

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
BACHARELADO INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS HUMANAS

Thiago Pável de Oliveira Rosa

**HARMONIA, MELODIA E POESIA CONTRA AS ARMAS: UMA SÍNTESE CORROBORANDO A
IMPORTÂNCIA DA MÚSICA PARA ALÉM DE UM MERO ENTRETENIMENTO**

Artigo apresentado ao Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel (Trabalho de Conclusão de Curso). Orientador: Arnaldo Erico Huff Junior

Juiz de Fora
2026

DECLARAÇÃO DE AUTORIA PRÓPRIA E AUTORIZAÇÃO DE PUBLICAÇÃO

Eu, **Thiago Pável de Oliveira Rosa**, acadêmico do Curso de Graduação Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade Federal de Juiz de Fora, regularmente matriculado sob o número 201773159A, declaro que sou autor do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado **HARMONIA, MELODIA E POESIA CONTRA AS ARMAS: UMA SÍNTESE CORROBORANDO A IMPORTÂNCIA DA MÚSICA PARA ALÉM DE UM MERO ENTRETENIMENTO**, desenvolvido durante o período de 24/07/2025 a 20/01/2026 sob a orientação de ARNALDO ERICO HUFF JUNIOR, ora entregue à UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA (UFJF) como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel, e que o mesmo foi por mim elaborado e integralmente redigido, não tendo sido copiado ou extraído, seja parcial ou integralmente, de forma ilícita de nenhuma fonte além daquelas públicas consultadas e corretamente referenciadas ao longo do trabalho ou daquelas cujos dados resultaram de investigações empíricas por mim realizadas para fins de produção deste trabalho.

Assim, firmo a presente declaração, demonstrando minha plena consciência dos seus efeitos civis, penais e administrativos, e assumindo total responsabilidade caso se configure o crime de plágio ou violação aos direitos autorais.

Desta forma, na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Juiz de Fora a publicar, durante tempo indeterminado, o texto integral da obra acima citada, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação do curso de Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas e ou da produção científica brasileira, a partir desta data.

Por ser verdade, firmo a presente.

Juiz de Fora, ____ de _____ de _____.

THIAGO PÁVEL DE OLIVEIRA ROSA

Marcar abaixo, caso se aplique:

Solicito aguardar o período de () 1 ano, ou () 6 meses, a partir da data da entrega deste TCC, antes de publicar este TCC.

HARMONIA, MELODIA E POESIA CONTRA AS ARMAS: UMA SÍNTESE CORROBORANDO A IMPORTÂNCIA DA MÚSICA PARA ALÉM DE UM MERO ENTRETENIMENTO

Thiago Pável de Oliveira Rosa¹

RESUMO

Este artigo propõe uma análise aprofundada, em recorte temporal específico, dos múltiplos papéis desempenhados pela música, sobretudo políticos e sociais, enquanto ferramenta de comunicação, provocação crítica, veículo de comunhão de pensamentos e expressão de gritos de ordem em períodos de exceção. O período escolhido é o da Ditadura Militar brasileira, momento em que a música não apenas assumiu importância fundamental, mas também foi alvo direto de ações repressivas do Estado, como censura, cortes, perseguições a seus agentes, propaganda negativa e difamação. Como exemplo prático, o estudo se debruça sobre um dos mais marcantes eventos culturais da história nacional: o Festival de Música Popular Brasileira de 1967. São narrados o contexto que o antecedeu, suas marcas e as heranças que deixou. A partir de pesquisa bibliográfica, documentários e entrevistas, o artigo busca oferecer uma reflexão sobre uma outra perspectiva da arte, destacando seus impactos e funcionalidades para além da dimensão estética.

PALAVRAS-CHAVE: Música. Festivais. Ditadura Militar. Cultura. Movimento Político.

1. INTRODUÇÃO

Por milênios, a música tem sido uma das principais formas de expressão cultural da humanidade. Reflete e influencia o modo de vida dos povos, comunica suas histórias, preserva tradições e conecta emoções. Trata-se de uma ferramenta imprescindível e versátil na construção das sociedades, na divulgação de dogmas e crenças, na educação e, sobretudo, em momentos decisivos da história política.

No Brasil, um dos períodos em que a música ganhou destaque não apenas como entretenimento, mas como expressão e comunicação direta, ocorreu durante as décadas de 1960, 1970 e 1980, durante a Ditadura Militar. Esse regime autoritário e nacionalista, instaurado pelas forças armadas com apoio da classe empresarial e contribuição estrangeira dos Estados Unidos, impactou profundamente o modo de vida da sociedade brasileira, despertando sentimentos de incerteza, medo, revolta e polarização.

Este artigo busca estabelecer parâmetros e realizar análises que permitam compreender por que uma manifestação cultural feita de harmonias, melodias e poesias se tornou tão fundamental e, ao mesmo tempo, tão perseguida nesse período. O que faz uma canção de apenas três ou quatro minutos impactar um coletivo de ideias a ponto de figurar nas pautas de censura de um governo autoritário? Como frases simples e dois acordes naturais podem se transformar em símbolos de resistência?

Naquele contexto, a música dispunha de um forte aparato midiático que a levava diretamente aos ouvidos e pensamentos da população. Os chamados *grandes festivais de música popular* eram transmitidos em horários nobres pelas principais redes de televisão e se consolidaram como a nova fonte de entretenimento das famílias brasileiras, superando as rádios em alcance e influência.

Estudar esses eventos de grande mídia, o contexto que os envolvia e as ideias criativas que impulsionavam seus produtores e diretores permitirá compreender que o objeto deste artigo não é apenas a música em si, mas toda uma cadeia de fatores que devem ser refletidos, conjugados e visualizados em conjunto. Assim como os compositores criam suas obras reunindo peças para um entendimento final, aqui se busca uma visão integrada da arte e de seus impactos.

Outro ponto a ser observado (e para isso o artigo recorrerá também a canções como exemplos) é que a comunicação e a expressão da música não se limitam às letras. Elas se manifestam igualmente na linguagem dos arranjos, na força da melodia, nos sentimentos sensoriais que despertam e na concepção técnica que estrutura cada obra.

¹ Graduando em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF. thiago.pavel@estudante.ufjf.br. Artigo apresentado ao Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel. Orientador: Arnaldo Erico Huff Junior.

2. CONTEXTUALIZAÇÃO: ANTES DA NOITE EM 67

Embora possa parecer, no imaginário popular, seja por memória afetiva ou pela questão da popularidade, que os dois principais princípios temáticos deste artigo – a música como agente político-social e os festivais da canção – estejam associados apenas a meados da década de 1960 em diante, é importante destacar que as mudanças que deram origem a ambos os fatores ocorreram anos antes. (MELLO, 2003)

Na música, uma revolução ampla e mundial já se fazia presente na década de 1950, com a ascensão do Rock and Roll e da Black Music, estilos que dialogavam com um mundo pós-Segunda Guerra Mundial e em plena Guerra Fria. Tratava-se de sons de rebeldia e juventude ácida, descolada e resistente ao conservadorismo. Posteriormente, uma banda mudaria toda a concepção de música popular: os Beatles (AVELINO, 2018).

Essas novas roupagens atingiram compositores, intérpretes e produtores brasileiros, até então ancorados na velha guarda do samba e no romantismo das grandes interpretações das rádios. Surgia, assim, um verdadeiro fenômeno cultural: a Jovem Guarda, trazendo a guitarra elétrica e o *iê iê iê*, com suas letras românticas e gírias. A Bossa Nova, por sua vez, conferia maior sentido ao conceito característico da Canção e contribuiu para a formulação da Música Popular Brasileira (MPB), que deixava de ser apenas uma sigla para se concretizar como um estilo com identidade harmônica e temática. (AVELINO, 2018)

Já sobre os festivais, Zuza Homem de Mello (2003) explica:

Esse conceito de festival de música popular ou de festival de canção que se estabeleceu nos anos 60, já existia no Brasil, embora com outro título: eram os concursos de músicas carnavalescas promovidos com sucesso no Rio de Janeiro na década de 30, embora em 1919 já tivesse se realizado, sem muita repercussão, um concurso organizado por Eduardo França.

(MELLO, 2003, p. 14)

Em 1954, destacou-se o 1º Festival de Samba da Velha Guarda, idealizado pelo compositor e radialista Almirante (Henrique Foréis Domingues), responsável por criar o trânsito de artistas cariocas para São Paulo e amigo pessoal do fundador da TV Record, Paulo Machado de Carvalho, cujo grande objetivo, naquele início da televisão, era agregar os grandes nomes do rádio ao espetáculo televisivo do canal 7. Almirante, por sua vez, pretendia homenagear os 57 anos do ícone Pixinguinha em um grande show de repercussão nacional. A cantora Aracy de Almeida, que acompanhava as conversas, sugeriu transformar a proposta em algo mais abrangente, envolvendo outros grandes nomes da velha guarda da época. Assim, incorporaram-se ao espetáculo João da Baiana, Donga, Benedito Lacerda, Bororó, Bide da Flauta e o jovem Baden Powell. O que seria apenas uma homenagem ao grande nome da velha guarda tornou-se um evento de valorização de uma cultura que caminhava para o esquecimento, um resgate da tradição do samba e um choque cultural da raiz carioca no mais novo reduto do entretenimento em pleno estado de São Paulo. (SILVEIRA, 2023)

No Rio de Janeiro, em 1960, realizou-se um festival voltado para a música romântica, intitulado *As 10 mais lindas Canções de Amor*, organizado pelo empresário Abraão Medina e apresentado por Flávio Cavalcanti na TV Rio, canal 13. Embora o caráter competitivo ainda fosse tímido, não constituindo o foco da propaganda como ocorreria nos festivais posteriores, já se observava uma lógica de seleção. Essa fórmula, que até hoje desperta debates e gera audiência, evidenciava que os espetáculos musicais estavam indo além da simples apreciação sonora, incorporando o ingrediente da torcida (MAFFEI, 2010).

A final, ocorrida em 10 de novembro de 1960, consagrou como grande vencedor o compositor mineiro Ary Barroso, com a obra *Canção em Tom Maior*. O evento também destacou outros nomes significativos que já marcavam época, como José Ribamar e Dolores Duran, Sergio Malta, Renan França, Edson Borges, Zezé Gonzaga e Miltoninho. (MAFFEI, 2010)

Eis aqui uma canção em tom maior
Pra cantar toda a alegria de viver
Pra cantar um certo amor
Que é a razão de meu sofrer
Numa dor que não maltrata
E que é boa de doer
Melodia harmonizada ao natural
Escutando a voz do mestre universal
O coração

Em quatro tempos
Se marca o compasso ideal da canção
Como em quatro tempos vivemos a vida
Interpretação simples da vida
Lá-rá... Lá-rá... Lá-rá... Lá-rá...
Eis aqui uma canção em tom maior
Pra cantar esse poema que é meu bem
Pra viver, com meu bem, mais ninguém
(BARROSO, 1960)

Entretanto, para a finalidade e compreensão deste artigo, as mudanças significativas no campo das composições ocorreram a partir de 1961. Novas roupagens harmônicas, conceitos modernos de arranjo e, sobretudo, temáticas que se afastavam da ideia romântica passaram a explorar o cotidiano, a realidade das cidades e o retrato das sociedades. Como revela Mello (2003):

Nos quatro anos seguintes, de 1961 a 1965, a música na cidade de São Paulo iria passar por uma substancial transformação, rotulada na imprensa como movimento de integração da música popular. Sem se identificar como uma tendência, essa transformação foi se dando gradativa e espontaneamente em bares e teatros, na televisão e nas rádios paulistas, com a mudança dos programas de "palco-auditório" para os de estúdio. (MELLO, 2003, p. 31)

Esse período marca uma mudança significativa em toda a sociedade brasileira, e a música começava a retratar com maior afinco essa realidade. Além disso, seus agentes tornaram-se figuras influentes e simbólicas de uma resistência cada vez mais urgente, sobretudo após 1º de abril de 1964. Com a tomada de poder pelos militares e a imposição do regime autoritário, a classe estudantil e artística rapidamente se organizou em movimentos e coletivos com o objetivo de se opor à repressão. Na linha de frente estavam as palavras de ordem e a música. (NAPOLITANO, 2014)

Marcos Napolitano, em *História do Regime Militar Brasileiro*, descreve:

A MPB, o samba e o rock acabaram formando uma espécie de frente ampla contra a ditadura, cada qual desenvolvendo um tipo de crítica, atitude e crônica social que forneciam referências diversas para a ideia de resistência cultural. A MPB, com suas letras engajadas e elaboradas; o samba, com sua capacidade de expressar uma vertente da cultura popular urbana ameaçada pela modernização conservadora capitalista; e o rock, com seu apelo a novos comportamentos e liberdades para o jovem das grandes cidades. Não foi por acaso que ocorreram muitas parcerias, de shows e discos, entre os artistas desses três gêneros. (NAPOLITANO, 2014, p. 258)

Um ano após o início do golpe militar de 1964, a TV Record consolidou-se como líder de audiência entre as grandes emissoras nacionais, estreando três programas destinados exclusivamente à música. *Bossaude*, apresentado por Elizeth Cardoso e Cyro Monteiro, em clima nostálgico, resgatava a Bossa Nova mais tradicional e o samba, já demonstrando que esses estilos, embora ainda vivos no afeto brasileiro, deixavam o status de vanguarda e ocupavam a prateleira do saudosismo. O *Fino da Bossa*, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, apesar de centrado na Bossa Nova, promoveu uma modernização do estilo e trazia variantes mais atuais da MPB, dialogando de forma mais intensa com a juventude. Já *Jovem Guarda*, apresentado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, representava o que havia de mais moderno na música brasileira, com influências do rock britânico, projetando uma visão de futuro e sendo ainda mais aclamado pela juventude, especialmente universitária. (MELLO, 2003)

Essa juventude identificou nesses programas um canal de rebeldia, uma forma de protesto legítimo contra o clima imposto pelos militares naquele período. Tratava-se de uma maneira de escapar ao conservadorismo e de experimentar a liberdade por meio da conexão de ideias. (CAROCHA, 2007)

A música brasileira vinha, aos poucos, tomando formas mais sérias e realistas: suas melodias apresentavam frases mais agressivas, sua harmonia explorava tonalidades mais duras e suas poesias tornavam-se desafiadoras à interpretação, porém mais comunicativas em relação a sentimentos diversos. Começaram a criar vínculos de pertencimento, representatividade, indignação, questionamentos, reflexões e revoltas com os

ouvintes. O maior atrativo da televisão brasileira, que se consolidava como o principal meio de comunicação, passou a falar a língua do cotidiano de uma população sob forte tensão. (CAROCHA, 2007)

Para exemplificar melhor essa ideia, recorro novamente ao livro *A Era dos Festivais*, que indica com precisão a diferença entre períodos próximos no que diz respeito ao conteúdo das letras:

As novas letras das canções atualizam a emoção musical, com diferenças palpáveis tanto em relação às da chamada Época de Ouro, dos anos 30 e 40, da qual não fazem parte, quanto às do seu berço musical, a bossa nova. As letras desse período, que podiam ser cantadas para as namoradas, como entoava Dick Farney, representavam o indivíduo classe média, aquele que podia possuir um barquinho, enquanto as da fase de ouro abordavam sobretudo a ingratidão e a malandragem, temas renegados pela bossa nova. Já o conteúdo das novas letras não era nem uma coisa nem outra: abordava o homem brasileiro comum, o que nada possuía, retratando a situação do povo brasileiro naquele momento e o que era preciso fazer para que ele tivesse um destino mais feliz. Era essa a realidade tematizada pelo que se conheceria, nos anos seguintes, como música de festival. E qual era essa realidade? Ela estava visceralmente ligada aos acontecimentos políticos que agitaram o Brasil nesses anos. Se a euforia durante o governo Juscelino, decorrente do desenvolvimento e das conquistas brasileiras em diversos setores, inclusive o extraordinário crescimento do PIB, teve seu papel na bossa nova, os tormentosos anos 60 mostraram um panorama bem diferente, a antítese daquela fase eufórica. A atuação de grupos comunistas como o PUA (*Pacto de Unidade e Ação*, precursor do *Comando Geral dos Trabalhadores*) na organização sindical e na vida operária, a disputa pelo poder após a surpreendente renúncia de Jânio Quadros, as agitações das Ligas Camponesas, o considerável aumento de greves, as mobilizações estudantis através da UNE na fase João Goulart e, sobretudo, a instituição de uma Doutrina de Segurança Nacional na área militar, atemorizada pelo êxito da Revolução Cubana, geraram uma mobilização social popular indiscutivelmente mais intensa, que atingiu a classe artística. Enquanto os temores na classe média aumentavam, um termômetro da situação era a classe artística, cuja sensibilidade pedia uma tomada de posição. (MELLO, 2003, p. 51)

Apesar de a TV Record ter sido a maior responsável pela divulgação dessa nova era, foi na TV Excelsior que ocorreu o primeiro festival que, de fato, revelou em nível nacional e com ampla repercussão o novo momento do país. É nele que se inicia a chamada *Era dos Festivais*. (MELLO, 2003)

O 1º *Festival de Música Popular Brasileira*, realizado em 1965, foi também o primeiro de caráter mais revolucionário, trazendo o tom de algo muito maior do que um programa televisivo baseado em música. O então diretor de programação da TV Excelsior, Solano Ribeiro, idealizou o evento inspirado no consagrado *Festival de San Remo*, na Itália. A inspiração foi tamanha que se escolheu o Guarujá como sede, devido às semelhanças visuais e burguesas com a cidade italiana. (MELLO, 2003)

A ruptura entre estilos musicais mais tradicionais e aqueles que comunicavam de forma mais direta com a realidade do povo brasileiro ficou tão evidente nesse festival que houve conflito entre os jurados responsáveis pela triagem das canções inscritas e selecionadas nas eliminatórias. Parte do júri ainda se vinculava fortemente à bossa nova e à música romântica, enquanto outra parte endossava a música mais politizada e engajada. (MELLO, 2003)

O festival foi vencido pela canção *Arrastão*, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, que retrata a dura vida do pescador nordestino, movido pela fé, resistência e coletividade. A letra se distanciava do glamour das narrativas de amor ou da apreciação das belezas naturais do Rio de Janeiro. Seu arranjo trazia uma marcha firme e melancólica, conduzindo a música a um ápice que remetia à grandeza. A apresentação revelou a jovem Elis Regina, que demonstrou genialidade ao emocionar com gestos expressivos e dinâmicas vocais, unindo som e imagem em uma performance memorável. (MELLO, 2003)

O mesmo pode ser dito de *Disparada*, canção de Geraldo Vandré e Théo Barros, interpretada por Jair Rodrigues no II *Festival de Música Popular Brasileira* da TV Record. Rodrigues deixou de lado sua característica alegria e irreverência para transmitir força com os punhos cerrados, alternando dinâmicas que iam do lento e grave primeiro verso ao acelerado e explosivo refrão. O arranjo poderoso, com a presença da viola brasileira em sua essência sertaneja e da queixada de burro - mais do que um instrumento inusitado, uma identidade visual - exemplificava o conceito de *música muito além do som*. A letra, construída em metáforas, constituía uma crítica direta ao momento de repressão. (MELLO, 2003)

Prepare o seu coração
Pras coisas que eu vou contar
Eu venho lá do sertão
Eu venho lá do sertão
Eu venho lá do sertão
E posso não lhe agradar
Aprendi a dizer não
Ver a morte sem chorar
E a morte, o destino, tudo
A morte, o destino, tudo
Estava fora do lugar
Eu vivo pra consertar
Na boiada já fui boi
Mas um dia me montei
Não por um motivo meu
Ou de quem comigo houvesse
E que qualquer querer tivesse
Porém por necessidade
Do dono de uma boiada
Cujo vaqueiro morreu
Boiadeiro muito tempo
Laço firme e braço forte
Muito gado, muita gente
Pela vida segurei
Seguia como num sonho
E boiadeiro era um rei
Mas o mundo foi rodando
Nas patas do meu cavalo
E nos sonhos que fui sonhando
As visões se clareando
As visões se clareando
Até que um dia acordei
Então não pude seguir
Valente em lugar tenente
E dono de gado e gente
Porque gado a gente marca
Tange, ferra, engorda e mata
Mas com gente é diferente
Se você não concordar
Não posso me desculpar
Não canto pra enganar
Vou pegar minha viola
Vou deixar você de lado
Vou cantar noutro lugar
(VANDRÉ; BARROS, 1966)

2.1 DURANTE AS NOITES EM 67

Era consenso entre diversos e renomados nomes da música brasileira, em meados da década de 1960, que as canções produzidas no país haviam alcançado um nível de excelência e qualidade superior à moda mundial do rock estrangeiro, o qual influenciava a Jovem Guarda e a tornava a principal audiência televisiva. Em 1967, consolidou-se entre artistas como Elis Regina, considerada a *rainha da música brasileira*, e Geraldo Vandré, entre outros, o desejo de uma defesa contundente contra a importação da música estrangeira e de seus elementos sonoros. (MELLO, 2003)

A chamada *passeata contra a guitarra elétrica* não se restringia ao instrumento em si, mas se inseria no contexto de dominação de um regime militar apoiado por forças externas. Para esses artistas, a presença da guitarra simbolizava a contaminação da música brasileira por um elemento que representava, em som e imagem, a cultura imperialista, configurando mais uma forma de invasão cultural no país. Nesse sentido, a passeata tornou-

se um dos grandes símbolos da época, expressando a disposição da música brasileira em resistir e afirmar sua identidade. (MELLO, 2003, p. 236-237)

O *III Festival de Música Popular Brasileira* da TV Record assumiu proporções inéditas em comparação a outros festivais ou qualquer programação televisiva até então. Além da expectativa natural que mobilizou a sociedade em clima semelhante ao de uma Copa do Mundo, houve um acompanhamento massivo da imprensa, que transformou as 36 canções classificadas para as eliminatórias em verdadeiras fontes de debates, palpites, especulações e sensacionalismo, elementos que impulsionavam a venda de jornais. Essa dimensão ampliada intensificou ainda mais a rigidez de um mecanismo não exclusivo da ditadura militar, mas já presente desde o governo Getúlio Vargas: a censura, um dos pilares da repressão cultural. (MELLO, 2003, p. 245-246)

A censura prévia era uma atividade legal do Estado desde a Constituição de 1934 - que introduziu no sistema jurídico a censura prévia aos espetáculos de diversões públicas. A Constituição de 1937 aumentou a área de atuação da censura, incluindo a radiodifusão. A Constituição de 1964 ratificou os ditames acerca da censura que já existiam na Constituição de 1937. A partir de 1965, uma nova legislação censória foi sendo construída pelo regime militar, aproveitando a legislação já existente e criando novos mecanismos que melhor atendessem às suas necessidades coercitivas. A ação censória, institucionalizada em códigos e leis, foi orientada no sentido de preservar a moral vigente e o poder constituído. (CAROCHA, 2007, p. 37)

De fato, o que se observou no ano de 1967, em relação aos cuidados com a censura, ultrapassou em muito as práticas dos primeiros anos do regime militar. Tornou-se obrigatório encaminhar cada letra de música a um comitê especial da Polícia Federal, responsável por identificar possíveis ambiguidades, duplos sentidos ou metáforas que pudessem gerar problemas de interpretação. Após essa análise, o órgão devolvia as composições à organização do Festival, incumbindo-a de convencer os autores a realizar as adaptações solicitadas. Esse rigoroso procedimento, destinado a evitar escândalos ou conflitos, estendeu-se também à escolha dos jurados, revelando a amplitude do controle exercido sobre o evento. (MELLO, 2003)

Seus membros eram escolhidos de comum acordo pela organização do Festival, representada por Solano Ribeiro, Raul Duarte e pelo próprio Paulinho Machado de Carvalho, buscando-se equilibrar as tendências de esquerdistas e direitistas, para que, num momento político tão perturbado como o que atravessava o Brasil, nenhum dos lados pudesse desfrutar de uma vantagem indevida através do júri. A divisão segundo tendências políticas existia abertamente no cinema, nos jornais, na televisão, na música e no teatro: o TBC era ligado às linhas tradicionais, opostas às do Teatro de Arena ou do Opinião. Um júri da facção direitista certamente despertaria a oposição da imprensa, onde a maioria de esquerda poderia causar um rombo no Festival se o considerasse um jogo de cartas marcadas. Logo, se no grupo de especialistas em letra e música que fazia a seleção prévia contavam, além da intuição, o conhecimento musical e poético, no júri das eliminatórias era preciso manter o equilíbrio técnico e obter o equilíbrio político. (MELLO, 2003, p. 246-247)

As 36 canções selecionadas foram distribuídas em três etapas eliminatórias, ao final das quais quatro músicas seriam classificadas para a grande final. A primeira eliminatória ficou marcada pela não classificação da canção *O combatente*, de Walter Santos e Tereza Souza, interpretada por Jair Rodrigues. A obra contava com a torcida mais organizada e expressiva do festival, composta por jovens vinculados ao movimento de oposição à ditadura militar, que encontravam na letra de Tereza Souza uma clara identificação com o protesto político. (MELLO, 2003)

A indignação pela eliminação da canção manifestou-se de diversas formas. Além das vaias veementes dirigidas à música *Bom dia*, de Nana Caymmi, quando esta foi anunciada como classificada em lugar de *O combatente*, o grupo de jovens organizou uma passeata de protesto na semana que antecedeu a segunda etapa, elaborou um abaixo-assinado entregue ao jornal *Última Hora* e seguiu demonstrando nas ruas sua insatisfação diante da exclusão da obra que mais os representava (MELLO, 2003).

"Tem liberdade me esperando, eu vou/ Tem esperança me acenando, eu vou/ Tem verdade me levando, eu vou" (SANTOS; SOUZA, 1967).

Na segunda noite eliminatória surgiu um dos grandes exemplos de como uma canção pode ser revolucionária, não necessariamente pelo conteúdo explícito de sua letra, mas pela inovadora fusão de estilos e

pela representatividade de seu arranjo. Parte da plateia, previamente preparada para vaiar em razão da presença da guitarra elétrica, foi tomada de êxtase diante da efervescência cultural que mesclava a toada regional da capoeira, representada pela sonoridade do berimbau, com elementos da harmonia erudita e do rock inglês. O resultado foi uma combinação inesperadamente coesa e, paradoxalmente, mais brasileira do que nunca. Nascia, assim, a marca dos artistas baianos, que denominavam suas apresentações como Som Universal. Fenômeno semelhante ocorreu na terceira e última eliminatória, novamente protagonizado por um artista baiano, também envolvendo guitarras elétricas e igualmente marcado por caráter revolucionário (MELLO, 2003):

Caetano tomou a dianteira e, antes que seu nome fosse anunciado, surgiu com um paletó xadrez marrom sobre um suéter alaranjado de gola rulê, e atacou: "Caminhando contra o vento/ sem lenço, sem documento/ no sol de quase dezembro/ eu vou...". A torcida contra guitarras elétricas teve que engolir e se render àquela canção surpreendente, que pela primeira vez era ouvida em público, derrubando um preconceito e encetando uma jornada de muitos anos. (MELLO, 2003, p. 266)

2.2 A NOITE EM 67, O ESPETÁCULO DA TV

Eu não tinha uma preferência, eu queria que aquilo tudo desse certo. Eu tava lá, morrendo de medo de medo que acontecesse alguma coisa, que o arti... Tinha um problema, às vezes você ia procurar o artista "cadê o Chico? Cadê o Chico? Vai atrás dele, etc." Ele tava tomando um troco no botequim ao lado. Quando a gente tava fazendo tudo aquilo, o objetivo era fazer um bom programa de televisão, o festival nada mais era do que um programa de televisão. Só que de repente, por força de uma série de circunstâncias, ele adquiriu até uma importância histórica, política, sociológica, musical e transcendental etc., mas naquela hora você não tá sabendo que isso ia acontecer porque isso aconteceu ao longo do tempo. Pra mim o que tinha é que aquele espetáculo tinha que acontecer sem erros, ao vivo, com uma plateia tensa, os jurados tensos etc., os artistas também num clima de nervos à flor da pele, onde se jogava a possibilidade de que um deles se transformasse num astro da noite pro dia, ou do dia pra noite.
(UMA NOITE EM 67, 2010, 3min00s–4min22s).

A fala de Solano Ribeiro, idealizador do *III Festival de Música Popular* da TV Record de 1967, em entrevistas para o documentário *Uma noite em 67*, dos diretores Ricardo Calil e Renato Terra, demonstra as diferenças de intenções entre artistas, público e as empresas responsáveis pelos espetáculos.(CALIL, TERRA, 2010)

A TV Record não mirava na importância histórica, política e social daqueles eventos, nem abraçava o sentimentalismo que cada melodia carregava ou a forma de protesto das letras. Assim como as demais emissoras, visava à audiência, ao roteiro e à exploração de uma temática impactante para a sociedade. Sabia que os jovens estavam atentos ao festival, esperando identificação; sabia que aquelas músicas e aqueles artistas eram consumidos e buscava extrair o máximo desse consumo.(CALIL, TERRA, 2010)

Bem diferente era o público, majoritariamente formado por jovens universitários, àquela altura extremamente conectados a canções que tratavam da realidade social e política do país. Baseavam suas escolhas nesse filtro, desejando mais representatividade do que espetáculo. Identificavam em cada letra e em cada arranjo uma forma de expressão contrária ao regime autoritário dos militares. Se a canção não possuísse essa intenção, a plateia criava suas próprias interpretações e tinha o poder de derrubar, por meio da vaia, aquelas composições que não permitiam essa visão.(MELLO, 2003)

Das 12 canções finalistas da noite, *Beto bom de bola*, de Sérgio Ricardo, foi a que mais sofreu com essa determinação da plateia. Embora mantivesse esperanças de vencer, ousou apresentar algo diferente por reconhecer que, nas eliminatórias, não havia sido bem recebido. Tratava-se de uma canção aquém de sua obra em qualidade técnica e que não se justificava em temática, considerando que Sérgio era um dos artistas mais engajados politicamente daquele tempo. Percebeu, pela forte vaia, que a questão não era sobre melhorar o arranjo. Provocou com ironia a plateia e, por fim, num gesto de fúria, atirou o violão, gritando que a plateia havia vencido, protagonizando assim uma das cenas mais emblemáticas do momento mais marcante da história dos festivais (MELLO, 2003).

A TV Record havia alcançado o ápice do roteiro que, segundo seu diretor, Paulo Machado de Carvalho, era o ideal para atender aos interesses da empresa ao realizar aquele evento (CALIL, TERRA, 2010):

Eu sempre achei que os festivais poderiam ser organizados como os espetáculos de luta livre. Cê vai perguntar: “Pô, como espetáculo de luta livre?” É claro, tem que ter o mocinho, tem que ter o bandido, tem que ter o pai da moça, tem que ter o mais ve...tem que ter tudo. Mais ou menos a filosofia, na minha cabeça, era mais ou menos assim. Organizar um espetáculo e selecionar os intérpretes mais ou menos dentro disso. Então o Chico era o bonitinho, o outro era não sei o que, é mais ou menos isso, a gente achou que poderia organizar o espetáculo para que ele, vamos assim, despertasse maior interesse do público, certo? (UMA NOITE EM 67, 2010, 5min26s–6min14s)

Pela visão do artista, neste caso Sérgio Ricardo, houve uma compreensão dos fatos como algo inevitável, considerando o contexto da ditadura militar, já que a tensão política do país afetava todos os brasileiros, mesmo que de forma inconsciente. O público se vestiu de um personagem: se no real existia o medo de se expressar, no festival a expressão se sentiu mais livre.(CALIL, TERRA, 2010)

Entre tantas canções de expressões variadas que marcaram aquela noite de forma imediata, houve composições que foram sendo entendidas definitivamente nos tempos seguintes. É o caso de *Roda Viva*, de Chico Buarque, cantada de maneira sorridente na noite do festival pela plateia, mas que se tornou símbolo histórico de denúncia contra a violência das manifestações anticomunistas. A canção, apesar de uma estrutura leve e elegante, possui uma marcha quase fúnebre e foi utilizada na peça homônima de José Celso Martinez Corrêa, que ajudou a revelar esse sentido (MELLO, 2003).

Por fim, cabe uma análise técnica da canção vencedora do *III Festival de Música Popular*, a fim de compreender o que fez *Ponteio*, de Edu Lobo e Capinam, interpretada por Edu e Marília Medalha, tornar-se não apenas a principal canção do festival, mas um verdadeiro hino de resistência contra a ditadura, em um momento em que estavam presentes tantos outros hinos com essa finalidade.(CAROCHA, 2007)

Ela possuía a modernidade sonora que comunicava, uma melodia densa no verso conduzido com ar de urgência, marchando na história narrada. Capinam, autor da letra, desenhou o sertanejo sofrido pela política vigente, exatamente o que o público engajado desejava. Em vários momentos, fala da vontade de mudar aquela realidade dura que o povo brasileiro vivia. Ofereceu às pessoas frases de grito contra a repressão, palavras de ordem conduzidas por um arranjo explosivo e muito bem construído.(MELLO, 2003)

A canção, que nasceu de um refrão feito na tentativa de contribuir para *O Cantador*, de Dorival Caymmi, mostrou definitivamente que, se para a TV Record o objetivo era o espetáculo, para os artistas o objetivo era a música, e para o público e toda a população brasileira o que se buscava era o grito de resistência (MELLO, 2003):

Era um, era dois, era cem
Era o mundo chegando e ninguém
Que soubesse que eu sou violeiro
Que me desse o amor ou dinheiro
Era um, era dois, era cem
Vieram prá me perguntar
Ô voce, de onde vai
De onde vem?
Diga logo o que tem
Prá contar
Parado no meio do mundo
Senti chegar meu momento
Olhei pro mundo e nem via
Nem sombra, nem sol
Nem vento
Quem me dera agora
Eu tivesse a viola
Prá cantar
(LOBO; CAPINAM, 1967)

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao realizar a análise técnica e de impacto social, político e histórico do período, do objeto de estudo e dos agentes envolvidos, ao longo deste trabalho, busquei identificar as correlações entre música e contexto, de modo que ficou evidente não apenas a importância da arte na vida das pessoas durante a ditadura militar, mas também a revolução que a música sofreu em razão das necessidades intelectuais, psicológicas e urgentes provocadas pelos prejuízos impostos à sociedade brasileira como um todo.

A pesquisa corrobora a ideia de que a música ultrapassou os limites do entretenimento para se tornar ferramenta de resistência e luta, espaço de conexões e identificações coletivas, amparo ideológico, reflexão e rebeldia. As letras, os arranjos e as performances não apenas refletiam o contexto de repressão e censura, mas também criavam vínculos de pertencimento e representatividade.

O trabalho evidencia a diferença de interesses entre setores da sociedade envolvidos nos grandes eventos que contribuíram diretamente, de maneira estrutural, para que a atuação da música fosse perceptível. Mais que um registro histórico, a música daquele período nos convida a refletir sobre o poder da arte em momentos de crise. Cada canção, cada arranjo e cada performance carregavam sentidos que iam além da estética, transformando-se em instrumentos de mobilização e em espaços de diálogo entre sociedade e política. Essa herança nos lembra que a arte continua sendo um campo de disputa simbólica, capaz de provocar mudanças e de manter viva a memória de quem ousou cantar contra o silêncio imposto. Tal constatação permite questionar, em futuros trabalhos, as consequências da atuação musical posterior à era dos festivais e traçar paralelos comparativos sobre a importância da música no período pós-ditadura.

Para ampliar essa reflexão, recomenda-se a leitura de obras como *A Era dos Festivais*, de Zuza Homem de Mello, que detalha o contexto cultural e político dos festivais; *História do Regime Militar Brasileiro*, de Marcos Napolitano, que oferece uma visão crítica sobre o período; e *Censura, Imprensa e Estado Autoritário*, de Beatriz Kushnir, que aprofunda a análise dos mecanismos de controle da expressão artística. Além disso, o documentário *Uma Noite em 67* reúne relatos dos principais atores daquela época, fortalecendo o entendimento sobre como era produzir e divulgar música naqueles dias.

Assim, este trabalho não se conclui em resolução, mas evidencia oportunidades para o aprofundamento da investigação sobre a arte como prática social e política. Afinal, compreender a música em sua dimensão histórica é também compreender o Brasil em sua luta por liberdade, identidade e memória.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVELINO, Caroline. **A importância das músicas de protesto no contexto da ditadura civil-militar no Brasil**, Rio Branco: Das Amazônias / Revista discente de História da UFAC, Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/amazonicas/article/view/2273>. Acesso em: 20 dez 2025.

CAROCHA, Lois Maika. **Pelos versos das canções: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985)**. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007, 130p.

MAFFEI, Evangelina. **Festivais de MPB - Discografia completa**. Buenos Aires: Blogger, Disponível em: <https://festivalesdempb.blogspot.com/2010/11/1960-precursores-de-los-festivales-i.html>. Acesso em: 18 jan 2026.

MELLO, Zuza Homen. **A era dos festivais – Uma parábola**. São Paulo: Editora 34, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: contexto, 2014.

SILVEIRA, Gilson. **Pixinguinha: O festival da velha guarda vira programa na TV Record**: Portal R7 Testemunha da História, Disponível em:

<https://entretenimento.r7.com/prisma/testemunha-da-historia/pixinguinha-donga-e-o-festival-da-velha-guarda-se-tornou-um-sucesso-12072023/>. Acesso em: 05 jan 2026.

Canções

BARROSO, Ary. **Canção em Tom Maior**, 1960.

LOBO, Edu; CAPINAM, José Carlos, **Ponteio**, 1967.

SANTOS, Walter; SOUZA, Tereza. **O Combatente**, 1967.

VANDRÉ, Geraldo; DE BARROS, Théo. **Disparada**, 1966.

Filmes

Uma noite em 67. Direção de Ricardo Calil e Renato Terra, Brasil: Videofilmes, 2010, 85 min.