

## Ivan Lins e as “patrulhas ideológicas” na década de 1970

Andrea Maria Vizzotto Alcântara Lopes\*

**Resumo:** Na década de 1970 eram frequentes as cobranças, por setores da imprensa e de intelectuais de esquerda, para que os artistas manifestassem conteúdos políticos em suas obras. Essas cobranças foram denominadas de “patrulhas ideológicas” por Cacá Diegues, em 1978, em entrevista concedida ao jornal O Estado de São Paulo. Nessa comunicação, pretendemos discutir a trajetória musical de Ivan Lins, artista que teve a produção inicial de sua carreira questionada por alguns segmentos da crítica e que produziu transformações em sua obra procurando estabelecer novas temáticas, que passaram de uma estética influenciada pela *soul music* para canções de crítica social e marcadas pela incorporação de gêneros mais identificados com a tradição da música popular brasileira.

**Palavras-chave:** censura; engajamento; regime militar de 1964.

**Résumé:** Aux années 1970, étaient fréquents les recouvrements par des secteurs de la presse et des intellectuels de gauche, pour que les artistes manifestent des contenus politiques dans leurs oeuvres. Ces recouvrements ont été identifiés comme des « patrouilles idéologiques » par Cacá Diegues, dans 1978, dans entrevue accordée au journal O Estado de São Paulo. Dans cette communication, nous discuterons la trajectoire musicale d'Ivan Lins, l'artiste lequel a eu la production initiale de sa carrière interrogée par quelques segments de la critique et qui a produit des transformations dans son oeuvre en cherchant établir nouvelles thématiques, qui ont passé d'une esthétique influencée par *soul music* pour chansons de critique sociale et marquée par l'incorporation de uma musique plus identifiée avec la tradition.

**Mots-clé:** censure; engagement; régime militaire de 1964.

Durante o início da década de 1970, a obra de Ivan Lins foi questionada por determinados segmentos da imprensa, que cobravam do artista uma postura mais crítica em relação ao regime militar e composições que expressassem a realidade social. As canções do início da sua carreira, marcadas pela influência da música estrangeira, principalmente a *soul music*, e com uma temática que privilegiava o romantismo eram consideradas “comerciais” e compostas de acordo com a lógica do mercado. Em entrevista com Carlos Diegues, publicada em O Estado de São Paulo, em 31 de agosto de 1978, intitulada “Cacá Diegues: por um cinema popular sem ideologias”, o cineasta cria a expressão “patrulhas ideológicas” (PEREIRA; HOLLANDA, 1980: 7).

Embora o fenômeno das cobranças ou “patrulhas” fosse mais antigo, seria no novo contexto de “abertura política”, sob a forma de uma “distensão lenta, gradual e segura” vivida pelo país a partir de 1974, que se romperia um certo consenso entre as esquerdas e se

---

\* Mestre pela UFPR. Esse trabalho foi financiado pelo CNPq.

procederia a uma reavaliação de alguns dos seus pressupostos políticos (PEREIRA; HOLLANDA, 1980: 8). Para Marcos Napolitano, essa polêmica sobre as “patrulhas ideológicas” deve ser entendida como “sintoma de uma crise maior; um dos últimos debates internos das esquerdas” (NAPOLITANO, 2006: 39). Era um efeito do processo de “abertura política” no campo cultural e um esgotamento do modelo de arte engajada como defendida na década anterior, que se realizava a partir do conceito de nacional-popular, como também uma crítica e revisão à atuação do PCB, que orientava essa produção artística. É nesse cenário político que Ivan Lins realizará transformações em suas canções, em que as letras passarão a ter um maior conteúdo político e as músicas incorporarão gêneros mais identificados à tradição da música popular brasileira.

Nos meses seguintes à publicação da entrevista com Diegues, vários jornais e revistas de circulação nacional publicaram artigos e entrevistas com artistas, jornalistas e intelectuais, que estimularam o debate sobre as “patrulhas”. Essa discussão acalorada renderia outras expressões, como as “patrulhas odaras”, que se contrapunham às “ideológicas”, numa referência explícita à canção de Caetano Veloso, *Odara*, lançada no disco *Bicho*, de 1977, “deixe eu cantar / pro meu corpo ficar *odara* / minha cuca ficar *odara* / deixe eu cantar / que é pro mundo ficar *odara* / pra ficar tudo joia rara”.

Para um segmento da crítica, mais ligada a uma proposta de canção com conteúdo político de contestação ao regime militar, essa temática era considerada inadequada, “alienada” e escapista num momento de repressão política, por propor a fuga da situação e não a crítica à realidade social do país. As atitudes de Caetano Veloso e Gilberto Gil receberam críticas de jornalistas que reclamavam que eles fizessem discos para dançar – Caetano Veloso, com *Bicho*, e Gilberto Gil, com *Refavela*, em que cantava, na canção *Aqui e agora*, que “o melhor lugar do mundo / é aqui e agora” – ou que se declarassem sem interesses por assuntos políticos. Como era possível pensar em dançar em “tempos sombrios” como os da ditadura militar ou ainda achar que aqui, nesse momento, era o “melhor lugar do mundo”? Segundo Paulo César de Araújo, as críticas às canções de Caetano e Gil eram feitas considerando-se não apenas os aspectos estéticos, mas, também, os seus comportamentos, atitudes e posições políticas (ARAÚJO, 2005: 272-3).

O livro *Patrulhas Ideológicas Marca Reg.* captou esse debate a partir de entrevistas com vários artistas e intelectuais, que seriam, segundo os organizadores, “representativos das mais diversas posições e papéis na área da produção cultural” (PEREIRA; HOLLANDA, 1980: 12). Nas entrevistas, fica evidente uma disputa pela hegemonia dentro do campo de criação artística e uma crise no pensamento da esquerda, com os entrevistados defendendo

diferentes concepções de atuação política, nem sempre consideradas legítimas por uma esquerda mais “ortodoxa”, como a politização do cotidiano, com a adoção de uma nova agenda política, que deveria incorporar novas questões, como o feminismo e a sexualidade.

Essas cobranças por uma obra com um conteúdo político explícito já podiam ser percebidas no início da década de 1970, nas páginas do jornal O Pasquim. O Cabôco Mamadô, personagem criado pelo cartunista Henfil, “chupava o cérebro” e colocava no seu “cemitério dos mortos vivos” vários artistas e intelectuais que não se identificassem com uma postura crítica ao regime militar. Por lá passaram Wilson Simonal, Nara Leão, Elis Regina e outros, entre os anos de 1970 e 1972. Em relação à obra de Ivan Lins, as cobranças eram bem visíveis em vários artigos ou tiras de humor que ironizavam o programa Som Livre Exportação – do qual Ivan Lins participava –, chamando-o de “Soul Livre Importação”, e o artista de “Ivan Méier” ou “Ivan Madureira”. Também é significativa a entrevista concedida por Ivan Lins ao jornal e publicada em 6 de novembro de 1972 (LINS, 1972: 9-12). Nessa entrevista, Ivan Lins é questionado em vários aspectos a respeito das suas composições, em parceria com Ronaldo Monteiro de Souza, serem “alienadas”, e ele só escrever canções de amor. Finalmente, depois de pressionado pelos entrevistadores, o cantor-compositor assume a sua condição de “alienado” por ter participado do V FIC, em 1970, quando ficou em segundo lugar com a canção *O amor é o meu país* e por dar preferência a temáticas românticas nas suas canções e não retratar a realidade social do país. Devido ao regime militar instaurado no Brasil, cantar temas românticos sem uma preocupação social era visado por determinada crítica. Enquanto para alguns críticos a obra de Ivan Lins era considerada inovadora, para outros era enfatizado o caráter “comercial”, a assimilação acrítica de gêneros importados e a temática descompromissada com a realidade social do país.

O tipo de cobrança que Ivan Lins recebia, tanto por estar estreitamente vinculado à indústria cultural e assimilando os seus padrões artísticos quanto por não manifestar um conteúdo contestador em suas canções, pode ser entendido nesse debate sobre as “patrulhas”. Segundo declarações do artista, por volta de 1973, ele “andava macambúzio, pressionado pelos modismos consumísticos”, de um lado, e pelas “cobranças de qualidade e conteúdo”, de outro (CHRYSÓSTOMO, 1977: 125).

Ivan Lins obteve destaque com o Movimento Artístico Universitário (MAU), surgido em 1970, e que reunia compositores universitários que vinham se apresentando em festivais no final da década de 1960, principalmente os Festivais Universitários promovidos pela TV Tupi do Rio de Janeiro. A intenção dos integrantes do MAU era conseguir uma melhor divulgação de suas obras com a consequente inserção no mercado fonográfico. Além de Ivan

Lins, integravam o MAU, Gonzaguinha, Aldir Blanc, César Costa Filho, entre outros. Entretanto, embora se vinculassem a um mesmo movimento, os artistas possuíam posições estéticas e políticas bem diferenciadas, o que não conferia uma uniformidade ou homogeneidade às propostas do grupo.

Devido à repercussão que os integrantes do MAU haviam tido durante o V Festival Internacional da Canção (FIC), em 1970, eles foram convidados a participar e a conduzir o programa Som Livre Exportação, da Rede Globo, que durou até setembro de 1971. Durante a fase em que participou desse programa, Ivan Lins obteve um grande reconhecimento de público com canções influenciadas pela estética da *soul music* e que privilegiavam a temática romântica, como pode ser observado nas doze canções que compõem o seu primeiro disco solo, *Agora*, lançado no início de 1971. A influência da música norte-americana, sobretudo o *soul*, pode ser sentida pelo piano percussivo de Ivan Lins, pelo arranjo do naipe de metais, bem como pela interpretação vocal, que era nitidamente forçada para atingir os efeitos vocais desejados, que exploravam mais a sonoridade das palavras – o significante – do que o seu conteúdo – o significado. A letra recorre a uma imagem entre o amor e a prisão, “meu cativo / foi seu corpo inteiro” que ia contra as metáforas criadas pela canção mais engajada naquele momento, início da década de 1970, em que a repressão política e a censura tornavam-se mais violentas.

Ao tornar-se um “ídolo de massas” e passar a cultivar a *soul music* Ivan Lins teria se afastado das temáticas e referências musicais preferidas pelos universitários, principalmente os da esquerda ligada ao PCB. Após o lançamento dos três primeiros discos, em que se percebem a influência da *soul music* e também do samba-rock, Ivan Lins começa a redirecionar a sua carreira, procurando uma estética diferente, tentando se reaproximar do público universitário. Para Paulo César de Araújo, que mostra como os artistas que não se posicionavam contra a ditadura eram hostilizados pela classe estudantil e alguns meios de comunicação de esquerda, como o jornal O Pasquim, seria difícil Ivan Lins prosseguir a sua carreira, “atuando numa faixa de público de classe média e formação universitária – que estava em franca oposição ao governo militar” (ARAÚJO, 2005: 289). Para o autor, era necessário modificar o seu repertório e a sua postura.

Essa tentativa de transformação no repertório pode ser percebida tanto pela apreciação da obra de Ivan Lins, quanto pelas suas declarações dadas à imprensa. Em jornais e revistas de orientação política e estética distintas e destinados a públicos diferentes, Ivan Lins faz um *mea culpa*, assumindo e desculpando-se pelos “erros” e “equivocos” musicais cometidos em sua carreira, principalmente, na sua fase inicial. Durante a década de 1970, o artista fez várias

declarações afirmando que era menos informado sobre a realidade social do país e reconhecia a sua inexperiência para lidar com a “máquina”, que o pressionava por resultados rápidos. Essas declarações mostram de que maneira o artista procurava estabelecer um diálogo com o seu público e a imprensa, sobretudo de esquerda, e sugerem que as cobranças e a necessidade de atingir, novamente, o público universitário foram um fator importante para a mudança na sua trajetória artística. Afinal, ele havia começado sua carreira como compositor em festivais direcionados a universitários e esse seria o público mais receptivo à sua obra.

Entretanto, embora consideremos essas cobranças um fator importante, não as consideramos determinantes nessa transformação. Por meio da análise do conjunto da obra de Ivan Lins, não delimitando as análises às canções consideradas de conteúdo social, podemos ter uma compreensão do processo de constituição dessa arte e da sociedade em que esses conflitos são produzidos. Mais do que identificar as formas de engajamentos presentes, por meio das letras e dos arranjos ou mesmo da atividade pessoal dos artistas, nos interessa compreender o processo de construção dessa arte. Na perspectiva que orienta a nossa discussão, procuramos nos afastar de uma interpretação que procura construir a imagem de uma esquerda engajada e crítica que não sofria pressões por resultados comerciais, mas também de uma leitura que procura estabelecer apenas esse vínculo comercial, como se os artistas fossem “manipulados” ou “cooptados” pelas gravadoras ou criassem apenas movidos por interesses comerciais, resultando que a proposta de engajamento pudesse ser percebida, apenas, como uma outra estratégia de conseguir o mercado.

Em nossa discussão estamos procurando perceber as várias tensões e conflitos que o artista vivenciava e os diálogos que estabelecia com a sociedade para entender como se realizava o seu processo criativo. As tensões não eram apenas decorrentes do cenário político, do regime militar, da violência e da censura, ou ainda do processo de “abertura” política. Eram, também, em relação à sua inserção profissional e à necessidade de se posicionar em relação às críticas que recebia. As declarações de Ivan Lins mostram a relação conflituosa entre o artista, a mídia e o seu público.

A partir de 1977 começa a haver uma mobilização maior por parte da sociedade pelo retorno das liberdades democráticas. Várias manifestações e *shows* são realizados pelo movimento a favor da anistia, que tiveram Ivan Lins como um dos seus participantes ativos. Segundo Napolitano, é a partir dessa época, segunda metade da década de 1970, que Ivan Lins passa a ser citado com maior frequência nos prontuários do DOPS, devido à sua participação em espetáculos estudantis e pela presença nas reuniões da SBPC (NAPOLITANO, 2004: 122). Para o autor, não era apenas a obra, mas também a participação

dos artistas em eventos promovidos pela oposição que davam o caráter “subversivo” aos artistas. Na segunda metade da década, a vigilância do regime era exercida sobre os “espetáculos de massa ligados às campanhas políticas e às entidades de oposição, com destaque para o Comitê Brasileiro de Anistia, a Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência e o Comitê Brasil Democrático.” (NAPOLITANO, 2004: 109). Ivan Lins participou de vários eventos promovidos por essas entidades, tornando-se, também, um alvo da “suspeição de atividade subversiva”. Se, como vimos, as cobranças não eram apenas ao produto cultural, ou seja, ao conteúdo político das canções, mas também às atitudes dos artistas, é razoável supor que a nova “imagem” de Ivan Lins se desse, também, pela adoção de uma postura política e engajamento pessoal em algumas atividades organizadas pela esquerda e por segmentos da sociedade identificados com a luta democrática, como os eventos realizados pelo movimento operário, os *shows* de Primeiro de Maio, Dia do Trabalho e pela anistia.

Essa luta pela anistia está expressa na canção *Aparecida*, escrita em parceria com Maurício Tapajós e lançada em 1977, no disco *Somos todos iguais nesta noite*<sup>1</sup>. A referência ao desaparecimento, como o das pessoas torturadas pelo regime militar ou exiladas do país, aparece com o canto, em que “diz, Aparecida”, trecho repetido várias vezes, torna-se “desaparecida”. O “desaparecimento” sugerido pela canção é aquele que teria se tornado recorrente durante o regime militar, repentino, sem explicação, “sumir desse jeito não tem cabimento” e também como imposição, “me conta quem foi, porque foi”. Ao pedir que conte do sofrimento, do “tormento” e da “aflição”, o eu lírico da canção também denuncia o que o governo procurava ocultar, um regime baseado na coerção e na tortura, e que procurava se sustentar por meio do medo e da mentira, “diz, Aparecida / diz, conta o segredo / diz, e denuncia / que a verdade escondida / é mentira, é medo”. Num momento em que começavam as lutas pela anistia e em que se vivia um processo de “abertura”, que se expressava, no campo cultural, pela diminuição da censura à atividade artística, a canção aborda a tortura e o exílio, sem deixar de lado a transformação existencial por que passavam essas pessoas, que perdiam o interesse pela vida, pelos seus ideais e pelos seus sentimentos, “me conta por que é que você / não tem mais aquela feição / não tem mais a mesma euforia”.

Ao divulgar o seu novo disco, *Nos dias de hoje*, no ano seguinte, em 1978, Ivan Lins afirmava que a sua temática preferida, o romantismo, deixava de ser importante, pois a realidade daquele momento não permitia mais compor esse tipo de canções: “É impossível a

---

<sup>1</sup> Nesse disco, todas as canções são em parceria com Vítor Martins, com exceção de *Aparecida*, com Maurício Tapajós, e *Velho sermão*, com Ronaldo Monteiro de Souza.

omissão do que vai pelos dias de hoje. Eu não consigo mais fazer uma música de amor.” (LINS, 1978: 17). Se as canções românticas, como as mais simples e diretas que Ivan Lins compunha no início da sua carreira, estão ausentes, permanecem, porém, as canções líricas, como *Guarde nos olhos*, em que o interior é mostrado de forma idílica, bucólica, que pode “guardar” sentimentos dificilmente percebidos ou sentidos na cidade grande, “guarde nos olhos / a água mais pura da fonte”, “a gota de orvalho chorado”, “a chuva que faz as enchentes”. Se o romantismo não aparece de forma explícita nesse novo disco, são destacados os sentidos e as subjetividades envolvidas em outras formas de apreensão do real.

O conteúdo político aparece em algumas canções, como *Cartomante*, de Ivan Lins e Vítor Martins, em que os temas são a violência, a repressão, a censura, a falta de liberdade, e o medo gerado nas pessoas. O medo aparece na forma como é sugerido o comportamento nesses tempos de repressão, “não ande nos bares, esqueça os amigos / não pare nas praças, não corra perigo”, que não deve ser o de confronto direto com o governo, “nos dias de hoje não lhes dê motivo / porque na verdade eu te quero vivo”. Em tom maior, com modulação para o homônimo menor, nas segundas e quartas estrofes, o arranjo da canção não cria um clima pessimista ou triste, pois anuncia que as mudanças não tardarão, “já está escrito, já está previsto / por todas as videntes, pelas cartomantes / tá tudo nas cartas, em todas as estrelas / no jogo dos búzios e nas profecias.”

Enquanto algumas canções desse disco fazem referências à ditadura, o disco seguinte, *A noite*, lançado em 1979, já aponta para o futuro. Com o fim do AI-5, que deixa de vigorar em 31 de dezembro de 1978, e a regulamentação da lei da anistia em agosto de 1979, com a volta de vários exilados políticos, o clima do disco passa a ser mais otimista, em sambas como *Antes que seja tarde*, que traduzem a esperança pelas mudanças que estão sendo efetivadas na política, resultando em um clima de felicidade descrito e cantado no samba, substituindo a dor e a falta de liberdade anteriores, “com força e com vontade / a felicidade há de se espalhar / com toda intensidade”. Embora o samba aponte para um futuro em um novo regime, agora democrático e sem a repressão da ditadura, “há de assaltar os bares / e retomar as ruas”, “há de rasgar as trevas / e abençoar o dia”, também demonstra a nostalgia de um passado de luta e de sonhos de transformação do país em uma sociedade mais justa, como desejava a juventude estudantil da década de 1960, “há de fazer alarde / e libertar os sonhos / da nossa mocidade”.

Embora possa ser percebida uma mudança no repertório de Ivan Lins, para a expressão de um conteúdo político nas canções, é importante salientar que outras temáticas estavam presentes, com alguma permanência das canções românticas e líricas, pois, após negar a

temática das “canções de amor” no disco anterior, em *A noite*, Ivan Lins voltava a afirmar que pretendia “explorar mais o lado da emoção, do sentimento.” (BAHIANA, 1979: 118).

A análise das canções de Ivan Lins mostra que são várias as suas influências, que a adoção de um modelo explicativo restritivo não consegue apreender. Embora existam muitos elementos que podem ser identificados com a o engajamento político *stricto sensu*, há, também, outras influências, também importantes, que mostram a diversidade de temas, interesses, e mesmo os conflitos dos artistas ao se posicionarem perante os dilemas que se impunham aos seus processos criativos e que os obrigava a se situar na discussão sobre a função social da arte, às vezes de maneira espontânea e interiorizada, outras vezes, como resposta às cobranças exercidas por setores da crítica especializada.

### Referências:

- ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro, não**. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- BAHIANA, Ana Maria. Pela madrugada. **Veja**, São Paulo, n. 568, p. 118, 25 jul. 1979.
- CHRYSÓSTOMO, Antônio. Livre do sucesso. **Veja**, São Paulo, n. 466, p. 125, 10 ago. 1977.
- LINS, Ivan. Não consigo mais fazer canções de amor. **Movimento**, Rio de Janeiro, n. 152, p. 17, 29 maio 1978. Entrevista.
- LINS, Ivan. O que caiu no golpe do Olímpia. **O Pasquim**, n. 174, 6 nov. 1972. p. 9-12. Entrevista.
- NAPOLITANO, Marcos. “O caso das ‘patrulhas ideológicas’ na cena cultural brasileira do final dos anos 1970”. In: MARTINS FILHO, João Roberto. (Org.) **O golpe de 1964 e o regime militar: novas perspectivas**. São Carlos: EdUFSCAR, 2006, p. 39-46.
- \_\_\_\_\_. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). In: **Revista Brasileira de História**, v. 24, n. 47, São Paulo, 2004, p. 103-126.
- PEREIRA, Carlos Alberto M.; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.) **Patrulhas ideológicas Marca Reg.:** arte e engajamento em debate. São Paulo: Brasiliense, 1980.