua tradição lírica, que um rapaz de pouco mais de 20 anos botou na rua, alvoroçando novos e velhos, dá bem a ideia de como andávamos precisando de amor. Pois a banda não vem entoando marchas militares, dobrados de guerra, não convida a matar o inimigo, ela não tem inimigos, nem a festejar com uma pirâmide de camélias e discursos as conquistas da violência (...) todos que viram a banda passar, e por uns minutos se sentiram melhores. E se o que era doce acabou, depois que a banda passou, que venha outra banda, Chico, e que nunca uma banda como essa deixe de musicalizar a alma da gente. (*Correio da Manhã*, 14 out. 1966, p.6).

¹⁸ ANDRADE, C.D. *A Banda*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro. 14 out. 1966, p.6

Além da exaltação da “bela e singela” canção buarqueana, nesse trecho, o escritor ressalta que, ao construir imagens de amor e esperança, *A Banda* transmitia uma importante mensagem política em meio a um contexto em que os sons dos dobrados de guerra anunciavam um país marcado por violências, violações de direitos e desaparecimentos políticos. Além disso, esse texto de Drummond é sintomático no que diz respeito à preponderância midiática e comercial dessa música em relação a *Disparada*, pois, apesar do empate, me parece que as canções tiveram diferentes níveis de penetrabilidade social e ocupam lugares distintos na memória da música popular brasileira.

Outrossim, o que busquei nesta parte do trabalho foi captar outros olhares sobre a circulação do IIº Festival de MPB da TV Record, visando uma compreensão mais ampla da esfera pública dessa experiência musical. Nesse sentido, ao me debruçar sobre a imprensa paraibana, esperava não apenas encontrar novas perspectivas sobre esse evento e sobre o processo de gestação da MMPB, mas, principalmente, entender os impactos do protagonismo do paraibano Geraldo Vandré (vencedor dos dois maiores festivais de MPB de 1966) para a cena cultural pessoense. Relação que me parecia evidente, uma vez que, no final de 1966¹⁹, a Sociedade Cultural de João Pessoa²⁰ já estava organizava o primeiro de uma série de festivais competitivos promovidos na capital paraibana na década de 1960.

À vista disso, as pesquisas com os jornais nos mostraram que as páginas dos periódicos paraibanos eram espaços de intenso debate cultural das mais diversas expressões artísticas. Ao perscrutar essas páginas, me deparei com colunas especializadas em teatro, cinema, literatura e música, assinadas por jovens intelectuais do período, como Carlos Aranha, Expedito Gomes e Francisco Ramalho. Este último, era redator da Coluna *Prefixo* – situada nas quintas páginas do Jornal *A União* –, responsável pela cobertura dos lançamentos musicais locais, nacionais e internacionais e pela construção de polêmicas características do período.

Foi justamente Francisco Ramalho quem mais escreveu sobre o IIº Festival de MPB da Record nos jornais consultados. Seu primeiro texto sobre o Festival foi publicado em 19 de outubro de 1966, nove dias depois da final. Intitulado “Músicas Vitoriosas”²¹, o artigo inicia destacando que “mais um festival de música se realizou no Sul do País e mais uma vez, compositores nortistas foram vitoriosos”. Um primeiro elemento interessante deste trecho é a permanência de um ideal de divisão do Brasil entre norte e sul, o que remete aos

¹⁹ FESTIVAL de música lança bases. *A União*, João Pessoa. 17 dez. 1966, p.3.

²⁰ Me deterei a uma explicação mais detalhada sobre a SCJP e o Iº FPMMPB no próximo capítulo.

²¹ RAMALHO, F. Músicas Vitoriosas. *A União*, João Pessoa. 19 out. 1966. *Prefixo*, p.5.

tensionamentos simbólicos que envolviam a construção de regionalismos díspares desde o início do século XX. Enquanto o sul, e mais especificamente o sudeste, se configurava como a espacialidade da modernidade, o norte, e mais precisamente o nordeste, foi repetidamente representado a partir dos signos das secas, das migrações, da tradição e da pobreza, como aponta Albuquerque Júnior (2011). Entretanto, esse trecho inicial indica uma ênfase no fato de que, embora a moderna música popular brasileira tenha tido como palco principal os grandes centros urbanos do sudeste, ela foi gestada sob o protagonismo de artistas nordestinos, sugerindo, portanto, um tensionamento entre esses enquadramentos regionais contrastantes.

Contudo, esse destaque às agências culturais nordestinas se restringe às primeiras linhas do artigo. Após apresentar o quadro de músicas premiadas e julgar o empate entre as canções vencedoras como justo, o último parágrafo do texto é centrado em *A Banda*, canção que nas palavras do autor é:

Sem dúvida alguma uma das mais singelas e bonitas composições do jovem Chico Buarque (...) que em breve se encontrará à venda em nosso comércio, tendo também sido gravada por Nara em selo Philips e pelo Quarteto em Cy, na Elenco, gravações estas que lamentavelmente — pois tanto Nara como o Quarteto em Cy são melhores intérpretes que Chico Buarque — estão ameaçadas de não serem postas à venda tão cedo, pois a RGE tem contrato exclusivo por seis meses com a música e vai mandar apreender todas as outras gravações. É só se dizer: Viva o comercialismo e que se dane a arte e o bom gosto!” (*A União*, 19 out. 1966, p.5)

A partir dessa fonte, percebe-se que o autor também ressalta a beleza singela da canção de Chico Buarque e lamenta os entraves burocráticos entre as gravadoras, que emergem como símbolos de um comercialismo que se contrapõe ao “bom gosto”. Em contrapartida, *Disparada* e Vandrê – cujo nome mal é citado – aparecem como meros coadjuvantes do Festival. Dias depois, em 04 de novembro de 1966, Ramalho publicou o texto “A Banda e Outras Coisas”²², no qual o autor, novamente, elogia a canção de Chico Buarque, colocando-a como contraponto às “tendências comerciais” do período:

(...) Com esta singela e bela composição o jovem Chico Buarque está mostrando aos “donos do disco” que nos falta apenas coragem de gravar o que é nosso e divulgar com amor a nossa música. **Os próprios fanáticos do “iê-iê-iê” os fãs de Roberto Carlos, Ronnie Von e outros, já notam que a bandinha está querendo desbancar os seus ídolos**, pois no seu primeiro verso o Chico Buarque mostra que como ele, todos nós estávamos atôa na

²² RAMALHO F. A Banda e outras coisas. *A União*, João Pessoa. 04 nov. 1966. Prefixo, p.5.

vida, faltando apenas um amor que nos chamasse para ver a banda passar.”
(*A União*, 04 nov. 1966, p.5, grifos meus).

Ainda nesta publicação, Ramalho aponta que as canções mais procuradas no comércio pessoense são as seguintes:

(...) Sem comentários, eis as 5 músicas mais procuradas em nosso comércio no dia de ontem, segundo nos informa Evilásio, das Lojas Sancel: 1 – A BANDA — Nara Leão (Philips); 2 – DISPARADA — Jair Rodrigues (Philips); 3 – ESQUEÇA — Roberto Carlos (CBS); 4 – MEU BEM — Ronnie Von (Polydor); 5 – STRANGERS IN THE NIGHT — Frank Sinatra (Reprise) (*A União*, 04 nov. 1966, p.5).

Já em “A Orquestra e A Banda”²³, publicado em 9 de novembro, o autor, ao repercutir a primeira apresentação da Orquestra Paraibana Frevos na Rádio Tabajara, menciona que:

(...) Como uma prova das boas intenções e interesse de mostrar o que é bom, já em sua primeira apresentação, depois de apenas três ensaios, a Orquestra Paraibana de Frêvos não se fez de rogada e até para surpresa nossa, atendeu-nos interpretando com maestria o sucesso do momento, que é “A Banda”, de Chico Buarque. (*A União*, 09 nov. 1966, p.5).

Dessa forma, esses textos exaltam a canção buarqueana como símbolo do bom gosto musical e como um grande sucesso na capital paraibana, sobrepondo-se completamente à canção de Vandré. Além disso, é possível identificar que as polêmicas e os embates em torno dos ideais de “canção politizada *versus* canção comercial” – representados pela disputa entre a MPB e a jovem guarda – também se faziam presentes nas narrativas de Ramalho. Nelas, Chico Buarque aparecia como o líder de um movimento musical politizado e conscientizador, enquanto Roberto Carlos era retratado como o ídolo de uma juventude do *iê-iê-iê*, “à toa na vida”.

A contraposição entre Chico Buarque e Roberto Carlos fica ainda mais evidente no texto “A Banda vista por um Padre”²⁴, publicado no dia 10 de novembro de 1966, que se inicia de forma bem curiosa: “Já está até incomodando este negócio de todo o dia se falar na banda, porém, é isto mesmo (...) uns acham a música tola e sem nada, outros dizem que ela vai passar e ainda há os que afirmam que não vai passar tão depressa assim!”. Certamente, Ramalho se colocava ao lado dos últimos e o texto da vez consistia na transcrição de alguns trechos de um artigo escrito pelo monge beneditino D. Marcos Barbosa, que, entre outras

²³ RAMALHO, F. A Orquestra e A Banda. *A União*, João Pessoa. 09 nov. 1966. Prefixo, p.5.

²⁴ RAMALHO, F. A Banda vista por um padre. *A União*, João Pessoa. 10 nov. 1966. Prefixo, p.5.

coisas, trazia um paralelo entre a marchinha vencedora do certame da TV Record e uma certa “música infernal”:

“Graças a Deus, já não vamos mais para o inferno. E mandam-nos, em vez de brasa, uma... banda! (...) **Depois de nos vermos meses e meses mandados para o inferno, por uma música que parece vir do mesmo, e que é uma profissão de egoísmo e sexo**, é uma alegria ver irromper, de repente, essa bandinha pacata de Chico Buarque de Hollanda, que já conquistou a cidade e os corações”. (*A União*, 10 nov. 1966, p.5, grifos meus).

A mencionada canção que “parecia vir do inferno” era *Quero que vá tudo pro inferno*, faixa de abertura do LP *Jovem Guarda*, lançado em 1965, que transformou Roberto Carlos em um fenômeno nacional. Ao contrapô-la com *A Banda*, o texto escrito pelo monge, reproduzido pela coluna *Prefixo*, extrapolava as dicotomias entre “politização” e “alienação”, transpondo-as para o campo simbólico da tradição católica. Nesse enquadramento moralizante, as diferenças entre Chico Buarque e Roberto Carlos assumiam contornos de representações binárias típicas do imaginário religioso: o angelical *versus* o diabólico, o sagrado *versus* o profano, o espiritual *versus* o carnal. Assim, a exaltação dessa canção vencedora do Festival, e de seu compositor, ganhou múltiplas formas nos textos veiculados na coluna de Francisco Ramalho, que, em geral, a representou como uma canção essencialmente brasileira, de bom gosto e oposta às músicas comerciais.

Em contrapartida, encontramos poucas menções à *Disparada* e a Vandrê nos periódicos pesquisados. Sobre a canção vencedora do Festival, destacam-se apenas duas notas na coluna *Prefixo*, as quais repercutem suas gravações de forma bem objetiva. A primeira, lançada em 5 de novembro de 1966, noticiava o lançamento do compacto simples de Jair Rodrigues pela Philips, contendo *Disparada* e *Fica mal com Deus* – outra composição de Vandrê, descrita como uma canção de “relativo sucesso”²⁵. Já a outra nota foi publicada em 16 de dezembro de 1966 e consiste na repercussão da gravação de *Disparada* por Marinês pela gravadora CBS, sem elaborar análises ou comentários mais longos sobre o compacto²⁶.

Já com relação a Geraldo Vandrê, seu nome também pouco recebeu destaque pelos jornais, sendo mencionado em apenas duas fontes. A primeira menção aparece na nota “Festival de Música lança bases”, lançada em 17 de dezembro de 1966, pelo Jornal *A União*. A nota, ao abordar o lançamento do regulamento do já citado Iº Festival Paraibano da Moderna Música Popular Brasileira, destaca Chico Buarque de Holanda, Gilberto Gil e o

²⁵ RAMALHO, F. *Disparada*. *A União*, João Pessoa. 05 nov. 1966. *Prefixo*, p.5.

²⁶ RAMALHO, F. *Marinês em Disparada*. *A União*, João Pessoa. 16 dez. 1966. *Prefixo*, p.5.

“paraibano Geraldo Vandré” como os líderes intelectuais do movimento da moderna música popular brasileira. Nesse mesmo tom, ocorre a menção no texto “Destaques 66²⁷”, lançado em 31 de dezembro de 1966, na coluna *Prefixo*. Em seu balanço dos destaques musicais do ano, Ramalho elenca Chico Buarque, Geraldo Vandré e Gilberto Gil como os compositores do ano. Já com relação às melhores músicas do ano, há, pela primeira vez, um maior destaque a Vandré, que aparece nessa seção com três canções: *Disparada*, *O Cavaleiro e Porta Estandarte*; enquanto Gil aparece com *Lunik 9 e Louvação* e Chico Buarque apenas com *A Banda*.

Dessa forma, embora Vandré seja lembrado como um dos líderes da MMPB, foi a partir da centralidade de *A Banda* e de Chico Buarque que se deu a recepção do Festival na imprensa paraibana. Assim, a mobilização dos discursos tecidos por Francisco Ramalho em sua coluna no Jornal *A União* nos reforça a percepção da cultura como um campo de dinâmicas complexas, que, muitas vezes, surpreendem os pressupostos iniciais do pesquisador. Nesse sentido, se a expectativa inicial girava em torno de verificar, a partir da imprensa paraibana, os festejos da vitória do paraibano Geraldo Vandré no maior evento musical do ano de 1966, as fontes coletadas indicaram, mesmo parcialmente, que a canção do carioca Chico Buarque foi bem mais repercutida – e até mesmo comemorada – pela imprensa local.

Essa constatação, no entanto, não inviabiliza a importância das vitórias de Vandré para a cena musical pessoense e nem a sua influência para a organização dos Festivais de MPB na capital paraibana na década de 1960, uma vez que as fontes coletadas e analisadas se referem apenas uma pequena parte da circulação dos debates em torno do fazer musical nesta espacialidade. Longe de esgotar esse debate, busquei propor um exercício de construir diálogos entre o nacional e a realidade local pessoense, ampliando a esfera pública dos debates sobre a MPB e dando um primeiro passo para a captação das “vozes” desses agentes culturais que, mesmo distantes dos grandes centros da indústria musical, estavam ativos nas disputas acerca do sentido do fazer artístico-musical durante o período ditatorial.

²⁷ RAMALHO, F. Destaques 66. *A União*, João Pessoa. 31 dez. 1966. *Prefixo*, p.5.

CAPÍTULO 2 - A ERA DOS FESTIVAIS CHEGA A JOÃO PESSOA: O Iº FESTIVAL PARAIBANO DA MODERNA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

2.1 - Um festival entre o desejo de pioneirismo e a pretensão de modernidade: os preparativos para o IºFPMMPB

A Paraíba do início da década de 1960 vivia um momento de grande ebulição política e social. Com relação ao panorama dos movimentos sociais no estado nesse período, Nunes (2014) destaca que havia um amplo cenário de mobilizações composto por diferentes atores políticos, como o movimento sindical, o movimento estudantil universitário e secundarista, a Associação Paraibana de Imprensa (API) e a Campanha de Educação Popular (CEPLAR) – que, inspirada pelos ideais de Paulo Freire, promovia atividades de educação e conscientização junto às camadas populares desde 1961. O maior desses movimentos, no entanto, eram as Ligas Camponesas, as quais desde meados da década de 1950 se apresentavam como o mais importante canal de resistência e mobilização política dos trabalhadores rurais pelo direito à terra no Brasil, sendo a Liga de Sapé a maior do país.

Em meio a esse contexto, a cidade de João Pessoa vivia um processo de expansão urbana, que – entre migrantes, bondes, pontes e avenidas – espalhava a urbe sob novos padrões produtivos, acostados a políticas públicas que privilegiavam uma lógica de modernização em prol do capital (Bezerra; Araújo, 2007). Já no plano cultural, os primeiros anos da década de 1960 foram marcados por uma efervescente produção das mais variadas linguagens artísticas, as quais ganhavam grande reverberação nos jornais, principalmente nos debates sobre o teatro e o cinema. Com relação ao campo musical, nesse período surgiram diversos conjuntos formados pela juventude da cidade, como Os Quatro Loucos (berço musical de Zé Ramalho e Vital Farias) e Os Selenitas, os quais, inspirados pela disseminação dos símbolos culturais do Rock, como os *Beatles* e *Jimi Hendrix*, agitavam os bailes da capital (Egypto, 2015, p.77). Por outro lado, Matteo Ciacchi (2023, p.11) também destaca a existência de uma emergente cena de bossa nova em João Pessoa, cujo principal evento foi o I Festival de Bossa Nova, ocorrido em janeiro de 1965, no Teatro Santa Roza.²⁸

²⁸ Produzido pelo cineasta, professor e escritor pernambucano Jomard Muniz de Britto, em parceria com o Clube de Arte e Cultura de João Pessoa, este Festival contou com alguns artistas que, posteriormente, também figuraram no IºFPMMPB, como Geisa Reis e Marcus Vinícius de Andrade.

No mais, a circulação da produção e dos debates musicais passavam centralmente pelas programações do rádio, as quais embalavam o cotidiano dos pessoenses com programas de auditórios, radionovelas e até mesmo pequenos concursos de calouros. Em seu livro memorialístico *O contexto dos Festivais de Música Popular Brasileira na Paraíba*, o jornalista Expedito Gomes destaca, por exemplo, o programa *Júri Musical Popular*, apresentado pelo já mencionado Francisco Ramalho e por Galileu Oliveira Belli na Rádio Arapuan, atração que, na visão do autor, “deu o maior impulso para a nossa música popular, servindo de conscientização para os problemas mais prementes acerca da boa música brasileira” (Gomes, 2014, p. 50). A Rádio Tabajara, por sua vez, também exercia papel central nesse cenário, contando com programas de auditório de grande sucesso, como os comandados por Pascoal Carrilho, o “príncipe dos auditórios”, em que se apresentavam diversos artistas locais, além de importantes nomes da música brasileira da *Era do Rádio*²⁹.

A centralidade do rádio constitui-se como um elemento fundamental para a compreensão do surgimento e da consolidação dos festivais de MPB na capital paraibana. Diferentemente do que ocorreu nos grandes centros urbanos do sudeste, onde os festivais se estruturaram a partir das emissoras televisivas, em João Pessoa esse movimento emerge, sobretudo, da atuação de agentes ligados ao meio radiofônico. Assim, em um período em que “a televisão ainda era uma quimera”³⁰, o rádio se configurou não apenas como espaço de formação de público e de circulação de ideias, mas também como o principal canal de divulgação e transmissão dos certames de Música Popular Brasileira que viriam a acontecer na cidade.

Nesse sentido, o espaço urbano pessoense encontrava-se marcado por um cenário complexo, no qual os signos do arcaico e do moderno, do desenvolvimento capitalista e da mobilização popular se entrelaçavam, reforçando a concepção da cidade como um “espaço de contradição, de luta e da criação de novos desejos, onde os homens fabricam suas utopias” (Mariano, 2018, p.25). Contudo, boa parte das utopias fermentadas naquele período foram abaladas pelo golpe civil-militar de 1964, que, na Paraíba, foi imediatamente marcado pela cassação de prefeitos, deputados e vereadores contrários ao governo ditatorial; pela invasão da API e da CEPLAR; pela perseguição e intervenção dos movimentos estudantis; e, sobretudo,

²⁹ No livro *Rádio Tabajara: patrimônio cultural da Paraíba* (2017), de Josélino Carneiro, é possível identificar registros fotográficos das participações de artistas de grande projeção nacional da época, como Nelson Gonçalves, Ângela Maria e Luiz Gonzaga.

³⁰ Expressão usada por Pedro Osmar, líder do Jaguaribe Carne, registrada no livro *Musicalia – Aspectos da Evolução da Música na Paraíba*, no qual Diogo Egypto (2015) teve acesso em sua pesquisa de mestrado.

pelo aniquilamento das Ligas Camponesas, movimento que a ditadura reprimiu de forma mais violenta e sanguinária desde seus primeiros momentos (Nunes, 2014).

Diante dessa nova conjuntura, assim como nos grandes centros urbanos, o fazer musical na capital paraibana voltou-se para uma linguagem comprometida com os problemas sociais vigentes. Assim, menos de dois meses após a final do IIº Festival de MPB da TV Record, o jornal *A União*, em 10 de dezembro de 1966, já anunciava que “Prefeito vai colaborar com o Festival da MMPB”³¹. O festival em questão era uma promoção da Sociedade Cultural de João Pessoa (SCJP), grupo independente presidido pelo jovem Expedito Pedro Gomes³². Em seu relato memorialístico, Gomes explica que a entidade foi fundada em 1965 pelos membros do Coral Guarani e atuava na promoção de atividades culturais na capital paraibana, como espetáculos teatrais – a partir do Teatro de Amadores da Sociedade Cultural (T.A.S.C) – e outros eventos ligados ao cinema, folclore e artesanato (Gomes, 2014, p.71).

Durante a pesquisa nos jornais, além da atuação do T.A.S.C, encontrei também uma matéria, publicada pelo jornal *A União*, em 28 de dezembro de 1966, a qual anunciava a formação, pela SCJP, de uma comissão para premiar as pessoas que mais se destacaram no setor artístico da capital naquele ano. Essa comissão foi composta pelo Maestro Pedro Santos, pelo cineasta Carlos Aranha, pelo poeta Marcus Vinicius de Andrade e por Alarico Correa Neto (único integrante cujo ofício não é explicitado na matéria), além do próprio Expedito Gomes. Esse registro constitui um importante indício da rede de intelectuais e artistas que orbitava as atividades da SCJP, personagens que viriam a figurar no Festival em diferentes frentes: no palco, a exemplo de Marcus Vinicius; na cobertura jornalística, como Carlos Aranha; ou ainda na organização do evento.

Apesar de atuante ao longo de 1966, esse festival seria, até aquele momento, o principal evento promovido pela SCJP. Diante desse desafio, Expedito narra que um dos primeiros passos para a realização do certame se deu a partir da reunião com Altimar de Alencar Pimentel, diretor do Teatro Santa Roza, cujo objetivo era garantir a liberação do espaço para a realização do certame. Para as tratativas, ele contou com o apoio de um grupo formado por nomes conhecidos da cultura paraibana³³ – que também viriam a participar do

³¹ PREFEITO vai colaborar com o Festival da MMPB. *A União*, João Pessoa, 10 dez. 1966, p.3.

³² Natural de Areia/PB, Expedito Gomes, conforme Ciacchi (2023, p.14), participava do meio cultural da cidade pelo menos desde 1964, atuando em grupos de teatro estudantil, escrevendo colunas de crítica teatral no jornal e integrando o Coral Guarani, um dos poucos corais profissionais ativos na capital.

³³ Em suas memórias, Expedito relata que nesse grupo estavam Francisco Ramalho (radialista da Arapuan), Pedro Santos (maestro da Orquestra Sinfônica da Paraíba), Carlos Roberto de Oliveira (diretor artístico da Rádio Tabajara) G.O. Belli (colunista de artes) e Alarico Correia Neto (secretário do Teatro Santa Roza).

festival, seja como membros da comissão organizadora ou do júri. Sobre as negociações, o jornalista relata que apesar do temor de Pimentel pelos possíveis “pandemônios que poderiam ocorrer no Teatro com a rebeldia dos jovens”, o grupo conseguiu convencê-lo a liberar o Santa Roza, afirmando que tal evento se tratava apenas de “uma competição entre os jovens músicos da cidade, em forma de eliminatórias, finalistas e vencedores” (Gomes, 2014, p.74), esvaziando, ao menos nesse momento, os significados políticos que eram inerentes ao certame.

Um dado curioso, que nos remete à complexidade da relação entre as fontes jornalísticas e o relato memorialístico de Expedito Gomes, é que, em seu livro, essas tratativas com Altimar Pimentel são atribuídas ao mês de dezembro de 1966. Contudo, a partir da pesquisa com os periódicos, percebeu-se que Pimentel só tomou posse como diretor do Teatro na metade final de janeiro de 1967³⁴. Além disso, foi apenas no final de fevereiro que identifiquei a primeira menção nos jornais de que o certame, de fato, ocorreria no Santa Roza³⁵. Entendo, contudo, que mais importante que a precisão factual, esse relato de Expedito revela a importância das negociações pelo Teatro Santa Roza, o principal espaço de cultura na capital paraibana do período, componente importante para a legitimação do Festival.

Foi em 18 de dezembro de 1966 que a SCJP divulgou – por meio dos canais de imprensa de toda a Paraíba – o regulamento do intitulado Iº Festival Paraibano da Moderna Música Popular Brasileira. Segundo o documento³⁶, as inscrições abrangiam todo estado e tinham como prazo limite o dia 20 de fevereiro de 1967.³⁷ Entre vários pontos, o edital do Festival estipulava que cada participante poderia inscrever até três composições inéditas; que poderiam participar compositores paraibanos ou não, desde que estivessem radicados por mais cinco anos no estado; e que as canções deveriam ser assinadas com um pseudônimo³⁸ – com o objetivo de garantir a imparcialidade da seleção – e acompanhadas por um pequeno envelope contendo o nome verdadeiro do autor e um breve relato sobre o tema da composição.

Posteriormente, os preparativos para o Festival foram amplamente veiculados pelos periódicos paraibanos, recebendo visibilidade e investimentos consideráveis. Contando com o patrocínio do Instituto de Desenvolvimento da Paraíba, do Departamento Cultural da

³⁴ EMPOSSADO novo diretor do Santa Roza. *A União*, João Pessoa, 20 jan. 1967, p.3.

³⁵ FESTIVAL de música encerra inscrições. *A União*, João Pessoa, 28 fev. 1967, p.3.

³⁶ FESTIVAL Paraibano da Moderna Música Popular - Regulamento. *A União*, 18 dez. 1966, p.3 e 7.

³⁷ Posteriormente, as inscrições foram prorrogadas até o dia 28 do referido mês, como indica a nota FESTIVAL prorroga inscrições. *A União*, João Pessoa, 16 fev. 1967, p.3.

³⁸ No dia 4 de janeiro de 1967, o jornal *A União* divulgou que a primeira canção inscrita no festival foi assinada por Júpter (sic) e Saturno. Ver. FESTIVAL inscreveu primeiro candidato. *A União*, João Pessoa, 14 jan. 1967, p.3.

Universidade Federal da Paraíba e da Prefeitura Municipal de João Pessoa, uma nota lançada pelo jornal *A União*³⁹ informou, já em meados de março de 1967, os valores das premiações do certame: 300 mil cruzeiros para o primeiro lugar; 150 mil para o segundo; 100 mil para o terceiro; e 50 mil para o melhor intérprete – quantias expressivas, posto que, em 1967, o salário mínimo na Paraíba era de 63,75 NCr\$⁴⁰.

No que diz respeito à circulação do Iº FPMMPB na imprensa durante o período de sua preparação, uma das principais características identificadas foi o destaque dado ao pioneirismo da Paraíba em organizar o primeiro festival fora do eixo Rio-São Paulo. Esse discurso sobre o pioneirismo paraibano aparece, inclusive, no livro de memórias de Expedito Gomes, o qual escreve na introdução que “podemos afirmar que a Paraíba foi quem deu início aos Festivais da MPB no nordeste” (Gomes, 2014, p.11). Com relação às fontes impressas, encontramos reverberações desse discurso tanto em notas do jornal *A União*⁴¹ quanto em textos do próprio organizador do certame publicados neste veículo.

Em um deles, intitulado “Festival e o critério de revalorização da MPB⁴²”, Gomes enfatizava o sucesso do festival – destacando que houve mais de 40 canções inscritas – e ressaltava que o grande objetivo de sua promoção era a valorização dos jovens compositores paraibanos ligados ao movimento da MMPB, os quais enfrentavam grandes dificuldades de serem visualizados por um mercado fonográfico que os marginalizavam. O texto é concluído com uma frase de efeito, a qual reforça não apenas o mencionado pioneirismo paraibano como também o seu compromisso de conectar a cena local ao movimento nacional da MMPB: “Vejamos agora o que poderá fazer este primeiro festival brasileiro realizado num Estado do Nordeste. Vejamos quais os frutos que podemos obter mesmo que eles sejam mínimos. O certo é que a Paraíba não ficará à margem do movimento da MMPB” (*A União*, 08 mar. 1967, p.5).

Alguns dias antes da publicação deste texto de Expedito Gomes, *A União* já havia publicado que 24 das 42 composições inscritas, tinham sido selecionadas para o festival⁴³. Nesta nota, explicou-se que os critérios adotados pela comissão foram “a originalidade, o equilíbrio formal e a prosódia”, acrescentando que a maior parte das canções desclassificadas

³⁹ PRÊMIOS do festival de música foram definidos. *A União*, João Pessoa, 21 mar. 1967, p.3.

⁴⁰ Vale destacar que NCr\$ 1,00 equivalia a Cr\$ 1.000. Decreto nº 60.231, de 16 de Fevereiro de 1967. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-60231-16-fevereiro-1967-400952-publicacaooriginal-1-pe.html>.

⁴¹ Destaco como exemplo a nota “Festival de Música Inscreve músicas” – publicada em *A União*, 12 jan. 1967, p.3 – que enfatiza que esse certame era “considerado o primeiro realizado fora de São Paulo e da Guanabara”.

⁴² GOMES, Expedito. O Festival e o critério de revalorização da MPB. *A União*, João Pessoa, 08 de março de 1967, p.5.

⁴³ COMISSÃO do Festival selecionou 24 músicas. *A União*, João Pessoa, 04 mar. 1967, p.3.

não possuíam características de MMPB, estando algumas delas, inclusive, “afastadas do sentido básico que exprime a realidade brasileira”. À vista disso, algumas percepções acerca do sentido desse fazer musical moderno aparecem no texto “Ano Cultural e Música”⁴⁴, de autoria do próprio Expedito Gomes. Publicado poucos dias antes do anúncio das canções selecionadas para o Festival, o texto do jornalista celebrava a agitação da vida musical na capital e afirmava que a Paraíba não estava “na retaguarda do movimento da moderna música popular brasileira, iniciado lá pelos idos de 1958 e reforçado em 1965”. Ao estabelecer essa periodização, o autor reafirmava a concepção da linha evolutiva da Bossa Nova como a gênese desse movimento de música moderna e o Iº Festival Nacional da TV Excelsior – que marca o início da era dos festivais – como ponto de inflexão e renovação politizada dessa linhagem.

Ainda nesse texto, Gomes concebia a MMPB como um projeto cultural de intervenção, entendido como uma forma de resistência ao que ele chamou de “império do iê-iê-iê”, também caracterizado pelo autor como um “ritmo bastardo”, que, cada vez mais fraquejava diante do “novo ritmo” que tomava a produção da música nacional. Assim, entre discursos sobre o pioneirismo paraibano e a exaltação da MMPB, os textos do presidente da SCJP reforçam a perspectiva de que o Festival propunha um fazer musical moderno e engajado, em um espaço que sofria com o estigma de ser uma capital provinciana, localizada em uma região historicamente forjada pelos signos da tradição.

No que diz respeito à formação da concepção da “tradição musical nordestina”, Leonardo Ventura (2021) argumenta que ela foi tecida no interior de um determinado regime de audibilidade⁴⁵, constituído por um conjunto de espectros sonoros, como os sons das zabumbas, violas, sanfonas, pífanos, rabecas, cantos de aboios, gritos de desafios, entre outros, que passaram a operar como marcadores acústicos de uma identidade regional. Segundo o autor, tal configuração não emergiu de forma espontânea ou natural, mas se consolidou, ao longo da primeira metade do século XX, a partir da invenção de um arquivo sonoro específico e de uma audibilidade quimerizada por uma série de agentes culturais⁴⁶ – em sua maioria, pertencentes às elites agrárias nortistas em decadência. Esses agentes buscavam entrelaçar a espacialidade nordestina com tempos pré-modernos, construindo-a

⁴⁴ ANO cultural e música. *A União*, João Pessoa, 17 fev. 1967, p.5.

⁴⁵ Ventura (2021, p.23) estabelece, a partir das proposições de Michel Foucault, a noção de Regime de Audibilidade para trabalhar a relação que uma dada sociedade, em um dado momento de sua história, mantém com o ouvir, ou seja, ao lugar que o sentido social da audição ocupa em certas condições históricas.

⁴⁶ Em sua pesquisa, Ventura (2021) analisa a invenção desse arquivo sonoro do nordeste a partir da atuação de nomes como Gustavo Barroso, Câmara Cascudo, Gilberto Freyre, Rachel de Queiroz, José Lins do Rêgo e Ariano Suassuna, além do paulista Mário de Andrade.

como um “lugar sonoro” em oposição aos sons instaurados pela modernidade das metrópoles, espaços em que:

a música está presa à lógica do capital, ao circuito dos teatros e casas de show, ao mercado de instrumentos, à venda de gramofones e vitrolas, ao comércio de pianos e pianolas, a uma sonoridade europeizada, estrangeira; mundo imerso na timbrística da máquina, do mecânico, do urbano – choque de bondes, ruído de motores, algazarra dos carnavais (Ventura, 2021, p.16).

Dessa forma, a produção dessa audibilidade moldou o imaginário em torno das musicalidades consideradas “típicas” do Nordeste, contribuindo para a formação de uma visão essencialista e saudosista sobre uma região suspensa no tempo, imune às nocividades da modernidade. O apogeu e a consolidação dessa concepção de tradição musical nordestina se deram, sobretudo, a partir da ampla penetração de Luiz Gonzaga no rádio e na indústria fonográfica na década de 1950. Sendo o grande representante da “voz do nordeste” dentro dos grandes centros urbanos do país, suas canções produziram subjetividades e instituíram sensibilidades a partir de representações recorrentes sobre a seca, as retiradas, as experiências de chuva e a resiliência sertaneja, temas que apareciam em diálogo com signos sonoros como os aboios, o estalar de chicotes, os mugidos de vaca, o pinicar de violas, entre outros (Albuquerque Júnior, 2011, p. 180-181).

Por mais que não esteja explícito nesses textos de Expedito Gomes, me parece que o desejo de modernidade em prol da inserção da capital paraibana aos círculos da MMPB não passava apenas pela rejeição ao *iê-iê-iê*, mas também pela a superação desses enquadramentos advindos do ideal de “tradição musical nordestina”. Nesse sentido, não era Gonzaga, Jackson do Pandeiro ou Marinês as referências destacadas pelos textos que circulavam nos jornais. Também não eram os baiões, xaxados ou xotes com temas sobre as angústias da seca ou do sofrimento do sertanejo que a comissão parecia visar ao se referir a “canções ligadas à realidade nacional”.

Para além dos textos nos jornais, um dos indícios dessa aspiração de ruptura com a “tradição nordestina” é o cartaz do Festival (figura 1). Ele apresenta uma escolha visual que se afasta de maneira significativa com os estereótipos tradicionalmente associados às representações do Nordeste e da música popular regional. Em vez de recorrer a imagens consagradas do “imaginário nordestino” – como cactos, terra batida, cangaceiros, sanfonas e violas – o material aposta em uma linguagem gráfica marcada pela abstração e pelo geometrismo, como pode ser conferido abaixo:

Figura 1: Cartaz do I Festival Paraibano da Moderna Música Popular Brasileira



Fonte: Acervo Rádio Tabajara.

As cores predominantes do cartaz são o vermelho, o preto (que se apresenta em dois tons, um mais perto do grafite e outro mais escuro ao centro) e o branco, as quais remetem às cores da bandeira da Paraíba e também se aproximavam das capas de discos bossanovistas desenhadas por Cesar Villela⁴⁷. Essas cores estão dispostas em formas circulares, que constroem uma imagem a qual remete a de um vinil; no centro do cartaz se situam duas figuras rítmicas cujas cabeças foram desenhadas em forma de triângulos. A tipografia do

⁴⁷ Responsável por produzir uma “Bossa Gráfica” a partir das capas de discos lançadas pela gravadora Elenco, Villela desenhou diversas capas de disco utilizando essas três cores, como: *A Bossa Nova de Roberto Menescal e Seu Conjunto* (1963), *Vinicius de Moraes e Odette Lara* (1963), *Carlos Antônio Jobim* (1963), *Nara* (1964), entre outros. Sobre suas produções, conferir: ALMEIDA, Tiago Morais. Cesar Villela e a Bossa Gráfica da Elenco. **Ismo.mov**. 2025, on-line. Disponível em: <<<https://www.ismo.mov/cesar-villela-e-a-bossa-grafica-da-elenco/>>>. Acesso em: 17 jan. 2026.

cartaz é limpa, sem ornamentos, e reforça o afastamento de uma estética dos excessos, tal qual propunham os bossanovistas.

Dessa forma, o cartaz evoca um Festival mergulhado em signos da urbanização e conectado às linguagens gráficas modernas, podendo ser interpretado como uma afirmação simbólica, no plano visual, desse desejo de pioneirismo e modernidade que apareciam nos jornais, sobretudo nos discursos de Expedito Gomes. Nota-se, portanto, que a história desse Festival estava submersa, desde seus preparativos, por disputas simbólicas que colocavam frente a frente a modernidade e a tradição, o novo e velho, o cosmopolitismo e o provincianismo, o nacional e o regional.

2.2 Modernidades em conflito: *Poeira versus O Repente*

As tensões que rodeavam os preparativos para o Iº Festival Paraibano da Moderna Música Popular Brasileira ganharam ainda maior amplitude durante as três eliminatórias ocorridas nos dias 1, 8 e 15 de abril de 1967, transmitidas pelas rádios Tabajara e Arapuan. Apesar da militância pelo enquadramento da modernidade, Ciacchi (2023, p.19) aponta para uma diversidade de estilos e temas nas canções dos festivais:

Havia músicas de protesto e denúncia social, abordando temas como a miséria, a fome e o analfabetismo, mas havia também músicas ufanistas, como “Exaltação à Paraíba”, músicas em moldes tradicionalistas, como as marchas-rancho românticas “Saudade” e “O Canto da Esperança”, além de diversas canções que abordavam temas ou emprestavam formas musicais do folclore, tanto no mundo da pesca artesanal, tal qual “Heróis do Mar” e “O Pescador”, como no ambiente rural do sertão, como em “De Volta à Serra”, “Carreiro”, “O Repente” e “Meação”.

Essas eliminatórias foram realizadas a partir de nuances características dos festivais do período: algumas canções tiveram problemas com a censura – como é o caso de *Inimigo do Povo*, de Vital Farias –, enquanto outras foram alvos de fortes vaias pelo público (Gomes, p.78-79). Um indício do clima acalorado do Festival pode ser observado em uma nota publicada no jornal *O Norte*, a qual relatava que na noite de segunda eliminatória: “alguns jovens no público fizeram algazarra e gritaram propositadamente além dos limites de uma euforia natural, fazendo com que algumas famílias se retirassem do Teatro Santa Roza”.⁴⁸ Como resposta a essa atitude, foi lançada uma outra nota assinada por Altimar Pimentel – que circulou nos três principais periódicos da capital no dia 11 de abril – advertindo que devido às

⁴⁸ MAIS três finalistas no I festival de música. *O Norte*, João Pessoa, 11 abr. de 1967, p.3.

“manifestações exageradas” de “pessoas que não sabem conduzir com o devido decoro em ambientes públicos”, a diretoria do Teatro iria solicitar policiamento nas próximas fases do certame⁴⁹.

Em meio a essa diversidade de canções e reações, dez músicas foram selecionadas para a grande final, que ocorreu no dia 23 de abril de 1967. Como explicarei melhor no próximo capítulo, a grande favorita era a música *Poeira*, composição de Marcos Tavares e Marcus Vinicius de Andrade, interpretada pelo último.

***Poeira*, Marcus Vinicius de Andrade e Marcos Tavares**

Salpico do mundo – poeira
entrou nos meus olhos – poeira
deixou esse sono profundo
deixou nossa vida a cegueira
Poeira é vontade do homem
Amor que é dado às carreiras
poeira é o pranto de quem chora
e canta a canção derradeira

Poeira é verdade escondida
Tristeza pela vida inteira
Fraqueza no canto e na lida
No ódio e no amor é poeira
Poeira caiu nos meus olhos
Tingiu meus braços cansada
Levou minha luz, minha força
Deixou nessa vida a cegueira

Poeira deixou
Força na vida acabar
Mas quem já chorou
Um dia poderá cantar

Fiquei sem razão, sem mais nada
Enquanto nos olhos – poeira
Perdido no mundo, na estrada
Num rio de água sem beira
Mas verdade não morre e um dia
Saiu dos meus olhos – poeira
Abri os meus braços pra luta
e canto a canção derradeira.

⁴⁹ TEATRO Santa Rosa - Aviso. *O Norte*, João Pessoa, 11 abr. 1967, p.4; TEATRO Santa Rosa - Nota *A União*, João Pessoa, 11 abr. 1967, p.3; TEATRO Santa Rosa - Nota. *Correio da Paraíba*, João Pessoa, 11 abr. 1967, p.7.

A mensagem da letra da canção, transmitida por um eu-lírico incomodado e aflito por uma poeira, pode ser interpretada como uma representação do incômodo oriundo das violências do período ditatorial, uma denúncia de um mal difícil de ser enxergado, mas que atinge todo o corpo – os olhos, os braços e o próprio canto – e causa cegueira, “canseira”, tristeza e fraqueza. No entanto, a representação da ditadura enquanto uma “poeira” também abria a possibilidade de que um dia ela poderia ser varrida e superada e, no caso da canção, a convocação à luta surge como o caminho possível para que essa poeira desapareça, evocando o famoso enunciado do *dia que virá*⁵⁰. Dessa forma, a mensagem literária de *Poeira* estava bem alinhada ao estilo das canções politicamente engajadas, que faziam sucesso nos grandes palcos dos festivais de MPB no eixo Rio-São Paulo.⁵¹

Entretanto, para a surpresa de muitos, a grande vencedora foi *O Repente*, composição de Zé Pequeno, cantor popular nos programas da Rádio Tabajara, e do médico Genival Veloso, interpretada por Bráulio Bronzeado com o acompanhamento do conjunto Albarã. Esta canção – assim como a *Disparada*, de Vandrê e Barros, –, pode ser configurada como uma moda de viola⁵². Só que diferente da vencedora do Festival da TV Record de 1966, que trazia novidades timbrísticas, como o uso da queixada de burro como instrumento percussivo, *O Repente* possuía uma estrutura e um arranjo musical simples, com melodia e harmonia repetitivas, tendo como destaque o timbre da viola caipira e do “vozeirão” de Bráulio Bronzeado, que remetia à voz de Luiz Gonzaga, principal nome da tradição musical nordestina.

O Repente, Zé Pequeno e Genival Veloso

Também no meu sertão
Existe um Trovador
Que das cordas da viola
E do verso improvisado
Não podendo louvar a beleza

⁵⁰ A partir do texto Walnice Galvão, mencionado no capítulo anterior, Ramon Vilarino (1999, p.57) explica que muitas letras da ala engajada da MPB apresentam uma constante de representar a possibilidade de redenção no futuro, no amanhã, no dia que se sucederá o atual estado das coisas. Nesse sentido, diante do desejo de fazer e a impotência de intervir na realidade, os compositores deslocam para o futuro o tempo de atuação, numa mensagem de angústia, sem abandonar a esperança.

⁵¹ O comentário sobre *Poeira* ficou restrito a sua letra, pois essa foi uma das canções que não tivemos acesso ao arquivo sonoro.

⁵² *O Repente* foi uma das poucas músicas do Festival que conseguimos ter acesso até o momento. Tendo sido gravada no compacto *Festival Apresenta*, lançado em 1967, há uma versão digitalizada da canção que está disponível no youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=CzSAWq4F11o>. Além desta versão, também foi feita uma gravação de *O Repente* e das outras músicas do compacto a partir de um volume disponível na loja Estilhaços Discos, localizada em João Pessoa.

Chora cantando a tristeza
 Sorrindo canta a ilusão
 Cantando chora a tristeza
 Canta sorrindo a ilusão

Sua alma é a viola
 A vida sua escola (côro)

Por onde vai passando
 Do seu canto vai deixando
 Os feitos da história
 E o passado de glória
 Do outros cabras de fama
 Ou da improvisação
 Ele faz uma louvação
 Tirada no repente
 A quem de direito presente

Sua alma é a viola
 A vida sua escola (côro)

Um dia ele virá
 Arrancando do seu canto
 Dizer tôda verdade
 Que a gente ouve contar
 De quem não viu nem sentiu
 Só pode falar da dor
 Quem por ela passou
 E pra saber dizer
 Não é só quem tem o direito
 Do mandar e do fazer

Já a sua letra constrói uma representação do repentista como símbolo das lutas e das dores sertanejas. Logo no primeiro verso, o eu-lírico evoca a espacialidade do sertão como ambiência de sua narrativa. Em meio a um jogo de palavras, o sertão emerge na canção como um lugar impossibilitado de ter uma beleza louvável, marcado pela tristeza e pelo choro. Somado a isso, o canto do repentista e o som de sua viola aparecem como símbolos que carregam consigo a essência de um povo resiliente, o qual apesar das dores, sabe viver do improviso e cantar sorrindo as ilusões, colocações que se aproximam da romântica visão euclidiana do “nordestino antes de tudo um forte”.

Essa visão essencialista acerca do repentista é reforçada pelo refrão da canção – “Sua alma é a viola/A vida a sua escola” – que funciona como uma espécie de mote do texto, marcando também um momento de explosão da canção ao ser entoado por Bráulio Bronzeado junto com o conjunto Albarã. A relação entre “alma” e “viola”, instituída nesse breve verso,

retoma um aspecto discursivo central para a constituição da noção de tradição musical nordestina, recorrente nos escritos de folcloristas do início do século XX, como Gustavo Barroso e Câmara Cascudo.⁵³ Esses autores pensavam, em suas obras, uma dita “alma sertaneja” como um receptáculo das dores das vivências nordestinas e concebiam os repentistas enquanto personagens que transmutavam os gritos e os murmúrios do flagelo em canto. Nesse sentido, o violeiro e a viola se tornaram símbolos que representavam a substância de um “mundo rural idealizado, ausente do processo civilizatório, cuja melodia essencial seria um contraponto à música produzida nos centros urbanos” (Ventura, 2021, p.49).

Já a segunda estrofe da canção mantém o tom de exaltação ao heroísmo dos repentistas, figuras que ao fazerem suas improvisações e louvações são responsáveis por cantar “o passado de glórias dos outros cabras de fama”. Essa representação dos repentistas como aqueles que cantam o passado é significativa, pois remete a um enunciado tradicional do sertão como um lugar congelado no tempo, cuja glória sempre está associada ao passado, reforçando-o como um espaço de uma cultura tradicional, passadista, anacrônica, não contemporânea (Albuquerque Júnior, 2014, p.45). Por fim, sua última estrofe traz uma mensagem calcada no *dia que virá*⁵⁴, frase posta de forma literal no texto da canção. Esse trecho se aproximava das canções engajadas, trazendo no centro de sua mensagem a evocação do canto do repentista como um ato de rebeldia e questionamento à estrutura de uma sociedade dividida entre os que mandam e o que fazem.

O Repente constrói, portanto, um ideal de redenção do popular a partir de uma mensagem tecida por enunciados imersos numa noção romantizada e essencialista do “ser sertanejo”. Para mim, fica clara a intenção, por parte de seus compositores, da adequação à proposta de estilização das tradicionais formas musicais brasileiras e de construção de uma narrativa a partir de um personagem popular, elementos recorrentes nas canções de MMPB,

⁵³ Leonardo Ventura, no primeiro capítulo de sua tese, destaca, por exemplo, que em “Ao som da viola: folk-lore” (1921), Barroso, define a canção sertaneja como uma “canção de melodias simples como toda música primitiva” cujo acompanhamento caberia à viola, instrumento considerado herdeiro da arte dos trovadores, de timbre afeito ao nomadismo, carregado nas viagens pelos primeiros bandeirantes. Assim, na visão de Ventura, Barroso parecia querer fazer caber no som da viola todo o saber – e toda a história – sertaneja. Neste mesmo capítulo são feitas análises do livro “Vaqueiros e cantadores: folclore poético do sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará”(1939), de Câmara Cascudo, o qual atribui sentidos próximos ao de Barroso sobre o simbolismo da viola e dos violeiros como a alma da cultura nordestina.

⁵⁴ A partir do texto Walnice Galvão, mencionado no capítulo anterior, Ramon Vilarino (1999, p.57) explica que muitas letras da ala engajada da MPB apresentam uma constante de representar a possibilidade de redenção no futuro, no amanhã, no dia que se sucederá o atual estado das coisas. Nesse sentido, diante do desejo de fazer e a impotência de intervir na realidade, os compositores deslocam para o futuro o tempo de atuação, numa mensagem de angústia, sem abandonar a esperança.

como aponta Walnice Galvão, em seu já mencionado artigo “MMPB: uma análise ideológica”:

[A MMPB] No plano musical, implica numa volta às velhas formas da canção urbana (sambão, sambinha, marcha, marcha-rancho, modinha, cantiga de roda, ciranda, frevo, etc.) e da canção rural (moda-de-viola, samba de roda, desafio etc.). No plano literário, impõe um compromisso de interpretação do mundo que nos cerca, particularmente em suas concreções mais próximas, brasileiras. Basta arrolar a galeria de personagens: o boiadeiro, o cangaceiro, o marinheiro, o retirante, o violeiro, o menino pobre da cidade, o homem do campo, o nordestino que vem trabalhar no Sul, o chofer de caminhão, o homem da rua, o sambista, o operário, etc (Galvão, 1976, p.93-119).

No entanto, o triunfo dessa canção, ao meu ver, sintetiza bem a complexidade da relação entre modernidade e tradição que atravessou esse festival, pois as estruturas sonoras e poéticas da canção vencedora parecia mais próxima do universo musical consagrado por Luiz Gonzaga que das experiências estéticas consideradas modernas, como a dos bossanovistas ou até mesmo das canções de protesto de Geraldo Vandré. Além disso, é intrigante perceber como uma canção que trazia um discurso baseado no sertão e em suas tradições terminou por vencer um evento que se propunha moderno, ocorrido em uma cidade litorânea. Esse resultado final dividiu o público e transformou os periódicos em campos de batalhas, nos quais diferentes vozes emergiram – a maior parte delas questionando o caráter moderno da canção vencedora e a competência do júri. Em meio a essas polêmicas, as vozes dos próprios compositores também se fizeram presentes, reforçando o tom acalorado das polêmicas.

Buscaremos, a seguir, apresentar esse “carrossel” de discursos a partir da análise de um conjunto de fontes da imprensa paraibana, observando como tais disputas foram tecidas ao longo das várias fases do certame.

CAPÍTULO 3 - UM CARROSSEL DE POLÊMICAS: A REPERCUSSÃO DO Iº FESTIVAL PARAIBANO DE MMPB NA IMPRENSA PARAIBANA

Antes de adentrar diretamente ao movimento de análise e possíveis interpretações das fontes centrais deste estudo, os jornais e as fotos jornalísticas, considero pertinente sinalizar que o “carrossel de polêmicas” não se configura apenas como uma metáfora, mas como um procedimento teórico-metodológico que adotei para analisar a esfera pública do Iº Festival Paraibano da Moderna Música Popular na imprensa local. Assim, um aspecto que considero importante acerca desse procedimento diz respeito à apropriação dos conceitos de representações sociais e de lutas de representações de Roger Chartier (2002), que orientam a minha leitura dos textos jornalísticos como fontes que, embora busquem produzir um efeito de objetividade dos fatos, constituem-se como apreensões parciais de uma realidade em constante disputa, atravessada por diferentes perspectivas e por interesses antagônicos⁵⁵. Dessa forma, ao considerar que a realidade social pode ser representada de múltiplas formas, o carrossel surgiu como uma expressão designadora de uma operação historiográfica que busca enfatizar a polifonia, por vezes dissonantes, de discursos sobre o Iº FPMMPB nos jornais *A União*, *O Norte* e *O Correio da Paraíba*, veículos que cobriram todas as fases do certame. Portanto, longe de instituir uma versão “verdadeira” da história do Festival ou de explicar o que “realmente aconteceu”, o carrossel visa, a partir de giros analíticos pelas páginas dos periódicos, discutir os múltiplos contornos da recepção de cada fase do festival nesses espaços comunicacionais.

Além disso, também considero importante, neste momento, tecer breves comentários acerca dos periódicos analisados. Conforme Tânia de Luca (2008, p.141), jornais e revistas não são empreendimentos individuais, mas espaços de sociabilidades e de itinerários ideológicos coletivos, os quais pretendem uma difusão organizada a partir da palavra escrita. Sendo assim, é fundamental para a pesquisa histórica compreender as ligações cotidianas desses veículos com diferentes poderes e interesses financeiros. À vista disso, Fátima Araújo, em seu livro “História e Ideologia da Imprensa na Paraíba” (1983), constrói um amplo panorama histórico da imprensa na Paraíba, coletando importantes informações acerca da fundação desses jornais, da formação de seus corpos editoriais, das suas características técnicas e dos seus posicionamentos ideológicos. A partir de sua leitura e do contato empírico

⁵⁵ Para Chartier (2002, p.17) as lutas de representações “têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio”.

com as fontes, compreendi, portanto, que os três veículos utilizados eram canais de comunicação de ampla circulação pela Paraíba e estavam articulados à ideologia dominante das elites locais, sendo o jornal *A União* um aparelho midiático oficial do Estado da Paraíba e *O Norte* e o *Correio da Paraíba* veículos ligados a grupos empresariais que apoiaram o golpe civil-militar.⁵⁶

Por outro lado, Barros (2021, p.426) enfatiza que por serem produções multiautorais – ainda que nem todos os autores dos textos jornalísticos sejam nomeados – os jornais se configuram como um tipo de fonte na qual a regra é a alternância de muitas vozes e diferentes agentes discursivos. Assim, por mais que ocorram padronizações por parte da linha editorial, seu caráter multiautoral abre espaço para dissonâncias discursivas em uma mesma edição de jornal. Essas dissonâncias se mostraram presentes quando analisamos a atuação dos jornalistas que cobriam as pautas culturais na imprensa, posto que suas opiniões sobre o papel social e político da cultura durante o período ditatorial muitas vezes contrastavam com as visões conservadoras e pró-ditadura que circulavam nesses jornais. Nesse sentido, a atuação desses jovens colunistas com ideais opostos aos hegemonicamente difundidos na imprensa – como Expedito Gomes, Severino Ramos e Carlos Aranha – também se apresenta enquanto um importante caminho de análise para esse momento do trabalho.

Por fim, acho significativo enfatizar que, por mais que a metodologia proposta vise não reforçar hierarquias na recepção do Festival, em certos momentos, os textos de Carlos Antônio Aranha – figura jovem, até então atuante nos grupos teatrais universitários e nos círculos cinematográficos da cidade – serão adotados como fio condutor desse chamado carrossel de polêmicas. Essa escolha se justifica, pois, entre a grande diversidade de notas e matérias publicadas na imprensa local, foi Aranha quem liderou de forma mais sistemática a cobertura jornalística do Festival a partir de seus textos publicados na coluna *Ponto de Cem Réis*, marcados por uma veia polêmica e provocativa, localizados nas quintas páginas do jornal *A União*. Tendo acompanhado o Festival da primeira eliminatória até a finalíssima, Aranha divulgou, neste espaço, entrevistas com os compositores, “causos” de bastidores e análises fervorosas das canções, fontes que nos ajudaram a entender alguns dos parâmetros

⁵⁶ Fundado em 1908, pelos irmãos Oscar e Orris Soares, *O Norte*, foi integrado, em 1954, ao poderoso grupo dos Diários Associados, um dos maiores conglomerados comunicacionais do Brasil cujo dono era o paraibano Assis Chateaubriand, figura que, em março de 1964, ao lado do governador de São Paulo, Ademar de Barros, organizou a “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”. Além disso, em junho de 1964, já na Ditadura Militar e sob o governo do marechal Castelo Branco (1964-1967), Chateaubriand iniciou a campanha “Legionários da Democracia”, que ajudou a legitimar o regime instaurado. Já *O Correio da Paraíba*, o mais jovem desses jornais, foi fundado em 1953 por Teotônio Neto, personagem que, após o golpe civil-militar, filiou-se à Aliança Renovadora Nacional (Arena), partido de sustentação da ditadura, sendo eleito deputado federal nas eleições de 1966, 1970 e 1974.

que moldaram a ideia de moderna música popular brasileira na capital paraibana.

3.1 “Festival: primeiro ato” ou o primeiro giro do carrossel

Após uma significativa repercussão dos preparativos do evento na imprensa local, a primeira eliminatória do Iº Festival Paraibano da Moderna Música Popular Brasileira ocorreu no sábado, 1 de abril de 1967, um dia após as comemorações do “terceiro aniversário da Revolução de 1964”, como noticiou o jornal *A União*⁵⁷. A programação dessas festividades na capital mobilizou signos do catolicismo e do ufanismo militarista, contando com uma missa em ação de graças na Catedral metropolitana, seguida do hasteamento da bandeira nacional e de um desfile cívico-militar no Parque Sólon de Lucena pela manhã; com uma exposição do material bélico do exército na praça Venâncio Neiva (também conhecida como Pavilhão do Chá) pela tarde; e com uma retreta⁵⁸ pela banda da Polícia Militar na praça João Pessoa à noite. Por mais que tenha ocorrido nesse contexto, não foi encontrado nos jornais nenhum tipo de ligação – nem de oposição – entre o Festival e essas festividades, embora Expedito Gomes destaque em sua narrativa memorialística que “se o regime político do país era ditatorial, o clima dos espetáculos nas disputas musicais refletia liberdade (Gomes, 2014, p.11).

Sobre a cobertura jornalística da primeira eliminatória, a primeira fonte encontrada foi a nota “Começou o I Festival Paraibano de Música⁵⁹” – publicada no Jornal *O Norte*, no dia 2 de abril. Apesar do seu caráter quase imediato de repercussão, a nota quase nada falava sobre as apresentações, limitando-se a noticiar que, na noite anterior, o Santa Roza contou com “a presença do mundo intelectual e artístico da terra, de personalidades especialmente convidadas e autoridades”, dando mais ênfase à plateia que ao palco, sem citar os artistas que se apresentaram ou as canções classificadas.

Como nenhum dos três jornais lançavam edições às segundas-feiras, foi na terça-feira, dia 04 de abril, que a primeira eliminatória foi, de fato, repercutida. O *Correio da Paraíba* publicou uma nota⁶⁰ destacando a classificação das canções *O Pescador*, *Herói Anônimo* e *O Repente*⁶¹, defendidas, respectivamente, por Fernando Teixeira, Shirley Maria e Bráulio Bronzeado – esse último, acompanhado pelo conjunto vocal Albarã, caracterizado pelo jornal

⁵⁷ COMEMORA-SE hoje terceiro aniversário da Revolução. *A União*, João Pessoa, 31 mar. 1967, p.8.

⁵⁸ Retretas são apresentações de bandas marciais em lugares públicos, comumente em praças e coretos.

⁵⁹ COMEÇOU o I Festival Paraibano de Música. *O Norte*, João Pessoa, 2 abr. 1967, p.3.

⁶⁰ FESTIVAL começa com seleção de Pescador, o Herói e do Repente. *Correio da Paraíba*, João Pessoa, 04 abr. 1967, p.5.

⁶¹ Também foram apresentadas na primeira eliminatória as canções: *Heróis do Mar*, *De volta à serra*, *Contemplação* e *Inimigo do Povo*.

como “tipicamente paraibano”. Essa nota ainda destacava que a primeira audição ocorreu com um considerável número de pessoas na plateia, formada, conforme o texto, em sua maioria, por intelectuais e familiares dos participantes. Já *A União* e *O Norte*, publicaram textos idênticos, modificando apenas os títulos, lançados, respectivamente, como “Abertura do Festival de Música foi um sucesso”⁶² e “Festival de Música iniciou com êxito”⁶³, os quais noticiavam as canções classificadas, nomeando seus intérpretes e os músicos da banda de apoio do Festival⁶⁴. Esse texto ainda destacava que a abertura da promoção excedeu às expectativas com relação ao apoio do público, que teria recebido com “grande entusiasmo o critério de escolha das três músicas classificadas pela Comissão Julgadora do certame”.

No entanto, o que me chamou a atenção na publicação do *O Norte* foi a veiculação de duas fotografias da primeira eliminatória, sendo esse o único periódico a veicular imagens desta fase do Festival. Sobre o fotojornalismo, Ana Maria Mauad (2005) explica que a inserção da fotografia no periodismo diário traduziu uma mudança significativa na relação do público com a notícia, uma vez que os significados dessas imagens vão além da lógica do registro e da informação, mas passam, principalmente, pela mobilização da opinião pública a partir do efeito de realidade advindo do ideal da fotografia como um testemunho ocular do fato. Assim, as narrativas criadas pelo fotojornalismo contribuem para que seja “dado significado social a determinados acontecimentos em detrimento de outros, promovendo por consequência certos acontecimentos e não outros, à categoria de notícias” (Mauad, 2005, p.57).

À vista disso, a veiculação da fotografia do Teatro Santa Roza completamente lotado (figura 2) me parece, por exemplo, reforçar visualmente o enunciado de uma estreia exitosa, posto no título da matéria do *O Norte*:

⁶² ABERTURA do Festival foi um sucesso. *A União*, João Pessoa, 04 abr. 1967, p.3.

⁶³ FESTIVAL iniciou com êxito. *O Norte*, João Pessoa, 04 abr. 1967, p.3.

⁶⁴ O grupo oficial escolhido para acompanhar os participantes foi o quinteto Bossamblues, liderado por Moacir Codeceira e composto por Orlando (piano), Pedrinho (bateria), Aranha (contra-baixo) e Walter Albuquerque (acordeão).

Figura 2: Plateia do Festival na noite de abertura



Fonte: *O Norte*, 4 abr. 1967, p.3.

Além disso, ao registrar a plateia olhando atentamente para o palco, a imagem também parecia reafirmar a mensagem de que havia um público pessoense acentuadamente interessado no movimento da MMPB, corroborando a percepção de uma audiência que soube prestigiar o Festival e que se satisfaz com o resultado estabelecido pelo júri. Já a outra fotografia veiculada no jornal dava destaque à interpretação de *O Repente*, por Bráulio Bronzeado (figura 3). Nela, o cantor aparece em primeiro plano, tendo ao fundo o letreiro do Festival e o baterista da banda de apoio, elementos que situam o contexto da performance:

Figura 3: Bráulio Bronzeado apresentando *O Repente*



Fonte: *O Norte*, 4 abr. 1967, p.3.

Um primeiro aspecto interessante nesta fotografia é o traje de Bronzeado, que semelhante ao código de vestimenta tradicional dos grandes festivais, vestia um terno, figurino que evocava à sofisticação associada à MMPB⁶⁵. Além disso, a gestualidade do cantor, mão direita erguida com a cabeça e o olhar projetados para cima, remete às performances marcadas pela expressividade corporal, imortalizadas por intérpretes como Elis Regina e Jair Rodrigues em suas apresentações nos grandes festivais. Essas imagens,

⁶⁵ Caetano Veloso, em *Verdade Tropical*, livro em que discorre sobre a experiência histórica do tropicalismo, comenta sobre o espanto do público com seu figurino no IIIº Festival de Música Popular Brasileira da Record, o qual rompia com o costume dos trajes de gala dos festivais: “Esse susto foi tanto maior quanto a constatação de que a não-observância da tradição de usar smoking de gala não se restringia somente aos meninos da banda: minha entrada intempestiva era ainda mais chocante por eu estar usando, diferentemente de todos os outros cantores, músicos e apresentadores, um terno xadrez marrom e uma camisa gola rolê laranja-vivo (Veloso, 1997, p. 168).

portanto, ao construírem uma visualidade e uma corporeidade à experiência histórica do IºFPMMPB, acionaram um repertório imagético e performático que associavam o festival – e, mais especificamente, a interpretação de *O Repente* – ao universo simbólico da moderna música popular brasileira.

Dessa forma, entre textos e imagens, a repercussão imediata da primeira eliminatória foi marcada por discursos consonantes, os quais enfatizavam a adesão do público ao Festival e uma concordância unânime com a decisão do júri.⁶⁶ Esse último aspecto foi realçado em outra matéria do jornal *O Norte*⁶⁷, a qual afirmava, em uma frase marcadamente redundante, que a comissão julgadora do festival “adotou critérios modernos para o julgamento das músicas, principalmente levando em conta o sentido de modernidade do movimento da MMPB”. Os elogios ao júri prosseguiram nas linhas seguintes, apontando que os “mais observadores presentes” consideraram os temas das canções classificadas – caracterizados pelo jornal como “sertanejo, praieiro e urbano” – como justos e coerentes com o referido sentido de modernidade, sem tecer comentários analíticos sobre as canções ou sobre os critérios ditos modernos.

As análises musicais e os comentários dissonantes ficariam mesmo a cargo de Carlos Aranha, que publicou no dia 05 de abril o seu primeiro texto de cobertura do Festival, intitulado “Festival: Primeiro ato”.⁶⁸ O teor provocativo de sua escrita já aparece logo nas primeiras linhas desse texto, cuja introdução demarcava o tensionamento da existência de um festival de música moderna em um espaço considerado por ele mesmo provinciano: “finalmente, após fofocas e muitas outras fofocas compatíveis com o provincianismo cultural & local, foi iniciado o I Festival Paraibano da MMPB – para os menos atualizados: música moderna popular brasileira”. Ainda nos primeiros parágrafos desse texto, o autor teceu elogios à organização, à comissão de jurados – afirmando que “não poderia ter sido melhor escolhida” –, ao apresentador Ivan Oliveira e aos músicos que formavam a banda de apoio do Festival, cuja única falha, conforme o colunista, foi notada no intervalo, quando as notas da canção *Desafinado* “voaram para cima de uma platéia que esperava música de festival e não apropriada para dança”.

⁶⁶ O júri foi composto por Arlindo Teixeira, regente da Orquestra Sinfônica da Paraíba e Coral Universitário; Maurício Gurgel, professor de música do Instituto Superior de Educação Musical; professor Augusto Simões, Inspetor Seccional do Estado; Professor Hildebrando do Assis, diretor do setor de Difusão Artística do Departamento Cultural; Altimar de Alencar Pimentel, diretor do Teatro Santa Roza; G.O. Belli e Francisco Ramalho, críticos musicais.

⁶⁷ COMISSÃO julgadora agradeu ao público. *O Norte*, João Pessoa, 06 abr. 1967, p.3.

⁶⁸ ARANHA, Carlos. Festival: Primeiro ato. *A União*, João Pessoa, 05 abr. de 1967. *Ponto de Cem Réis*, p.5.

A ironia com relação ao provincianismo local e a negação ao clássico bossanovista construiu, portanto, a representação de um festival disruptivo, formado por um público que, supostamente, visava canções não apenas modernas, mas, sobretudo, politizadas. Assim, não foi apenas a composição de Tom Jobim e Newton Mendonça – imortalizada pela voz de João Gilberto – que Aranha julgou imprópria para o ambiente do festival. Após elogiar a classificação das canções *Herói-Anônimo* (elencada como a melhor da noite) e *O Pescador* (comparada às canções de Dorival Caymmi), o jovem colunista foi enfático em sua crítica à seleção de *O Repente*:

“O Repente” é uma música bem feita, muito sonora com um ritmo surpreendente, mas que, infelizmente, não chega a ser enquadrada como música moderna popular brasileira. O Repente está bem longe de “Disparada” e outras composições de Vandrê, além das de Gilberto Gil. Uma composição que tem totais qualidades para merecer uma gravação, mas que não deve ser classificada como a melhor música de um festival (notem bem) de música MODERNA POPULAR brasileira (*A União*, 05 abr. 1967, p.5).

Se a interpretação de *O Repente* ganhou destaque no *O Norte*, por outro lado, ela foi vista por Aranha, desde a sua primeira apresentação, como uma canção que tangenciava a proposta de um festival de música moderna popular – palavras publicadas em letras maiúsculas. Outrossim, embora não tenha feito uma crítica direta à comissão, seu discurso também tensionava a representação da aceitação unânime da decisão do júri. Desse modo, mesmo diante do aparente entusiasmo do público, da consagração pelos jurados e do endosso simbólico do apresentador Ivan Oliveira⁶⁹ *O Repente* permaneceu, para Carlos Aranha, como uma escolha deslocada em relação aos parâmetros de modernidade que ele projetava para o Festival.

Após a publicação deste primeiro texto, a coluna *Ponto de Cem Réis* continuou ativa no debate sobre a MMPB ao longo da semana, publicando duas entrevistas com intérpretes inscritos no festival paraibano. A primeira delas recebeu o título de “Vital com MMPB e sem iê-iê-iê”⁷⁰, a qual trazia as palavras do jovem Vital Farias – então integrante do conjunto “Os Quatro Loucos” –, que partilhava sua admiração pela MMPB e fazia duras críticas à futilidade do iê-iê-iê:

Apesar de fazer parte do conjunto “Os Quatro Loucos”, confesso que o lê-lê-lê no Brasil, é pura alienação, tendo em vista a futilidade identificada em seus agentes particularizando “Renato e seus Blue

⁶⁹ Segundo Expedito Gomes (2014, p. 78), o apresentador a anunciou como “a verdadeira história do sertanejo calejado do Nordeste, cantado em prosa e verso pelo repentista.”

⁷⁰ ARANHA, Carlos. Vital com MMPB e sem iê-iê-iê. *A União*, João Pessoa, 6 de abril de 1967. *Ponto de Cem Réis*, p.5.

Caps", "herdeiros" musicais dos Beatles. Enquanto o conjunto inglês cria novas formas de composições quebrando tradições e objetivando uma nova forma de sociedade, o Renato brasileiro utiliza suas músicas, tirando um pouco da harmonia, enchendo o Brasil com letrinhas minúsculas, sem qualquer importância, sem qualquer objetivo. De qualquer forma, meu pensamento está voltado unicamente para o bom-gosto musical da MMPB. (*A União*, 6 abr. 1967, p.5)

Mesmo sendo componente de um grupo de rock, a crítica de Farias ao *iê-iê-iê*, direcionada, especificamente, ao grupo Renato e seus Blues Caps – que tinha um show marcado na capital para o dia da segunda eliminatória⁷¹ – reforçava a dicotomia entre “a alienante e musicalmente pobre” Jovem Guarda e o bom gosto politizado da MMPB. No entanto, é importante frisar que a percepção positiva do cantor sobre a produção musical dos *Beatles* – cuja recepção no Brasil da década de 1960 foi marcada pela admiração de muitos e pelo combate de outros tantos – se contrapunha à visão difundida por grande parte dos defensores da música nacional-popular da época. Esse grupo considerava as canções da banda britânica como meras mercadorias da cultura de massas e como expressões de uma invasão cultural alienígena⁷², sendo o próprio termo *iê-iê-iê* uma referência pejorativa ao som *beatle*. De toda forma, após a participação do jovem artista no Iº FPMMPB com a canção *Inimigo do Povo*, o tom da entrevista era de comemoração à mudança de postura de Vital Farias que, apesar de não ter sido classificado para a final, passou a ser considerado por Aranha um “artista de MMPB por excelência e vocação”.

A segunda entrevista foi divulgada em 8 de abril, dia da segunda eliminatória do Iº FPMMPB. Com o título de “O Chico Buarque no Nordeste”⁷³, a publicação enaltecia Marcus Vinicius de Andrade⁷⁴, destacando-o como uma liderança regional do movimento da Música Moderna Popular Brasileira. Conforme Aranha, o epíteto mencionado no título foi dado pelo humorista e cantor Ary Toledo, que teria ficado encantado com as composições do artista durante sua passagem por João Pessoa.⁷⁵ Em 1 de março de 1967, um mês antes do início do

⁷¹ Em alta com *hits* como *Menina Linda*, o conjunto tinha um show marcado no clube Astréa para o final de semana, anunciado em *A União* pela coluna *Gente & Notícias*, de Mavíael Oliveira, em 08 de abril de 1967.

⁷² Sobre a recepção dos *Beatles* no Brasil, ver: ALONSO, Gustavo. *Tomorrow never knows: as influências da música dos Beatles no Brasil. Estudos Universitários*, 34(1/2), 17–38, 2017.

⁷³ ARANHA, Carlos. O Chico Buarque no Nordeste. *A União*, João Pessoa, 8 de abril de 1967. *Ponto de Cem Réis*, p.5.

⁷⁴ Nascido em Pernambuco e educado em João Pessoa, Marcus Vinicius era um dos membros do Grupo Sanhauá, que reunia jovens poetas da capital paraibana em torno da produção de uma literatura de vanguarda, com características experimentais. Naquela época, Marcus Vinicius já havia publicado dois livros: *Poema Quase Canto e Cinco Tempos do Olho*, além de vários textos na imprensa e na Revista *Couro*.

⁷⁵ Em 22 de fevereiro de 1967, *A União* anunciou que Ary Toledo gravaria um compacto com músicas de Marcus Vinicius, sendo a primeira um baião estilizado e a segunda um samba que, “segundo o próprio Ary

Festival, Carlos Aranha publicou um texto narrando esse encontro entre Ary, Marcos Tavares e Marcus Vinicius⁷⁶:

O fato é que Ary Tolêdo era entrevistado pela imprensa, no Teatro Santa Roza. Ary falava, falava, o pessoal escutava, escutava (e anotava): “Roberto Carlos é cretino, o iê-iê-iê é patrocinado internacionalmente, o artista deve ser engajado, etc. e tal.” (...) O outro fato é que nesse falatório todo, Ary Tolêdo terminou sabendo que Marcus Vinicius e Marcos Tavares, além de poesia, fazem música (...) Resultado geral: as músicas de Marcus Vinicius e Marcos Tavares vão ser gravadas num compacto simples da Fermata, no mesmo torrão paulista, terra do café nascente. A primeira música é o “Sambão”, terminando assim: “deixa o estandarte no asfalto, põe a ternura no ar, com um sorriso”. Coisa que fez Ary Tolêdo classificar a música como genial (...) comparando com Chico Buarque. A segunda é... já me esqueci; não posso divulgar o nome, por motivos que serão óbvios a partir de abril (*A União*, 01 mar. 1967, p.5).

Percebe-se, portanto, que antes mesmo do início do certame, Marcus Vinicius já despontava na coluna de Aranha como um dos principais expoentes de um fazer artístico moderno na cena pessoense, deixando entrever que uma dessas canções apresentadas à Ary Toledo estaria no Festival Paraibano da MMPB. No entanto, na entrevista concedida nas vésperas da segunda eliminatória, Marcus Vinicius apontava que não era um Chico Buarque – na sua visão, um compositor nato –, mas um poeta que compunha música como uma forma de construir novas possibilidades as quais reforçavam o seu compromisso como um artista que, além do protesto, também buscava disseminar a “certeza de um novo dia”. A conclusão da entrevista se deu no mesmo tom de exaltação da arte como veículo propagador da esperança por dias melhores, encerrando-se com uma frase de impacto do próprio poeta/compositor: “a grossura existe agora, mas em arte não se fala em termos de agora e sim em termos de sempre (...) Acredite – pois se que um dia a coisa muda – que a grossura nesses tempos estará enterrada e muito bem enterrada” (*A União*, 08 abr. 1967, p.5).

Essa fonte indica, em primeiro lugar, a representação de Marcus Vinicius como um intelectual da cultura⁷⁷, crítico no próprio processo de composição. Agente que, em meio a “tempos de grossura”, articulava texto e contexto, vida e arte (Naves 2010, p.21). Depois, que mesmo inserida em um jornal oficial e de perfil conservador, a coluna *Ponto de Cém Réis*, assim como outras colunas culturais, pode ser vista como um importante espaço em que se veiculavam mensagens de resistência e contestação ao regime ditatorial a partir do debate

Toledo, é genial e compara-se a Chico Buarque.” Ver. ARY Toledo gravará compacto: músicas de Marcus Vinicius. *A União*, João Pessoa, 22 fev. 1967, p.3

⁷⁶ ARANHA, Carlos. Marcus & Ary & Marcos. *A União*, João Pessoa, 01 mar. 1967. Ponto de Cem Réis, p.5.

⁷⁷ Esse lugar é reforçado por Expedito Gomes em sua narrativa memorialística: “Marcus Vinicius era conhecido como um intelectual precoce, poeta, exímio violonista, pessoa simples, de boa convivência com adultos experientes, a exemplos dos maestros Pedro Santos e Arlindo Teixeira” (Gomes, 2014, p.80)

artístico, ressaltando a agência do jornalismo cultural paraibano no processo de oposição à ditadura. E por último, que a coluna era um espaço privilegiado de divulgação de artistas que faziam parte da rede de sociabilidade de Aranha⁷⁸, o qual utilizava de seu poder comunicacional para fazer ecoar, de forma seletiva, as vozes de determinados artistas em detrimento de outros.

3.2 “Festival em Tom Maior” ou o segundo giro do carrossel

Horas após a publicação da entrevista, o “Chico Buarque do Nordeste” subiu ao palco do Santa Roza para defender a canção *Poeira* na segunda eliminatória do Festival⁷⁹. Segundo Gomes (2014, p.82), a performance do poeta arrebatou boa parte de um público qualificado, formado por artistas, jornalistas e intelectuais, que “sentiram no baião estilizado algo de moderno para a época”. Essa sensibilidade moderna foi certificada pelo júri que classificou a canção junto com *Ritual de Amor* – música de João Carlos Franca e Mário Lins, interpretada por Agápio Vieira – e *Meação* – composição de Luiz Ramalho, interpretada por Gilson e Geisa Reis. Além dessas apresentações, esta eliminatória ficou marcada pela já mencionada “algazarra” no Santa Roza, resultando na publicação, nos três veículos da capital, da nota redigida por Altimar Pimentel anunciando que as próximas fases contariam com o apoio da polícia para evitar danos materiais e morais contra o prédio e o público.

Tanto a veiculação da referida nota quanto os textos de repercussão da segunda eliminatória foram publicados na terça-feira, 11 de abril. De todos os veículos, foi *O Correio da Paraíba* quem melhor detalhou a segunda eliminatória com a matéria “Mais Gente aplaudiu outra eliminatória do Festival”⁸⁰. O texto apontava que a plateia contou com duas vezes mais gente em relação à primeira eliminatória e que algumas músicas apresentadas foram recebidas com manifestações hostis por espectadores que não viam nelas as características da Moderna Música Popular Brasileira. À vista disso, o grande destaque negativo apontado pelo jornal foi a apresentação de *Carreiro*, canção considerada prejudicada

⁷⁸ Marcus Vinicius, como mencionado no capítulo anterior, integrou junto a Carlos Aranha a comissão, montada pela própria Sociedade Cultural de João Pessoa, que elegeu *os melhores da cultura de 1966*. Além disso, durante a pesquisa, encontrei o texto “Tartufo: do começo ao fim” – assinado por Carlos Aranha e Marcus Vinicius, publicado em 14 de dezembro de 1966, p.5 no Jornal *A União* – em que eles faziam uma crítica à montagem da peça “tartufo” pelo grupo de Teatro do Santa Roza. Junto aos textos que ainda serão analisados neste capítulo, essas fontes nos ajudaram a entender a proximidade entre essas figuras da cultura pessoense.

⁷⁹ Outras oito canções foram apresentadas nesta noite, a saber: *Exaltação à Paraíba*, *Ritual de Amor*, *Meação*, *O Canto da Esperança*, *Saudade*, *Tambaú*, *Carreiro* e *Somente a Solidão*.

⁸⁰ MAIS gente aplaudiu outra eliminatória do festival. *Correio da Paraíba*, João Pessoa, 11 abr. 1967, p.5.

pelo descaso de seu intérprete que “não sabia sequer a letra da composição e teve de levar para o microfone um papel para não esquecer os versos”.

Vale mencionar que, mais uma vez, identificou-se um choque entre o discurso dos jornais e a narrativa de Expedito Gomes, o qual aponta, em seu livro, que a participação do cantor Parrá, o intérprete de *Carreiro*, foi marcada por uma “originalidade digna de Jackson do Pandeiro, entonando essa toada e ao mesmo tempo gingando e cantando, fazendo a plateia delirar” (Gomes, 2014, p.82). Ainda que formulada como elogio, a própria comparação de Parrá com Jackson do Pandeiro – artista situado, naqueles tempos, fora dos cânones da dita modernidade – parece corroborar para a perspectiva de que boa parte das hostilidades que constituíram essa fase do certame se deram diante desta apresentação, que, de toda forma, revela mais um sintoma dos tensionamentos entre os signos da modernidade e da tradição postos nesse festival.

Sobre as canções classificadas, a publicação do *Correio da Paraíba* criticava o excesso de sofisticação da interpretação de *Meação* por Gilson e Geisa Reis. A matéria dizia que apesar de ser uma das canções mais bonitas e credenciadas do Festival – cujo tema criticava a violência das relações trabalhistas no campo –, os seus intérpretes precisavam incorporar “uma certa malícia para transmitir ao público a denúncia formulada pelos seus autores”. Com relação à *Poeira*, o texto apontava que foi a canção mais aplaudida da noite, cujo intérprete, acompanhando ao violão, “dispensou qualquer outro instrumento e soube ser simples dentro do clima da música (...) encerrando no entanto um protesto “para ser a canção verdadeira”. Contudo, a canção considerada mais “nossa e realmente bonita” pela matéria foi *Ritual de Amor*, que recebeu o destaque por mencionar, em sua letra, espaços e personagens pessoenses e pela apresentação de Agápio Vieira, que seguia a “linha imposta nos Festivais do Rio e São Paulo, com muita riqueza de gestos e expressões.”

O Norte, por sua vez, lançou uma nota relativamente curta⁸¹, a qual dava mais ênfase ao “incidente” com o público que às canções. Mais uma vez, o que mais chamou a atenção na cobertura desse periódico foi a divulgação de uma fotografia do certame, publicada na quarta-feira, dia 12 de abril⁸². Desta vez, o destaque visual foi dado à interpretação de Marcus Vinícius (figura 4 e figura 5):

⁸¹ MAIS três finalistas no I festival de música. *O Norte*, João Pessoa, 11 abr. 1967, p.3.

⁸² I Festival de Música Moderna, *O Norte*, João Pessoa, 12 abr.1967, p.2

Figura 4: I Festival de Música Moderna - *O Norte*



Fonte: *O Norte*, 12 abr. 1967, p.2.

Figura 5: Marcus Vinicius no palco do IºFPMMPB



Fonte: Acervo de Expedito Gomes. Fundação Casa de José Américo.

O registro do artista, sentado em um banco com seu violão apoiado junto ao corpo, não parecia ter captado exatamente o momento de sua apresentação, já que não é possível observar expressões de canto nem de execução do instrumento. No entanto, a veiculação desta fotografia corrobora com a representação de uma performance sem excessos musicais, cujo cerne estava na propagação da mensagem crítica e na força discursiva da canção com o acompanhamento do violão, instrumento visto naquele período como símbolo do nacional-popular. Assim, tal configuração aproxima a apresentação de Marcus Vinícius de uma linhagem performática que se consagraria no circuito dos festivais, tendo como apogeu a épica interpretação de *Pra Não Dizer que Não Falei das Flores*, por Geraldo Vandré, no III Festival Internacional da Canção de 1968. Além disso, ao selecionar as imagens de Bráulio Bronzeado na primeira eliminatória e de Marcus Vinicius na segunda, o periódico parecia já antecipar, no plano visual, os embates entre *O Repente* e *Poeira* que viriam a marcar a final do certame paraibano.

Dando prosseguimento ao giro da segunda eliminatória, *A União* publicou a nota “Festival de Música tem mais 3 composições classificadas⁸³”, a qual noticiava, de forma breve, as canções classificadas para a final e destacava a presença de um público numeroso no Santa Roza, que contou com a presença do prefeito Damásio Franca e de sua família – comentário típico da verve oficial do periódico, mas que pode ser uma pista para entender o porquê de um posicionamento tão rigoroso da diretoria do Teatro contra a parcela mais “exaltada” da plateia. A conclusão desta nota ainda passava uma mensagem de conscientização ao público, que deveria se atentar para o valor de cada composição, julgando-as com “bom senso, sem partidarismo, sem fazer valer a preferência particular, evitando assim casos de manifestações inconvenientes”.

Mais uma vez, a análise crítica da cobertura no jornal *A União* ficou a serviço de Carlos Aranha. Em “Festival em tom maior⁸⁴”, o colunista também comentou sobre cada uma das canções classificadas. Diferente da visão do *Correio da Paraíba*, Aranha considerou primária a letra de *Ritual de Amor*, embora tenha elogiado o arranjo da canção e a interpretação de Agápio Vieira. Já *Meação*, na visão do colunista, era de uma “pobreza incrível”, possuindo um arranjo deslocado da proposta do festival, tendo sido classificada apenas pela falta de opções de canções modernas. Nesse sentido, em meio a uma série de críticas, o tom maior do festival, posto no título do texto, foi a apresentação de *Poeira*, que ganhou um parágrafo inteiro do jornalista:

⁸³ FESTIVAL de música tem mais 3 composições classificadas. *A União*, João Pessoa, 11 abr. 1967, p.3.

⁸⁴ Aranha, Carlos. Festival em tom maior. *A União*, João Pessoa, 11 abr. 1967. *Ponto de Cem Réis*, p.5.

A grande revelação da noite de sábado, no entanto, em tom maior mesmo foi a composição “Poeira”, interpretada por Marcus Vinicius de Andrade. “Poeira” é uma revelação em termos de MMPB. A música alcança novas dimensões, estilizando suas origens populares, proporcionando uma visão nitidamente dialética. A letra de “Poeira”, então, é de uma beleza imensa, coerente com as claras proposições do autor (ou autores?), resultando numa perfeita associação com a melodia. “Poeira” é, até agora (...) a primeira [canção] que consegue ser realmente Música Moderna Popular Brasileira (*A União*, 11 abr. 1967, p.5).

Dessa forma, já na segunda eliminatória, é possível perceber, nos discursos de Aranha, que *O Repente* e *Poeira* estavam situadas em planos antagônicos e contrastantes. Enquanto a primeira canção foi considerada deslocada do sentido de modernidade, a segunda foi vista como uma canção de dialéticas sonoridades e de mensagem poderosa, sendo alçada ao lugar autêntica representante da MMPB no Festival. Somada a isso, a repercussão de *Poeira* pela coluna *Ponto de Cem Réis* ao longo da semana conferiu a seu intérprete contornos de fenômeno da juventude pessoense.

Isso pode ser identificado nas notas “Marcus Vinicius & autógrafos”⁸⁵ – em que Aranha veiculou que o compositor foi “atacado por alunas do Colégio Estadual de João Pessoa que lhe pediram autógrafos” – e “Jomard e Vinicius”⁸⁶ – que consistia em um anúncio dos preparativos do show conjunto de Marcus Vinicius com o escritor Jomard Muniz, chegando a ironizar: “dizem por aí (nos bastidores como sempre) que estou ganhando dinheiro para publicar notícias sobre Marcus Vinicius, blá-blá-blá.” Além da campanha de Aranha, o intérprete de *Poeira* também virou notícia em matéria do *A União*⁸⁷, em que dizia ter recebido telefonemas anônimos, em sua residência, com ameaças de agressão física. A matéria ainda mencionava que uma manifestação de apoio ao poeta estava sendo pensada por artistas e estudantes, assim como veiculava um comentário do maestro Pedro Santos sobre *Poeira*, canção classificada como “a melhor composição apresentada no Festival”, recebendo comparações com as músicas de Tom Jobim.

Em meio ao protagonismo de Marcus Vinicius, aconteceu um curioso embate entre Antônio Freire e Expedito Gomes nos jornais. O primeiro publicou, na sexta-feira, 14 de abril, um texto no *Correio da Paraíba*⁸⁸ em que criticava centralmente a ausência de maestros e

⁸⁵ ARANHA, Carlos. Marcus Vinicius & Autógrafos. *União*, João Pessoa, 14 abr. 1967. *Ponto de Cem Réis*, p.5.

⁸⁶ ARANHA, Carlos. Marcus & Jomard. *A União*, João Pessoa. 15 abr. 1967. *Ponto de Cem Réis*, p.5

⁸⁷ MARCUS Vinicius pretende pedir garantias para cantar “Poeira”. *A União*, João Pessoa, 16 abr. de 1967, p.3

⁸⁸ O combustível da crítica de Freire parece ter sido a eliminação de algum compositor próximo ao jornalista, como deixa a entender no trecho: “É evidente que num concurso dessa natureza devem aparecer composições dignas de méritos como podem surgir coisas inaproveitáveis. Nas composições rejeitadas conhecemos uma de um renomado compositor conterrâneo aplaudido pela beleza de suas melodias, que segundo os exegetas, merecia

compositores ligados à música popular na comissão julgadora do festival. Nas próprias palavras do jornalista, “um ouvido apurado nas partituras de uma sinfonia de Beethoven ou na música de câmara de Mozart, todavia não é a mesma coisa que ouvir uma toada, um chorinho, ou um samba dolente bem brasileiro”. Dessa forma, ao criticar a composição de um júri formado por nomes ligados à prática e ao ensino de “música clássica”, seu texto trazia o tensionamento entre o popular e o erudito à esfera pública do Festival, colocando em xeque a os conhecimentos dos jurados sobre a cultura popular e a legitimidade dos critérios adotados.

A resposta do presidente da SCJP saiu no dia seguinte no jornal *A União*⁸⁹. Nesse texto, Expedito Gomes respondeu o “confrade do Correio da Paraíba” listando as experiências de cada um dos membros do júri com a MMPB. Conforme a narrativa de Expedito, alguns tinham uma experiência mais prática, casos do maestro do Arlindo Teixeira, que havia feito um arranjo de *Arrastão*, de Edu Lobo para o coral universitário, e do maestro Augusto Simões, que já tinha composto músicas folclóricas, sendo comparado ao “moderníssimo” Villa Lobos. No caso dos críticos, G.O. Belli e Francisco Ramalho, foi ressaltada suas experiências como apresentadores do já mencionado programa *Júri Musical Popular* na rádio Arapuan. Por fim, com relação ao maestro Maurício Gurgel, ao professor Hildebrando Assis e ao folclorista Altimar Pimentel, Gomes teceu comentários pouco convincentes, apenas afirmando que o primeiro ensinava música, o segundo era “homem de cultura” e o último “ouvia Mozart e Beethoven sem deixar de ouvir Gil, Buarque e Vandrê”.

Ao meu ver, a réplica de Expedito Gomes não respondeu à altura a crítica estabelecida por Antônio Freire, uma vez que a enumeração superficial de supostas experiências individuais dos membros do júri não foi suficiente para encobrir a contradição de um festival de música popular cujos parâmetros de julgamento eram definidos, majoritariamente, por maestros e professores vinculados à música erudita. Essa discussão voltará à tona, com ainda mais força, na repercussão da grande final, sendo essa a primeira polêmica sobre esse tema. Dessa forma, o giro do carrossel da segunda eliminatória contou com uma multiplicidade de olhares contrastantes, seja com relação ao destaque musical, ao comportamento do público ou à legitimidade do júri, evidenciando linhas de tensão entre modernidade e tradição, barbárie e civilização, música erudita e música popular.

melhor sorte. FREIRE, Antônio. Concurso de Música Popular. *Correio da Paraíba*, João Pessoa, 14 abr. 1967, p.5.

⁸⁹ GOMES, Expedito. Festival, etc. *A União*, João Pessoa, 15 abr. 1967, p.5.

3.3 “A Última Eliminatória” ou o terceiro giro do carrossel

A última eliminatória do IºFPMMPB ocorreu no sábado, 15 de abril de 1967. Nesse dia, além da réplica de Expedito Gomes, a quinta página do jornal *A União* contou com mais uma entrevista publicada por Carlos Aranha em sua coluna *Ponto de Cem Réis*⁹⁰. Dessa vez, o entrevistado foi o já veterano Livardo Alves, compositor da famosa *Marcha da Cueca* e que já havia vencido o festival Composição de Ouro ABC, o primeiro realizado em âmbito nacional na Paraíba, com um samba com características bossanovistas intitulado *Pela Primeira Vez*. O tom da entrevista foi, outra vez, marcado pelo elogio ao movimento da MMPB – considerado, pelo entrevistado, como um avanço da “nossa música” – e pela crítica à jovem guarda: “Gosto muito de Roberto Carlos, quando ele não canta”, disse Livardo ao ser questionado pelo colunista sobre o que achava do *iê-iê-iê*. Após essas colocações, o compositor revelou que já tinha uma canção classificada para a final e que mais uma canção de sua autoria seria apresentada na última eliminatória.

Nesse sentido, assim como na semana anterior, a coluna de Aranha emergiu como um espaço privilegiado de divulgação de compositores inscritos no Festival horas antes de suas canções serem apresentadas. À vista disso, oito canções⁹¹ passaram pelo palco do Teatro Santa Roza naquela noite de sábado, saindo classificadas: *Alvío* e *Prece a Yemanjá* (ambas interpretadas por Shirley Maria), *Eu pecador* (interpretada por Marco Polo) e *Prá Frente* (interpretada por Reginaldo Costa), sendo esses dois últimos intérpretes desconhecidos pela maior parte do público (Gomes, 2014, p.83).

Novamente, a repercussão do certame na imprensa iniciou-se na terça-feira. Enquanto uma nota publicada na terceira página do Jornal *A União*⁹² elogiava o nível das canções apresentadas no sábado passado, na quinta página Carlos Aranha dizia que “a terceira e última eliminatória foi realmente a pior do Festival, pois, a não ser a beleza de “Prá Frente”, nada se salvou.”⁹³ Além dos contrastes discursivos em uma mesma edição do periódico, nos chama atenção o fato de que a única canção elogiada por Aranha foi justamente *Prá Frente*, composição de Livardo Alves, seu último entrevistado. O colunista destinou um parágrafo inteiro para a canção, a qual ganhou destaque por sua letra que exprimia, segundo Aranha, uma mensagem de revolta, indicando que “apesar do momento penoso, há sempre a

⁹⁰ Aranha, Carlos. Livardo Alves na MMPB. *A União*, João Pessoa. 15 abr. 1967. *Ponto de Cem Réis*, p.5.

⁹¹ Além das canções classificadas, foram apresentadas: *Anoiteceu*, *Andarino*, *Velhos Carnavais* e *A Lagoa*.

⁹² FESTIVAL de música classificou mais quatro para a finalíssima. *A União*, João Pessoa. 18 abr. 1967, p.3.

⁹³ ARANHA, Carlos. Última eliminatória. *A União*, João Pessoa. 18 abr. 1967. *Ponto de Cem Réis*, p.5.

possibilidade de caminhar em alguma direção”, o que reforçava seu estatuto de canção politicamente participativa e moderna.

Contudo, os elogios à composição não se estenderam à interpretação de Reginaldo Costa, que, na visão do crítico, não comunicou à altura a proposição da canção, chegando a sugerir uma substituição do jovem cantor por Agápio Vieira para a grande final – endossada por Francisco Ramalho, membro da comissão de jurados, em uma de suas raras aparições na coluna *Prefixo* durante o Festival⁹⁴. Com relação às demais apresentações, Aranha comentou que *Prece a Yemanjá* e *Alivio*, apesar da excelente performance de Shirley Maria, eram canções que nada tinham a acrescentar ao que já foi realizado em MMPB; enquanto *Eu Pecador*, foi designada como uma música ultrapassada, que tinha “todos os defeitos daquelas músicas que faziam vibrar as festivas platéias das primeiras audições do Teatro Odeon, em 1954”.

Figura 6: Fotografias da última eliminatória



Fonte: *O Norte*, 18 abr. 1967, p.3.

⁹⁴ Em “as músicas do festival”, Ramalho escreveu que “o autor de “Pra Frente” pretende mudar o intérprete de sua composição para a finalíssima, Reginaldo Costa, que indubitavelmente, junto a Parrá, que defendeu “O Carreiro”, foram os piores intérpretes do Festival”. In: RAMALHO, F. As Músicas do Festival. *A União*, João Pessoa, 19 abr. de 1967. *Prefixo*, p.5.

Por outro lado, em “Festival realizou a última eliminatória”⁹⁵ (figura 6), matéria publicada no *O Norte*, o destaque visual recaiu sobre as performances de *Prece a Yemanjá* e *Eu Pecador*. Interessa-nos destacar nas imagens veiculadas pelo periódico, a presença de Shirley Maria em um ambiente musical cuja predominância era masculina – dos intérpretes à banda, passando pelo júri e pelos organizadores. Vejamos a imagem de sua performance, localizada na parte de cima da página. A cantora (cuja fisionomia franzina, com cabelos curtos, chega a lembrar a moderníssima Nara Leão) aparece ao centro do palco, acompanhada por um conjunto vocal e por quatro integrantes da banda base. Ao todo, são sete homens em cena e apenas ela como mulher. Sendo assim, mais que uma corporeidade destoante das até então divulgadas pelo *O Norte*, o registro de Shirley Maria pode ser encarado como uma importante fonte para se pensar os enquadramentos de memória e esquecimento que rodeiam a atuação das mulheres na cena musical paraibana⁹⁶, sobretudo, se considerarmos que, embora a cantora tenha sido a única intérprete entre homens e mulheres a classificar três canções para a finalíssima do Festival, seu nome quase não foi mencionado nos jornais.

Além das imagens, a última parte da matéria do *O Norte* trazia uma fala de Expedito Gomes acerca de rumores sobre conflitos que teriam ocorrido entre participantes do festival⁹⁷, os quais foram despistados pelo organizador do certame, que os julgou como sensacionalistas. Esse trecho final da matéria também questionava o organizador sobre as acusações de que algumas canções do festival continham plágios. Sobre isso, Gomes foi enfático ao afirmar que: “isto é completamente impossível pelo que se concede de plágio. O que existe, sim, é alguma influência da música feita no sul do país, nunca plágio como querem dizer alguns”.

Essa celeuma sobre os plágios estabelecia um tensionamento com um dos critérios tidos como centrais para a seleção das canções do festival, que era o da originalidade. No entanto, apesar da negação de Expedito, essa discussão voltaria a aparecer na imprensa. Tendo lançado apenas uma sintética nota sobre a terceira eliminatória,⁹⁸ o *Correio da Paraíba*

⁹⁵ FESTIVAL realizou a última eliminatória. *O Norte*, João Pessoa, 18 abr. de 1967, p.3.

⁹⁶ Vale ressaltar que Shirley Maria e Geisa Reis foram as únicas mulheres que subiram ao palco do Iº FPMMPB como intérpretes. Suas trajetórias carecem de pesquisas, tendo em vista que são extremamente escassas quaisquer informações sobre elas.

⁹⁷ O clima de tensão entre os competidores também foi apontado no já mencionado texto de Carlos Aranha sobre a terceira eliminatória, o qual destacou que “A agitação nos bastidores do Festival era notada com mais intensidade. Fato normal de uma promoção que, na semana corrente, atingirá seu ponto máximo (...) As discussões, suspeitas, acusações e outras coisas mais – não falando nas badalações – são no momento inevitáveis. Ver. ARANHA, Carlos. Última eliminatória. *A União*, João Pessoa. 18 abr. 1967. *Ponto de Cem Réis*, p.5.

⁹⁸ FESTIVAL Classifica Mais Quatro Músicas. *Correio da Paraíba*, João Pessoa, 19 abr. 1967, p.12.

publicou na sexta-feira, 21 de abril, uma entrevista com o Tenente Lucena⁹⁹, então presidente da Ordem dos Músicos do Brasil - Seção Paraíba, cujo título tinha alto teor polêmico: “Ordem dos Músicos sabe, mas não diz que composições são plágio”.¹⁰⁰

Embora elogiasse a iniciativa do Festival e dissesse confiar na sensibilidade artística e musical do júri, o entrevistado pontuava que “nos motivos melódicos apresentados, sem dúvida alguma seus autores se valeram de temas estranhamente semelhantes a outros já gravados, além dos compassos permitidos pela lei”. Assim, sem apontar especificamente quais composições seriam plágios, o posicionamento de Lucena colocava em xeque o caráter original das canções apresentadas no certame, adensando ainda mais as tensões que circundavam as prévias da grande final. Ademais, ao comentar sobre os destaques do evento, o Tenente Lucena elencou *O Pescador*, *Meação*, *O Repente*, *Ritual de Amor e Prece a Yemanjá* como suas preferidas – não só deixando *Poeira* de lado, como citando canções que, a exceção de *O Pescador*, foram postas como símbolos anti-modernos pela coluna de Carlos Aranha, que, por sua vez, apontava *Poeira*, *O Pescador* e *Pra Frente*¹⁰¹ como as grandes favoritas para a final.

Nesse sentido, o terceiro giro também foi marcado por uma diversidade de percepções, sejam elas advindas de personagens que já muito apareceram no debate público sobre o festival, como Carlos Aranha (o qual, com sua veia crítica e notadamente parcial, elencou a terceira eliminatória como a pior do certame) e Expedito Gomes (que, novamente, utilizou a imprensa como canal para responder as críticas dirigidas ao evento), ou de personagens que apareceram pela primeira vez, caso do Tenente Lucena, o qual reverberou em sua entrevista ao *Correio da Paraíba* a polêmica em torno da suposta falta de originalidade das canções do IºFPMMPB. Desse modo, a recepção do certame na imprensa foi atravessada da primeira à última eliminatória por dissidências discursivas as quais expuseram leituras divergentes acerca do evento, contribuindo para a construção uma ambiência carregada de expectativas contrastantes que entrarão em ebulição na grande Final.

⁹⁹Chamado de “general das tradições” por Câmara Cascudo, João Emídio de Lucena (1912-1985) foi um dos fundadores da Orquestra Sinfônica da Paraíba e da Banda 5 de Agosto. Também teve forte atuação na pesquisa folclórica, sendo fundador do Grupo de Pesquisa e Demonstrações Folclóricas do SESC, que hoje leva o seu nome.

¹⁰⁰ORDEM dos Músicos sabe, mas não diz que composições são plágio. *Correio da Paraíba*, João Pessoa, 21 abr. 1967, p.5.

¹⁰¹ARANHA, Carlos. Festival & Final. *A União*, João Pessoa, 20 abr. 1967. *Ponto de Cem Réis*, p.5

3.4 - “O Repente deixou meação na Poeira” ou o último giro do carrossel

Após três eliminatórias caracterizadas por uma ampla mobilização do público e por um debate acalorado na imprensa, diversos setores da população pessoense aguardavam ansiosamente a final do Iº Festival Paraibano da Moderna Música Popular Brasileira. Ao longo da semana, foi noticiado que a grande final – prevista inicialmente para o sábado, dia 22 de abril – teve que ser adiada, por motivos de força maior, para o dia posterior.¹⁰² Sobre o clima do Santa Roza no domingo, Expedito Gomes (2014, p.83) rememora que jamais na história daquela tradicional casa de espetáculos, tanta gente, das mais variadas camadas da sociedade pessoense, reuniu-se em torno de um evento com tanto fervor, ora aplaudindo ora vaiando quase ao extremo os participantes que desfilaram pelo palco.

Foram apresentadas dez canções na finalíssima: *O Pescador*, por Fernando Teixeira; *O Repente*, por Bráulio Bronzeado; *Meação*, por Gilson e Geisa Reis, *Poeira*, por Marcus Vinicius; *Eu Pecador* por Marco Polo; *Prá Frente*¹⁰³ e *Ritual de Amor* por Agápio Vieira; *Prece a Yemanjá*, *Herói Anônimo* e *Alívio* por Shirley Maria. Dessas canções, sete foram caracterizadas pelos jornais¹⁰⁴ como sambas, subdivididos em: dois afro-brasileiros, dois de protesto, um tema urbano, um regional e um romântico. As outras três finalistas foram designadas como uma canção praieira (provavelmente, *O Pescador*), uma moda de viola (*O Repente*) e um baião estilizado de tema reflexivo (*Poeira*). Apesar da dificuldade de levar em consideração essas classificações sem a audição analítica dos registros sonoros, o que se percebe é um predomínio de sambas de temáticas variadas – indo do protesto ao romântico –, e a presença de três canções mais próximas às tradições nordestinas, sendo *Poeira* a única adjetivada como estilizada e reflexiva, o que ressaltava o seu sentido de modernidade.

A narrativa memorialística de Gomes reforça o favoritismo de *Poeira*, a qual, segundo o autor, reunia uma torcida composta de boa parte de um público jovem que vibrou fervorosamente quando Marcus Vinicius entoou “salpico no mundo, Poeira” (Gomes, 2014, p.80). Entretanto, contrariando as expectativas de boa parte dessa juventude, o resultado final consagrou *O Repente* como a canção vencedora, com a pouco comentada *Meação*, de Luiz

¹⁰² FINAL do festival de Música será domingo. *A União*, João Pessoa, 21 abr. 1967, p.3.

¹⁰³ A substituição do criticado Reginaldo Costa por Agápio Vieira foi confirmada em nota da coluna Ponto de Cêm Réis publicada na quinta-feira, dia 20 de abril de 1967. Ver: ARANHA, Carlos. Festival & Final. *A União*, João Pessoa, 20 abr. de 1967. *Ponto de Cem Réis*, p.5.

¹⁰⁴ Essas classificações foram encontradas em: FESTIVAL realizou a última eliminatória. *O Norte*, João Pessoa. 18 abr. 1967, p.3 e FESTIVAL de música classificou mais quatro para a finalíssima. *A União*, João Pessoa. 18 abr. 1967, p.3.

Ramalho, ocupando o segundo lugar e a favorita *Poeira* em terceiro lugar – levando também o prêmio de melhor letra. As canções *Herói Anônimo*, de Livardo Alves, e *Ritual de Amor*, de João Carlos Franca e Mário Lins, ganharam menção honrosa, enquanto Agápio Vieira conquistou o prêmio de melhor intérprete com a performance de *Ritual de Amor*.

Sobre esse desfecho, Expedito Gomes recorda que os autores de *Poeira* e seus adeptos demonstraram pouco entusiasmo com o terceiro lugar, resultado que gerou polêmica entre os jovens da “ala de vanguarda” pessoense. Em contrapartida, o organizador do certame defendeu o triunfo de *O Repente*, canção vista por ele como inserida no “estilo nordestino dos tempos de Lampião, porém com o vigor de um ritmo estilizado, portanto, tão moderna quanto o baião empoeirado de Marcus Vinicius e seu parceiro” (Gomes, 2014, p.82). Dessa forma, esses trechos de sua narrativa emergem como indícios de que o resultado do certame se configurou como um caleidoscópio de sensibilidades díspares, causando surpresa, indignação, comoção, aplausos, vaias e frustrações.

Como os periódicos pesquisados não circulavam às segundas-feiras, foi a partir da terça-feira, 25 de abril de 1967, que a Final do IºFPMMPB ganhou destaque nesses veículos. Boa parte das impressões narradas por Gomes foram reforçadas na curta matéria “I Festival consagra “O Repente, Meação e Poeira” como melhores¹⁰⁵”, publicada na última página do *Correio da Paraíba*. Esse texto mencionava que o resultado foi recebido com grande entusiasmo por muitos e com decepção por outros tantos, principalmente entre os jovens. Apesar de mencionar a divisão dos espectadores, o discurso do jornal aprovava o resultado final e tecia elogios à canção vencedora, aos seus compositores e ao júri. Sobre isso, vale destacar que o *Correio da Paraíba* veiculou junto à nota uma fotografia de Zé Pequeno, Bráulio Bronzeado e Genival Veloso no palco do Santa Roza (figura 7), sendo esse o primeiro registro imagético do festival a circular neste periódico. A fotografia foi acompanhada da seguinte legenda:

Estilizando a cantiga do nosso trovador sertanejo, os compositores Genival Veloso (letra) e José Batista do Nascimento (música) mereceram o primeiro lugar no Festival Paraibano da Moderna Música Popular Brasileira, com “O Repente”. A Comissão Julgadora, por coincidência, escolheu a música já preferida nas enquetes com os espectadores. (*Correio da Paraíba*, 25 abr. de 1967, p.12).

¹⁰⁵ I Festival consagra “O Repente, meação e Poeira” como melhores. *Correio da Paraíba*, João Pessoa, 25 abr. 1967, p.12.

Figura 7: Fotografia dos vencedores do IºFPMMPB



Fonte: *Correio da Paraíba*, 25 abr. 1967, p.12.

Nesse sentido, o elogio ao *Repente* tecido pelo jornal se aproxima da narrativa memorialística de Expedito Gomes, uma vez que a matéria designa a canção como uma renovação das expressões culturais advindas do sertão, alçando a figura do “nosso trovador sertanejo” como símbolo da identidade musical paraibana. Além disso, o final desse trecho mitiga às discordâncias postas anteriormente, mencionando um aparelhamento entre a decisão do júri e a opinião dos espectadores a partir de uma suposta enquete que não fora mencionada por nenhum outro canal de informação do período. A repercussão imediata do *Correio da Paraíba* se configura, portanto, como a mais sintética e a mais alinhada com a decisão do júri, ecoando a perspectiva daqueles que viram no *Repente* uma canção compatível com a proposta do Festival.

Se no *Correio da Paraíba* a final do IºFPMMPB foi veiculada nas últimas páginas, no *O Norte* a fotografia dos vencedores ganhou a capa do jornal (figura 8). Tendo em vista a proposição de Tânia de Luca (2008, p.140), que elucida a atenção para o destaque conferido aos acontecimentos pelos periódicos como um cuidado metodológico fundamental para a pesquisa histórica – uma vez que é muito diferente o peso de uma notícia que é veiculada na capa de um jornal de outra que está posta em uma nota nas últimas páginas – se faz importante destacar que, entre as dezenas de menções sobre o Festival encontradas na imprensa, essa foi a única a ocupar a capa de um dos periódicos consultados. Não obstante, vale ressaltar também que a fotografia dos vencedores estava posicionada bem ao centro da primeira página, o que denota a importância alcançada pelo Festival, sobretudo se considerarmos que era extremamente raro circular qualquer notícia sobre eventos ou acontecimentos culturais nas capas desses periódicos, majoritariamente reservadas às pautas políticas.

Figura 8: Capa do Jornal *O Norte*, 25 de abril de 1967



Fonte: *O Norte*, 25 abr. de 1967, p.1

Nesta mesma edição, foi publicada, na terceira página, a matéria “Repente, Meação e Poeira vencedora”¹⁰⁶ (figura 9), que veiculava duas fotografias já anteriormente publicadas, uma de Marcus Vinicius e a outra de Bráulio Bronzeado:

Figura 9: Matéria “Repente, Meação e Poeira vencedora”



Fonte: *O Norte*, 25 abr. de 1967, p.3.

Enquanto na capa os compositores e o intérprete da canção vencedora emergiram como destaques, na terceira página foi a dicotomia entre *O Repente* versus *Poeira* que marcava o plano visual da recepção da finalíssima. Essa dicotomia também esteve presente na narrativa da matéria, dividida em quatro tópicos: as menções honrosas, os prêmios, detalhes e fim do festival. No tópico das menções honrosas, foi sublinhado que a comissão de jurados levou mais de uma hora para anunciar o resultado, sendo “aplaudida e vaiada à medida que a

¹⁰⁶ REPENTE, Meação e Poeira Vencedora. *O Norte*, João Pessoa, 25 abr. 1967, p.3.

classificação das músicas era anunciada”, reforçando a representação de um resultado não unânime. Essa demora do Júri e o acompanhamento da banda feito muito perto dos microfones, “de sorte a se ouvir mais a orquestra que os cantores”, foram apontados como os detalhes negativos da noite no terceiro tópico. No entanto, o tópico que mais chama atenção é o último, em que foi narrada a ambiência da final:

Encerrou domingo último o I Festival da Moderna Música Popular Brasileira **em ambiente a que não faltou a tensão devido à insatisfação dos simpatizantes de algumas músicas que não lograram a classificação esperada.** “Repente” foi a primeira colocada. É claro que um acontecimento como o I Festival Paraibano da Moderna Música Popular Brasileira não terminaria convencendo todo mundo. O **gôsto musical incipiente numa grande maioria da população e o de grupos mais ou menos esclarecidos porém ainda conflitante, terminaria gerando partidos, uns em favor dos vencidos e outros dos vencedores.** (*O Norte* 25 abr. 1967, p.3, grifos meus).

Esse trecho descreve um ambiente marcado por tensões e insatisfações, construindo a representação de um público rachado, dividido entre aqueles de gosto musical incipiente e os mais esclarecidos, entre vencedores e vencidos, logo, entre os apoiadores de *O Repente* e os apoiadores de *Poeira*. Após essa descrição, a conclusão da matéria se deu enaltecendo a iniciativa do Festival como um “acontecimento cultural que interessou gregos e troianos”, que contou com uma comissão formada pelos “luminares da música e das letras paraibanas” e mobilizou a população e os artistas pessoenses. Dessa forma, embora a conclusão rechace a importância do resultado diante da magnitude do evento, a cobertura imediata do *O Norte* – diferente do *Correio da Paraíba* – foi caracterizada, tanto no plano visual quanto escrito, pela ênfase às discordâncias, divergências e desavenças entre a decisão do júri e o público do Festival, sem, no entanto, tomar qualquer partido em prol de uma das canções.

Já no jornal *A União*, a cobertura imediata foi marcada, novamente, por dissônancias discursivas no interior de uma mesma edição do periódico. Na terceira página, foram feitas duas publicações sobre a grande final. Uma delas consistia em uma nota que também definia a Finalíssima como “Um Acontecimento¹⁰⁷”, tecendo grandes elogios à honra e ao caráter dos jurados e elencando como o único ponto negativo da noite as “desnecessárias provocações” surgidas por “inconformação de tão poucos com os resultados proclamados”. A outra nota¹⁰⁸ noticiava as canções vencedoras e as premiações, bem como as vaias e os aplausos de um público agitado que lotou o Santa Roza, destacando, ainda, a presença do prefeito Damásio

¹⁰⁷ UM acontecimento. *A União*, João Pessoa, 25 abr. 1967, p.3.

¹⁰⁸ FESTIVAL de música encerrou-se com “Repente” em primeiro lugar. *A União*, João Pessoa, 25 abr. 1967, p.3.

Franca, que, acompanhado de sua esposa, recebeu um diploma em reconhecimento ao patrocínio do Festival.

Em sentido diametralmente oposto a esse tom laudatório e conciliador, na quinta página, Carlos Aranha escreveu um texto de sete parágrafos, intitulado “O Repente e a Comissão¹⁰⁹”, em que tecia uma crítica “ferina” ao resultado do Festival:

Pois é, na Paraíba aconteceu...A melhor composição de um festival de Música MODERNA Popular brasileira foi exatamente um xaxado (...) De repente aconteceu...“O repente” ganhou mesmo. “O repente” é um xaxado..Genial! Realmente: “O Repente” é bonitinho, ajeitadinho, bem feitinho, etc. E daí? Não é Música MODERNA Popular Brasileira. É negócio para ser gravado por Marinês, Luiz Gonzaga, Teixeira, Jackson do Pandeiro...A Comissão adorou, por todos esses motivos. “O Repente”. Música que diz assim “sua alma é a viola (...)” Qualquer um pode completar: “xaxado da Paraíba (...)” (*A União*, 25 abr. 1967, p.5).

Carregado de ironia, o discurso de Aranha não só caracteriza *O Repente* como uma canção “ultrapassada” e “genérica”, como expandia essas considerações para importantes nomes da tradição musical nordestina – como Marinês, Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro. Na sua visão, essas expressões musicais nada tinham a acrescentar e tampouco teriam lugar em meio às novas tendências da moderna (escrita duas vezes em caixa alta) música popular brasileira. Além disso, a comissão de jurados, anteriormente tratada na repercussão da primeira fase como qualificada, tornou-se alvo de críticas severas:

[Marcus Vinicius] Ganhou também a honra de ter a música mais comentada & aplaudida do Festival: “Poeira”. Mas é que o “salpico do mundo” foi aceito pelo povo, mas cegou aos olhos da Comissão. Aliás, será que alguns membros da Comissão adoram Robertinho Carlos e sua geração? (...) A surpresa do Festival é que “Prá Frente”, uma das melhores músicas apresentadas, não ganhou nem menção honrosa. (...)No entanto, Livardo Alves continua a trabalhar, sem a badalação dos oficiais do Festival, que não gostam de premiar músicas de protesto. Questões de compromissos, manifestações reacionárias, etc etal, etc. e tal (*A União*, 25 abr. 1967, p.5).

Nesse trecho, o colunista acusa o júri de não reconhecer a força de *Prá Frente* e *Poeira*, elevando-as ao status de “vencedoras do povo”, contrapondo o gosto popular ao gosto institucionalizado. Essa operação discursiva é especialmente significativa, pois ao mesmo tempo em que questiona a legitimidade da decisão oficial, Aranha reivindica para si o papel de porta-voz de uma sensibilidade coletiva, construindo uma narrativa de resistência à suposta cegueira da comissão – considerada, agora, não apenas alienada, como também reacionária.

¹⁰⁹ ARANHA, Carlos. O Repente e a comissão. *A União*, João Pessoa. 25 abr. 1967. *Ponto de Cem Réis*, p.5.

Dessa forma, já na terça-feira, dois dias após a final, a cobertura deste evento foi atravessada por olhares diversos. Em síntese, *O Correio da Paraíba* veiculou um discurso convergente com o resultado, *O Norte* apontou as divergências entre o público sem assumir um posicionamento explícito e as notas de *A União* transmitiram um discurso marcado pelo tom apologético e oficial. O discurso de Carlos Aranha, por sua vez, emergiu como uma representação do descontentamento dos jovens da referida ala de vanguarda, questionando, de forma ácida e sarcástica, o sentido de modernidade que orientou os critérios de decisão do júri, configurando-se como a principal voz dissonante em meio ao emaranhado de falas e textos que formaram a recepção imediata da grande final.

No entanto, vale apontar que a repercussão da final não se restringiu a essa publicação na coluna *Ponto de Cem Réis*. No dia posterior, foi lançado “Poeira é popular”¹¹⁰, texto que consistia numa defesa ainda mais enfática de *Poeira* como a “verdadeira campeã do público”. Seu conteúdo ressaltava que a referida canção já estava sendo cantada nos corredores da Escola Industrial, no Teatro Popular do Nordeste (em Recife) e invadia os lares pessoenses, ocupando o primeiro lugar no programa *Parada dos Campeões*, da Rádio Arapuan. A argumentação de Aranha descrevia uma circulação centrada, sobretudo, entre o público jovem e estudantil, o que nos leva, novamente, a pensar nas limitações do sentido do termo “popular” posto no acrônimo MMPB e no próprio discurso de Aranha, o qual dispara em certo momento do texto que:

A cultura é complexa demais para ser analisada e feita por mentalidades curtas. Nem todos têm a capacidade suficiente para perceber o que é justo, para diferenciar o bem do mal, para aplaudir o que merece louvações. Fazer cultura, fazer música, é um problema de elite. Uma elite intelectual, não uma elite social que venha caracterizar uma classe acomodada. Só tal elite pode produzir obras maiores e válidas. Só Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos poderiam produzir “Terra em Transe” e “Vidas Secas”, respectivamente (...) “Poeira” está no mesmo caso, ainda que em proporções menores. É música com letra maiúscula para se ouvir, tocar e sentir o mundo, este nosso mundo. A inveja e a incompetência não deturparam suas notas (*A União*, 26 abr. de 1967, p.5, grifos meus).

Apesar de estabelecer uma distinção entre a elite intelectual e a elite social, esse trecho reforça um ideal de que o fazer cultural deveria estar restrito a um grupo intelectualizado, o único com discernimento para distinguir “o bem do mal” e definir os rumos da arte no Brasil, como fizeram Glauber Rocha e Nelson Pereira, precursores do Cinema Novo. Ao renegar tanto as “elites sociais acomodadas” quanto o público mais amplo, o discurso de Aranha

¹¹⁰Aranha, Carlos. Poeira é popular. *A União*, João Pessoa. 26 abr. 1967. *Ponto de Cem Réis*, p.5.

parecia situar o fazer musical da MMPB às classes médias letradas, as quais aparecem, em seu texto, como as grandes reconhecedoras do bom gosto de *Poeira*. Assim, a defesa da popularidade da canção do “Chico Buarque do Nordeste” não estava assentada em sua ampla recepção social, mas em sua legitimação por um público específico, remetendo, portanto, às tensões e contradições que permeavam o lugar social de um fazer musical que se anunciava como popular, mas que não necessariamente era produzido e consumido pelas pessoas das camadas populares.

Por outro lado, nesse mesmo dia, *O Norte* também voltou a veicular a final do Festival com a publicação da matéria “Primeiro lugar provoca divergência”.¹¹¹ Em meio às polêmicas causadas pela definição da canção vencedora, o jornal entrevistou Galileu Oliveira Belli e Altimar Pimentel, dois membros da Comissão de Jurados do Festival, dando-lhes a oportunidade de partilhar suas perspectivas sobre o resultado do certame. De forma surpreendente, o crítico musical G.O. Belli dizia discordar da decisão do júri e via como justa a reação do público contra o resultado da finalíssima, afirmando que apesar da “grande cotação obtida pela música *O Repente*, sempre pensou-se que o primeiro lugar sairia para outras composições mais integradas ao movimento de moderna música popular brasileira”, chegando, posteriormente, a afirmar que a canção vencedora “não representa a moderna música que se espalhou por todo o país”. As críticas de Belli não se resumiram apenas à canção vencedora, mas também se direcionaram à “pobreza” da cena artística local e até mesmo à falta de integração de outros jurados à MMPB:

O crítico G.O. Belli declarou que “na província as manifestações artísticas mais atuais e arrogantes são recebidas com certo receio por se tratar de promoções de objetivos avançados para um meio pobre de cultura. Porém, o que vale é realizar, para que as sementes plantadas germinem num solo fértil, mas pobre de lavadores”. Sobre a Comissão Julgadora, afirmou que “suas intenções foram boas. Procurava-se acertar. Porém alguns membros não estavam devidamente integrados na concepção exata de moderna música popular (*O Norte*, 26 abr. 1967, p.3).

Se G.O. Belli descarregava suas várias insatisfações na entrevista, o folclorista Altimar Pimentel, por outro lado, exaltava a promoção de um evento que, na sua concepção, revelou uma nova faceta da cultura paraibana com a apresentação de canções acima da média daquelas produzidas no cenário nacional, afirmando, ainda, que a integração com o público – independente de aplausos ou vaias – teria sido o principal êxito do certame. Pimentel também afirmava que as canções as quais “expressavam com mais nitidez e força a região” receberam

¹¹¹ PRIMEIRO lugar causa divergência. *O Norte*, João Pessoa, 26 abr. 1967, p.3.

uma atenção especial pela Comissão Julgadora, posto que “o Nordeste, e particularmente a Paraíba, deve-se afirmar nas suas manifestações artísticas com marca própria a conceder-lhe individualidade na valorização do homem e do meio”. Desse modo, tendo como base a valorização das manifestações culturais nordestinas e as múltiplas tendências da MMPB, o folclorista teceu um discurso de defesa da escolha de *O Repente*, comparando-a à *Disparada* de Vandrê:

Indagado a respeito ainda do desvio dos objetivos do FMMPB, que seria bitolado na moderna música popular brasileira e cujos erros são atribuídos à Comissão Julgadora, folclorista Altimar Pimentel esclareceu que “a moderna música popular brasileira apresenta várias tendências:

– Desde a bossa nova, em que alguns descobrem influências do “jazz”, o que em última análise seria a influência negra à toada-baião “Disparada”.

Dentro desse espírito, declarou “estamos certos que o Festival, usando a Comissão Julgadora critérios identificados com o momento atual da música brasileira, classificou as composições que se apresentavam mais nitidamente identificadas com esse estágio.

– Portanto, no caso do baião “O Repente”, a sua atualidade como ritmo foi atestada já no Festival Nacional, que consagrou a toada-baião “Disparada”, sem que nisto implique em qualquer alusão em falta de originalidade da música paraibana” (*O Norte*, 26 abr. de 1967, p.3).

Um dos pontos que esta matéria pode indicar, portanto, é que as divergências não rodeavam apenas a cobertura dos comentadores do Festival, mas o próprio corpo de jurados, uma vez que as visões apresentadas por G.O Belli e Altimar Pimentel sobre o resultado da finalíssima eram completamente opostas. Enquanto o primeiro considerou a canção vencedora pouco original e associou sua vitória à “provincianidade” da cena cultural pessoense e à incapacidade do Júri, o segundo a considerou como uma canção que representava a cultura paraibana ao mesmo tempo que estava alinhada às formas musicais apresentadas nos grandes festivais nacionais. Enquanto o primeiro buscava se posicionar conforme os parâmetros da modernidade já postos nos festivais do sudeste, o segundo via no *Repente* uma possibilidade de integração da modernidade com as tradições musicais nordestinas. Nesse sentido, os jornais se transformaram também em espaços de disputa entre os próprios jurados, os quais adensaram ainda mais as lutas de representações em torno da recepção do IºFMMPB.

Por fim, como parte fundamental do último giro do carrossel, a investigação nos jornais também possibilitou a captação dos posicionamentos dos próprios compositores sobre

o resultado do certame. Em 07 de maio de 1967, Marcus Vinicius publicou “O Canto Livre de Gilberto Gil”¹¹² (figura 10), no *Correio da Paraíba*.

Figura 10: Matéria “O Canto Livre de Gilberto Gil”



Fonte: Correio da Paraíba, 07 maio de 1967, p.3.

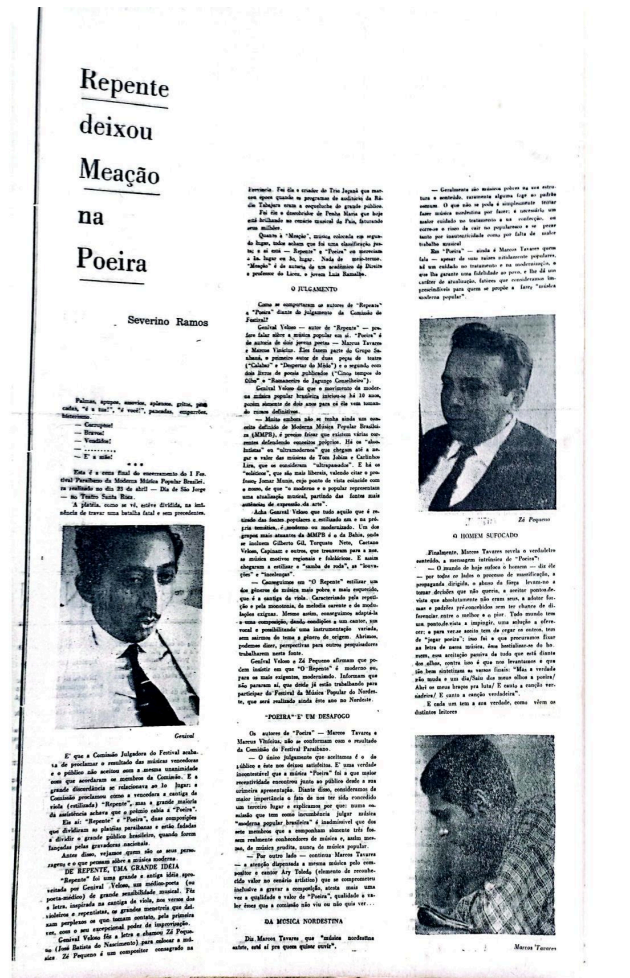
Nessa publicação, o poeta comentava os sucessos do compositor baiano que estava em temporada no Recife e tinha um show marcado no Teatro Santa Roza para o dia 08 de maio. Gil é definido por Marcus Vinicius como o maior compositor-cantor de MMPB e suas músicas como autênticas expressões do movimento, sendo as mais “coerentes e corretas com a nossa evolução musical”, ecoando mensagens de denúncia social e esperança. Por fim, ainda no clima das polêmicas do Festival Paraibano, o texto finda com uma mensagem ácida e sarcástica: “[Gil] com seu talento, nos dará uma verdadeira lição de M.M.P.B. Lição que está

¹¹² ANDRADE, Marcus Vinicius. O Canto Livre de Gilberto Gil. *Correio da Paraíba*, João Pessoa, 07 maio de 1967, p.3.

se tornando por demais necessária a comissões julgadoras de festivais e “intelectuais” suburbanos de uma cidade provinciana” (*Correio da Paraíba*, 07 maio 1967, p.3).

No mesmo dia, o *Correio da Paraíba* publicou a reportagem intitulada “Repente deixou Meação na Poeira”¹¹³ (figura 11), produzida pelo jornalista Severino Ramos:

Figura 11: Matéria “Repente deixou Meação na Poeira”



Fonte: *Correio da Paraíba*, 07 maio de 1967, p.5.

Vale ressaltar que essa reportagem ocupou uma página inteira do jornal e apresentava uma formatação de ares modernos, mesclando o texto com as fotografias de Genival Veloso (à esquerda), Zé Pequeno (na parte superior direita) e de Marcos Tavares (parte inferior direita). É digna de nota também a forma em que Severino Ramos introduziu sua reportagem, abordando, de forma quase humorística, a cena do anúncio da canção vencedora do Festival:

¹¹³ RAMOS, Severino. O Repente deixou Meação na Poeira. *Correio da Paraíba*, João Pessoa, 08 maio 1967, p.5.

Palmas, apupos, assovios, aplausos, gritos, é a “tua!”, “é você!”, pancadas, empurrões, histerismo.

– Corruptos!

– Bravos!

– Vendidos!

–

– E’ a mãe!

Esta é a cena final do encerramento do I Festival Paraibano da Moderna Música Popular Brasileira realizado no dia 23 de abril – Dia de São Jorge – no Teatro Santa Roza.

A platéia, como se vê, estêve dividida, na iminência de travar uma batalha fatal e sem precedentes (*Correio da Paraíba*, 07 abr. de 1967, p.5).

Assim, diante da divisão do público com o resultado e, mais especificamente, com a disputa entre *O Repente* e *Poeira*, o jornalista trazia para a cena pública a pergunta: como se comportaram os autores dessas canções diante do julgamento da Comissão do Festival e o que pensam sobre a moderna música popular brasileira? A partir desse questionamento, ele entrevistou os compositores de ambas as canções. Seu texto veicula primeiro a perspectiva de Genival Veloso, o letrista da canção vencedora, denominado como um médico-poeta por Ramos. Seu discurso iniciou-se destacando que a MMPB ainda era um conceito aberto, havendo várias correntes, elencando, por exemplo, os chamados “absolutistas” ou “ultramodernos”, os quais “chegam até negar o valor das músicas de Tom Jobim e Carlinhos Lira, que os consideram ultrapassados”.

Veloso dizia ter um posicionamento mais “ecclético”, tomando como referência as perspectivas do professor Jomard Muniz de Britto¹¹⁴ e do grupo baiano da MMPB – encabeçado por Gilberto Gil e Caetano Veloso – os quais, segundo o entrevistado, concebiam que: “tudo aquilo que é extraído das fontes populares e reelaborado na forma e na temática pode ser considerado moderno ou modernizado”. Ao fugir dos extremismos e se colocar como um eclético, o médico-poeta buscava alinhar sua composição a um grupo de artistas que estava pensando a produção cultural para além dos maniqueísmos comuns do período, reforçando, assim, o lugar de *O Repente* como uma canção moderna, que estilizava “um dos gêneros de música mais pobre e mais esquecido, que é a cantiga de viola” e abrindo “novas possibilidades para que outros pesquisadores explorem essa fonte”.

¹¹⁴ Edward Castelo Branco, em seu artigo “Pernambucália: outras verdades tropicais”, problematiza o esquecimento de Jomard Muniz de Britto, professor de filosofia e cineasta pernambucano, na memória do movimento tropicalista, realçando sua importância no processo de constituição das vanguardas artísticas nacionais na década de 1960. É interessante apontar que dias após a final do festival, foi lançada uma nota no Jornal *A União* em que Jomard Muniz comentava que as polêmicas representavam o êxito do Festival e explicava o conceito de MMPB enquanto um movimento de atualização musical, sem perder o contato com as raízes e os conflitos sociais do Brasil. Ver. PROFESSOR diz que polêmicas demonstram êxito do festival. *A União*, João Pessoa, 29 abr. 1967, p.3.

Por outro lado, a reportagem também trazia a perspectiva de Severino Marcos Tavares, um dos compositores de *Poeira*. Em sua fala, Tavares reforçava o lugar de sua composição como “a canção do público”, assim como endossava as críticas à comissão julgadora, apontando que era inadmissível que dos sete membros que compunham o júri, somente três fossem realmente “conhecedores de música” e, ainda assim, de música erudita. Outro aspecto do discurso de legitimação de *Poeira* levantada por Tavares foi a promessa de gravação da canção por Ary Toledo¹¹⁵, figura que viu na canção “a qualidade e o valor que a comissão não viu ou não quis ver”. Ainda nessa entrevista, o compositor exprimia as diferenças entre um fazer musical popular e popularesco:

O que não se pode é simplesmente tentar fazer música nordestina por fazer; é necessário um maior cuidado no tratamento e na confecção, ou corre-se o risco de cair no popularesco e se pecar por inautenticidade como por falta de maior trabalho musical. Em “Poeira” – ainda é Marcos Tavares quem fala – apesar de suas raízes nitidamente populares, há um cuidado no tratamento e na modernização, o que lhe garante uma fidelidade ao povo, e lhe dá um caráter de atualização, fatores que consideramos imprescindíveis para quem se propõe a fazer “música moderna popular” (*Correio da Paraíba*, 07 maio 1967, p.5).

Percebe-se, portanto, que diferente da mera reprodução daquilo que já está posto – prática adjetivada como popularesca e indiretamente atribuída à canção vencedora do certame – Tavares incute para a sua composição a imagem do moderno pelas vias da estilização e da renovação da tradição, o que caracterizaria, na sua visão, a grande proposta da MMPB: um fazer musical moderno e politizado sem perder as raízes populares. Tendo essa proposição em vista, a conclusão da matéria se dá com uma fala de Tavares enfatizando o conteúdo político de *Poeira* e a ligação da canção com os problemas daquele período, nas suas palavras, com o “bestializar-se do homem, da aceitação passiva de tudo que está diante dos olhos”, destacando os versos finais da canção: “Mas a verdade não muda e um dia/Saiu dos meus olhos a poeira/ Abri os meus braços pra luta/ E canto a canção verdadeira/ E canto a canção verdadeira”.

Dessa forma, longe de uma uniformidade, o que busquei captar ao longo desse último giro do carrossel – assim como nos demais – foram as rachaduras, as disputas, as lutas de representações tecidas pelos editoriais, pela crítica especializada, pelo júri e até mesmo pelos próprios compositores das canções, personagens que registraram nos jornais suas expectativas e frustrações, seus desejos de modernidade e suas crenças na tradição, suas ânsias pelo novo e suas preocupações pelo abandono das raízes, formando um mosaico fragmentado de

¹¹⁵ Embora tenha sido constantemente mencionada, não foi encontrada na discografia de Ary Toledo nenhuma gravação de *Poeira*.

sensibilidades acerca do resultado do Festival. Portanto, longe de uma simples mimetização dos festivais do sudeste, foi possível perceber, a partir da atuação desses agentes culturais situados nas margens dos grandes centros urbanos, a existência de outras camadas de impasses, conflitos e percepções sobre o processo de circulação da chamada Moderna Música Popular Brasileira, os quais, na capital paraibana, passaram centralmente pelas tensões entre as tradições ditas nordestinas e as práticas de um fazer musical moderno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A conjuntura político-social desencadeada pelo golpe civil-militar de 1964 trouxe novas questões e interpretações para o sentido do fazer artístico no Brasil. No campo musical, os debates tecidos por compositores, músicos, produtores e demais agentes culturais buscavam repensar os parâmetros de criação e recepção das canções, visando articular as tradições musicais brasileiras a um posicionamento político engajado e às novas demandas da indústria cultural. Nesse contexto, os palcos dos Festivais de Música Popular Brasileira foram espaços representativos da efervescente produção musical da época – ocorrida também na esteira do desenvolvimento da Indústria Fonográfica no Brasil –, revelando artistas, inaugurando movimentos e lançando canções que ajudaram a consolidar a noção de Moderna Música Popular Brasileira, que teve no acrônimo MPB a sua principal representação.

À vista disso, o que busquei neste trabalho foi reconstituir alguns traços de como essas discussões sobre os novos sentidos do fazer musical chegaram na cidade de João Pessoa e foram apropriadas pelos agentes culturais que aqui estavam. Para isso, não só realizei um movimento de pesquisar a repercussão do IIº Festival de MPB da TV Record, um dos mais importantes festivais do eixo Rio-São Paulo, na imprensa paraibana, de forma a entender “a era dos festivais sob o olhar pessoense”, como também de investigar como um grupo de jovens agitadores culturais da capital, conectados às discussões do período, organizaram um Festival de proposições modernas, de forma a entender também como “a era dos festivais chegou a João Pessoa”.

Posteriormente, o estudo da recepção e da circulação do Iº Festival Paraibano da Moderna Música Popular Brasileira, a partir da imprensa paraibana, nos permitiu a captação de rastros e indícios de seus impactos na cena cultural pessoense da década de 1960, nos abrindo possibilidades para a identificação das polêmicas e das disputas entre os signos de um fazer musical moderno e as ditas tradições musicais nordestinas; das múltiplas percepções produzidas por críticos musicais, artistas e público sobre o Festival; dos posicionamentos dos próprios compositores e jurados sobre o resultado do certame; das agências e das próprias corporeidades de artistas que ficaram, em grande medida, soterrados no terreno do esquecimento da História da música paraibana.

Diferente de propor uma reconstituição completa da história do Iº Festival Paraibano da Moderna Música Popular Brasileira, ou mesmo de oferecer uma explicação sobre o que “realmente aconteceu”, busquei, neste trabalho, rastrear as lutas de representações que compuseram os movimentos do “carrossel discursivo” atrelado à esfera pública do certame

paraibano. Esse rastreamento nos revelou a existência de impasses culturais específicos, estabelecidos em torno de um emaranhado de tensões entre os signos da modernidade musical e as tradições nordestinas. Assim, percebeu-se que esse Festival, apesar de ter tentado fechar as portas às tradições, as viu adentrar pela “janela” com a vitória da canção *O Repente*, resultado que suscitou reações diversas, mobilizou sensibilidades díspares e ativou múltiplas tramas nas páginas dos jornais: da revolta de Carlos Aranha aos elogios à decisão do júri pelo *Correio da Paraíba*; das divergências entre os jurados Altimar Pimentel e G.O. Belli ao embate entre os compositores Marcos Tavares e Genival Veloso, colhido pelo irreverente Severino Ramos. Essas e outras controvérsias identificadas nos revelam, portanto, a força do debate cultural na capital paraibana da década de 1960 e reforça a perspectiva de que a História da Música é um fenômeno que transcende o eixo Rio-São Paulo, sendo, cada vez mais, necessário enxergá-la a partir de outras espacialidades e perspectivas socioculturais.

Por fim, acho importante indicar que este trabalho é fruto de uma pesquisa ainda em andamento e que pretendo aprofundar em trabalhos futuros. Além das fontes utilizadas nesta monografia, foi coletado, ao longo do processo de investigação, um grande conjunto de fotografias dos festivais localizado na Fundação Casa de José Américo, bem como o disco *Festival Apresenta*, lançado pela Rozenblit, constituído pelas canções *O Repente*, *Meação*, *Alívio e Prece a Yemanjá*. Além disso, há a perspectiva de que as fitas que contêm as gravações das apresentações do Festival possam ser digitalizadas por uma equipe especializada da FCJA, assim como a possibilidade de trabalhar com o relato oral de alguns personagens que foram localizados, como o médico-poeta Genival Veloso (um dos compositores de *O Repente*) e Alarico Correia Neto (um dos organizadores do Festival). Outras possibilidades abertas a partir deste trabalho são os estudos das atuações de alguns personagens do certame, como Shirley Maria, Marcus Vinicius de Andrade e Carlos Aranha. Esse último, no ano posterior, saiu do posto de comentador e lançou-se como concorrente ao IIº Festival Paraibano da Música Popular Brasileira com a canção *Giramulher*, fortemente influenciada pelos preceitos estéticos tropicalistas, abrindo novas possibilidades para compreender a existência de uma vanguarda musical paraibana nesse contexto dos festivais de música.

REFERÊNCIAS

PERIÓDICOS

A UNIÃO, João Pessoa, outubro de 1966 – maio de 1967.

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, outubro de 1966.

CORREIO DA PARAÍBA, João Pessoa, abril–maio de 1967.

O NORTE, João Pessoa, abril–maio de 1967.

BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE JÚNIOR., Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e Outras Artes.** – 5 ed. –São Paulo: Cortez, 2011.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Distante e/ou do instante: “sertões contemporâneos”, antinomias de um enunciado. In: FREIRE, Alberto (org.). **Culturas dos Sertões.** Salvador: EDUFBA, 2014. p. 41-58.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Francisco Didier Guedes. **Canções e tensões apocalípticas:** banda Conspiração Apocalipse e a eclosão do Rock ‘n’ Roll em Cajazeiras – PB (1989 – 2005). Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal de Campina Grande, 2020.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Francisco Didier Guedes. **Deu Tocaia com o meu som:** banda tocaia da paraíba e a construção de uma paisagem sonora híbrida no alto sertão paraibano (1995-2010). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2023.

ALONSO, Gustavo. Tomorrow never knows: as influências da música dos Beatles no Brasil. **Estudos Universitários**, 34(1/2), 17–38, 2017.

ALMEIDA, Tiago Morais. Cesar Villela e a Bossa Gráfica da Elenco. **Ismo.mov.** 2025, on-line. Disponível em: <<<https://www.ismo.mov/cesar-villela-e-a-bossa-grafica-da-elenco/>>>. Acesso em: 17 jan. 2026.

ARAÚJO, Fátima. **História e ideologia da imprensa na Paraíba.** João Pessoa: A União, 1983.

ARAÚJO, Luciana Medeiros de; BEZERRA, Josineide da Silva. Reestruturação e Centralidade: breves notas sobre a cidade de João Pessoa. In: **Anais ANPUH – XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA** – São Leopoldo, 2007.

ARETAKIS, Felipe Pedrosa. **O Tropicalismo pernambucano: histórias de um “tigre de vanguarda”** (1967-1968). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

BAIA, Silvano Fernandes. Linhagem samba-bossa-MPB: sobre a construção de um discurso de tradição da música popular brasileira. In: **Per Musi**, Belo Horizonte, n.29,2014, p.154-168.

BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa**. Brasil 1800-1900. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.

BARROS, José D’ Assunção. Sobre o uso dos jornais como fontes históricas – uma síntese metodológica. In: **Revista Portuguesa de História** – t. LII, 2021.p. 421-443.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o Ofício de Historiador**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CARDOSO, Marilu Santos. Música, política, repressão e resistência: Geraldo Vandré. In: **Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História**, 2015, Florianópolis. Lugares dos Historiadores: Novos e Velhos Desafios, 2015.

CARNEIRO, Josélino. **Rádio Tabajara: patrimônio cultural da Paraíba**. João Pessoa: JCA Editora, 2017.

CARNEIRO, Luiza Paiva Duarte de Andrade. **"Anarquia punk na terra do sol" : o movimento punk na Paraíba da redemocratização (1988-1998)**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2024.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Pernambucália: outras verdades tropicais. **Revista Eletrônica da Anphlac** - número 6, 2007, p.68-88.

CASTRO, Wagner José da Silva. **No tom da canção cearense: do rádio e tv, dos lares e bares na era dos festivais (1963-1979)**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Algés: Difel, 2002.

CIACCHI, Matteo. Porque gostamos de Bossa Nova: música popular moderna no Nordeste. **Revista Opus**, Vitória, v.29, 2023, p.1-23.

EGYPTO, José Diogo Freitas do. **“Não é a Antimúsica, é a Música em Movimento!”: uma história do grupo jaguaribe carne de estudos (Paraíba, 1974-2004)**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

FREIRE, Vanda Lima Bellard; AUGUSTO, Erika Soares. Sobre flores e canhões: canções de protesto em festivais. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 29, p. 220-230, 2014.

GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB, uma análise ideológica. In: **Saco de gatos: ensaios críticos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976. p.93-119.

GOMES, Expedito Pedro. **O contexto dos festivais de música popular brasileira na Paraíba**. João Pessoa: Ideia, 2014.

GOMES, Jandynéa de P. Carvalho. **Do rock ao repente: identidades híbridas nas canções de Zé Ramalho no contexto da década de 1970**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

LUCA, Tânia Regina. História dos, nos, e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi. (org.). **Fontes Históricas**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 111-153.

MARIANO, Serioja Rodrigues Cordeiro. **Signos em Confronto? o Arcaico e o Moderno na Cidade de Princesa (PB) na Década de 1920**. 2ª ed. João Pessoa: Ideia, 2018.

MAUAD, Ana Maria. Flávio Damm, profissão fotógrafo de imprensa: o fotojornalismo e a escrita da história contemporânea. **Revista História**, São Paulo, v.24, n.2, p.41-78, 2005.

MEDEIROS, Hermano Carvalho. **Do u dy grudy ao cantares: as vozes e os acordes da moderna canção popular em Teresina (1973-1988)**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020.

MELLO, Zuza de Homem. **A Era dos Festivais: uma Parábola**. 5ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé. (orgs.) **História e Música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010

NAPOLITANO, Marcos. Os festivais da canção como eventos de oposição ao regime militar (1966-1968). In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (Org.). **O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)**. 1ed.Bauru: EDUSC, 2004, v. 1, p. 203-216.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música - História cultural da música popular**. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2006.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira**. 1ª ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NUNES, Paulo Giovani Antonino. Golpe Civil-Militar na Paraíba: Repressão e Legitimação. In: DANTAS, Eder; NUNES, Paulo Giovani Antonino; SILVA, Rodrigo Freire de Carvalho e.. (Org.). **Golpe Civil-Militar e Ditadura na Paraíba: História, Memória e Construção da Cidadania**. 1ªed. João Pessoa: Editora da UFPB, 2014, v. , p. 78-118.

RAMOS, Manuela Fonsêca. **Na levada do pandeiro**: a música de Jackson do pandeiro entre 1953 e 1967. Dissertação (mestrado em História) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

SILVA, Juliana Soares da Costa. “A Banda” de Chico Buarque: Uma marcha em forma de canção brasileira – sobre o papel do arranjo na ressignificação da canção. In: **Música Popular em Revista**, Campinas-SP, v.8. 2021.

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

VENTURA, Leonardo Carneiro. **A Trama dos Sons**: invenção e arquivo na fabricação de uma escuta do Nordeste (1910-1950). Tese (doutorado em História), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2021.

VILARINO, Ramon Casas. **A MPB em movimento**: música, festivais e censura. São Paulo: Olho d'Água, 1999.