

Sidney Miller e a crise do Nacional-Popular (1966-1969)

TIAGO BOSI CONCAGH*

Sidney Miller no contexto de crise do Nacional-Popular

O esgotamento do projeto de Sidney Miller, assim como o projeto de outros artistas da época, deve ser entendido em função de súbitas guinadas em suas estratégias de afirmação como artistas, assim como por questões mercadológicas – ainda a serem destrinchadas de forma mais sistemática – que podem ser expressas tanto por trocas de gravadora, como por relatos pessoais, assim como pelo período de alguns anos sem o lançamento de LPs.

Entendemos que em grande parte esse esgotamento é também uma ruptura na obra dos artistas que está ligada a uma crise do chamado “nacional-popular”. Assim, apesar desse conceito ser amplo e em muitos sentidos até difuso, ele será utilizado como parâmetro para pensarmos a questão da crise de uma tradição que se põe em embate com um novo cenário político e cultural em emergência. Além da rearticulação da indústria cultural que é observada no mesmo período.

Tal crise é fruto de questões mais profundas, que afetaram a sociedade como um todo, e estiveram ligadas a perda de um referencial de cultura política de esquerda – sintetizada pelo projeto nacional-popular¹. Podemos afirmar que este projeto de longa duração encontra uma espécie de primeiro limite mais agudo na segunda metade da década de 1960.

Assim, ao tomarmos a MPB como espécie de termômetro para pensar política e cultura, três fatores preponderantes parecem caracterizar esse momento de crise do nacional-popular: a) O recrudescimento da ditadura, incluindo a radicalização de sua postura frente à sociedade civil – além do aumento e ampliação da censura; 2) A rearticulação do mercado fonográfico e da própria indústria cultural em um processo de massificação da cultura; 3) O advento da contracultura como projeto estético anti-*establishment*, e como crítica feita à direita e à esquerda sobre a idéia de projeto nacional.

* Mestrando em História Social pelo departamento de História da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). Pesquisa realizada com apoio do CNPQ.

¹ NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. Tese de Livre-Docência. São Paulo, USP, 2011. p. 14.

Nesse sentido, ao observarmos a carreira de muitos artistas ligados à tradição da MPB, é possível enxergar momentos de esgotamento, afastamento e marginalização, ao mesmo tempo em que as estratégias de afirmação também vão se alterando rapidamente. O próprio surgimento do tropicalismo, por exemplo, pode ser entendido como uma nova estratégia de afirmação nesse panorama político e cultural que se apresentava.

Sidney Miller e Nara Leão: aproximações e afastamentos

Sidney Miller tem sua primeira gravação em LP por meio de Nara Leão em disco da cantora de 1966. A ex-musa da Bossa Nova lança “Nara Pede Passagem”, seu sexto LP e uma continuidade com a proposta de seus discos anteriores. No entanto é um LP que já apresenta o fim ou o esgotamento de um projeto que passará por tensionamentos em seus próximos trabalhos.

Por um lado é a manutenção de uma tradição de incorporação de sambistas “oriundos das classes populares”, combinada com uma mescla de repertório tradicional e aposta em novos compositores da chamada “ala jovem da MPB”. Nara Leão, também era jovem em idade, mas seus discos tiveram grande importância para revelar novos compositores, em especial aqueles que não carregavam o crivo da Bossa Nova. Tanto Chico Buarque como Sidney Miller tiveram composições interpretadas por Nara que ajudou a alavancar suas carreiras no sentido de possibilitar lançamentos de discos próprios e ampliação de público. Chico Buarque já tinha certa autonomia, em parte por sua aceitação ampla em múltiplos nichos culturais (emepebistas, sambistas, folcloristas), como por seu carisma e presença de palco, mas Sidney Miller deveu muito a incorporação de seu repertório por Nara, e suas interpretações, inclusive em festivais – caso de “A estrada e o violeiro”, cantada em dueto no Festival da Record em 1967.

A análise dos discos de Nara é importante para pensarmos em uma espécie de termômetro daquilo que vinha se criando na MPB, e constituindo as tendências dominantes. Isso baseado na ampla rede de conexões que Nara estabelecia dentro da MPB, e de sua vocação a intérprete e não a compositora, o que naturalmente demonstrava a seleção

cuidadosa e criteriosa das músicas que iriam se incorporar a cada um dos seus LP's. É sintomático, por exemplo, o grande número de discos lançados entre 1964 e 1969: dez LP's em um período de seis anos. Nenhum ano transcorrido sem o lançamento de um LP, sendo, possivelmente, a maior marca para uma artista da época.

O que podemos notar a partir de 1966 é que existe uma guinada em seu projeto autoral. Primeiramente a compositora passa a deixar subitamente de incorporar músicas de autores de classes baixas, casos de Cartola, Nelson Cavaquinho, João do Vale, Zé Keti, Noel Rosa de Oliveira, entre outros, ditos compositores “autênticos” pelos intelectuais do folclorismo urbano. Entretanto, Nara passa a incorporar gradativamente cada vez mais composições da “nova safra da MPB” – Edu Lobo, Paulinho da Viola, Chico Buarque e Sidney Miller. Os dois últimos, em especial, passarão a figurar entre os compositores mais interpretados, destacando uma tentativa de Nara de não se afastar de uma tradição do samba urbano, mas mantendo seu repertório renovado a partir das novas composições de artistas da MPB em ascensão. O caso de Paulinho da Viola é menos simples, pois é um sambista considerado autêntico, dentro dos preceitos dos folcloristas urbanos, mas que mantém diálogo constante com a MPB em uma espécie de posição flutuante entre a tradição e a modernidade. Suas composições também serão incorporadas por Nara nesse novo projeto autoral em desenvolvimento.

Em termos numéricos, é possível verificar nos seis LP's de Nara lançados entre 1964 e 1966, a presença de vinte duas composições de artistas ligados as classes popular e conectados a tradição (incluindo João do Vale, mesmo que por outra vertente). Já entre 1967 e 1969, nos quatro discos lançados por Nara, apenas duas músicas no último LP, “Coisa do Mundo” (produzido por Sidney Miller), possuem músicas que se encaixam na definição prévia [Ver Tabela 1]. Em compensação, o disco mais emblemático desta guinada de Nara Leão, é “Vento de Maio” de 1967, que traz quatro músicas compostas por Chico Buarque e cinco músicas de autoria de Sidney Miller, além de faixa extra com a composição “A estrada e o violeiro”, também de Miller [Ver Tabela 1].

A relação entre Nara e Miller é fundamental para entendermos a constituição do próprio projeto autoral que se desenvolverá por Miller em seus dois LP's do período. É sintomático, por exemplo, que após a produção do disco de Nara por Miller, “Coisa do

Mundo” (Philips), em 1969, ambos os artistas não irão lançar nenhum disco até a primeira metade dos anos 70, e, mesmo assim, LP’s com estéticas bastante distantes da produção do fim da década de 1960, em especial no que tange a um projeto de cunho nacional-popular.²

Retornando para o disco “Nara Pede Passagem” de 1966, verificamos que Sidney Miller havia acabado de participar, em novembro de 1965, do espetáculo produzido pelo Opinião, “O samba pede passagem”. Sob arranjo de Lindolfo Gaya, o espetáculo se baseava em uma mistura de muitas gerações e tradições do samba. Dentre os preceitos que diferenciavam o espetáculo de “Rosa de Ouro”, estava a presença de artistas oriundos da Bossa Nova criando uma conexão entre o artista da segunda geração da bossa nova e o sambista “autêntico” dos anos 30. A presença de Ismael Silva, Aracy de Almeida, além de sambistas de terreiro e de escolas de samba, legitimava as premissas do espetáculo.

Tabela 1: LPs de Nara: gravação de compositores populares/ “Ala Jovem” da MPB (1964-1969)

LP	Ano	Número de composições incluídas	
		Compositores Populares	Compositores da “Ala Jovem” da MPB
Nara	1964	3	8
Opinião de Nara	1964	3	4
O Canto Livre de Nara	1965	6	4
5 Na Bossa	1965	4	-
Nara Pede Passagem	1966	5	7
Manhã de Liberdade	1966	1	6

² Os discos de Nara e Sidney Miller nos anos 70 seguem por vieses diferentes. Miller incorpora uma estética próxima do Clube da Esquina em “Línguas de Fogo” (Som Livre, 1974), enquanto Nara tem um retorno à Bossa Nova com um LP de celebração do movimento, “Dez Anos Depois” (Polydor, 1971) – que é mais uma compilação dos sucessos da Bossa Nova da cantora.

Vento de Maio	1967	0	10
Nara	1967	0	3
Nara	1968	0	4
Coisa do Mundo	1969	2	4

Assim, do ponto de vista estético-ideológico, constituía-se uma idéia de associação parelha entre tradição e modernidade no campo da MPB por meio da tradição do samba e da evolução estética da BN. Entretanto, já se tinha em mente que a jazzificação exagerada da BN poderia recair sobre a ótica de um afastamento da tradição popular, e para tanto acompanhava o espetáculo o grupo Mensagem composto por Miller e Paulo Thiago. O grupo mostrava repertório híbrido entre a BN e a tradição do samba urbano e do choro e se afastava dos trios de jazz que tradicionalmente costumavam acompanhar artistas da segunda geração da Bossa Nova. Miller e Thiago, junto com Zé Ketí, tinham participado do Festival da Record de 1965, apresentado o samba “Queixa” interpretado por Cyro Monteiro, e uma das primeiras composições de Miller.

A incorporação de repertório “autêntico” ao espetáculo do grupo Opinião, crava uma tendência que se verificava por uma série de vertentes. A idéia de “sambificar” o repertório da música engajada, ainda presa a preceitos calcados no jazz, se constitui no ideal em que “o *popular* desse sentido ao *nacional* e não o com que o *nacional* configurasse o *popular*”.³ A incorporação de repertório de sambistas por Nara Leão, a presença de artistas da MPB em antros do samba “autêntico” – Zicartola; Gafieira Estudantina; Escolas de Samba – além de um resgate da tradição do samba urbano por artistas da “ala jovem” como Miller, Chico Buarque e Paulinho da Viola; todos esses elementos apontavam para uma tentativa dos emebistas de ir ao encontro da tradição e do popular, sintetizada pela tradição do samba urbano carioca.

³ NAPOLITANO, Marcos. “*Seguindo a canção*”: o engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo, Ed. Annablume-Fapesp, 2001. p. 69.

Assim, a incorporação de cinco músicas oriundas da tradição popular no LP “Nara Pede Passagem”, segue a tendência de resgatar esse *popular* para seu repertório. A música de Miller, “Pede passagem”, abre o LP e faz referência direta ao musical encenado no ano anterior. A música trazia violão e timbres bastante voltados para o samba do roda: caixa de fósforos, depois reco-reco de madeira, tamborim, reco-reco de metal e ganzá. A segunda parte da letra tem adição do surdo e é cantada em um coro que remete novamente ao samba de roda. Em linhas gerais a música faria referência a essa ruptura ainda mais acentuada de Nara com quaisquer vínculos bossanovísticos seja de timbre ou de temática – o que representava uma radicalização bastante acentuada dentro do que se produzia na MPB. A única característica restante seria a própria voz de Nara, mais comedida e pouco exortativa. Do ponto de vista da letra, a composição de Miller trabalha com algumas temáticas clássicas da tradição do samba carioca como a oposição entre carnaval e vida do trabalho; alegria e melancolia. Tais idéias podem ser vistas na seguinte estrofe: “Quem não soube o que é ter alegria na vida/ Tem toda a avenida/ Para ser feliz”. A vida do trabalho, interpretada como antítese carnavalesca, se contrapõe a um dever de possibilidades gerado pela avenida. No mais, as músicas que se seguem e todo o projeto-ideológico do LP, está calcado ainda na idéia de união entre a classe média e as classes baixas pelo viés da cultura. Projetos semelhantes se encontram no show “Opinião” e no espetáculo e “O samba pede passagem”.

No ano seguinte ao LP de Nara, Sidney Miller grava seu primeiro disco pela Elenco. No LP, a presença do nacional-popular é marcante, sob várias vertentes. Porém a tradição do samba urbano e do choro é predominante dentre a variedade de gêneros. Dentre essas canções que remetem a tradição do samba urbano estão, “Maria Joana”, “Argumento”, “Botequim Nº1”, “Meu violão”, além de dois sambas-choro, “Minha nega” e “Chorinho do retrato”. Fica claro ao longo da escuta, a recusa de Miller por timbres que remetesse à Bossa Nova, preferindo na maior parte dos casos arranjos que favorecessem os timbres clássicos do samba e do choro. Do ponto de vista das temáticas a referência ao samba urbano das décadas de 1930-40, é marcante pela aproximação com as obras de compositores como Noel Rosa, Ismael Silva e Cartola – expoentes da tradição do chamado “samba-samba”.

Ademais, o álbum ainda traz músicas de natureza bucólica e interiorana, ou que remetiam a tradição da cantiga de roda, casos de “Marré de cy”, “Passa, passa, gavião”, e “O circo”. A última, inclusive, teria sido comparada naturalmente com “A banda” de Chico

Buarque pela recorrência das temáticas como a natureza bucólica, nostálgica e lírica em ambas as composições.

Por fim, a composição de maior destaque do LP, em função de sua inscrição no III Festival da Record, era “A estrada e o violeiro”, que abria o LP. A música tinha uma roupagem mais “festivalesca”, tendo em vista suas variações súbitas de cadência, letra épica e vozes em contraponto. Comparativamente poderia ser aproximada em termos estético-ideológicos das composições “Ponteio” e “Disparada”, ganhadoras de festivais – sendo a música de Edu Lobo ganhadora do próprio festival da Record de 1967. Dentre as semelhanças, a moda de viola calcada em ritmo nordestino (no caso um baião acelerado), e a idéia de uma relação dialética entre violeiro e a estrada que traduzia a relação entre *homem* e *devoir histórico* – tema presente também nas composições de Lobo e Vandrê, assim como uma idéia de um *telos* em que o povo unido finalmente convergirá. Entretanto, a interpretação de Miller no festival é bastante comedida e, diferentemente de outros artistas que realizavam uma verdadeira *performance* em palco, Miller canta de forma pouco expressiva e nem se preocupa em projetar sua voz ou demonstrar qualquer grau de emoção. É evidente que a presença de Nara no dueto vocal é o que ajuda a imprimir uma empatia do público com a composição. A artista se destaca com sua presença de palco natural calcada na sua técnica de projeção vocal e em sua expressividade. Assim, a música é bem recebida pelo público, apesar de uma vaia inicial, e bastante aplaudida ao final, diferentemente de diversas outras composições que foram vaiadas enfaticamente em um festival repleto de tensões. Ao final, a composição ainda ganharia prêmio de melhor letra, laureando a qualidade da canção de Miller.

No mesmo ano do III Festival da Canção da Record, Nara lança seu sétimo LP, “Vento de Maio”. Como destacado anteriormente, cinco músicas de Sidney Miller estão presentes no disco (além de quatro composições de Chico). Nesse sentido, fica claro que o projeto autoral de Nara, assim como sua estratégia de afirmação no momento se constituía por interpretar composições que remetessem a um repertório atrelado ao nacional-popular da nova geração de emepibistas. As temáticas que Miller e Chico traziam, rondavam o samba urbano, a cantiga de roda, e o universo nostálgico-lírico da cidade interiorana.

Já Nara mantém sua aproximação com timbres e arranjos ligados a tradição do samba. Entretanto, o que parecia ser um projeto em consolidação baseado no afastamento com a Bossa Nova, e aposta contínua na interpretação de compositores da “ala jovem”, de fato continua em 1968, mas sofre uma guinada estético-ideológica bastante acentuada. O LP “Nara” (Philips) revela a mudança súbita do projeto da cantora que grava um disco tropicalista. Além de sua participação no disco mais importante do movimento, “*Panis et Circences*” (Philips, 1968).

Em relação a Miller, o que é possível inferir, ainda que em um primeiro momento, é que o seu projeto autoral baseado em um samba-urbano, atinge um ponto de esgotamento. Sua música mais bem recebida até então, “A estrada e o violeiro”, destoava de seu repertório geral composto até ali. A partir de seu disco “Do guarani ao guaraná” (Elenco, 1968), é possível identificar uma guinada súbita de seu projeto traduzindo uma nova estratégia de afirmação do cantor. Há um distanciamento do samba-urbano como projeto utópico de ponte entre tradição e modernidade. Já em seu LP de 1968, surgem elementos satíricos em suas composições agora sob outra roupagem estético-ideológica, além da composição “Pois é, pra quê”, que apresenta uma visão de desencanto generalizado do narrador e “Maravilhoso”, uma composição em tom satírico que poderia sugerir a visão de Miller em relação a rearticulação da indústria cultural e o processo de massificação da televisão.

A seguir analisaremos com mais minúcia à música “Maravilhoso” e sua relação tanto com a obra de Miller como com questões centrais que se colocavam à época.

“Maravilhoso”

A música, a oitava do LP “Do guarani ao guaraná” (1968), mantém um tom satírico que perpassa o LP de Miller. Entre o desencanto e a sátira, Miller constitui no LP um repertório bastante diferenciado em relação a seu primeiro disco. A começar por uma capa mais carregada de elementos, com mais cores e uma estética que poderia lembrar inclusive os

discos tropicalistas de Gilberto Gil e Caetano Veloso lançados no mesmo ano. Essa estética mais carregada se diferencia ainda mais do design mais “limpo” e minimalista do seu primeiro disco, lançado pela Elenco um ano antes.

A música, uma guarânia⁴, já denota desde o início um aspecto melodramático exagerado. A começar por um violino que se interpela desde o início da música demarcando, por meio de notas exageradamente agudas, um sentido de dramaticidade igualmente exagerada – beirando algo forçado, apelativo. O ritmo ternário da guarânia, por sua vez, causa uma sensação de estabilidade por seus dois últimos tempos fortes e constantes (como na valsa), dando assim uma sensação de constante previsibilidade rítmica à música.

Ademais, os cantores do grupo MPB-4 que interpretam a música, criam uma massa sonora de recortes e colagens baseada em “risadas de vilão”, “assovios” e “sons e cantos típicos de *jingles*”. A letra da composição reitera por meio da descrição de enredos de novelas e filmes esse aspecto sonoro de colagens e sons característicos do universo televisivo/cinematográfico:

*A moça pobre da telenovela
Era tão bela que me fez chorar
Um homem rico se encantou por ela
E resolveu se casar*

*Eu nunca vi amor tão perigoso
Mas foi ditoso e tão vibrante o fim
Assassinou o namorado dela
Pulou a janela e foi feliz enfim*

*Mamãe, e foi maravilhoso, ai ai
Papai, eu quero ser assim*

*Ai, mocinho do cavalo branco
Do faroeste se tornou o rei
Matou o homem que assaltou o banco
Fez coisas que eu até nem sei*

*Eu nunca vi alguém mais corajoso
Faz arruaça em cada botequim
Pega um bandido e joga no barranco
Foge com a mocinha e toca bandolim*

⁴ É inclusive sintomático e sugestivo o uso de uma guarânia em um LP cujo nome é “Do guarani ao guaraná”. O uso de palavras quase homófonas e homógrafas, além do tema recorrente em relação a um ideário indígena de origem puro e tradicional, é também uma leitura de Miller em relação tanto ao projeto folclorista e suas idiossincrasias, como também as “reliíquias do Brasil”, tema recorrente dos tropicalistas.

O narrador, nesse sentido, assume um papel passivo de espectador se limitando a comentários triviais sobre os enredos que se sucedem: “*Eu nunca vi amor tão perigoso*”, “*Fez coisas que eu até nem sei*”, e ainda “*Eu nunca vi alguém mais corajoso*”. O *espectador-narrador* assiste a tudo passivo e acachapado pelos enredos de filmes de *bang-bang* e de novela, ao mesmo tempo em que não fica claro se os enredos são puramente fictícios. Em determinados momentos surgem inter-relações e mesclas com histórias que poderiam aparecer no noticiário: “*assassinou o namorado dela*” ou “*matou o homem que assaltou o banco*” – são trechos relacionados às notícias do cotidiano, mas que na letra se misturam aos enredos telenovelísticos/ cinematográficos vistos pelo narrador, mas que ele mesmo não parece distinguir.

Já no refrão, “*Mamãe, e foi maravilhoso, ai, ai/ Papai eu quero ser assim*”, o narrador assume um tom pueril tanto no jeito da fala como no tom de voz. De certa forma, esse tom infantilizado pode denotar o processo alienante da TV sobre esse espectador-narrador que apenas reproduz o desejo de ser e fazer como os heróis que surgem na tela.

Na próxima estrofe se torna evidenciado a questão do noticiário como elemento presente no imaginário da canção:

*Lá vai o homem voando no espaço
Jogar uma bomba no país ao lado
Um estopim acesso com cuidado
Uma metralhadora marcando o compasso
Volta apressado dizendo orgulhoso
Que a batalha chegou ao fim*

Nesse momento a canção muda o foco dos enredos televisivos/cinematográficos e parte para uma representação alegórica dos acontecimentos presentes – no caso a Guerra do Vietnam e a corrida espacial. Na mudança súbita entre enredo melodramático e uma representação da guerra como barbárie, mas relacionada às conquistas tecnológicas, fica ressaltada essa confusão de elementos que se mesclam nesse indiscriminado filtro televisivo. Dessa forma, a televisão redimensionaria tudo em melodrama, relativizando a barbárie a partir

desse distanciamento com a realidade, assim como a crença cega na tecnologia e na modernidade.

É nessa chave que podemos pensar também no nome da composição, ou seja, o “maravilhoso” como adjetivo que denota a mais alta excelência de algo, mas que também se banalizou dentro do uso cotidiano. Entretanto, em seu uso antigo e depois medieval a “maravilha” era primeiro sinônimo de admiração e excelência – como no caso das sete maravilhas do mundo antigo – e depois no medievo ganhou novos contornos como sendo uma sensação em relação à graça divina – em especial às relíquias. Segundo o dicionário Houaiss sobre esse sentido, a “maravilha” seria também a “sensação de deslumbramento e encanto; assombro; fascínio; maravilhamento”⁵. É por meio dessa chave que a canção irá representar satiricamente essa relação dual, mas complementar em relação à tecnologia: assombro e fascínio. Assombro que remete as grandes conquistas tecnológicas do homem a partir da corrida espacial, mas também armamentista, e fascínio num sentido de quase adoração e culto. Essa mistura problemática seria impulsionada pela televisão que também seria, por sua vez, objeto de desejo, assombro e fascínio. Ou seja, uma “maravilha” da modernidade. E isso se reitera com ainda mais agudez na repetição do refrão que sucede a última estrofe citada: *Mamãe, e foi maravilhoso, ai ai/ Papai, quero lutar assim*. A relação da “maravilha” com a barbárie, indiscriminada por essa criança que também seria o espectador-narrador, denota com ainda mais força uma relação ingênua e automatizada frente aos objetos de desejos que a televisão promove, assim como o nivelamento indiscriminado de conteúdos que mistura telenovelas, filmes, notícias e guerras. Assim a criança quer lutar como um *cowboy* americano, mas também como um soldado na guerra, não diferenciando a relação fictícia do filme e a barbárie da guerra.

No mais, a música irá reiterar essa idéia de uma “sociedade de aparências” por meio de comentários sobre programas de auditório mesclados com notícias triviais. A idéia do “rapaz bem apessoado” que quer sair da cadeia, e o próprio coro final da música que clama por sua libertação, reitera essa presença constante de um programa de auditório em uma sociedade das aparências prevalecente: *De pé o povo aplaude o vigarista/E pede ao delegado esquece o que ele fez*. Essa lógica de “programa de auditório”, revela também uma ética

⁵ HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

vazia baseada sempre em maniqueísmos de vilão *versus* mocinho, bem *versus* mal, belo *versus* feio.

Considerações Finais

A partir da música “Maravilhoso”, podemos enxergar e traduzir alguns sintomas de um projeto autoral de Sidney Miller, que, logo após o seu disco de 1968, encontrará um ponto de inflexão. Tal esgotamento não afetou apenas Miller, como já reiteramos ao longo da explanação do trabalho, mas toda uma geração que parece padecer de um esgotamento profundamente relacionado com uma crise de valores e com a crise do projeto nacional-popular.

Em linhas gerais, a partir da composição analisada, o que fica mais evidente é uma nova visão de Miller em relação a esse momento de crise. Primeiramente entendido por um viés da sátira, que também foi um recurso tropicalista, mas também por um viés de desencanto em relação a esse novo panorama. O advento e a massificação da televisão são um dos fatores que explicam inclusive a reorganização da indústria fonográfica que, até então, tinha um vínculo muito forte com a televisão por meio dos festivais. A própria MPB também estava amplamente vinculada a essa cultura dos festivais, e a nova reordenação da lógica televisiva, irá desestruturar a carreira de uma série de artistas e seus projetos autorais que vinham se consolidando.

O LP de Miller já denota fortemente essas mudanças, primeiramente pelo afastamento do compositor em relação à tradição do samba-urbano, elemento que era uma constância até então em sua carreira. No plano da representação, é sintomático também a recusa à idéia de um “herói salvador”. O tom das composições, em geral, se afasta do tom exortativo de composições “festivalescas” que se tornaram icônicas como “Disparada” e “Ponteio”. Mesmo dentro da obra de Miller, o LP de 1968 não possui nenhuma composição que dialoga com a música “A estrada e o violeiro” do álbum de debute de Miller de 1967. Nesse sentido, há um processo de desmistificação do povo e de recusa em relação a um pretenso paternalismo frente às classes baixas, algo que pode ser verificado anteriormente na obra de diversos artistas ligados ao nacional-popular.

É, portanto um álbum que denota essa crise, mas que a faz por um viés diferente dos tropicalistas, em geral por essa visão de desencanto contínuo. E mesmo a sátira de Miller, recai nessa visão de uma modernidade temerária. A música “Maravilhoso” traduz, em muitos sentidos, essa visão de uma sociedade de aparências que se intensificará paulatinamente pela massificação do objeto televisivo, mas também pela mudança de valores da sociedade em relação ao artista e sua obra.

Referências

Bibliografia

BAIA, Silvano Fernandes. A linhagem samba-bossa-MPB: sobre a construção de um discurso de tradição da música popular brasileira. In: *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*. Belo Horizonte, n° 29, 2014.

CAMPOS, Augusto. *O Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1993.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, vol. 18, n. 35, p. 13-52, 1998.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália- alegoria, alegria*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1979.

FERNANDES, Dmitri Cerbocini. *A inteligência da música popular: a “autenticidade” no samba e no choro*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2010.

GALVÃO, Walnice Pereira. *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo, Duas Cidades, 1976.

GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo, Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. São Paulo, Brasiliense, 1981.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

KÜNER, Maria Helena, *et ali*. *Opinião: para ter Opinião*. Rio de Janeiro, Ed. Relume Dumará, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. “Seguindo a canção”: o engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo, Ed. Annablume-Fapesp, 2001.

_____, Marcos. *Coração Civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. Tese de Livre-Docência. São Paulo, USP, 2011.

NEDER, Álvaro. “Parei na contramão”: faixas cruzadas na invenção da MPB. In: *Revista de Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 25, n° 49, janeiro-junho, 2012.

PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, 1994.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC á era da TV*. Rio de Janeiro, Record, 2000.

SANTOS, Daniela Vieira dos. O nacional-popular no projeto estético de Caetano Veloso. In: *Sibila*, Revista Digital. 10 fev. 2014. Disponível em www.sibila.com.br/cultura/o-nacional-popular-no-projeto-estetico-de-caetano-veloso. Acesso em: 15 nov. 2014.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política: 1964-1969”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro, Ed. Saga, 1966.

VELOSO, Caetano. Primeira Feira de Balanço (1965). In: FERRAZ, Eucanaã (org.). *O mundo não é chato*. São Paulo, Cia das Letras, 2005.

Discografia

LEÃO, Nara. *Nara Pedre Passagem*. Philips/ CBD, P632787 L, 1966

LEÃO, Nara. *Vento de Maio*. Philips, R765. 006L, 1967.

LEÃO, Nara. *Nara*. Philips, R 765. 23L, 1967.

LEÃO, Nara. *Coisa do mundo*. Philips, 1968.

MILLER, Sidney. *Do guarani ao guaraná*. Elenco, ME 51, 1968.

MILLER, Sidney. *Sidney Miller*. Elenco, 1967. ME 45, 1967.