



IDENTIDADES SONORAS NA DITADURA MILITAR BRASILEIRA (1964-1985)

Prof. Dr. Marcos Júlio Sergi¹

<http://lattes.cnpq.br/5432675807273478>

RESUMO – A relação entre música e política sempre esteve presente nas manifestações sonoras de nosso país. As opções e acontecimentos políticos repercutem nas obras dos compositores. Estes, por sua vez, tendem a discutir e criticar esses acontecimentos, pela sátira inclusa nas marchinhas carnavalescas, por mensagens subliminares ou até mesmo de forma direta. A partir do período do Estado Novo (1937-1945), a interferência de censores torna-se clara em relação às mensagens contidas nas canções. O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) controla, por meio de cooptação e repressão, os ímpetus crítico musicais dos compositores. O período da ditadura militar brasileira é marcado pela censura, repressão e cerceamento à liberdade de expressão. Muitos artistas, diante das violências praticadas contra a crítica na criação artística, se mobilizam em oposição à ditadura, pela criação de canções de protesto velado, inserido nas mensagens subliminares, como na obra de Chico Buarque de Hollanda, ou de forma direta, a exemplo da canção “Prá não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré. Analisamos neste artigo o ambiente musical brasileiro entre 1964 e 1985, pelo viés de olhar dos compositores e da censura e as especificidades de cada movimento musical, que tecem a trama das identidades sonoras nesse momento tão rico e criativo da música popular brasileira.

PALAVRAS CHAVE – Música de protesto, mensagem subliminar, censura, ditadura militar brasileira.

ABSTRACT – The relationship between music and politics has always been present in the sound events in our country. The options and political events resonate in the works of the composers. These, in turn, tend to discuss and criticize these events, by satire included in Carnival marches, by subliminal messages or even directly. From the period of Estado Novo (1937-1945), the interference of censors becomes clear in relation to messages contained in the songs. The Department of press and Propaganda (DIP) manages, through co-optation and repression, the musical critic outbursts of composers. The Brazilian military dictatorship period is marked by censorship, repression and curtailment of freedom of expression. Many artists, in the face of the violence practiced against the criticism in artistic creation, mobilized in opposition to the dictatorship, by creating veiled protest songs,

¹ Professor titular da Universidade de Santo Amaro.



inserted into the subliminal messages, as in the work of Chico Buarque de Hollanda, or directly, such as the song "not To say that I have not spoken of flowers" by Geraldo Vandré. We analyze in this article the musical environment in Brazil between 1964 and 1985, by composers look bias and censorship and the specifics of each musical movement, which weaves the plot sound identities at this moment so rich and creative of Brazilian popular music.

KEYWORDS – protest Music, subliminal message, censorship, the Brazilian military dictatorship.

1. Contextos da Música Popular Brasileira

A partir de 1958, a música popular brasileira (MPB) inclui um novo contexto em suas letras ao se dedicar mais a focar o momento histórico do país. Os compositores da **Bossa Nova**, ao retratar o cotidiano, em particular da zona sul do Rio de Janeiro, se conscientizam das diferenças sócio-culturais brasileiras; porém, não é seu objetivo uma conscientização social e política. Essa tarefa cabe a alguns compositores que pretendem renovar o pensamento cultural do Brasil ao desenvolver uma **arte engajada**, acessível a todos, pelo viés do sofrimento das classes mais pobres e pela crítica aos mais abastados.

A música torna-se um instrumento de denúncia das classes menos favorecidas, dos fatos políticos e do abismo que se abre entre as classes sociais do país. Em particular, após o golpe militar, transforma-se no veículo de proposta para a mudança política.

Diferenciando-se nesse aspecto da **Bossa Nova**, essas canções refletem as denúncias do compositor e são incorporadas pelo público engajado, que as canta com fervor, para, dessa forma, demonstrar a rebeldia contra a ditadura.

Cabe ressaltar que, com o fechamento do pluripartidarismo, e conseqüentemente dos partidos, desaparecem os *jingles* políticos, substituídos por hinos e marchas positivistas, que induzem à crença de um país em constante desenvolvimento, pelo viés governamental, e pelas canções de caráter social de protesto, que trazem embutidos *jingles* em seu texto, em particular nos refrões. Essas canções se transformam em uma das formas de manifestação contra as injustiças que o país estava sofrendo.

De um lado, lançados com frases de efeito em todas as mídias, os hinos governamentais lançam mão de ícones religiosos, de crescimento, de desenvolvimento acelerado, da força das cores da Pátria e da união de todos para criar o Brasil forte, como



nos exemplos a seguir, significativos dessa corrente positivista: “Eu te amo, meu Brasil, eu te amo” e “Este é um país que vai pra frente.”²

Cada fato novo é proclamado em grandes campanhas, que cobrem todo o território nacional. O aumento do mar territorial brasileiro para 200 milhas é usado como campanha governista. João Nogueira compõe “200 pra lá”, samba cantado por Eliana Pittman, que exalta mais este feito: “Esse mar é meu. Leva seu barco pra lá desse mar. Esse mar é meu. Leva seu barco pra lá. Vá jogar a sua rede das duzentas para lá. Pescador dos olhos verdes, vá pescar noutra lugar...”

Ao vencer o tri-campeonato mundial de futebol e conquistar definitivamente a taça Jules Rimet, em junho de 1970, no México, o Brasil assiste a uma das maiores campanhas publicitárias de massa de sua história. Médici utiliza esse feito para empolgar a população e anestesiá-la a respeito da pressão política e das torturas. O presidente da Arena mandou baixar uma determinação aos candidatos do partido para que utilizassem o êxito do futebol brasileiro, além de outras vitórias em todas as demais áreas do esporte, como base de campanha eleitoral. Foi aconselhada a associação das grandes realizações de governos anteriores às esportivas. Surgiu então o hino "Pra Frente Brasil", composição de Miguel Gustavo³, usado até hoje, com pequenas variações.⁴

² A dupla Dom e Ravel criou, sob encomenda, o hino “Brasil eu te amo”, provavelmente a canção que ficou mais conhecida como ícone da grande potência brasileira, ideal sonhado pela Ditadura Militar: “As praias do Brasil ensolaradas. O chão onde o país se elevou. A mão de Deus abençoou. Mulher que nasce aqui tem muito mais amor. O céu do meu Brasil tem mais estrelas. O sol do meu país, mais esplendor. A mão de Deus abençoou. Em terras brasileiras vou plantar amor. Eu te amo, meu Brasil, eu te amo! Meu coração é verde, amarelo, branco, azul anil. Eu te amo, meu Brasil, eu te amo! Ninguém segura a juventude do Brasil. As tardes do Brasil são mais douradas. Mulatas brotam cheias de calor. A mão de Deus abençoou. Eu vou ficar aqui, porque existe amor. No carnaval, os gringos querem vê-las, no colossal desfile multicor. A mão de Deus abençoou, Em terras brasileiras vou plantar amor. Adoro meu Brasil de madrugada, nas horas que estou com meu amor. A mão de Deus abençoou. A minha amada vai comigo aonde eu for. As noites do Brasil têm mais beleza. A hora chora de tristeza e dor, porque a natureza sopra e ela vai-se embora, enquanto eu planto amor”, ou “Este é um país que vai pra frente. Rô Rô Rô Rô Rô. De uma gente amiga e tão contente. Rô Rô Rô Rô Rô. Este é um país que vai pra frente. Rô Rô Rô Rô Rô. É um país que canta, trabalha e se agiganta. É o Brasil do nosso amor!”

³ Miguel Gustavo Werneck de Sousa Martins, compositor de sambas e marchas, destacou-se como compositor de jingles.

⁴ “Noventa milhões em ação, pra frente Brasil, do meu coração... Todos juntos vamos, Pra frente Brasil. Salve a Seleção! De repente, é aquela corrente pra frente. Parece que todo o Brasil deu a mão... Todos ligados na mesma emoção... Tudo é um só coração! Todos juntos vamos, pra frente Brasil! Brasil! Salve a Seleção!” Composto inicialmente para uma cervejaria patrocinadora das transmissões dos jogos pela televisão, este jingle se tornou o hino do tricampeonato mundial no México, Os versos “Noventa milhões em ação, pra frente Brasil, do meu coração...” e a melodia tornaram-se símbolos da seleção brasileira. Apropriada pelo governo militar, para esconder esse período de extrema repressão, a marcha mostrou-se ideal pela intenção ufanista: “De repente, é aquela corrente pra frente. Parece que todo o Brasil deu a mão”. Um dos hinos mais bem escritos para o futebol, infelizmente entrou para a história como um elemento de alienação bem aproveitado pelo então presidente, o general Emílio Garrastazu Médici.



Por outro lado, na década de 1960, vemos desenvolverem-se movimentos musicais antagônicos entre si. A **Bossa Nova**, que enaltece as belezas brasileiras e o cotidiano, sem ter como preocupação a crise político-social; a **Jovem Guarda**, variação suave do rock, também denominada **iê-iê-iê**, com letras românticas e descontraídas, dirigidas ao público adolescente, com letras alienadas e desligadas da realidade social; a **Tropicália**, que questiona o comportamento social; e, a **Canção de Protesto**, que critica diretamente a ação política no país.

Interessa-nos analisar particularmente a canção de protesto, por inserir em suas letras, mensagens políticas partidárias. Compostas como sátira até a década de 1950, a partir do início dos anos 60, ganham cunho de crítica social e política violenta, sobretudo o material criado e divulgado pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), a exemplo do *jingle* **Subdesenvolvido**, do início de 1964, que questiona as ações do governo, em particular as chamadas Reformas de Base.⁵

Nos anos seguintes ao golpe militar, apesar da censura aos meios de comunicação e dos censores hostilizarem os artistas e intelectuais, os compositores continuam a produzir canções de protesto. E o fazem de forma criativa.

2. Os Festivais da Canção

A partir de 1967, momento em que as canções tornam-se hinos de um público mais atuante nos protestos contra o regime, com letras cada vez mais politizadas, alguns artistas passam a ser vistos como **subversivos** e perseguidos, em particular, após as primeiras versões dos **Festivais da Canção**, promovidos a princípio pela TV Excelsior, em São Paulo.

Os festivais passam a simbolizar a luta contra a Ditadura, além de serem os responsáveis por difundir a música popular pelo país. A partir de 1965, ano em que é realizado o **I Festival da MPB** pela TV Excelsior, são lançados diversos artistas e compositores que, mais tarde, vão se tornar ícones na luta contra o governo militar.

Os Festivais passam a obter grande sucesso a partir de 1967. Com a repercussão da mídia televisiva, o público desses eventos aumenta significativamente. Esse público atuante

⁵ “O povo brasileiro embora pense, dance e cante como americano... não come como americano, não bebe como americano, vive menos e sofre mais. Isso é muito importante. Muito mais do que importante, pois difere os brasileiros dos demais. Personalidade, personalidade, personalidade... sem igual. Porém... Subdesenvolvida, subdesenvolvida. Essa é que é a vida nacional.”



presença e intervém na forma de verdadeiros clubes, que resultam em “batalhas musicais” e causam muita polêmica.

Exemplos significativos ocorrem no **I Festival Internacional da Canção**, em 1968. Chico Buarque concorre e obtém o primeiro lugar com **Sabiá**, feita em parceria com Tom Jobim. O concorrente, Geraldo Vandré, apresenta **Pra não dizer que não falei das flores**, vista como símbolo da resistência ao regime, também conhecida como **Caminhando**. Trava-se uma batalha entre o protesto escancarado de Vandré e a canção de exílio engajada (os ouvintes não perceberam essa mensagem subliminar em **Sabiá**). Caetano responde às vaias com uma crítica que marca a história dos Festivais: “Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada... Vocês jamais conterão alguém! Vocês são iguais sabe a quem? Àqueles que foram ao Roda-Viva e espancaram os atores”.⁶

Outro dado fundamental relativo aos Festivais é o lançamento de um novo movimento musical liderado por Caetano Veloso⁷ e Gilberto Gil⁸, o **Tropicalismo**⁹, que

⁶ Pontes, 1968: p. 38-39. A citação do “Roda Viva” refere-se ao episódio ocorrido na apresentação da peça “Roda Viva”, de Chico Buarque, cujo teatro foi invadido pela polícia, que espancou os atores.

⁷ Caetano Emanuel Viana Teles Veloso nasceu em Santo Amaro, Bahia, em 7 de agosto de 1942. Ao mudar para Salvador para fazer o colegial (clássico), estudou violão e, com a irmã Maria Betânia, cantava pelos bares da capital baiana. Ingressou na Faculdade de Filosofia, da Universidade Federal da Bahia, em 1963. Tornou-se amigo de Gilberto Gil, Gal Costa (então Maria da Graça) e Tom Zé e juntos começaram a montar shows musicais. Em 1965, apresentou-se, juntamente com Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Betânia e Tom Zé, sob direção de Augusto Boal, o show “Arena conta Bahia”, no Teatro Brasileiro de Comédia, de São Paulo/SP. Em 1967, gravou com Gal Costa seu primeiro LP, “Domingo”, lançado pela Philips, e através de suas apresentações no programa “Esta Noite se Improvisa”, da TV Record, começou a se tornar conhecido. Participou de diversos festivais de música popular brasileira. Em 1968, lançou seu primeiro LP individual, contendo entre as canções “Tropicália”, e, juntamente com o grupo tropicalista, o LP “Tropicália” ou “Panis et circensis”. Em setembro desse mesmo ano, inscreveu “É proibido proibir” no III Festival Internacional da Canção, da TV Globo, do Rio de Janeiro, que lhe valeu prolongada via e a desclassificação. Considerado um dos criadores do movimento tropicalista, apresenta extensa lista de LPS e CDS gravados como um dos mais conceituados compositores populares brasileiros.

⁸ Gilberto Passos Gil Moreira nasceu em Salvador, Bahia, em 29 de junho de 1942. Passou a infância em Itauçu, no interior baiano. Cresceu ouvindo as sanfonas de cegos de feira, a banda local e a voz dos grandes ídolos do rádio, em especial Luís Gonzaga e Jackson do Pandeiro. Em 1950 foi estudar em Salvador e, enquanto fazia o ginásio, entrou numa academia de música para aprender acordeom. Em 1960, quando ingressou na Universidade Federal da Bahia para cursar administração de empresas, ganhou da mãe um violão. Em 1963, lançou, pela JS Discos, seu disco de estréia: “Gilberto Gil – sua música, sua interpretação”. Em 1964, juntamente com Caetano Veloso, Maria Betânia, Maria da Graça (depois Gal Costa) e Tom Zé, o show musical *Nós*, um dos espetáculos que inaugurou o Teatro Vila Velha. Mudou-se para São Paulo em 1965, para trabalhar na Gessy-Lever. No segundo semestre desse mesmo ano, ao lado de Maria Betânia, Caetano Veloso, Gal Costa, Tom Zé, sob direção de Augusto Boal, participou do show “Arena conta Bahia”, no Teatro Brasileiro de Comédia, de São Paulo/SP. Nesse show apresentou várias músicas inéditas, entre elas *Procição*. Nessa época, a cantora Elis Regina começou a lançar músicas suas no programa “O fino da Bossa”, na TV Record, alcançando grande sucesso, especialmente com “Louvação” (com Torquato Neto). Em 1966, deixou a Gessy-Lever e passou a dedicar-se com exclusividade à música, graças a um contrato com a Philips para gravar seu primeiro LP. A partir desse ano, passou a apresentar programas de televisão e a ficar conhecido no meio musical brasileiro. A apresentação da canção “Domingo no parque”, no III Festival da Música Popular Brasileira, causou grande impacto no público, sendo considerada um dos embriões do movimento tropicalista.



coloca em cena a grande questão do momento, a revitalização da cultura brasileira, passada para segundo plano ante as novidades musicais, sobretudo de bandas inglesas e norte-americanas. A **Tropicália**, ao misturar ritmos e tendências regionais e internacionais e inovações estéticas radicais, induz à reflexão. Com propostas anárquicas, o radicaliza, tanto para a esquerda quanto para a direita, e tem como objetivo questionar o comportamento da sociedade. São expressas a indignação com a política repressiva e a não-aceitação da absorção de uma cultura externa. Caetano Veloso e Gilberto Gil participam dos festivais da Record, não para ganhar, mas para divulgar e enfatizar o **Tropicalismo**.

3. O Tropicalismo

O **movimento** tropicalista explode para o debate público no começo de 1968, a partir do manifesto **Cruzada Tropicalista**, redigido por Nelson Mota e referendado por outros signatários. Torquato Neto, alguns dias depois, assume o movimento e escreve o manifesto **Tropicalismo para principiantes**. A palavra já circula nos meios intelectuais desde 1967, em referência à canção **Tropicália**¹⁰, de Caetano Veloso, composta após a observação de uma instalação do artista plástico Hélio Oiticica. Entre manifestos e antimanifestos, leva à reflexão de um conjunto de inquietações estéticas e ideológicas, entre elas o conflito entre **impasse** e **linha evolutiva**, sobretudo no contexto dos festivais da canção, que demonstram as contradições políticas e culturais do Brasil.

Em contraste com as canções de protesto – que anunciam o “dia que virá” da justiça social, baseadas no samba ou na moda-de-viola,

Em 1968, juntamente com o grupo tropicalista, lançou o LP “Tropicália” ou “Panis et circensis”. Considerado um dos compositores que mais rompeu com a linha tradicionalista da música popular brasileira, Gilberto Gil é reconhecidamente um dos ícones da música popular brasileira.

⁹ Nome que designa a intervenção do grupo de compositores baianos liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil no cenário da música popular brasileira nos anos de 1967-1968. Participaram do movimento: Tom Zé, os letristas Torquato Neto e Capinam, as cantoras Gal Costa e Nara Leão (esta com participação especial no disco coletivo “Panis et circensis”, de 1968), além dos arranjadores paulistas Rogério Duprat, Damiano Cozzella e Júlio Medaglia, vindos do campo da música erudita de vanguarda para a música de massa. Atuando no contexto da MPB e dos festivais marcados pela defesa da música nacional contra a influência estrangeira, as canções tropicalistas incorporam polemicamente a guitarra elétrica, símbolo do rock e do pop, e conjugam gêneros díspares que podem ir do samba de roda ao bolero urbano, do repente nordestino à música de vanguarda, do frevo a Jimi Hendrix. Não se trata de um movimento organizado, com regras sociais ou políticas. É mais uma tentativa de subversão ao sistema vigente, por meio de novos valores aplicados nas roupas, nas maquiagens e nas performances. Iniciado para demonstrar um novo olhar artístico, incorpora-se à Música Popular Brasileira. (Marcondes, 1998: 787-788)

¹⁰ O texto desta canção deixa claras as tendências do tropicalismo: “Sobre a cabeça, os aviões, sob os meus pés, os caminhões, aponta contra os chapadões, meu nariz. Eu organizo um movimento, eu oriento o carnaval, eu inauguro um monumento no planalto central do país...”



procurando corresponder a um ideal de identidade cultural originado nas raízes nacionais -, o movimento tropicalista expõe gritantemente as incongruências do moderno e do arcaico, do nacional e do estrangeiro, da cultura alta e do mundo de massas. (MARCONDES, 1998, p. 87)

Em fins de 1967, Gilberto Gil parte para a busca do **som universal**, próximo à estética pop internacional, que deve transmitir a mensagem de maneira simples, identificável por todos naquele determinado momento histórico. Essa busca mostra-se como uma das possibilidades de traduzir, artisticamente, a ideia de **linha evolutiva**. Este termo traduz a temporalidade própria da ideia de vanguarda. Das rupturas como eixos determinantes da relação arte-sociedade, além de refletir a tensão entre as categorias **impasse** e **evolução**, peculiar à arte brasileira da década de 60. Este era um dos grandes dilemas dos artistas nacionais, o de repensar o papel social e político da arte, ante o autoritarismo político de um lado e da modernização, de outro. A música se manifesta como eixo desta busca.

No III Festival de Música Popular Brasileira, em 1967, este debate fica nítido. Há uma busca para rotular ideias e estilos¹¹. Entre os artistas participantes, Caetano apresenta **Alegria, Alegria** e Gil, **Domingo no parque**, e são mostrados pela imprensa como os artistas que mais abrem a Música Popular Brasileira às influências estrangeiras.

130

O resultado geral do III Festival supera as expectativas de crítica e público, ao apresentar obras vigorosas da MPB como **Ponteio** e **Roda-Viva**, e ver eleitas pelos adeptos da **linha evolutiva** obras de Gil e Caetano como os novos paradigmas de inovação na MPB. Estas obras são consideradas as primeiras do Tropicalismo.

Na medida em que incorporam elementos cênicos e musicais do pop, apontam para uma série de novas possibilidades, e chegam aos limites propostos na MPB. **Domingo no parque** ganha arranjo de Rogério Duprat, que a transforma em um **comentário** da música. Duprat utiliza madeiras, música concreta e polifonia em seu arranjo, distanciando a obra das composições habituais. A melodia de Gil sugere o adiamento de repouso, levando a uma tensão crescente ligada ao caráter narrativo da letra, que culmina na tragédia final. Tanto Gil quanto Veloso abandonam o herói e trazem para a cena o cidadão comum, em seu cotidiano, com todas as paixões resultantes.

Os Festivais ficam como o marco de formação de público, com um gosto crítico desenvolvido afeito à música popular brasileira; de competição entre as diversas vertentes

¹¹ O termo “Tropicalismo” ainda não havia se consagrado.



desta e palco de disputas políticas com maior ou menor engajamento de oposição ao regime, apesar de alguns os verem como válvula de escape para uma parcela da juventude brasileira. (MELLO, 2003)

4. O Ato Institucional nº 5

Com a assinatura do Ato Institucional nº 5 (AI 5), em 1968, é aplicado um duro golpe na produção musical do país. Artistas são presos ou exilados e se afastam do cenário. É o caso de Milton Nascimento, Elis Regina, Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil, que passam a desenvolver seus trabalhos no exterior. Caetano e Gil são presos antes do exílio. Geraldo Vandré sofre danos irreversíveis, após ser preso, torturado e obrigado a deixar o Brasil e nunca mais volta a cantar ou compor. Esses artistas continuam seus trabalhos engajados fora do país, mas a veiculação de suas canções fica muito restrita.

Com o AI 5, qualquer peça de comunicação necessita de aprovação prévia para ser veiculada. Os envolvidos, por não poder esclarecer a população, tomam medidas diversas, como publicações com trechos inteiros em branco ou receitas culinárias estranhas, que nunca resultam no alimento proposto. Como a maioria da população desconhece a tortura e a morte por motivos políticos, esses **buracos** nas publicações tentam chamar a atenção para isso. A violência é notada nos confrontos policiais e em conhecidos que desaparecem repentinamente, porém a verdadeira extensão do fato é desconhecida pela maioria da população.

O telegrama enviado ao diretor do jornal **O Estado de São Paulo**, sucursal de Brasília, deixa nítida a abrangência da censura:

De ordem do senhor ministro da Justiça fica expressamente proibida a publicação de: notícias, comentários, entrevistas ou critérios de qualquer natureza, abertura política ou democratização ou assuntos correlatos, anistia a cassados ou revisão parcial de seus processos, críticas ou comentários ou editoriais desfavoráveis sobre a situação econômico-financeira, ou problema sucessório e suas implicações. As ordens acima transmitidas atingem quaisquer pessoas, inclusive as que já foram ministros de Estado ou ocuparam altas posições ou funções em quaisquer atividades públicas...

A resposta ao AI 5 é o aumento dos protestos contra o regime. As canções, a partir de então, propõem mudanças estéticas e políticas. No campo estético, os compositores



procuram tornar mais complexa a estrutura das canções com harmonias e ritmos densos, além dos limites propostos pela Bossa Nova. No campo político, a produção torna-se mais engajada. Deixa de lado a conscientização e parte para a denúncia.

Como a censura impõe limites severos, os compositores buscam recursos linguísticos para camuflar as mensagens, que ganham duplo sentido, na tentativa de alertar aos mais atentos e despistar os censores. Esses recursos, utilizados para burlar a censura, muitas vezes prejudicam o real entendimento, captado apenas pela elite pensante do país. As mensagens subliminares encontram eco apenas em uma pequena parcela da burguesia, principalmente os universitários.

Qualquer letra que busca discutir a realidade brasileira é proibida e seus autores considerados **subversivos** que tentam desestabilizar o poder. Para fugir a esse corte e liberar suas obras, os artistas utilizam diversos artifícios. O mais utilizado é a metáfora. Chico Buarque deixa um testemunho sobre esse uso:

O artista, com o trabalho da censura, corre o risco de ter um alibi até para se esforçar menos. Ou o artista é até obrigado a fazer ginásticas incríveis, usar de metáforas às vezes que, com o passar do tempo, parecem ridículas. A gente olha para trás e vê coisas minhas que estão escritas de certa maneira e foram porque na época a gente teve dificuldade de conseguir realizar. Era a pressão que atuava sobre a criação, no ato mesmo da criação. Depois passa o tempo e o texto fica vazio, a forma mesma é alterada na medida em que você procura mil artimanhas para tentar passar uma ideia. No final das contas não passa, só passa para os iniciados. (KHÉDS, 1981, p. 178-179_

O que ocorre de fato é que os recursos utilizados nas canções de protesto para burlar a censura fazem com que essas mesmas mensagens assumam um caráter subjetivo e ambíguo, nem sempre sendo captadas pelo público. Porém, é a única forma encontrada para não ser taxado de subversivo e continuar a profissão.

Os censores têm a visão de que os artistas são pessoas subversivas, que burlam as leis e ameaçam o governo, pessoas que merecem serem presas por espalhar a desordem pelo país, por meio de suas canções.

5. A Música de Protesto

A música de protesto foi o meio encontrado pelos músicos para defender seus direitos e denunciar os problemas vivenciados por uma população impedida de defender



seus ideais e de demonstrar a revolta com as torturas acometidas em todas as instâncias sociais, políticas, filosóficas e culturais nesse momento histórico. E sofrem consequências em todos os níveis por acreditar e divulgar suas posições partidárias, a exemplo de Geraldo Vandré.¹²

O compositor se torna um ícone da resistência escancarada e sofre todas as formas de repressão. Suas canções **Disparada**¹³ e **Aroeira**, de 1966, a primeira apresentada no **I Festival da Canção** da TV Record. **Disparada** questiona o poder dos militares, que tratam os presos políticos como animais, sem qualquer respeito. E, vai além. Não aceita este desmando sem limites e afirma que isso vai acabar, pois “agora sou cavaleiro, laço firme e braço forte num reino que não tem rei”. **Aroeira**¹⁴ apresenta uma mensagem engajada mais explícita que **Disparada**. Neste sentido, o tom exortativo da canção é visto

¹² Nascido em 12 de setembro de 1935, Geraldo Pedrosa de Araújo Dias, adota o nome artístico de Geraldo Vandré. Com 14 anos apresentou-se em um programa de calouros na Rádio Tabajara de João Pessoa. Em 1951, passou a residir no Rio de Janeiro. Participou do programa de César de Alencar nesse mesmo ano, sendo desclassificado. Foi aluno da Faculdade de Direito do Rio de Janeiro, e participou do Centro Popular de Cultura, da extinta União Nacional dos Estudantes. Lá conheceu Carlos Lira, seu primeiro parceiro musical. Sua vida como compositor foi intensificada a partir dessa data, por meio da parceria com Baden Powell, Vinícius de Moraes e Carlos Lira, entre outros. Em 1965, defendeu a canção “Sonho de um carnaval”, de autoria de Chico Buarque, no “I Festival da Música Popular Brasileira”. Nesse mesmo ano, venceu o “Festival Nacional da Música Popular”, da TV Excelsior, com a música “Porta-estandarte” e também o “II Festival da Música Popular Brasileira”, da TV Record, de São Paulo, com “Disparada” (parceria com Teo de Barros), interpretada por Jair Rodrigues, Trio Novo e Trio Maraiá, em um histórico empate com “A banda”, de Chico Buarque. Em 1968, Vandré foi obrigado a exilar-se. Após se esconder na fazenda da viúva de Guimarães Rosa, partiu para o Chile e depois para a França. Voltou ao Brasil em 1973. Vive até hoje em São Paulo. Muitos acreditam que o compositor tenha enlouquecido pelas torturas sofridas, fato negado pelo próprio. (ver: Enciclopédia da Música Brasileira, 1998: 804-805)

¹³ Composição de Geraldo Vandré e Theo de Barros: “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 e o destino, tudo estava fora do lugar, eu vivo prá consertar. Na boiada já fui boi, mas um dia me montei. Não por um motivo meu, ou de quem comigo houvesse. 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 prá enganar, vou pegar minha viola, vou deixar você de lado, vou cantar noutro lugar. Na boiada já fui boi, boiadeiro já fui rei. Não por mim nem por ninguém, que junto comigo houvesse, que quisesse ou que pudesse, por qualquer coisa de seu, por qualquer coisa de seu querer ir mais longe do que eu. Mas o mundo foi rodando nas patas do meu cavalo e já que um dia montei agora sou cavaleiro, laço firme e braço forte num reino que não tem rei.”

¹⁴ “Vim de longe, vou mais longe. Quem tem fé vai me esperar, escrevendo numa conta pra junto a gente cobrar no dia que já vem vindo. Que esse mundo vai virar. Noite e dia vêm de longe. Branco e preto a trabalhar. E o dono senhor de tudo, sentado, mandando dar. E a gente fazendo conta pro dia que vai chegar. Marinheiro, marinheiro, quero ver você no mar. Eu também sou marinheiro, eu também sei governar. Madeira de dar em doido vai descer até quebrar. É a volta do cipó de arueira no lombo de quem mandou dar.”

¹⁴ “Vim de longe, vou mais longe. Quem tem fé vai me esperar, escrevendo numa conta pra junto a gente cobrar no dia que já vem vindo. Que esse mundo vai virar. Noite e dia vêm de longe. Branco e preto a trabalhar. E o dono senhor de tudo, sentado, mandando dar. E a gente fazendo conta pro dia que vai chegar. Marinheiro, marinheiro, quero ver você no mar. Eu também sou marinheiro, eu também sei governar. Madeira de dar em doido vai descer até quebrar. É a volta do cipó de arueira no lombo de quem mandou dar.”



como peça acusatória e prova material **ostensiva** do crime de subversão. Nesta canção, Vandré desafia os torturadores, que irão sofrer as mesmas penas que aplicam nos presos. O presidente da República deve ficar atento, pois tudo está sendo anotado para no momento em que a Ditadura acabar, tudo vai ser cobrado. Vandré exorta todos a pegarem em armas e lutar até a vitória da liberdade.

Sua participação no **III Festival Internacional da Canção**, em São Paulo, com a canção **Pra não dizer que não falei das flores** (ou **Caminhando**,¹⁵ como fica mais conhecida), é interpretada como uma chamada à luta armada contra os ditadores. A música de Geraldo Vandré é uma clara visão de descontentamento em relação ao regime militar, principalmente porque a música foi lançada contra o AI-5. Vandré releva o fato de que o Brasil precisa continuar caminhando apesar dos maltratos dados ao povo pelo governo autoritário. A medida mais inteligente para o povo é não ficar parado e sim se mobilizar para acabar com o governo ditatorial. A música evoca um sentimento de união, mostrando a riqueza do Brasil e ao mesmo tempo revela a miséria em que o povo está inserido.

Fica evidente o objetivo de mobilização, de abertura de consciência. A estrutura da letra e da melodia facilita sua memorização. Geraldo Vandré escreve versos simples em cima de uma base feita em violão em apenas dois acordes. A simplicidade da base instrumental e do discurso melódico são fatores determinantes para a assimilação do conteúdo do texto.

O refrão “Vem, vamos embora, que esperar não é saber. Quem sabe faz a hora. Não espera acontece”, é recebido como um alerta de resistência contra o governo militar. Apesar do sucesso, a canção fica em segundo lugar, sendo a vencedora, **Sabiá**, de Chico Buarque e Tom Jobim. Em uma das versões da música, Geraldo Vandré se dirige ao público dizendo: “A nossa função é fazer canções, a função de julgar neste instante é do júri que ali está.” Imediatamente, o júri é vaiado pelo público, que começa a gritar “é marmelada”. Vandré

¹⁵ A letra da canção induz à luta: “Caminhando e cantando e seguindo a canção, somos todos iguais, braços dados ou não. Nas escolas, nas ruas, campos, construções, caminhando e cantando e seguindo a canção. Vem, vamos embora, que esperar não é saber. Quem sabe faz a hora, não espera acontecer. Pelos campos há fome em grandes plantações. Pelas ruas marchando indecisos cordões, ainda fazem da flor seu mais forte refrão e acreditam nas flores vencendo o canhão. Vem, vamos embora, que esperar não é saber. Quem sabe faz a hora, não espera acontecer. Há soldados armados, amados ou não. Quase todos perdidos de armas na mão. Nos quartéis lhes ensinam antigas lições de morrer pela pátria e viver sem razão. Vem, vamos embora, que esperar não é saber. Quem sabe faz a hora, não espera acontecer. Nas escolas, nas ruas, campos, construções, somos todos soldados, armados ou não. Caminhando e cantando e seguindo a canção, somos todos iguais braços dados ou não. Os amores na mente, as flores no chão. A certeza na frente, a história na mão. Caminhando e cantando e seguindo a canção. Aprendendo e ensinando uma nova lição. Vem, vamos embora, que esperar não é saber. Quem sabe faz a hora, não espera acontecer. Vem, vamos embora, que esperar não é saber. Quem sabe faz a hora, não espera acontecer.”



tenta acalmar o povo e diz: “Tem mais uma coisa só: pra vocês que pensam que me apoiam vaiando. Gente, gente, por favor. Olha, tem uma coisa só: a vida não se resume em festivais” e começa a cantar, aplaudido pelo público, que o acompanha. Vandrê atinge plenamente seu objetivo, a mobilização.

6. Chico Buarque de Hollanda

Dos compositores engajados do período destacamos Chico Buarque de Hollanda¹⁶, por sua profícua obra de cunho social. Inovadoras, essas canções fogem de versos ríspidos desse tipo de música. Por seu caráter textual subliminar, esse repertório contempla um

¹⁶ Francisco Buarque de Hollanda nasceu no Rio de Janeiro no dia 19 de julho de 1944. Filho do historiador Sérgio Buarque de Hollanda e da pianista amadora Maria Amélia, Chico Buarque, desde criança entrou em contato com diversas celebridades do meio musical, como Vinicius de Moraes, Baden Powell e Oscar Castro Neves, amigos de seu pai ou da irmã mais velha Heloísa Buarque de Holanda, a Miúcha, também cantora e violonista. Mudou-se para São Paulo aos dois anos de idade, e aos oito, para Roma, onde seu pai lecionou até 1954. Voltou para São Paulo e cursou o ginásio e o científico, no Colégio Santa Cruz. Ainda no ginásio, apresentou uma composição sua: "Marcha para um dia de sol". Em 1963, foi aprovado para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, curso que frequentou até o terceiro ano. Em 1964, inscreveu-se para o Festival promovido pela TV Excelsior, em São Paulo, com a composição "Sonho de Um Carnaval", defendida por Geraldo Vandré. Não ganhou prêmios, mas ficou conhecido e passou a se apresentar semanalmente nos shows do Teatro Paramount e depois, no programa "O Fino da Bossa", comandado pela cantora Elis Regina. Em 1965, Chico Buarque de Hollanda lançou seu primeiro disco. Um compacto com duas músicas: "Olé, Olá" e "Madalena foi pro mar", gravadas novamente por Nara Leão em um LP que trouxe as canções "Pedro Pedreiro" e "Sonho de um carnaval. Chico participou ainda de diversos Festivais de Música. Em 1966, concorreu com a marcha "A Banda" no "II Festival de Música Popular Brasileira", da TV Record, e empatou com Geraldo Vandré com a canção "Disparada". Em 1967, apresentou-se no "III Festival da Record" com a música "Roda Viva" que estreou um espetáculo com o mesmo nome. Dirigido por José Celso Martinês, a montagem escandalizou grupos mais tradicionalistas, como o CCC (Comando de Caça aos Comunistas) que invadiu o teatro, quebrou o cenário e espancou os atores. A peça mais tarde foi censurada. O compositor ainda causou grande polêmica ao ganhar um Festival com a música "Sabiá", feita em parceria com Tom Jobim. Mesmo tendo essa imagem, Chico escreve sim, para contentação de um público que até então não vê em suas letras um tipo de protesto, músicas de teor mais político, tanto que várias de suas composições e peças de teatro têm problemas com a censura. A certa altura basta que a obra leve sua assinatura para ser censurada, por mais que não esteja explicitamente fazendo uma crítica ao regime. Isso faz com que Chico crie para ele um pseudônimo, visando burlar a censura: Julinho de Adelaide. Julinho de Adelaide assina músicas como "Acorda Amor" e "Jorge Maravilha", mas "morre" cedo. Quando os censores pediram que o compositor apresentasse sua documentação para liberar uma de suas músicas, Julinho simplesmente desapareceu. Chico foi perseguido a cada passo de sua carreira. Por exemplo, quando decidiu apresentar a música "Cálice" ao público, durante um show com Gilberto Gil, seus microfones foram desligados. Em 1968, resolveu sair do país e foi para a Itália. A princípio, planejou ficar no país durante três meses, por causa de um acordo feito com gravadoras italianas, mas permaneceu mais de um ano e voltou ao Brasil apenas em 1970. Chico Buarque de Hollanda, além de compor diversas músicas, ainda realizou trabalhos em outros setores da arte. Para o teatro escreveu os musicais "Gota D'Água", "Ópera do Malandro", "Calabar, O Elogio da Traição", censurada, e "Roda Viva", que sofreu perseguição dos censores que torturam, em praça pública, os atores. Além disso, musicalizou, em 1965, o poema "Morte e Vida Severina" de João Cabral de Melo Neto. Como escritor, publicou, em 1974, a novela "Fazenda Modelo" e em 1979, o livro infantil "O Chapéuzinho Amarelo". Mais recentemente, em 1991, lançou o romance "Estorvo" e, quatro anos depois, "Benjamim". Depois disso, voltou a dedicar-se à música, lançando em 1993 o disco "Paratodos" e posteriormente, em 1999, "As Cidades", ambos com amplas turnês pelo Brasil e exterior.



lirismo muitas vezes criticado e não compreendido, sendo o compositor acusado de escrever letras alienadas.

Podemos subdividir sua obra social em temas distintos, a saber: desesperança (**Pedro Pedreiro, Desencanto**); esperança quase utópica (**Rosa dos ventos, O que será?, Cio da Terra**); crítica social (**Construção, Deus lhe pague, Mulheres de Atenas, Cotidiano, Partido alto**) e canções de protesto (**Apesar de você, Cálice, Meus caros amigos, Boi voador não pode**).

Chico é um dos artistas que mais sofreu com a censura. Em seu primeiro LP já teve problemas com a música **Tamandaré**, considerada ofensiva ao patrono da Marinha. Em todo o período da Ditadura, Chico Buarque é proibido de veicular parte de sua produção.

A princípio pode parecer contraditório um artista como Chico falar do povo e para o povo, pois não pertence a essa classe social. É instruído e mora na zona sul do Rio de Janeiro. O próprio compositor diz:

O artista popular revolucionário poderia ser o indivíduo que mora na zona sul, trabalha e ganha dinheiro, tem mãe, mas vê que a favela é logo ali e que na porta de seu edifício dorme um mendigo adulto. Sente-se então, compelido a renegar sua existência de “burguês de doirada tez” para juntar-se ao povo. Sua opção política é uma questão de honra e de doutrina. (HOLANDA, 1981, p. 25-26)

Se essas canções de protesto atingiram a classe social pretendida é questionável. O fato é que Chico Buarque sofreu intervenção constante da censura. Bastava ter seu nome em uma obra para que fosse proibida. Chico cria então um pseudônimo: Julinho de Adelaide, que logo tem suas canções censuradas. O pedido de identificação em uma de suas primeiras composições ocasiona o desaparecimento de Julinho de Adelaide.

Interessa-nos analisar em particular as canções de protesto, pois essas, de forma velada, mostram todos os problemas advindos com a ditadura. Chico Buarque externa seus pensamentos em relação ao momento histórico e político de forma camuflada por meio de metáforas, temas casuais, traços psicológicos, religiosos e sociais que mexem com a imaginação das pessoas. Usa a poesia como arma de combate e de resistência à censura, à ditadura e à falta de liberdade de expressão.



Chico Buarque encontra soluções originais para comunicar suas ideias, como no caso da canção **Meu caro amigo**,¹⁷ que tem uma formatação bastante interessante. Trata-se de uma longa carta narrativa, na qual, de forma subliminar, o compositor tece um perfil do momento. Sob a euforia do futebol, Chico narra que há muita repressão (“Muita mutreta pra levar a situação”); desemprego (“É pirueta pra cavar o ganha-pão, que a gente vai cavando só de birra, só de sarro”); delação (“Muita careta pra engolir a transação, e a gente tá engolindo cada sapo no caminho”); censura (“Meu caro amigo eu bem queria lhe escrever, mas o correio andou arisco”) e dificuldades de toda ordem (“Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui ta preta....”). **Meu caro amigo** foi uma homenagem de Chico para o amigo exilado Augusto Boal.

Já a canção **Roda-Viva**¹⁸ apresenta uma solução fundamental para despistar a censura, a associação da roda com o movimento contínuo, que marca a existência de tudo, ao qual todos estão atrelados, desde o movimento cíclico respiratório, ao próprio processo da vida, do tempo e do pensamento.

¹⁷ Composta em parceria com Francis Hime, o texto diz: “Meu caro amigo me perdoe, por favor, se eu não lhe faço uma visita. Mas como agora apareceu um portador, mando notícias nessa fita. Aqui na terra 'tão jogando futebol. Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll. Uns dias chove, noutros dias bate sol. Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta. Muita mutreta pra levar a situação, que a gente vai levando de teimoso e de pirraça, e a gente vai tomando que, também, sem a cachaça ninguém segura esse rojão. Meu caro amigo eu não pretendo provocar, nem atçar suas saudades. Mas acontece que não posso me furtar a lhe contar as novidades. Aqui na terra 'tão jogando futebol. Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll. Uns dias chove, noutros dias bate sol. Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta. É pirueta pra cavar o ganha-pão, que a gente vai cavando só de birra, só de sarro, e a gente vai fumando que, também, sem um cigarro ninguém segura esse rojão. Meu caro amigo eu quis até telefonar, mas a tarifa não tem graça. Eu ando aflito pra fazer você ficar a par de tudo que se passa. Aqui na terra 'tão jogando futebol. Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll. Uns dias chove, noutros dias bate sol. Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta. Muita careta pra engolir a transação, e a gente tá engolindo cada sapo no caminho, e a gente vai se amando que, também, sem um carinho ninguém segura esse rojão. Meu caro amigo eu bem queria lhe escrever, mas o correio andou arisco. Se permitem, vou tentar lhe remeter notícias frescas nesse disco. Aqui na terra 'tão jogando futebol. Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll. Uns dias chove, noutros dias bate sol. Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta. A Marieta manda um beijo para os seus, um beijo na família, na Cecília e nas crianças. O Francis aproveita pra também mandar lembranças. A todo o pessoal, adeus.”

¹⁸ Tem dias que a gente se sente como quem partiu ou morreu. A gente estancou de repente ou foi o mundo então que cresceu. A gente quer ter voz ativa. No nosso destino mandar, mas eis que chega a roda-viva e carrega o destino pra lá. Roda mundo, roda-gigante, roda-moinho, roda pião. O tempo rodou num instante nas voltas do meu coração. A gente vai contra a corrente até não poder resistir. Na volta do barco é que sente o quanto deixou de cumprir. Faz tempo que a gente cultiva a mais linda roseira que há. Mas eis que chega a roda-viva e carrega a roseira pra lá. Roda mundo, roda-gigante, roda-moinho, roda pião. O tempo rodou num instante nas voltas do meu coração. A roda da saia, mulata, não quer mais rodar, não senhor. Não posso fazer serenata. A roda de samba acabou. A gente toma a iniciativa. Viola na rua, a cantar. Mas eis que chega a roda-viva e carrega a viola pra lá. Roda mundo, roda-gigante, roda-moinho, roda pião. O tempo rodou num instante nas voltas do meu coração. O samba, a viola, a roseira, um dia a fogueira queimou. Foi tudo ilusão passageira que a brisa primeira levou. No peito a saudade cativa, faz força pró tempo parar. Mas eis que chega a roda-viva e carrega a saudade pra lá. Roda mundo, roda-gigante, roda-moinho, roda pião. O tempo rodou num instante nas voltas do meu coração”.



Roda-Viva é a canção tema da peça similar escrita por Chico Buarque no final de 1967 e estreada no Rio de Janeiro, no início de 1968, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, com Marieta Severo, Heleno Pestes e Antônio Pedro nos papéis principais. A temporada no Rio é um sucesso, mas a obra vira um símbolo da resistência contra a ditadura durante a temporada da segunda montagem, com Marília Pêra e Rodrigo Santiago. Um grupo¹⁹ do Comando de Caça aos Comunistas (CCC) invade o teatro Galpão, em São Paulo, em julho do mesmo ano, espanca artistas e depreda o cenário. No dia seguinte, Chico Buarque está na plateia para apoiar o grupo e começa um movimento organizado em defesa de **Roda-Viva** e contra a censura nos palcos brasileiros. Chico disse no documentário **Bastidores** que pode ter havido um erro, e que peça que o comando deveria invadir acontecia em outro espaço do teatro.

A letra tem várias **mensagens** que os censores da época **não perceberam**. Só o nome da música já funciona como uma espécie de denúncia: roda-viva = a viva dor. **Roda-viva** é movimento incessante, corrupio, mas também, confusão, barulho. O texto da canção de Chico Buarque menciona ações frustradas pela roda-viva. Neste contexto, a roda-viva está associada à morte, ao contrário do que indica a palavra. A roda ceifa, arranca o que está se desenvolvendo: “a gente estancou de repente”. Parou de se desenvolver. A palavra **estancar** nos lembra, imediatamente, de sangue. Somos abortados na capacidade de decidir o próprio destino, de adquirir autonomia como um rio é barrado, como um fluxo de sangue é estagnado. Há um ceifamento da voz, do destino das pessoas e da capacidade de exprimir seu sofrimento. Até a viola, instrumento típico do brasileiro é arrebatada, assim como a roseira, que “faz tempo que a gente cultiva”, é podada antes de florescer. A conjunção “mas” sinaliza justamente essa ação adversa. A roda-viva traz consigo morte, atraso. Todos lutam contra isso com garra, mas o totalitarismo é mais forte. Não se pode cultivar, dançar, porque a roda-viva do poder levou o samba (iniciativa de luta) embora.

A frase “eis que chega...” sempre introduz o estríbilho, que aparentemente ingênuo, tal como uma cantiga de roda, indicia uma situação de desnorteio, de estar tudo fora de controle. É a ação da ditadura como força de dismantelamento do ciclo natural da nação. É interessante notar que a estrutura melódica é cíclica, uma paisagem sonora de um movimento giratório contínuo. Da mesma forma a roda gira, o desenvolvimento melódico é um *continuum* e a rima enfatiza essa continuidade.

¹⁹ Cerca de 110 pessoas.



Cálice²⁰ é um dos exemplos mais marcantes do jogo linguístico e musical presentes nas canções de protesto. Composta por Chico Buarque e Gilberto Gil, além do título da composição ter som idêntico à expressão “cale-se”, seus versos podem ser confundidos com uma divagação religiosa, como no trecho: “Pai, afasta de mim esse cálice de vinho tinto de sangue. Como beber dessa bebida amarga, tragar a dor, engolir a labuta. Mesmo calada a boca, resta o peito. Silêncio na cidade não se escuta”.

A metáfora da palavra **cálice** em analogia com a expressão **cale-se** mostra a aflição do autor diante de tantas mortes e torturas. Muitos não sabiam, e os que sabiam não podiam falar nada, senão podiam também ser torturados. “De vinho tinto de sangue... Como beber dessa bebida amarga... Tragar a dor, engolir a labuta”. O povo não tinha poder de expressão e permanecia submerso ao que via e ouvia. “Esse silêncio todo me atordoia... Atordoado eu permaneço atento”.

A ditadura é traduzida como uma bebida ruim, ardida. Para os militares não faz diferença ser filho de gente importante e se o país fica em silêncio com medo, na espera dessa onda passar. Os revolucionários só conseguem gritar de dor pelas agressões.

A noite torna-se extremamente perigosa. É nesse período que se reúnem os revolucionários para decidir ações, e para serem caçados, presos e mortos silenciosamente.

A nação está embriagada pelo álcool do poder. É desejo de a população viver em paz, engolir fumaça da condução que a leva ao trabalho e seguir seu caminho. É preferível o suicídio a ser capturado. É desejo de todos serem livres e esquecidos, apenas homens comuns.

Esta canção recebeu cinco avisos de **vetado**. Não há explicação para o veto, mas neste caso específico fica evidente que o censor tenha captado a intenção de confundir o substantivo cálice com o verbo calar-se, que denunciava os rigores da ditadura. Ao lado de **cálice**, o funcionário anotou três vezes “cale-se”. Vetou, rubricou e datou: 10 de maio de 1973.²¹

²⁰ “Pai, afasta de mim esse cálice. Pai, afasta de mim esse cálice. Pai, afasta de mim esse cálice de vinho tinto de sangue. Como beber dessa bebida amarga. Tragar a dor, engolir a labuta. Mesmo calada a boca, resta o peito. Silêncio na cidade não se escuta. De que me vale ser filho da santa. Melhor seria ser filho da outra. Outra realidade menos morta. Tanta mentira, tanta força bruta. Como é difícil acordar calado, se na calada da noite eu me dano. Quero lançar um grito desumano, que é uma maneira de ser escutado. Esse silêncio todo me atordoia. Atordoado eu permaneço atento. Na arquibancada pra a qualquer momento ver emergir o monstro da lagoa. De muito gorda a porca já não anda. De muito usada a faca já não corta. Como é difícil, pai, abrir a porta. Essa palavra presa na garganta. Esse pileque homérico no mundo. De que adianta ter boa vontade. Mesmo calado o peito, resta a cuca dos bêbados do centro da cidade. Talvez o mundo não seja pequeno, nem seja a vida um fato consumado. Quero inventar o meu próprio pecado. Quero morrer do meu próprio veneno. Quero perder de vez tua cabeça. Minha cabeça perder teu juízo. Quero cheirar fumaça de óleo diesel. Me embriagar até que alguém me esqueça.”

²¹ Jornal “O Estado de São Paulo, 30/01/2005.



Sabiá²² se tornou o hino do exílio a que foram obrigados inúmeros brasileiros, Chico inclusive. Composta por Chico Buarque e Tom Jobim, mostra o desejo de encontrar tudo em paz no dia do regresso, expressa a vontade de ver encerrada a onda de autoritarismo, as noites de pancadaria e morte. O exílio deixa a sensação de desilusão, de enganos e de planos em vão. O exílio é o tempo de reflexão e de manter viva a memória dos que foram expulsos do país.

Na canção **Apesar de você**,²³ composta em 1970, Chico demonstra seu desapontamento em relação às atitudes tomadas pelo governo, que vai ter sérios problemas no futuro, quando a ditadura acabar. Isso fica muito claro nos versos: “você vai pagar e é dobrado cada lágrima rolada nesse meu penar. Apesar de você amanhã há de ser outro dia. Você vai se dar mal...”

A aparente briga de namorados revela-se, embora implicitamente, um recado à ditadura. O uso de metáforas esconde a revolta pela repressão e a esperança de liberdade de um povo que está submisso, dominado pela força governamental: “Hoje você é quem manda. Falou, tá falado. Não tem discussão”.²⁴

A repressão obriga as pessoas a andar com o olhar para baixo, em pensar como se proteger. Mas, no momento em que o galo (povo) cantar, os responsáveis vão ter que dar conta dos mortos e desaparecidos e nesse momento, com todos livres, ninguém mais poderá deter o povo brasileiro.

Tanto Mar²⁵ é uma canção feita aos revolucionários portugueses. A primeira versão foi censurada devido à canção ser uma saudação à Revolução de Abril de 1974 em Portugal.

²² Vou voltar. Sei que ainda vou voltar para o meu lugar. Foi lá e é ainda lá que eu hei de ouvir cantar uma sabiá. Vou voltar. Sei que ainda vou voltar. Vou deitar à sombra de uma palmeira que já não há. Colher a flor que já não dá. E algum amor talvez possa espantar as noites que eu não queria e anunciar o dia. Vou voltar. Sei que ainda vou voltar. Não vai ser em vão que fiz tantos planos de me enganar, como fiz enganos de me encontrar, como fiz estradas de me perder. Fiz de tudo e nada de te esquecer. Vou voltar. Sei que ainda vou voltar. E é pra ficar. Sei que o amor existe. Eu não sou mais triste. E que a nova vida já vai chegar. E que a solidão vai se acabar.

²³ “Hoje você é quem manda. Falou, tá falado. Não tem discussão. A minha gente hoje anda falando de lado e olhando pro chão, viu. Você que inventou de inventar toda a escuridão. Você que inventou o pecado, esqueceu-se de inventar o perdão. Apesar de você amanhã há de ser outro dia. Eu pergunto a você onde vai se esconder da enorme euforia. Como vai proibir quando o galo insistir em cantar. Água nova brotando e a gente se amando sem parar. Quando chegar o momento esse meu sofrimento vou cobrar com juro, juro. Todo esse amor reprimido, esse grito contido, este samba no escuro. Você que inventou a tristeza, ora, tenha fineza de desinventar. Você vai pagar e é dobrado cada lágrima rolada nesse meu penar. Apesar de você amanhã há de ser outro dia. Inda pago pra ver o jardim florescer qual você não queria. Você vai se amargar vendo o dia raiar sem lhe pedir licença. E eu vou morrer de rir que esse dia há de vir antes do que você pensa. Apesar de você amanhã há de ser outro dia. Você vai ter que ver a manhã renascer e esbanjar poesia. Como vai se explicar vendo o céu clarear de repente, impunemente. Como vai abafar nosso coro a cantar na sua frente. Apesar de você amanhã há de ser outro dia. Você vai se dar mal.”

²⁴ É provável que a palavra você refira-se ao presidente da República.

²⁵ “Foi bonita a festa, pá. Fiquei contente. Inda guardo renitente, um velho cravo para mim. Já murcharam tua festa, pá. Mas, certamente esqueceram uma semente nalgum canto de jardim. Sei que há léguas a nos separar. Tanto mar, tanto mar. Sei também como é preciso, pá, navegar, navegar. Canta a primavera, pá. Cá estou carente. Manda novamente algum cheirinho de alecrim.”



Foi gravada com a letra pela primeira vez um espetáculo ao vivo com Maria Bethânia, vertida para disco em 1975. A segunda versão foi gravada no início de 1976 e refere-se ao “Novembro de 1975” em Portugal e ao fim do período mais revolucionário, por meio da “Revolução dos Cravos”.

7. Caetano Veloso

Enquanto Chico Buarque faz críticas ao sistema vigente no momento e propõe uma nova realidade que virá no futuro, os tropicalistas sugerem mudanças radicais no presente. Em 1968, Caetano Veloso compõe a canção **Alegria, Alegria**,²⁶ carregada de ideologias que vão de encontro à cultura e ao regime vigente.

Segundo as normas estabelecidas pela ditadura, as pessoas devem andar na linha obedecendo e se submetendo às regras e metas previamente estipuladas. Caetano propõe uma caminhada "contra o vento", ou seja, contra a ordem imposta das coisas. Andar contra a corrente (ditadura). Além disso, "sem lenço e sem documentos" conota uma crítica à norma que proíbe as pessoas de saírem às ruas sem portar documentos. O sol que bate nas revistas, reflete a beleza das propagandas políticas, que escondem as notícias verdadeiras: fotos, nomes e cadastros de vítimas a serem pegas e torturadas. Sobre este pano de fundo, a ditadura mostra casamentos e festas. A escola não tem mais o mesmo sentido, pois os livros estão censurados e os professores, mortos ou no exílio. Uma verdadeira crise acontece no coração do Brasil. E, apesar disso, as pessoas seguem seu destino. A música de Caetano questiona as formas e as divergências entre as facções dos que lutam contra a ditadura: enquanto o sol reparte-se “em crimes, espaçonaves e guerrilhas”. Ele propõe que o povo reaja contra as normas impostas.

Alegria, Alegria reforça esse ponto de vista de Caetano, por sua estrutura. Composta em compasso binário, em andamento acelerado, com alternância de acordes dissonantes maiores, com finalizações consonantes, garantem uma ambiência de luta, de agilidade e de

²⁶ “Caminhando contra o vento lenço, sem lenço, sem documento, no sol de quase dezembro, eu vou. O sol se reparte em crimes, espaçonaves, guerrilhas. Em cardinales bonitas, eu vou. Em caras de presidentes, em grandes beijos de amor, em dentes, pernas, bandeiras, bomba e Brigitte Bardot. O sol nas bancas de revista me enche de alegria e preguiça. Quem lê tanta notícia. Eu vou. Por entre fotos e nomes, os olhos cheios de cores, o peito cheio de amores vãos. Eu vou. Por que não, porque não. Ela pensa em casamento e eu nunca mais fui à escola. Sem lenço, sem documento, eu vou. Eu tomo uma coca-cola, ela pensa em casamento e uma canção me consola. Eu vou. Por entre fotos e nomes, sem livros e sem fuzil, sem fome sem telefone, no coração do brasil. Ela nem sabe até pensei em cantar na televisão. O sol é tão bonito. Eu vou. Sem lenço, sem documento, nada no bolso ou nas mãos. Eu quero seguir vivendo, amor. Eu vou Por que não, por que não...”



dinamismo. A alegria pode ser pensada como elemento ativo, uma convocação a uma resistência. Há um chamamento para a vida, em contraposição à prática da morte exercida pelos militares e adeptos da ditadura. Fica nítida a concepção de rompimento com o estilo de vida do momento. **Alegria, Alegria** induz a uma nova mentalidade, da resistência e da luta; de seguir em frente contra as imposições.

A canção **É proibido proibir**²⁷ já expressa seu sentido de forma mais direta, embora contenha termos subliminares. É o sentimento de ódio pelas seguidas proibições impostas pelo governo, que dizia não para tudo: para a arte, para o cidadão, para a mídia. O maestro (presidente da República) é o líder do esquema, o que dita as ordens; o porteiro (o povo) é a vítima de quem quer trancar ou arrombar uma porta (censurar, prender, torturar). Os últimos versos expressam um sentimento de rebeldia em relação aos "nãos" e mostram o desejo de que é preciso agir para que as coisas aconteçam e que acabem as proibições.

8. João Bosco, Aldir Blanc²⁸ e Elis Regina²⁹

²⁷ “A mãe da virgem diz que não. E o anúncio da televisão. E estava escrito no portão. E o maestro ergueu o dedo. E além da porta há o porteiro. Sim. E eu digo não. E eu digo não ao não. E eu digo é proibido proibir. É proibido proibir. É proibido proibir. É proibido proibir. Me dê um beijo, meu amor. Eles estão nos esperando. Os automóveis ardem em chamas. Derrubar as prateleiras, as estantes, as estátuas, as vidraças, lousas, livros. Sim. Eu digo sim. E eu digo não ao não. E eu digo é proibido proibir. É proibido proibir.”

²⁸ A mistura mineiro/carioca de João Bosco e Aldir Blanc foi, com certeza, uma das mais bem sucedidas parcerias da MPB. Lançados por Elis Regina, na década de 70, o engenheiro João e o psiquiatra Aldir formaram uma dupla imbatível de repórteres de uma época. João tentou Vinícius, mas a parceria não decolou. Aldir compôs com Ivan Lins e Gonzaguinha, mas a cadência não batia. Apresentados por um amigo comum, encontraram finalmente a combinação perfeita. Nessa época, João Bosco estava passando férias no Rio. Como ainda estavam estudando, a parceria foi montada por correspondência – Aldir mandava as letras para Ouro Preto (onde João fazia sua faculdade de engenharia) e, nas férias, juntavam-se para cantar, jogar sinuca e compor. Até que um dia Aldir mandou a letra de “Agnus Dei”. E a parceria se consolidou, com uma gravação, prêmio de um pasquim carioca. O Brasil ouviu, e Elis gravou em 72.

²⁹ Elis Regina nasceu na capital gaúcha, no sul do Brasil, onde começou sua carreira como cantora aos onze anos de idade em um programa de rádio para crianças chamado "O Clube do Guri", na Rádio Farroupilha, apresentado por Ari Rego. Em 1959 foi contratada pela Rádio Gaúcha e, no ano seguinte, viajou ao Rio de Janeiro, onde gravou seu primeiro disco, *Viva a Brotolândia*. Lança ainda mais dois três discos, enquanto morava em Porto Alegre. Em 1964 parte para o eixo Rio-SP, e, em 1965, vence o Primeiro Festival da MPB, promovido pela Excelsior, lançando-se nacionalmente. No mesmo ano, assume ao lado de Jair Rodrigues, o comando do programa O Fino da Bossa, que ficaria no ar até 1967, com grande sucesso. Em 1968, uma viagem à Europa a lança no eixo musical internacional, tendo muito sucesso, principalmente, na França. Ao final dos anos sessenta e princípio dos setenta, Elis ajudou a popularizar o trabalho do movimento tropicalista, gravando canções de músicos como Gilberto Gil. Elis Regina criticou muitas vezes a ditadura brasileira, que perseguiu e exilou muitos músicos em sua época. Em entrevista, no ano de 1969, declarou que o Brasil era governado por *gorilas*". Sua popularidade a manteve fora da prisão, mas chegou a ser obrigada pelas autoridades a cantar o hino nacional durante um espetáculo em um estádio, fato que despertou a ira da esquerda brasileira. Conhecida por sua primazia pela técnica e qualidade musical de seus discos, também se notabilizou por lançar boa parte dos grandes nomes da MPB, como Milton Nascimento, Gilberto Gil, Renato Teixeira, João Bosco e Aldir Blanc, Sueli Costa, entre outros. Alguns de seus discos são verdadeiras obras primas do cenário musical brasileiro, consolidando seu posto de melhor cantora da MPB. Faleceu aos 36 anos de idade em 1982, devido a complicações decorrentes de uma overdose de cocaína e bebida alcoólica. Foi sepultada no Cemitério do Morumbi, onde recebe a



Em 1972, a participação de Elis Regina no show organizado pelo governo militar em homenagem ao Sesquicentenário da Independência, acabou levando-a a figurar na seção de quadrinhos que o cartunista Henfil mantinha no **Pasquim**, denominada **cemitério dos mortos-vivos**. A adesão ao regime significava o **enterro** dela na coluna de Henfil, e seu consequente distanciamento em relação aos demais artistas. Marília Pêra, Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade, Tarcísio Meira e Glória Menezes também foram **enterrados** pelo cartunista.

Cinco anos mais tarde, Elis e Henfil se tornaram grandes amigos, após a cantora aderir à campanha pela anistia, principalmente pela volta de Betinho, irmão do amigo.

A adesão de Elis ocorreu no momento em que gravou **O Bêbado e a Equilibrista**³⁰, em 1979. Esta canção fica conhecida também como o **Hino da Anistia**. No trecho “meu Brasil que sonha com a volta do irmão do Henfil, com tanta gente que partiu num rabo-de-foguete. Chora a nossa pátria, mãe gentil. Choram Marias e Clarisses no solo do Brasil”. O apelo é explícito.

O início da letra faz referência às obras monumentais, feitas às pressas, como o viaduto “Paulo de Frontin”, que desmoronaram ou não resultaram nos objetivos pretendidos. Na sequência, retrata as peripécias necessárias para sobreviver ao sistema manipulador (“o bêbado... fazia irreverências mil pra noite do Brasil”); denuncia os exilados e a separação das famílias, em particular, das esposas que sofreram com a tortura até a morte de seus maridos, como o jornalista Vladimir Herzog; e, que, apesar do perigo, é preciso continuar a luta.

A canção contém ainda uma mensagem de esperança e otimismo ao povo brasileiro, evidenciado na última estrofe, que incita todos a continuarem sua luta (“o show tem que continuar”) apesar da repressão. Essas duas características foram uma constante no repertório de Elis Regina, sempre a desejar uma situação melhor para seu país.

O movimento pela anistia deu resultado, e em 1979, com a ditadura já enfraquecida, foi promulgada a Lei da Anistia. Seis anos mais tarde, em 1985, o regime militar chegava ao fim.

visita de milhares de fãs anualmente. Elis é mãe de João Marcelo Bôscoli, fruto de seu casamento com o músico Ronaldo Bôscoli, e de Pedro Camargo Mariano e Maria Rita, filhos do pianista César Camargo Mariano. Os três enveredaram pelo ramo da música.

³⁰ “Caia a tarde feito um viaduto e um bêbado trajando luto me lembrou Carlitos. A lua... tal qual a dona de um bordel, pedia a cada estrela fria, um brilho de aluguel. E nuvens lá no mataborrão do céu chupavam manchas torturadas. Que sufoco, louco, o bêbado de chapéu coco fazia irreverências mil pra noite do Brasil. Meu Brasil! Que sonha com a volta do irmão do Henfil, com tanta gente que partiu num rabo de foguete. Chora... a nossa pátria mãe gentil. Choram Marias e Clarices, no solo do Brasil. Mas sei... que uma dor assim pungente não há de ser inutilmente. A esperança dança... na corda bamba de sombrinha. Em cada passo desta linha pode se machucar. Azar... a esperança equilibrista sabe que o show de todo artista tem que continuar!”



Muitos compositores tiveram suas canções censuradas, por conterem algum termo que pudesse parecer dúbio aos censores. Raul Seixas³¹ compôs a canção **Sapato Apertado**³² aparentemente sobre as relações entre pai e filho. Na verdade, o pai citado na canção é o presidente da República. O sapato apertado referido na música está relacionado ao governo repressor da ditadura, à falta da liberdade de expressão, e como é mais fácil você proibir e impor algo sem ser questionado. O autor sugere que o governo deixe o povo seguir seu caminho.

Outras canções passaram despercebidas no momento da gravação, sendo censuradas posteriormente, como é o caso de **A luta contra as latas**,³³ de Gilberto Gil, gravada em 1968, e interdita por meio de um parecer de censor não identificado, emitido em 5 de junho de 1970. Gravada com o título **A luta contra a lata** ou **A falência do café** tem uma mensagem de crítica explícita à falta de liberdade e ao poderio militar. A elite estudantil também não deu atenção a esta música de Gil.³⁴

³¹ Raul Santos Seixas nasceu em Salvador em 28 de junho de 1954. De família classe média, esse baiano falava inglês perfeitamente, amava literatura, filosofia, metafísica e ontologia. A música surgia na sua vida devido a dificuldade de se tornar escritor no Brasil. Raul usou a música para se comunicar, dizer o que pensava, já que não o pôde fazer através da literatura. Parcerias polêmicas, questionamentos surpreendentes, pensamentos magicistas são algumas características que definem Raul. Ouviu Luiz Gonzaga, Elvis Presley e Jerry Lee Lewis. Raul Seixas fundiu o tal rock'n' roll com todas as variações rítmicas brasileiras, do xote ao baião, ajudando a criar a cara do rock nacional. Raul falava dele mesmo; tudo o que ele disse ou cantou eram coisas que ele acreditava. Ele era acima de tudo sincero. Sobre sua juventude, ele mesmo descreve: "nasci em 1945, no final da guerra, portanto minha juventude foi uma juventude pós-guerra necessariamente. Comecei a usar cabelo de James Dean, blusão de couro e beber Cuba Libre o que espantava meus pais burgueses de classe média." Bebia escondido dos pais, montava em sua lambreta e perambulava pelas ruas de Salvador. Juntou-se com mais três rapazes e formaram a banda As Panteras, que em 1960 era a banda de rock mais popular da Bahia. O grupo grava um Lp. que é um fracasso em vendagem. Isso faz com que Raul deixe o Rio e volte para Salvador. Persistente como ele só, continua compondo, trabalhando, até a hora que pensou: " agora é hora de mudar o mundo!"

A controversa "Sociedade Alternativa" não agradou os governantes e Raul foi preso e torturado pelo DOPS tendo que deixar o País. Mas a canção 'Gita' o traz de volta. Daí começa a completa consolidação do seu trabalho. A história de Raul é construída por 21 Lps, dezenas de compactos, contratos em todas as maiores gravadoras do país, um livro, "As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor", cinco mulheres, três filhas, muitos problemas pessoais e, finalmente, o alcoolismo que lhe rendeu uma pancreatite aguda levando-o a morte em 21 de agosto de 1989.

³² "Eu calço é 37. Meu pai me dá 36. Dói, mas no dia seguinte aperto o meu pé outra vez. Eu aperto o meu pé outra vez. Pai, eu já to crescendo. Pague pra ver que eu aposto. Vou escolher meu sapato, e andar do jeito que eu gosto, e andar do jeito que eu gosto. Porque cargas d'água você acha que tem o direito de afogar tudo aquilo que eu sinto em meu peito. Você só vai ter o respeito que quer na realidade, no dia em que você souber respeitar a minha vontade. Meu pai, meu pai! Pai, já to indo me embora. Quero partir sem brigar, pois eu já escolhi meu sapato, que não vai mais me apertar, que não vai mais me apertar."

³³ "Chaminés plantadas nos quintais do mundo. As latas tomam conta dos balcões. Navios de café calafetados já não passeiam portos por aí. Rasgados velhos sacos de aniagem. A grã-finagem limpa seus brasões. Protege com seus sacos de aniagem, velha linhagem de quatrocentões. Os sacos de aniagem há não dão. A queima das fazendas também não. As latas tomam conta do balcão. Vivemos dias de rebelião."

³⁴ Jornal "O Estado de São Paulo": 30/01/2005.



Muitas outras canções foram censuradas sem motivo aparente. O simples fato de usar determinada palavra que poderia induzir a um sentido duplo, transformava-se em motivo de censura e sua conseqüente não veiculação.

Até mesmo canções de aparente retratação, como **Pátria Amada**,³⁵ canção de Geraldo Vandré, considerada uma retratação pela censora Odette Martins Lanziotti, que não a aprovou por “trazer como título um dos versos do Hino Nacional numa canção não cívica”.

Canções de Gonzaguinha, Milton Nascimento e Fernando Brant, Aldir Blanc, Paulo Sérgio e Marcos Valle e ainda forró e sambas que traziam embutidas palavras de duplo sentido foram censuradas. Até mesmo Roberto e Erasmo Carlos tiveram canções vetadas, como **Editora Maio, Bom Dia**,³⁶ censurada em 23 de abril de 1971, por trazer “entendimento dúbio e tendencioso da letra, e a canção **Vida Blue**, censurada por Marina Brum Duarte, por conter termos “chulos” e gírias, e, referência ao esquadrão da morte.³⁷

9. O ponto de vista dos censores

Para os censores, pessoas infiltradas em todos os segmentos da sociedade, toda e qualquer participação por parte dos compositores em reuniões estudantis e demais aglomerações já indiciavam subversão, conforme classifica Marcos Napolitano (2004):

As táticas da produção da suspeita sobre os artistas obedeciam a uma lógica perversa, apesar da aparente improvisação e falta de critérios. As principais peças acusatórias notadas nos documentos foram as seguintes, em grau de suspeição decrescente: a) participação em eventos patrocinados pelo movimento estudantil; b) participação em eventos ligados a campanhas ou entidades da oposição civil; c) participação no “movimento da MPB” e nos “festivais dos anos 60”; d) conteúdo das obras e declarações dos artistas à imprensa (cujas matérias eram anexadas aos informes, relatórios e prontuários, como provas de acusação); e) ligação direta com algum “subversivo” notoriamente qualificado como tal pela “comunidade de informações”. Neste sentido, Chico Buarque de Hollanda era dos mais citados; f) citação do nome do artista em algum depoimento ou interrogatório de presos políticos (bastava o depoente

³⁵ “Se é pra dizer, prá não te ver jamais, eu que dos filhos teus fui te querer demais, no verso que hoje chora, prá me fazer capaz da dor que me devora, quero dizer-se mais, que além de adeus agora, eu te prometo em paz levar comigo afora o amor demais”.

³⁶ “Honestidade, vá embora daqui. Nós não falamos com você, nem a pau. Criamos fatos da imaginação, onde a verdade não existe em geral”

³⁷ Jornal “O Estado de São Paulo, 30/01/2005.



dizer que gostava do cantor ou que suas músicas eram ouvidas nos "aparelhos" clandestinos). Todos esses fragmentos, espalhados em centenas ou mesmo milhares de documentos, eram eventualmente reunidos na forma de peças acusatórias, os chamados "prontuários", sínteses de informes (anotações dos informantes e coleta de "material subversivo" feita pelos agentes), fichas pessoais e informações reservadas (textos já processados e sintetizados).

Toda e qualquer aproximação com um suspeito, automaticamente tornava o compositor um elemento perigoso para o país. A elite estudantil é o foco central de acusação. Também, os jornalistas são alvo em potencial. Pertencer a qualquer um desses dois polos, ou ter contato com eles, já torna o artista suspeito. Há um padrão de comportamento de moral conservadora, no qual esses dois segmentos não se incluem.

No caso da música, o conteúdo das letras cantadas, a *performance* e as eventuais declarações que o artista proferisse durante os seus shows, também poderiam agravar o seu "perfil suspeito", ganhando destaque nas anotações dos agentes da repressão política. Além de registrar palavras e atitudes, os textos revelam as inferências dos agentes, no sentido de apontar a existência de uma conspiração perpétua, orquestrada por grupos políticos "subversivos" que se serviam do campo da cultura para iniciar a "guerra psicológica". Uma simples observação, contida num registro sobre as atividades do suspeito, poderia tornar-se mais destacada em futuros relatórios produzidos pelos organismos, numa técnica de reiteração crescente que agravava o grau de suspeição sobre os vigiados (Fico, 2001: 99)

É interessante observar que os agentes acentuam muito mais do que acontece na realidade o campo de articulação político-partidária dos compositores da Música Popular Brasileira, inculcando-lhes um poder de manipulação psicológica sobre o povo em seus shows.³⁸ A repressão insiste em taxar a música como **propaganda subversiva** e **guerra psicológica**, sobretudo, a partir do advento dos **Festivais da Canção**. A expansão desses eventos coincide com o crescimento da agitação estudantil. A **setembrada** estudantil de 1966, passeata para protestar contra o regime, coincide com a **outubrada** musical, momento de exaltação com as canções **A Banda** e **Disparada**, que apontam para o caminho da canção engajada.

³⁸ SSP/RJ. Informe Reservado, 8/1/1968, Fonte: APERJ



A TV Record e a Rádio Panamericana (atual Jovem Pan) são citadas nos relatórios do II Exército de São Paulo³⁹ como **foco** de “ação psicológica sobre o público, desenvolvida por um grupo de cantores e compositores de orientação filo-comunista, atualmente em franca atividade nos meios culturais.” São citados: Elis Regina, Gilberto Gil, Nara Leão, Chico Buarque, Edu Lobo e Geraldo Vandré. É citado ainda o cantor Sérgio Ricardo⁴⁰, por sua performance e por cantar uma música que contém as primeiras letras do alfabeto, e frisar a letra C (inicial de comunista).

O **Circuito Universitário**, série de eventos acontecidos entre 1971 e 1975 nas dependências de faculdades e ginásios de cidades do interior do país, liderados por Benil Santos, transforma-se no centro das atenções dos censores, que consideram ser uma espécie de **peregrinação política** dos artistas de esquerda, quando, na verdade, trata-se “de um circuito comercial de baixo custo de produção e uma opção de trabalho numa época de censura dos meios de comunicação” (NAPOLITANO, 2004). Chico Buarque passa a ser, após o exílio de Geraldo Vandré, “o centro aglutinador da oposição musical de esquerda” e qualquer pessoa ligada a ele é suspeita.⁴¹

A partir de 1978, a Campanha pela Anistia, a Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, o Comitê Brasil Democrático (CEBRADE)⁴² e os movimentos operários abrem novas frentes de suspeição. Elis Regina é agregada à longa lista de compositores suspeitos, ao gravar **O Bêbado e a Equilibrista**.

O frustrado atentado do Riocentro, maquinado pela censura para matar líderes sindicais em um show beneficente,⁴³ cuja bomba explode no colo do agente do COI/CODI

³⁹ Informação 419/1169, II Exército, 23/8/67, Fonte: APERJ.

⁴⁰ DPF-SDR-RJ / CENIMAR 32/DPS/RS, 2/2/72.

⁴¹ “Àquela altura, 1972, Chico Buarque era um dos artistas mais vigiados pela censura e pela “comunidade de informações” e qualquer evento que contasse com a sua presença era digno de atenção. Se Chico Buarque já aparecia como um “agente do grupo da MPB” desde os anos 60, o episódio envolvendo a música *Apesar de você*, em 1970, quando a crítica ao ditador disfarçada em uma querela amorosa acabou sendo liberada pela censura e vendendo cem mil compactos, até ser cassada, piorou o grau de suspeita que recaía sobre suas costas. O Centro de Informações do Exército – CIE registrou as atividades do compositor como se ele fosse a “ponta de um iceberg” do mundo da “subversão”.” (Napolitano, 2004)

⁴² O CEBRADE foi fundado em 1978, presidido por Oscar Niemeyer, e procurava aglutinar uma espécie de Frente Ampla dos intelectuais pela redemocratização, sob inspiração do Partido Comunista. (Napolitano, 2004)

⁴³ O show beneficente de música popular brasileira com renda para o “Encontro Nacional de Líderes Sindicais” do dia 30 de abril de 1979, no Riocentro, organizado e apresentado por Chico Buarque de Holanda, contou com a participação com músicas de mensagens políticas e de protesto dos seguintes cantores e conjuntos: Maria Bethânia, Clara Nunes, Baby Consuelo, Clementina de Jesus, Cor do Som, Cristina Buarque e Velha Guarda da Portela, Dominguinhos, Edu Lobo, Época de Ouro, Francis Hime, Gal Costa, Gonzaguinha, Ivan Lins, Paulinho da Viola, Martinho da Vila, Moraes Moreira, MPB-4, Peninha, Pepeu Gomes, Rosinha de Valença, Sérgio Ricardo, Simone, Sivuca, Toquinho, Zizi Possi, Ivone Lara e



antes de ser transportada para dentro do galpão, no dia 30 de abril de 1979, é atribuído ao CEBRADE, com o intuito de desestabilizar a organização, tida como **terrorista**.

A censura perde sua força no governo de João Baptista Figueiredo, na medida em que os avanços democráticos como a Lei da Anistia e o pluripartidarismo são restabelecidos, apesar da oposição da linha dura militar. A censura acirrada e por vezes pouco inteligente aos compositores, obrigou-os a criar mecanismos de escape, que concorreram para um salto de qualidade textual e melódica poucas vezes alcançado na Música Popular Brasileira.

Conclusões

As mudanças eleitorais, motivadas pela presença da mídia e, mais precisamente, de uma nova sociabilidade ambientada por ela, aconteceram nas décadas de 1950 e 1960, principalmente nos Estados Unidos, pois na Europa o processo encontrou mais dificuldades, por motivos tais como: as repercussões da II Guerra Mundial, a tradição partidária/ideológica mais consolidada, a rarefeita expansão da televisão e seu controle quase sempre estatal. A situação americana, ao contrário, potencializou estas mudanças.

Se estas novas configurações políticas e especialmente eleitorais emergiram nos anos 1950 e 1960 nos Estados Unidos e posteriormente na Europa, o mesmo não acontece no Brasil, pois a ditadura militar, imposta em 1964, interditou tal processo, por intermédio da repressão e censura políticas. Cabe, entretanto, lembrar que a ditadura não teve apenas esta postura de negação. Ela também, de modo intencional, tomou iniciativas, buscou criar os alicerces sociotecnológicos para o desenvolvimento da mídia, em uma lógica de indústria cultural, e começou a conformar uma Idade Média no país (RUBIM, 1985). Tais iniciativas, muitas vezes esquecidas, visavam a integração do país, estando obviamente subordinadas à ideologia da segurança nacional. Elas buscavam fortalecer o controle e a dominação ideológica do país, além de desenvolver uma produção e distribuição de bens culturais, sob a égide do mercado capitalista.

Contra esse domínio absoluto da informação, contra a distribuição de bens culturais apenas para os artistas cooperadores e contra a dominação ideológica exercida pela ditadura por intermédio das mídias, é formada uma esquerda artística engajada, liderada pelos estudantes universitários, que faz uso de sua arte para denunciar esses abusos. A canção de protesto substitui as marchinhas satíricas para se transformar em uma ferramenta de crítica ideológica, social, moral e política. Para escapar à censura, os

Ziraldos. O tema da concentração foi a anistia ampla, geral e irrestrita. Com os recursos obtidos, o CEBRADE patrocinou o I ENCONTRO NACIONAL DE LÍDERES SINDICAIS, realizado no período de 2 a 6 de agosto de 1979, no Novotel, em Gragoatá, Niterói.



compositores utilizam a mensagem subliminar, e fazem peripécias para burlar a leitura obtusa dos censores, que se preocupam muito mais em eliminar do vocabulário determinadas palavras que podem levar a pensamentos **subversivos** do que realmente decodificar as intenções da mensagem textual como um todo.

As ações de cunho terrorista, tais como sequestros, ataques com bombas caseiras e guerrilhas armadas, exercida por segmentos de extrema esquerda, geram no povo mais medo e insegurança do que a própria ditadura. O governo aproveita essas ações para incutir falsas ideias, por meio da exposição midiática de tais atos.

Pairam dúvidas a respeito da canção de protesto ter realmente atingido seus objetivos em relação à conscientização popular quanto aos atos do governo; mas, a ação e a força de melodias como “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré foram decisivas para incitar os jovens à luta pela redemocratização do país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

149

- ALSINA, Miguel Rodrigo. **La construcción de la noticia**. Barcelona: Paidós, 1993.
- ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e oposição no Brasil (1964-1984)**. Petrópolis: Vozes, 1984.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.
- _____. **Dicionário Musical Brasileiro**. Coord. Oneyda Alvarenga, 1982- 4; Flávia Camargo Toni, 1984-9. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1989.
- ARRUDA, José Jobson de A. e PILETTI, Nelson. **Toda a História**. São Paulo: Ática, 2000. 11ª ed.
- BARBERO, Jesus Martin. **Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- _____. **O Medo da Mídia: Política, Televisão e Novos Modos de Representação**. (Texto manuscrito.)
- BARTHES, Roland. **Image, Music, Text**. New York: Hill and Wang, 1981.
- BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Lisboa: Edições 70, 1981.
- _____. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1989.



- BRANCO, Renato Castelo, MARTENSEN, Rodolfo Lima e REIS, Fernando (coord.) **História da Propaganda no Brasil**. (Coleção Coroa Vermelha. Estudos Brasileiros; v. 21). São Paulo: T.A. Queiroz, 1990.
- CALAZANS, Flávio. **Propaganda subliminar multimídia**. (Novas Buscas em Comunicação; v. 42). São Paulo: Summus, 1992.
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa**. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- FEDERICO, Maria Elvira Bonavita. **História da Comunicação: rádio e televisão no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1982.
- FERNANDES, Francisco Assis Martins. **A Propaganda pela Mídia Eletrônica no Sudeste: uma abordagem crítica**. Tese de Livre-Docência. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes/USP, 1988.
- FICO, Carlos. **Como eles agiam: os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política**. Rio De Janeiro: Record, 2001.
- FILHO, Gino Giacomini. **Consumidor versus Propaganda**. São Paulo: Summus, 1991.
- GABEIRA, Fernando. **O que é isso companheiro?** São Paulo: (Grandes Sucessos: Série Ouro). São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- GARCIA, Nelson Jahr. **O que é propaganda ideológica**. (Coleção Primeiros Passos, 77). São Paulo: Brasiliense, 1989. 8ª ed. 1989.
- GOMES, Wilson da Silva. Propaganda Política, Ética e Democracia. MATOS, D. **Midi, Eleições e Democracia**. São Paulo: Scritta, 1994, p. 53-90.
- GUERRA, Marco Antônio. **Carlos Queiroz Telles: história e dramaturgia em cena (década de 70)**. São Paulo: Annablume, 2004. 2ª ed.
- HOLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960-70**. São Paulo: Brasiliense, 1981. 2ª ed.
- HOLANDA, Heloísa Buarque de & GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1982. 2ª ed.
- KHÉDS, S. S. **Censores de pincenê e gravata – dois momentos da censura teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Codecre, 1981.
- LIMA, Venício Arthur de. Propaganda política no rádio e na televisão. In: MATOS, Heloísa (org.). **Mídia, eleições e democracia**. São Paulo: Scritta, 1994. (191-205) p. 106.



- MACHADO, Arlindo. **Os anos de Chumbo: mídia, poética e ideologia no período de resistência ao autoritarismo militar (1968-1985)**. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- MAINWARING, Scott. Os movimentos populares de base e a luta pela democracia. In STEPAN, Alfred (org.). **Democratizando o Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 275-314.
- MATEM, César Feijó. **O que é política cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- MATOS, Sérgio. **Mídia Controlada: a história da censura no Brasil e no mundo**. São Paulo: Paulus, 2005.
- MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais – uma parábola**. São Paulo: Editora 34, 2003.
- NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). Curitiba: UFPR, 2004. Artigo on line: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882004000100005&script=sci_arttext – acesso em 6 de abril de 2006.
- OBERLAENDER, Ricardo. **História da Propaganda no Brasil**. Rio de Janeiro: Shogun, 1984.
- PONTES, José Alfredo Vidigal & CARNEIRO, Maria Lúcia. **1968, do sonho ao pesadelo – da revolta dos estudantes ao fim das liberdades democráticas**. São Paulo: O Estado de São Paulo, 1968.
- QUEIROZ, Adolpho (org.) **Na Arena do Marketing Político**. São Paulo: Summus, 2006.
- TEIXEIRA, Coelho. **O que é indústria cultural**. (Coleção Primeiros Passos) São Paulo: Brasiliense, 1996.
- TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da música Popular: da modinha à canção de protesto**. Petrópolis: Vozes, 1974.

Endereços eletrônicos

<http://www.suapesquisa.com/ditadura/> (acessado em 09/06/06)

<http://www.clubedojingle.com/campanhas politicas.htm> (acessado em 15/06/06)

<http://pt.wikiDedia.org/wiki/Golpe militar> (acessado em 16/06/06)

<http://www.culturabrasil.pro.br/ditadura.htm> (acessado em 17/06/06)

