

**Universidade de Brasília – UnB**  
**Instituto de Ciência Política – IPOL**

Átila Fauzi Dutra Borges

**Pra falar das flores: O uso político da música durante a ditadura militar**

Brasília, 2017

Átila Fauzi Dutra Borges

**Pra falar das flores: O uso político da música durante a ditadura militar**

Monografia apresentada ao Instituto de Ciência  
Política para a conclusão do curso de graduação  
em Ciência Política pela Universidade de Brasília

Orientador: Thiago Aparecido Trindade

Brasília, 2017

## **Agradecimentos**

Agradeço, em primeiro lugar, aos meus Pais e à minha família que me criaram da melhor forma possível e cuidaram para que eu tivesse uma infância feliz, uma adolescência saudável e uma vida universitária com todo o apoio possível. Agradeço especialmente à minha mãe, Cecília, que sempre considerou o ensino um pilar fundamental na minha formação como pessoa e que está sempre disposta a aprender.

Agradeço também a meus amigos e minhas amigas que foram presentes durante a longa caminhada que é a vida universitária, nos melhores e piores momentos e com quem compartilhei a minha vida nos últimos 5 anos. Fernanda Evangelista, Nicolle Lettieri, Leticia Tiveron, Heloísa Braz Nery, Ulli Para-Asú, César Augusto, Giovana Lizana, Giovanna Peregrino e diversas outras pessoas que também foram importantes nesses cinco anos, além do Luiz Phelipe Santos, que foi quem me inspirou a fazer o curso.

Agradeço a todas as incríveis pessoas que conheci por ter escolhido cursar Ciência Política, e com quem aprendi muita coisa. Luiz Gabriel, Sheley Gomes, Maria Teresa, Gustavo Serafim, dentre tantas outras incontáveis pessoas.

Agradeço, por fim, a todos aqueles que fizeram da universidade seu trabalho, desde os professores e funcionários com quem tive contato no breve tempo que cursei Engenharia a todos os funcionários e servidores de toda a UnB, por fazerem a vida universitária ser possível, mesmo com tantas dificuldades no caminho. Agradeço, especialmente, ao professor Thiago Trindade, que me mostrou ser possível acreditar no espaço acadêmico como um ambiente onde as rígidas hierarquias podem, algum dia, serem quebradas e o ensino se torne, enfim, mais humano.

## **Resumo**

Este trabalho tem como objetivo debater o uso da arte como um instrumento de mobilização política, focando nas músicas de protesto concebidas durante o regime militar. Para isso, são abordados os debates que tratam da importância da arte, dos campos de Bourdieu e ainda, os conceitos de Democracia. Há, ainda, uma breve apresentação do contexto histórico, passando pela repressão sofrida pelos artistas e a importância dos Festivais de Música Popular Brasileira àquele momento para, por fim, analisar a letra de oito músicas de protesto importantes no contexto ditadura.

Palavras chave: Censura; Ditadura militar; Festivais de música; Música de protesto; Política; Resistência cultural;

## **Abstract**

This work has the objective of debating the use of art as an instrument of political mobilization, focusing in the protest music made during Brazilian military dictatorship. For this, there were addressed debates that look after the importance of art, Bourdieu fields and, still, the concepts of Democracy. There is still a brief presentation of the historical context, going through the repression suffered by the artists and the importance of the Brazilian Popular Music Festivals in that moment to, in the end, analyze the lyrics of eight important protest songs in the dictatorship context.

Keywords: Censorship; Military dictatorship; Music festivals; Protest song; Politics; Cultural resistance;

## **Sumário**

<b>Introdução .....</b>	<b>6</b>
<b>0.1 – O Golpe .....</b>	<b>7</b>
<b>0.2 – A válvula de escape .....</b>	<b>8</b>
<b>Capítulo 1 – Abordagem Teórica .....</b>	<b>11</b>
<b>1.1 – A arte útil .....</b>	<b>11</b>
<b>1.2 – A teoria de Bourdieu .....</b>	<b>13</b>
<b>1.3 – A transição democrática e o conceito de Democracia .....</b>	<b>16</b>
<b>Capítulo 2 – A produção de suspeita .....</b>	<b>19</b>
<b>2.1 – A Resistência .....</b>	<b>19</b>
<b>2.2 – Os Festivais .....</b>	<b>21</b>
<b>Capítulo 3 – Análise .....</b>	<b>24</b>
<b>3.1 – Escolhas metodológicas .....</b>	<b>24</b>
<b>3.2 – Análise das músicas .....</b>	<b>27</b>
<b>3.2.1 – Carcará .....</b>	<b>28</b>
<b>3.2.2 – Disparada .....</b>	<b>30</b>
<b>3.2.3 – Roda Viva .....</b>	<b>32</b>
<b>3.2.4 – Caminhando (Pra Não Dizer Que Não Falei Das Flores) .....</b>	<b>34</b>
<b>3.3 – O AI-5 .....</b>	<b>36</b>
<b>3.3.1 – Sinal Fechado .....</b>	<b>37</b>
<b>3.3.2 – Apesar de Você .....</b>	<b>39</b>
<b>3.3.3 – Nada Será Como Antes .....</b>	<b>41</b>
<b>3.3.4 – Fé Cega, Faca Amolada .....</b>	<b>42</b>
<b>Conclusões .....</b>	<b>44</b>
<b>Referências Bibliográficas .....</b>	<b>46</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>48</b>
<b>Anexo 1 – Operários, de Tarsila do Amaral .....</b>	<b>48</b>
<b>Anexo 2 – Segunda Classe, de Tarsila do Amaral .....</b>	<b>48</b>
<b>Anexo 3 – Imagem da apresentação de Roda Viva, durante o III Festival da TV Record ..</b>	<b>49</b>

## Introdução

Um debate que parece não ter fim ao se discutir os motivos que guiam a arte diz respeito ao uso desta com uma finalidade política. Apesar de alguns artistas defenderem que a arte deve se limitar a suas técnicas e qualquer objetivo por trás disso contamina a produção artística, outros argumentam que a arte possui uma função social por si mesma, já que emana das inquietações humanas e, portanto, reflete o contexto em que foi produzida. A função social da arte, então, se coloca como um aspecto necessário na produção artística e negá-la não separa a arte de seu contexto político, mas a coloca em um lugar de concordância com os aspectos políticos e sociais presentes em seu contexto, a arte que nega sua função social é, por si, conservadora (AMARAL, 1987, pp. 3-6).

A arte que se propõe a questionar os problemas vigentes e confrontar os meios hegemônicos de propagação de informações, como a mídia e os governos, tem um histórico de ser silenciada, censurada, mesmo em ambientes que se propõem democráticos<sup>1</sup>. Com a forte sensibilidade de artistas para com o mundo em que vivem, há um interessante conjunto de exemplos de autores que previram ou inspiraram revoluções. Balzac, um autor monarquista, é observado por Engels como alguém que chegou a descrever com admiração os burgueses, ao chamá-los de “homens do futuro”. Lenin, outro importante autor revolucionário, coloca Tolstói como o “espelho da revolução russa”, por conseguir apresentar em suas obras as condições precárias em que viviam os camponeses e que foi um aspecto fundamental da Revolução Russa (CANCLINI, 1979, pp. 16-25, 67).

No Brasil, a arte possui o seu histórico de vínculo com discursos políticos. Um marco desse vínculo vem do que é conhecida como a “fase social” da arte de Tarsila do Amaral, que havia viajado para a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) em 1931 e em 1933 organizou uma exposição no Rio de Janeiro, que já incluía as duas telas mais conhecidas por refletirem essa preocupação social, *Operários* e *2ª Classe*<sup>2</sup>. O pioneirismo da preocupação social na arte brasileira, porém, data de mais antigamente com marcos como o Grupo Zumbi, criado por escritores pequeno-burgueses e operários com a temática de sua arte centralizada em criticar grandes fazendeiros de café e pecuaristas e Lívio Abramo, ilustrador influenciado pelo expressionismo alemão e militante trotskista, considerado o primeiro artista a retratar a luta de

---

<sup>1</sup> Como diversas obras do Coletivo de Arte Sociológica, que produziu muitas obras com a finalidade de contestar os diversos valores estabelecidos e serem confrontados por jornais, governos e até leiloeiros de arte.

<sup>2</sup> Ver Anexos 1 e 2.

classe dentro da xilogravura brasileira<sup>3</sup> (AMARAL, 1987, p. 33). Décadas depois, durante os anos 60, o Brasil entrou no duro período militar e a arte engajada passou a refletir esse momento.

### **0.1 – O Golpe**

O conturbado período que compreende desde a renúncia de Jânio Quadros até o governo de João Goulart, culminou no golpe de 1964, como uma tentativa dos militares de acabarem com o “caos” e a “desordem” presente no sistema político brasileiro. Diversas são as explicações para o que levou o Brasil a uma ditadura militar, como outros países da América Latina no mesmo período. A produção acadêmica, à época, não esperava uma movimentação política em direção a um golpe pelas mãos dos militares, já que focavam sua produção no horizonte teórico europeu e estadunidense, seguindo os pensadores que viam a iminência de uma revolução comunista, sem se atentarem para as especificidades da realidade brasileira no momento (SOARES, p. 334, 345-347).

Essa expectativa de uma revolução de esquerda no Brasil, porém, não existia apenas na produção acadêmica, mas na esquerda brasileira como um todo. Tanto intelectuais como artistas desenvolveram uma ideia, entre 1946 e 1964, de que havia uma revolução em curso. O golpe de 64, portanto, foi um choque inesperado para artistas e intelectuais, intensificado pela falta de resistência de quem estava no poder durante o processo do golpe por parte dos militares. Havia, nesses meios, um romantismo envolvido, que após o golpe se converteu em uma mobilização contra o regime (RIDENTI, p. 85-86).

As explicações para o golpe possuem vários horizontes. O horizonte econômico, que coloca a alta inflação e a estagnação econômica como fatores cruciais para a queda de popularidade de João Goulart e para o golpe, são consideradas desimportantes por Gláucio Soares, que foca na importância de aspectos culturais, como a concepção, à época do golpe, de que a política era um território corrupto, reforçando a ideia de que não haviam políticos honestos e a corrupção era inerente à política. Além desse, outro fator importante, segundo Soares, foi a instabilidade do governo de João Goulart, visível na grande rotatividade de ministros, tática utilizada pelo ex-presidente para tentar angariar apoio dos diversos grupos políticos presentes no congresso nacional. Estes fatores contribuíram para a ideia, propagada pelos militares, de que o país vivia um período de caos e, portanto, precisaria de ação para voltar a um momento de ordem. Os termos “caos” e “ordem”, neste momento, se relacionam tanto com a instabilidade do governo de Jango, como as sucessivas crises que o país vinha vivendo,

---

<sup>3</sup> O artista chegou a trabalhar como ilustrador para o Partido Comunista do Brasil, até sua expulsão por um desentendimento envolvendo uma ilustração crítica a Trotsky. Depois disso, foi ilustrador de diversos outros jornais de esquerda, no país.



além da “ameaça comunista”, que segundo o olhar dos militares estava perto de se concretizar (SOARES, p. 340-348).

Importante ressaltar que a defesa de uma moral específica, a moral cristã, em prol de uma “ordem” para conter o “caos” prévio ao golpe e a “ameaça comunista” foi um importante pilar para o governo militar mesmo anos após o início do regime, sendo utilizado como justificativa para diversos abusos cometidos pelos militares. Esse aspecto moral na repressão praticada pela ditadura foi crucial para as limitações, que foram crescendo com o tempo, sofridas pela produção artística brasileira.

## **0.2 – A válvula de escape**

Com a promulgação do Ato Institucional nº5 (AI-5), em 1968, a parte da produção musical que acontecia durante a década de 60 baseada em um intenso debate político e ideológico, sofreu um forte impacto com o aumento da repressão do Regime Militar no Brasil e o estabelecimento da censura prévia pela qual deveriam ser submetidas todas as canções produzidas. O momento mais autoritário do Regime Militar, entre 1969 e 1975, foi também um período de consolidação da Música Popular Brasileira (MPB) como um movimento que seguia para um mesmo sentido, criando uma identidade relacionada a termos como “liberdade”, “justiça social” e ideologias que pregavam uma emancipação social, de forma ampla. A MPB trazia consigo, também, uma forte relação com a classe média, sendo este, o grupo social que mais consumia a MPB e, ao mesmo tempo, o grupo de onde a maior parte dos artistas havia saído. Esta relação foi de essencial importância para a configuração das discussões e visões políticas presentes na classe média que contestava o regime militar (NAPOLITANO, 2002, p. 1-3).

O período de auge do autoritarismo no regime militar, coincide com um momento específico da Música Popular Brasileira, conhecido como “A Era dos festivais”, onde os mais importantes músicos, e as mais influentes obras, se concentravam ao redor dos festivais de música organizados e televisionados por algumas das maiores emissoras de televisão à época, entre os anos de 1965 e 1972. Ao contrário da ditadura de outros países latino-americanos, os canais de TV não censuravam conteúdo com viés de esquerda antes do AI-5, pois a controvérsia gerada pela música trazia audiência, que era o que os canais procuravam àquele momento (KIRSCHBAUM, 2006, p. 62-63). Isto contribuiu para o estabelecimento dos festivais como o maior meio de difusão das músicas de protesto durante este período da ditadura.

O período que sucede o golpe militar de 1964, portanto, é de um crescente autoritarismo e controle político do governo para com a população. Com os espaços político-institucionais cada vez mais restritos, sob o controle dos militares, as manifestações artísticas se destacaram

como uma importante válvula de escape para a inquietação política de sua época, com diversas músicas que se transformaram em hinos nas manifestações de rua que criticavam o regime militar.

A produção intelectual também possuía suas restrições com leis que davam ao Estado a possibilidade de controlar as informações provenientes de jornais, revistas, apresentações culturais, produtos artísticos e outros. Estas restrições, entretanto, não intimidaram diversos dos artistas que continuaram a produzir conteúdo crítico ao governo, buscando maneiras de passar seu discurso pela censura. Entendendo as possibilidades de uso da música como um instrumento político, o objetivo desta monografia é, portanto, analisar o discurso político presente em oito músicas relevantes da era dos festivais, em um momento onde a repressão ocorria em todos os *fronts*, inclusive na produção artística.

O processo de escolha das músicas a serem analisadas, que será aprofundado no início do terceiro capítulo, foi feito sob a luz do texto de David Collier, Jason Seawright e Henry E. Brady (2003), que debate a diferença entre métodos Qualitativos e Quantitativos, onde os autores apresentam quatro critérios que distinguem ambas abordagens. Os critérios foram observados a partir da orientação que o trabalho pretende seguir, chegando à conclusão de que oito músicas seria um recorte adequado para o caminho a ser traçado, já que a análise não pretende chegar a conclusões generalizantes, mas busca ampliar a visão sobre a realidade de repressão durante o regime militar. Este N, portanto, não é muito grande, pois assim reduziria a profundidade da análise de cada música, mas também não é muito pequeno, para que o trabalho não se feche no discurso de poucos autores.

Compreendendo, também, a importância do AI-5 para o campo político brasileiro durante a década de 60, metade das músicas analisadas serão trabalhos compostos e divulgados antes da publicação do Ato Institucional e metade serão trabalhos que vieram após, em uma tentativa de observar uma mudança na maneira como os artistas se posicionavam politicamente em suas composições. A seleção das músicas foi feita com base em sua relevância para o campo da MPB. As quatro músicas anteriores ao AI-5 são “Carcará”, composição de João do Vale e José Cândido, “Disparada”, de Geraldo Vandré e Téo de Barros, “Roda Viva”, de Chico Buarque e “Caminhando (Pra Não Dizer Que Não Falei Das Flores)”, de Geraldo Vandré. As outras quatro são “Sinal Fechado”, de Paulinho da Viola, “Apesar de Você”, de Chico Buarque, “Nada Será como Antes” e “Fé Cega, Faca Amolada”, ambas compostas por Milton Nascimento e Ronaldo Bastos.

O primeiro capítulo, portanto, irá apresentar a base teórica que servirá de guia para o decorrer do trabalho. Neste momento, será apresentado o debate sobre a importância da arte

como um instrumento de contestação política, bem como a sua utilidade e necessidade para o mundo, além da sua interação com outros campos da vida social. Falando sobre campos, será apresentada, também, uma leitura do contexto político vivido pela Música Popular Brasileira durante a ditadura militar a partir das ideias de Pierre Bourdieu, buscando compreender de que modo o campo artístico se organiza e como foi afetado pelo campo político sob o contexto de um regime ditatorial. Além disso, o capítulo também traz uma breve discussão sobre os conceitos de democracia e o horizonte político que havia perante os militantes contrários ao regime.

Apresentado o embasamento teórico, o segundo capítulo apresenta o contexto que rodeava a produção musical no período que comporta o final da década de 1960 e o início da década de 1970. O capítulo apresenta a extrema vigilância praticada pelos militares sobre todos os espaços de interação social, vigilância que se estava presente em todos os lugares por meio da “produção de suspeita”, além de apresentar a importância dos festivais de música para a popularização da MPB àquela época, sua relação com movimentos estudantis e a perseguição sofrida pelos artistas, mesmo sem provas concretas de seu perigo para os militares.

O terceiro capítulo é onde acontece a análise das oito músicas escolhidas, começando com a apresentação do processo metodológico de escolha destas, já iniciado nesta introdução, apresentando ainda o contexto da produção de cada composição ali analisada. A análise busca compreender a crítica transmitida em cada canção, além de buscar entender se cada canção possui um horizonte ideológico bem delimitado.

É possível observar, com as conclusões obtidas no trabalho, que a música engajada não possuía uma ideologia definida em suas composições, sendo mais uma válvula de escape dos incômodos vividos àquela época, que uma propaganda ideológica crítica ao regime. Isso, porém, não tira a importância destas composições, que contribuíram no processo de deslegitimar o controle político dos militares no país.

## **Capítulo 1 – Abordagem teórica**

Entendendo o contexto e as implicações históricas para a produção da música sob a ditadura, apresentados na introdução, é importante compreender como a teoria pode contribuir para uma visão mais ampla deste momento.

### **1.1 – A arte útil**

A percepção da arte como um produto de origem elitista, que busca apenas superar seus limites técnicos e estéticos, alimenta um debate, que percorre a história, sobre a sua importância política. Sempre que a arte busca entender o seu lugar nas interações sociais e a sua importância para a vida das pessoas, é de se esperar que ocorrerá um embate entre aqueles que julgam o campo artístico como algo completamente desvinculado da política e aqueles que defendem o uso da arte para a expressão de seu posicionamento político (AMARAL, 1987, p. 3).

Argumenta-se que a Revolução Industrial trouxe um gradativo distanciamento entre a arte e a sociedade, fazendo com que a produção artística deixasse de alimentar sua busca por uma função. A conclusão de diversos autores, tanto na academia quanto no meio artístico, afirma que enquanto a arte não possuir uma função social bem estabelecida, estará trabalhando a favor da dominação de um grupo perante outro (AMARAL, 1987, p. 3). Negar as estruturas políticas que reafirmam a dominação de um grupo sobre outro, como as desigualdades de classe, de gênero, de raça ou de sexualidade, por exemplo, é contribuir para que essas desigualdades não deixem de existir. Permanecer calado, portanto, é concordar com estas desigualdades.

Sendo a arte, então, uma expressão dos sentimentos do artista, retratando a sua realidade e, portanto, o ambiente em que está inserido, é inevitável que a expressão artística retrate a realidade política de seu momento, mesmo que esta não seja a intenção principal do autor. Como já apresentado na introdução deste trabalho, diversos foram os artistas que conseguiram reproduzir as inquietações políticas contemporâneas à sua história, mesmo com posições políticas divergentes daqueles personagens retratados (AMARAL, 1987, p. 5). Isso acontece pois a produção artística possui uma sensibilidade própria que consegue interpretar as interações entre os diversos grupos sociais com uma precisão que não poderia ser atingida de outra forma.

A sociologia da arte, portanto, aparece como uma maneira de colocar uma visão sociológica sobre os processos de produção artística, trazendo uma interpretação que dialoga com as inquietações da arte que se propõe consciente. Tanto a produção artística como a produção sociológica buscaram redefinir sua relação com a sociedade, sendo que diversas expressões artísticas surgiram como um contraponto à posição elitista que, com o tempo, foi

estabelecida para a arte. Dentre essas expressões, temos desde os construtivistas e a Bauhaus, na Europa do início do Século XX até as artes urbanas que se distanciam dos espaços originalmente destinados para a arte e que constroem a sua arte em cima de um discurso social, numa tentativa de quebrar com a “solidão elitista da arte pela arte”, como afirmado por Néstor Garcia Canclini (1979, pp. 14-15).

Um importante aspecto da arte, é que ela não possui apenas o significado que o autor se propõe a passar, mas também carrega as mensagens que são resultado da interpretação de cada pessoa sobre a obra. Uma obra artística, portanto, possui infinitos significados, de acordo com as infinitas leituras possíveis sobre a sua mensagem. O objeto de estudo, ao se estudar a arte, portanto, não deve ser a obra em si, mas todos os processos que determinam significado para a obra, significados variados de acordo com o receptor da mensagem (CANCLINI, 1979, pp. 11-12).

O contexto em que o autor está inserido, então, é fundamental para a compreensão da obra de maneira mais ampla. A análise de obras isoladas e a tentativa de explicar a obra apenas ligando-a à personalidade do artista, práticas muito comuns entre estudiosos da arte do início do século passado, limita a possibilidade de interpretação da obra. Por outro lado, é importante perceber que nem todos os aspectos da vida social influenciam nas obras artísticas de seu momento e, ao interpretar os produtos artísticos, faz-se necessário perceber quais aspectos condicionam a sua produção, demonstrando como estes aspectos influenciaram nas obras analisadas (CANCLINI, 1979, pp. 40-41).

Diversos foram os autores que buscaram criar técnicas de análise artística, com as mais diferentes abordagens e leituras sobre as obras, havendo, inclusive, aqueles que observavam a possibilidade de utilizar o conhecimento artístico como uma plataforma para um conhecimento profundo da sociedade em si. Essa ideia, porém, possui diversas limitações, já que para absorver ao máximo o que a arte pode passar, é importante compreender a sua inserção no meio social, as condições que podem deformá-la, como as limitações da censura durante a ditadura militar, por exemplo, além da própria capacidade da arte em afetar essas condições e seu meio social (CANCLINI, 1979, pp. 43-44). A arte, então, não é uma vitrine para entender o mundo, mas uma expressão que permite complementar a sua interpretação.

Uma importante reflexão que circunda a produção artística diz respeito à sua necessidade para o mundo. Admite-se que é possível existir uma sociedade onde não há arte, por mais incomum que esta sociedade pode parecer. O inverso, porém, não acontece, já que é impossível visualizar a produção artística distante de um contexto social. A sociedade não existe

para a arte, mas a arte existe para a sociedade, o que torna a arte, por natureza, um meio para afetar a sociedade, e não o objetivo de si mesma (AMARAL, 1987, pp. 6-8).

Ser desnecessária, porém, não significa que seja inútil, já que a produção artística que se compromete a dialogar com os problemas sociais possui um aspecto didático, de diálogo com aqueles que sofrem dos problemas retratados na obra. Para que a arte cumpra sua proposta de ter uma utilidade social, porém, é necessário que o público se interesse por ela, é necessária uma “simpatia recíproca” entre os artistas e seu público, além da legibilidade do discurso contido na obra, já que se torna ineficaz a arte política cuja crítica não é assimilada (AMARAL, 1987, pp. 8-13).

Ao analisar uma tendência artística, então, é necessário entender como a sociedade em que ela está inserida se estrutura, observando seu modo de produção, a conjuntura política do momento e a sua organização socioeconômica, também dando atenção ao espaço que a arte ocupa dentro dessa sociedade e a sua relação com os outros espaços da vida social, como a política, a economia e a religião, por exemplo. Cada produção artística, então, possui o seu nível de interação com estes outros campos. O campo artístico, então, se constrói a partir das relações que viabilizam a produção e distribuição das obras, desde quem detém dos meios de produção, ou seja, os recursos tecnológicos utilizados para que a obra seja feita, e como se dão as relações sociais de produção, o que engloba a interação entre artistas, intermediários e o público, além das relações institucionais e comerciais, por exemplo (CANCLINI, 1979, pp. 61-62).

Compreendendo as questões que envolvem o uso político da arte, passa a ser importante compreender também como se organiza a arte como um grupo social autônomo, com suas próprias práticas e organizações que fazem com que o campo artístico seja único. As ideias de Pierre Bourdieu podem contribuir para tais questões.

## **1.2 – A teoria de Bourdieu**

Ao argumentar sobre o campo artístico na França do século XIX, Pierre Bourdieu (2007, p. 255) afirma que “só se pode compreender a pintura moderna que nasce em França à volta dos anos 1870-1880, se se analisar a situação na qual e contra a qual ela se realizou”. Da mesma forma, só é possível compreender a formação da MPB nos anos 1960, ao analisar a situação na qual foi formada e como ela se posiciona. Para isso, é importante trazer algumas noções utilizadas por Bourdieu para desenvolver a sua teoria, como a ideia de campo e de *habitus*.

Segundo a interpretação de Luis Felipe Miguel da obra de Bourdieu, campo social define a “[...] configuração de relações objetivas entre posições de agentes ou de instituições. Esta configuração constitui o campo, ao mesmo tempo em que é constituída por ele.” (MIGUEL, 2001, p. 110). Ou seja, cada campo, seja o campo artístico, político ou acadêmico, por exemplo,

se desenvolve de modo a gerar uma autonomia própria. Cada campo, portanto, consegue regular a si mesmo. Assim como existem os diversos campos sociais já muito discutidos, é possível afirmar que a Música Brasileira do século XX compunha um campo próprio, que se autorregulava e que viu uma barreira nessa autonomia, a cada vez que o regime militar se tornava cada vez mais repressor.

Cada campo, portanto, possui suas práticas específicas, que determinam como se deve agir. Possuindo as suas próprias regras, cada campo possui maneiras de hierarquizar, de determinar aonde está cada agente presente nele, seja em um lugar mais ao centro do campo, ou seja, alguém que domina os processos do campo ou em um lugar mais à margem deste. Bourdieu quantifica a posição de cada indivíduo dentro desse espaço a partir da ideia de que cada campo tem o seu próprio capital, um valor acumulável que é reconhecido dentro do campo. O campo econômico, por exemplo, é regido pelo capital financeiro, enquanto o campo acadêmico é regido pela busca de reconhecimento pelos pares, ou seja, um capital simbólico (MIGUEL, 2001, p. 110).

O *habitus*, por sua vez, são as ações internalizadas pelos indivíduos que fazem parte do campo. Ações essas que são tratadas como práticas naturais do convívio no campo, mas na verdade são produtos sociais, o que significa que o *habitus* não é algo rígido, mas maleável de acordo com as práticas dos indivíduos que, em geral, reforçam as estruturas já estabelecidas. As estratégias e os objetivos, as crenças e medos daqueles que fazem parte de um campo social, portanto, são construídos nas interações que os agentes praticam e reforçam entre si (MIGUEL, 2001, p. 107). Os conceitos de *habitus* e campo, portanto, vivem uma simbiose, pela dependência mútua que têm para que possuam uma compreensão completa.

Uma maneira interessante de observar a política, portanto, é pela ótica do “campo político”. Deste modo, é possível perceber a política como um espaço onde existem agentes centrais e periféricos, alguns com mais e outros com menos poder nesse espaço, sem fechar a política à sua parte institucional, ainda que os agentes que atuam na área institucional sejam mais centrais ao campo. Essa é uma visão que facilita a compreensão da política como algo amplo, sem se perder na ideia subjetiva presente no argumento de que “tudo é política” (MIGUEL, 2001, p. 110).

O campo político, dentro dos limites da democracia representativa, possui um *habitus*, em muitos momentos, análogo ao *habitus* do mercado, centrado na concorrência. No caso do mercado, a concorrência ocorre em busca do capital econômico dos clientes e no caso do campo político, a concorrência é pelo capital político concedido pelos eleitores, a partir do voto. Há, aí, um distanciamento entre os eleitores e os políticos eleitos, cada vez mais afastados de onde

se produz a política (BOURDIEU, 2007, p. 164). A relação entre agentes centrais ao campo político e os cidadãos comuns em um contexto ditatorial, porém, possui um *habitus* diferenciado. Ao mesmo tempo que há um distanciamento maior dos cidadãos para com os espaços de tomada de decisão, que são mais hierarquizados e limitados, há uma presença maior de estruturas do campo político na vida das pessoas, com os métodos de repressão e controle.

Miguel, ao analisar a obra de Bourdieu, percebe que o capital político pode ser dividido em três tipos: o *capital delegado*, que é quando uma instituição concede seu capital para um agente, esse é o caso de quem possui cargos públicos, por exemplo. Há também o *capital convertido*, onde uma posição central em outro campo é transferida para o campo político, como quando artistas, esportistas ou intelectuais, por exemplo, se candidatam a cargos eletivos. Por fim, há o *capital heroico*, uma espécie de capital convertido, fruto de uma acumulação gradativa do capital de outro campo (MIGUEL, 2001, p. 112-113).

Pode-se dizer, portanto, que tentar afetar a política por meio da arte é uma tentativa de converter o capital cultural em capital político. A conversão é diferente em cada caso e pode depender de vários fatores, como a quantidade de capital cultural acumulada pelo ator, e a maneira em que o discurso é feito, além da recepção do discurso pelos atores do campo político. No caso da MPB no período do regime, essas questões podem ser vistas de várias formas. O fato de uma crescente censura aos meios artísticos demonstra um medo dos militares de que o capital cultural fosse convertido em capital político, influenciando o controle dos militares sobre a política. Contudo, é impossível chegar a qualquer conclusão sólida sobre a possibilidade de os discursos políticos presentes nas músicas realmente afetarem a solidez do controle militar.

A tentativa do campo político de manter um controle sobre todas as áreas possíveis, por outro lado, fez com que o campo artístico fosse influenciado pelo campo político de um jeito muito forte. O *habitus* do campo durante a ditadura, no que diz respeito ao discurso político dentro das músicas, como comentado no início do segundo capítulo, partia de práticas sutis e indiretas de passar a sua mensagem, com o uso de diversos artifícios que dificultavam o rastreio desse discurso pelos serviços de inteligência. Pode-se considerar, ainda, que o público da MPB também fazia parte do campo, ainda que em uma posição mais periférica a este, o que significa que apesar das mensagens estarem decodificadas, o público a entendia.

Após o fim do AI-5 e o período de abertura da ditadura, é possível perceber que ao caírem as limitações impostas pelos militares, o *habitus* do campo artístico foi mudando gradativamente, com a possibilidade de as letras das músicas serem mais literais. Sendo a arte fruto de seu momento e contexto, é fácil perceber como certas músicas não teriam existido em um momento como o de maior repressão da ditadura. Como a música “Podres Poderes” de



Caetano Veloso, ainda que cheia de metáforas, possuía diversos trechos muito literais sobre homens que exercem seus podres poderes ou sobre a “incompetência da América católica que sempre precisará de ridículos tiranos”. A música, porém, foi lançada em 1984, um momento em que não trouxe muitos problemas para o cantor.

Ainda que formada alguns anos após o fim da ditadura, a banda Planet Hemp também é uma boa demonstração de como o *habitus* mudou com o tempo. A banda exerceu um importante marco sobre a liberdade de expressão artística ao trazer letras extremamente literais discursando sobre o uso recreativo de maconha e criticando a força policial, chamando-os de “Porcos Fardados”. A banda, porém, sofreu uma certa perseguição enquanto estava em seu auge, chegando a ter diversos shows cancelados e ser presa após um show, em Brasília. Esse é um bom caso para entender como, mesmo anos após a ditadura (a banda foi formada em 1993), há um resquício do sistema de valores e princípios que fundamentaram o regime militar, reprimindo os comportamentos desviantes.

É observável, portanto, a influência de um campo social em outro. Da mesma forma que o campo político influencia o campo artístico, já que na política se definem rumos para a organização social, o campo artístico possui sua taxa de influência no campo político, já que a arte é fruto do ambiente social em que está inserida. Sendo a arte uma expressão do indivíduo que a produziu e sendo esse indivíduo alguém que possui inquietações políticas, é natural que a arte produzida àquele momento possua discursos políticos que reflitam a opinião destes, mesmo que o regime atue para reprimir estas opiniões.

### **1.3 – A transição democrática e o conceito de Democracia**

O caminho entre a ditadura iniciada no Golpe de 1964 e a democracia representativa que chegou no final da década de 1980 foi feito de forma gradual e lenta, pelas próprias instituições estabelecidas àquele momento, com concessões dos militares, sem que o poder fosse tomado de volta de forma brusca como os militares o fizeram. A transição foi centrada em um processo baseado na ideia de que a democracia viria junto com as eleições diretas, uma mudança institucional pela via eleitoral. Processo esse, que foi controlado pelos próprios militares, havendo inclusive pequenos golpes dentro deste, já que a transição para a democracia, do fim do AI-5 até a saída dos militares do poder executivo, durou mais de uma década. O crescimento da oposição ocorreu dentro das eleições pelo legislativo, que possuía pouquíssimo poder de decisão, já que havia uma centralização do poder ao redor do Executivo (LAMOUNIER, 1988, pp. 122-123). A ideia de democracia defendida pelas pessoas críticas ao regime, então, era geralmente centralizada na noção de um governo representativo, na demanda por um governo definido pelo voto.

O conceito de democracia, hoje, está associado à ideia de um governo representativo onde as instituições funcionam de forma a garantir o voto para todos os cidadãos. Esta, porém, não é a concepção original sobre o significado de democracia. Houve um período, inclusive, onde os defensores do governo representativo se consideravam contrários à democracia, por considerá-la uma “ditadura da maioria”. Defender a democracia, àquela época, era defender um modelo de organização social onde todas as pessoas tomariam as decisões em conjunto, enquanto havia o contraponto de um governo onde as pessoas selecionariam aqueles que iriam tomar as decisões, pessoas essas, mais capazes de pensar o espaço público. A representação, onde os indivíduos confiam o seu capital político em outras pessoas, representantes que tomariam a decisão por todos, baseia-se no que Bernard Manin chama de o “princípio da distinção” (MANIN, 2010, pp. 187-188).

O governo representativo, então, possui uma natureza não-democrática, já que as origens do governo representativo repousam na ideia de que os representantes são socialmente superiores àqueles que os elegeram. Haviam, inclusive, em diversos países que adotaram governos representativos, regras que asseguravam que os eleitos seriam de uma posição social mais elevada que os eleitores. O que Manin chama de princípio da distinção, portanto, é a ideia de que o governo representativo foi criado com plena consciência de que haveria uma diferenciação entre eleitores e eleitos, onde estes seriam pessoas “superiores” naquele contexto (MANIN, 2010, p. 188).

A distinção pode, inclusive, ser alcançada mesmo sem regras explícitas que restringem o acesso a indivíduos de camadas sociais inferiores. Apenas controlando o método eleitoral é possível restringir o acesso aos cargos eletivos, como se depreende da experiência Estadunidense onde, por diferenças entre os diversos Estados, não se criou uma lei para restringir o acesso àqueles que almejavam ocupar uma cadeira nos espaços de decisão. Havia, ainda assim, uma grande dificuldade de conseguir se eleger sem possuir muito dinheiro ou status dentro daquela sociedade. A ideia de eleição, portanto, é uma ideia que remete a uma relação aristocrática de poder (MANIN, 2010, pp. 223-224).

Quando se defende a democracia, então, desde a época da redemocratização até os dias de hoje, é muito provável que esteja se defendendo essa ideia aristocrática de eleição, inclusive dentro do meio artístico. O horizonte que mobilizou grande parte da militância contra a ditadura no Brasil, foi a ideia de que o melhor caminho a se seguir era por meio de eleições e da luta institucional em um sentido mais amplo, o que é extremamente compreensível ao se perceber que, no contexto ditatorial que vivia o país, não existia a possibilidade nem de escolher quem tomaria as decisões pelo povo.

Esse é um ponto importante a se tocar pois a militância, que muitas vezes era colocada como uma grande ameaça à “estabilidade” e “segurança” nacional, estava, na verdade, defendendo um conceito que possui, em sua base, um argumento aristocrático e, portanto, pouquíssimo progressista. O discurso em geral, portanto, não era extremamente revolucionário, mas era uma luta para obter apenas aquilo que os outros países presentes no contexto capitalista ocidental já possuíam, a opção de escolher quem seriam os indivíduos a comporem o seletivo grupo de pessoas a tomarem as decisões políticas distantes de toda a sociedade.

## Capítulo 2 – A produção de suspeita

Tão importante como definir uma base teórica para demarcar as fronteiras do trabalho, é importante compreender o contexto histórico pelo qual se passa o objeto de estudo analisado. Com a instável realidade política do país e a crescente força dos militares, diversos artistas se posicionaram de maneira crítica ao regime, posicionamento que se refletiu não apenas em seus discursos, mas em sua produção musical.

### 2.1 – A Resistência

Com o passar do tempo, durante o Regime Militar, a MPB, o samba e o rock foram importantes meios de divulgação de um discurso crítico à ditadura, sendo referências para a resistência cultural durante a ditadura. Dentre as três, a MPB se destaca por suas letras engajadas e elaboradas. Segundo Maika Lois Carocha, as estratégias utilizadas pela música para driblar a censura giravam ao redor do:

“uso de figuras de linguagem, metáforas, invenção de palavras, inserção de palavras, inserção de barulhos como buzinas, batidas de carros, dentre outros, ou a supressão total da melodia no momento em que deveria aparecer a frase ou palavra censurada eram largamente utilizados por aqueles que estavam preocupados em transmitir sua mensagem para o público, mesmo de forma sutil” (CAROCHA, pp. 191).

Toda a produção vinculada à cultura, portanto, era vigiada de forma minuciosa, alimentando a ideia de que os “comunistas” e os “subversivos” estavam infiltrados na esfera da cultura. A música, portanto, atraía muita atenção da vigilância por dois fatores: o fato de a MPB ter um histórico de se posicionar politicamente contra o regime militar e a capacidade de aglomerar um grande número de pessoas ao redor dos eventos de música. O Regime Militar, portanto, desenvolveu uma ideia de segurança nacional que se concentrava em manter controle e vigilância sobre o espaço público, de forma a desmobilizar a organização política da sociedade como uma forma de garantir uma “paz social” (NAPOLITANO, 2004, 103-105). A ideia de paz, durante a ditadura, foi ressignificada como uma justificativa para perseguir qualquer pessoa que se opusesse ao regime, como bem retratado na música de 1966 “De amor ou paz”, composta por Luís Carlos Paraná e Adauto Santos e interpretada por Elza Soares no II Festival de Música Popular Brasileira da TV Record em que diz:

Quem anda atrás de amor e paz  
Não anda bem  
Porque na vida o que tem paz  
Amor não tem  
[...]  
Já que se tem que sofrer  
Seja dor só de amor  
Já que se tem de morrer  
Seja mais por amor...

[...]  
 Eu hei de ter, ao invés de paz  
 Inquietação  
 Houvesse paz  
 Não haveria esta canção... (SOARES, 2017).

A paz, neste caso, se refere ao já citado esforço dos militares em manter o controle do país ao defende-lo das “ameaças” sofridas pela nação, com o já citado discurso de defesa da moral e em favor de uma suposta ordem.

Esse controle era exercido por meio de uma obsessão pela vigilância. A “produção da suspeita”, portanto, é um importante fator para o modo como atuavam as instituições de vigilância e censura no Brasil. A lógica da produção de suspeita, muito presente em regimes totalitários, cria um clima de constante tensão e sensação de vigilância, ao desenvolver uma ideia de que existe um perigoso inimigo escondido na área da política e, principalmente, da cultura. Na prática, o regime militar, buscava supervalorizar atitudes de artistas que pudessem ser consideradas suspeitas. Marcos Napolitano elenca os seis argumentos mais frequentes nos documentos que descreviam os artistas como suspeitos. Do mais frequente para o menos frequente, são: a “participação em eventos patrocinados pelo movimento estudantil;”, a “participação em eventos ligados a campanhas ou entidades da oposição civil;”, a “participação no “movimento da MPB” e nos “festivais dos anos 60;”, o “conteúdo das obras e declarações dos artistas à imprensa”; a “ligação direta com algum “subversivo” notoriamente qualificado como tal pela “comunidade de informações”, como foi o caso frequente de Chico Buarque de Hollanda e Geraldo Vandré; além da “citação do nome do artista em algum depoimento ou interrogatório de presos políticos (bastava o depoente dizer que gostava do cantor ou que suas músicas eram ouvidas nos “aparelhos” clandestinos).” (NAPOLITANO, 2004, 104-105).

A suspeita sobre os artistas era criada a partir de qualquer declaração ou ação que fosse contra o regime militar, contra a moral conservadora ou apenas que se chocasse com o que a ideia de moral conservadora colocava como o padrão de comportamento. Para os músicos, isso significava um constante olho do regime no conteúdo de suas letras, em suas *performances* ao vivo, além de suas declarações durante os shows ou em entrevistas públicas. Os registros sobre os artistas considerados “suspeitos” revelam que as instituições de vigilância, rotineiramente, partiam de inferências extremamente rasas para considerar artistas como uma ameaça ao regime. A música era vista, pelos órgãos de repressão, como uma “propaganda subversiva” e um instrumento da chamada “guerra psicológica” praticada pelos “subversivos” para enfraquecer o regime. Qualquer ação dos músicos poderia ser considerada subversiva, de acordo com o imaginário dos agentes de repressão, que se baseavam em um pensamento

ultraconservador para chegar a suas conclusões. Por isso, Chico Buarque e Caetano Veloso eram vistos como duas grandes ameaças ao regime militar, mesmo com a grande diferença de engajamento e posicionamentos políticos entre ambos, já que Caetano se colocava com mais neutralidade, tanto em seus discursos como no tema de suas músicas, enquanto Chico se colocava de forma mais crítica ao regime militar (NAPOLITANO, 2004, 107-109).

## **2.2 – Os Festivais**

Os festivais de música foram um aspecto crucial para a difusão e popularização da MPB durante os anos 60 e 70. O festival que inaugurou o que é chamada de “a era dos festivais”, aconteceu em 1960, organizado pela TV Record. Foi somente em 1965, porém, que a febre dos festivais tomou conta do país, após o início da ditadura militar. Os festivais, além de abrigarem apresentações ao vivo, possuíam prêmios para aqueles eleitos os melhores artistas do festival. A estrutura dos festivais se baseava em três grupos: os músicos, o júri e o público. Os festivais eram um importante espaço de contato entre artistas e público, já que o costume durante as apresentações era o público ter uma reação muito efusiva de acordo com o seu gosto, tanto aprovando quanto desaprovando as músicas apresentadas (KIRSCHBAUM, 2006, p. 62-63).

Nos primeiros festivais, o público se organizava de acordo com a sua torcida pelos artistas. Com o tempo, os músicos passaram a ter um discurso e um posicionamento político mais firme, em conjunto com o público que passou a ser mais politicamente consciente. A polarização do público durante as apresentações, então, passou a girar ao redor da mensagem política que havia nas músicas. A mídia, além disso, alimentava rivalidades dentro do mundo dos festivais como uma forma de chamar atenção do público, muitas dessas alimentadas por um teor político do discurso, como os conflitos entre a Bossa Nova e a Jovem Guarda, Nara Leão e Elis Regina, ou Chico Buarque e Caetano Veloso (KIRSCHBAUM, 2006, p. 63-64).

Em 1968, porém, com o AI-5 e a radicalização do regime, diversos músicos precisaram seguir para o exílio, até mesmo alguns que não se posicionavam de forma explícita contra a ditadura. A influência do regime nos canais de televisão nesse momento, esvaziou os festivais de sua ideia original, que sob o duro olhar dos militares deixaram de ser um espaço livre para o confronto direto entre opiniões e posicionamentos diversos (KIRSCHBAUM, 2006, p. 64). Com isso, o papel dos festivais como um canal de discussão política e difusão de discursos críticos à ditadura acabou sendo sublimado, já que se tornou muito mais difícil a possibilidade de se produzir esse tipo de arte no Brasil pós AI-5.

Um importante fator para a ideia de que os festivais possuíam conteúdo que, de alguma forma, pudesse agredir o regime militar é a sua relação com o movimento estudantil. O crescimento dos festivais coincidiu com o crescimento do movimento estudantil, a partir de

1966, ano em que ocorreu a “setembrada” estudantil, momento de mobilizações de rua contra o regime militar. Marcos Napolitano aponta que já em 1967:

[...] os serviços de vigilância e repressão apontavam, em Informação produzida pelo II Exército de São Paulo, a TV Record e a Rádio Panamericana (atual Jovem Pan) 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” (NAPOLITANO, 2004, p. 110).

Essa relação foi ostensivamente utilizada para tratar os artistas como uma ameaça para os militares. Em um outro documento, também datado de 1967, os militares apontam uma “peregrinação política” dos artistas pelas universidades do país, o que era nada mais que uma rota comercial que custava menos para produzir e se colocou como uma alternativa para os artistas em um momento de crescente cerceamento dos espaços de produção artística, principalmente para os músicos da MPB (NAPOLITANO, 2004, p. 112).

A produção de suspeita sobre os artistas foi uma atividade paradigmática pois se registravam informações mesmo quando não havia nada a ser registrado. A suspeita rondava tudo que tivesse um mínimo de contato com qualquer coisa considerada subversiva. Chico Buarque, por exemplo, era considerado pela censura uma figura central na mobilização contra o regime e, por isso, qualquer evento que ele participasse e qualquer pessoa que houvesse tido contato com o mesmo, seria tratada como suspeita. Os documentos secretos de vigilância dos serviços de informação sobre os artistas observados pela ditadura como suspeitos, muitas vezes não possuíam registros de atividades irregulares. Notícias de jornal e informações sobre apresentações, por exemplo, eram anotadas nos informes como se houvessem alguma irregularidade, mesmo sem qualquer conotação ideológica (NAPOLITANO, 2004, p. 112-113).

Essa maneira de produção de suspeita vazia era facilitada pela estratégia textual aplicada por quem escrevia os informes militares, preenchendo as lacunas dos textos com o conteúdo de outros informes produzidos anteriormente, com termos como “consta” e “segundo anotações”, facilitando que a suspeita se retroalimentasse, mesmo sem provas concretas para tal. Caetano Veloso é um bom exemplo de como a suspeita operava, já que ao mesmo tempo em que era criticado por militantes de esquerda e produtores de arte engajada por não se posicionar politicamente e inclusive criticar a arte engajada de esquerda, era tido pelo regime como uma grande ameaça ao mesmo. Os militares tratavam Caetano Veloso como uma ameaça, com a justificativa de que havia feito shows no mesmo teatro onde organizações estudantis de esquerda se organizavam contra a ditadura e por ter sido integrante do movimento tropicalista. Esse movimento, entretanto, criticava as canções de protesto e não exaltavam os regimes de

esquerda, sendo mais influenciados pelas movimentações estudantis de maio de 68 ao redor do mundo (NAPOLITANO, 2004, pp. 119-120).

Notícias publicadas em jornais eram arquivadas como importantes provas da suspeita ao redor de Caetano, mesmo que fossem informações cotidianas para qualquer pessoa que acompanhasse a carreira do cantor. A prisão de Caetano Veloso e Gilberto Gil, no final de 1968, foi baseada em uma denúncia fantasiosa de um radialista conservador de São Paulo, ao afirmar que ambos participaram de performances onde cantaram uma versão do hino nacional cheia de ofensas, enrolados na bandeira nacional. A perseguição aos artistas durante a repressão se dava sob uma lógica de misturar informações amplamente divulgadas e que não possuíam problema algum em si com informações provenientes de delatores, onde não havia qualquer procura pela veracidade das informações, além de inferências da própria pessoa que estivesse no cargo de relatar o documento. No fim das contas, os serviços de inteligência apenas repetiam coisas que todos sabiam, com um teor conspiratório por trás (NAPOLITANO, 2004, p. 121-122).

Assim, parece evidente que os serviços de inteligência produziam a informação para si mesmos, apenas para justificar as atitudes repressivas que praticavam para com os artistas e outros atores da sociedade civil. Os artistas alvos dessa suspeita apareciam como personagens de uma grande conspiração revolucionária que, no fim das contas, não era tão grande quanto a reação dos militares fazia parecer (NAPOLITANO, 2004, p. 123-124). Apesar da existência de diversos artistas que se posicionavam politicamente e faziam rígidas críticas ao governo militar, a reação do regime parece ser, em muitos momentos, desproporcional aos ataques que sofria. Porém, em um período de tanto controle e falta de informações completas para a população, uma arte que reproduz o seu momento e não o defende é importante para quebrar a corrente autoritária de produção de uma imagem positiva de um governo que caça, prende, tortura e mata pessoas apenas por discordarem dela.



## Capítulo 3 – Análise

Entendendo a arte como uma expressão de seu momento e, portanto, vinculada à sua realidade, a Música Popular Brasileira e os seus ambientes de veiculação, como os festivais de música, foram expressões que demonstram muitas nuances das inquietações políticas de uma época onde discordar daqueles que controlavam as instituições políticas era considerado errado e poderia ser punido com tortura ou até mesmo a morte.

### 3.1 – Escolhas metodológicas

A organização do campo artístico, o espaço de atuação dos músicos aqui analisados, passa um processo que envolve os mecanismos de Bourdieu apresentados no primeiro capítulo. Compreendendo a atuação dos artistas nos festivais e a importância dos festivais para a divulgação das músicas, o processo de se tornar uma imagem recorrente nos festivais de música popular, acumulava um capital simbólico que colocava os artistas na posição de indivíduos centrais ao campo da Música Popular desta época. O processo de escolha das músicas analisadas, portanto, passa por selecionar obras de artistas centrais ao campo na época em que foram apresentadas nos festivais, por entender que estas músicas alcançaram um público maior em sua época, tanto entre os consumidores, admiradores da MPB, quanto entre os próprios indivíduos que também produziam músicas.

A decisão sobre a quantidade das músicas a serem analisadas foi tomada sob a luz da discussão sobre a diferença entre métodos Qualitativos e Quantitativos promovida por David Collier, Jason Seawright e Henry E. Brady (2003). Para definir as diferenças entre pesquisas Quantitativas e Qualitativas, os autores definem quatro critérios que poderiam distinguir as duas abordagens metodológicas. Estes quatro critérios foram analisados a partir da orientação que o trabalho busca seguir, para assim contribuir no caminho metodológico a ser traçado.

O primeiro critério diz respeito ao “*Level of Measurement*”, ou o “Nível de medição”, no sentido de haver um maior potencial analítico dentro da pesquisa. Quanto maior o nível de medição, maior a possibilidade de se chegar a conclusões causais, por possuírem uma diferenciação entre casos que pode ser percebida de forma mais refinada. O segundo critério argumenta sobre tamanho do N, o número de casos a serem analisados. Não há um número exato que defina se uma abordagem será quantitativa ou qualitativa, mas comumente, se estabelece a fronteira entre o que seria um N pequeno e um N grande entre 10 e 20 casos. Isso, por si só, não define se a pesquisa será quantitativa ou qualitativa, mas precisa ser considerado, em conjunto com os dois próximos critérios (COLLIER; SEAWRIGHT; BRADY, 2003, p. 5).

A terceira distinção fala sobre testes estatísticos, que são uma ferramenta analítica poderosa para desenvolver inferências causais e descritivas no trabalho. Só faz sentido usar estes testes, contudo, se suposições complexas são encontradas, o que desfavorece o uso desses testes na abordagem qualitativa, que possui outras maneiras mais efetivas de embasar sua análise. O quarto e último critério diz respeito aos tipos de análise utilizados, se a pesquisa possui uma análise do tipo “*Thick*” ou do tipo “*Thin*”. A análise “*Thick*” tem, a seu favor, um conhecimento mais detalhado dos casos utilizados, o que dá uma maior importância ao contexto de cada caso, trabalhando-os com mais profundidade, relacionando-se, assim, à pesquisa qualitativa. A análise “*Thin*” por outro lado, possui um conhecimento mais superficial de cada caso, abrangendo, em contrapartida, uma maior quantidade de casos, o que facilita uma perspectiva comparada e o uso de testes estatísticos, possuindo maior propriedade para chegar a conclusões generalizantes (COLLIER; SEAWRIGHT; BRADY, 2003, pp. 5-6).

Este trabalho não possui a pretensão de chegar a conclusões que busquem uma compreensão ampla do todo, generalizando as ideias aqui presentes. O esforço presente no trabalho passa por ampliar a visão dos leitores sobre a realidade vivida no Brasil durante o período de repressão militar bem como analisar músicas produzidas àquele momento com o objetivo de entender alguns dos anseios presentes naqueles que se posicionavam de forma crítica ao regime. Dentro deste horizonte, portanto, não é necessária a preocupação com um alto “nível de medição” ou desenvolver testes estatísticos, já que não se encaixam nas necessidades do presente trabalho. A proposta, portanto, se encaixa na descrição de uma análise “*Thick*”, ou seja, buscando uma maior profundidade na análise de cada ponto, onde não há uma amostra representativa de músicas que poderia trazer conclusões gerais.

Para que a análise seja bem-feita, dentro das limitações do trabalho, o N, ou seja, a quantidade de músicas analisadas, não pode ser muito grande para que cada música seja tratada com a profundidade devida e que, com isso, seja possível extrair o máximo de informação de cada uma. Esse N, porém, também não pode ser muito pequeno, já que há a pretensão de trazer variadas histórias para ampliar a compreensão dos discursos políticos proferidos àquele momento histórico. Por estes motivos, serão oito, as músicas analisadas no presente trabalho.

Compreendendo a influência do AI-5 na realidade brasileira no fim da década de 1960, metade das músicas analisadas serão músicas lançadas antes da publicação do AI-5, enquanto a outra metade será composta por músicas lançadas após a publicação do já citado Ato Institucional, buscando observar alguma mudança na maneira em que os artistas se posicionavam politicamente em suas músicas. As músicas serão apresentadas na ordem em que foram compostas e chegaram ao público, da mais antiga para a mais nova.

A primeira música a ser analisada, então, é “Carcará”, composição de João do Vale e José Cândido, música que ficou marcada na voz de Maria Bethânia, que acabou sendo considerada uma “musa das canções de protesto” à época. Anterior à eclosão da chamada “era dos festivais”, a música foi de grande importância para a arte engajada da época, sendo a composição mais importante do show “Opinião”, um musical de protesto que começou a ser apresentado em dezembro de 1964 contra a ditadura que acabara de ser instaurada (SEVERIANO; MELLO, 1998, pp. 83-84, 124).

A segunda música é “Disparada”. Composta por Téo de Barros e Geraldo Vandré, sendo interpretada por Jair Rodrigues, a música dividiu o primeiro lugar no II Festival de Música Popular Brasileira da TV Record com “A Banda”, de Chico Buarque. Assim como outras músicas de protesto do início da era dos festivais, carrega uma narrativa ligada à realidade do migrante nordestino, desde a letra até os arranjos e o sotaque empregado pelo cantor. Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello classificam-na como “a mais vigorosa canção de protesto surgida até então, um verdadeiro cântico revolucionário” (1998, p. 99).

A terceira música é “Roda Viva”, composta e interpretada por Chico Buarque, classificada em terceiro lugar no III Festival da TV Record, em outubro de 1967. A música em questão possui um impacto que vai para além da música, já que marcou a história com uma peça estreada em janeiro de 1968, que, no período de radicalização da ditadura, que caminhava em direção ao AI-5, sofreu muita repressão de grupos de direita ligados ao regime. A apresentação transmitida pela televisão é uma das mais marcantes da era dos festivais, com Chico e o grupo MPB 4 cantando todos ao redor de um microfone<sup>4</sup> (SEVERIANO; MELLO, 1998, pp. 114-115).

A quarta música será “Caminhando (Pra Não Dizer Que Não Falei Das Flores)”. Composta e apresentada por Geraldo Vandré, no III Festival Internacional da Canção (FIC), da Rede Globo, a música que inspira o nome deste trabalho é possivelmente a maior música de protesto da história da ditadura, hino cantado durante diversas manifestações populares que ocorreram após esta música, que foi lançada no mesmo ano que a promulgação do AI-5. A veiculação da música chegou a ser proibida pelos militares, durante o período mais rígido do regime (SEVERIANO; MELLO, 1998, p. 125).

A quinta música, e primeira da era pós-AI-5, é “Sinal Fechado”, de Paulinho da Viola. Ganhadora do V Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, em novembro de 1969, a música difere bastante das composições anteriores do autor, que afirmou ter sido influenciado

---

<sup>4</sup> Ver Anexo 3.

por seu contato com músicos mais “jovens” à época, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Edu Lobo (SEVERIANO; MELLO, 1998, pp. 145-146). Classificada como uma “discreta canção de protesto”, pode demonstrar a suavização do discurso presente nas músicas pós-AI-5.

A sexta música, segunda composta por Chico Buarque, é “Apesar de Você”. Após a volta de Chico de seu autoexílio na Europa, em março de 1970, o músico se viu enganado por ter sido influenciado a acreditar que a situação no país já havia melhorado, colocando pra fora seu incômodo com a continuidade da repressão nesta letra que coloca os incômodos do autor de forma explícita e passou pelos mecanismos de repressão do regime por ter sido interpretada, em um primeiro momento, como a história de uma briga de casais. A música, produzida em uma época onde a popularidade de Chico Buarque estava no auge, portanto, sendo central ao campo, se popularizou de forma muito intensa, sendo um marco na carreira do músico, que passou a ser ainda mais perseguido após sua publicação (SEVERIANO; MELLO, 1998, p. 151).

A música de número sete é “Nada Será como Antes”. Composição de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, gravada por Elis Regina em 1972, como uma tentativa de representar, como dizem Severiano e Mello, “os anseios da juventude brasileira na ocasião” (1998, p. 176). Neste período, já após o auge dos festivais, Milton Nascimento, Ronaldo Bastos e outros artistas viam, como missão de vida, mudar a política por meio de sua arte, transformando suas músicas em duras acusações aos crimes dos militares.

A oitava e última música, é “Fé Cega, Faca Amolada”, dos mesmos autores da música anterior e considerada uma continuação da mesma. Lançada em 1975, fez parte do álbum que consolidou a carreira de Milton Nascimento como um grande astro da música brasileira, sendo uma importante e dura canção crítica aos militares (SEVERIANO, MELLO, 1998, p. 210).

Todas estas músicas foram escolhidas por sua relevância no campo da MPB em sua época, que conseguiram uma grande veiculação, seja por sua boa recepção em festivais ou por terem sido produzidas por artistas centrais ao campo, o que facilita a sua popularidade. Canções que são marcos para a história da música brasileira e, muitas vezes, lembradas pelo trabalho historiográfico brasileiro por sua influência na realidade política àquele momento.

### **3.2 – Análise das músicas**

Assim como ocorreu um desgaste da democracia brasileira no início da década de 1960, desde a renúncia de Jânio Quadros à deposição de João Goulart, a bossa nova também passou por um período de esgotamento, após o estouro da fama de Tom Jobim, Vinicius de Moraes e João Gilberto, que em 1963 passam a seguir suas carreiras para outros rumos. A música brasileira, porém, seguiu para as mãos de artistas que são considerados uma “segunda geração”

da Bossa Nova, fortemente influenciados pelos artistas que vieram antes. Os artistas dessa segunda geração dominaram a era dos festivais, que contribuiu para sua fama no início da carreira e consolidação de suas carreiras. (SEVERIANO; MELLO, 1998, pp. 15-16). Nesse contexto de centralidade da música brasileira, os artistas aqui apresentados viviam o crescimento e auge de suas carreiras enquanto a situação política do país se tornava cada vez mais difícil.

### 3.2.1 – Carcará

Carcará!  
 Pega, mata e come  
 Carcará!  
 Num vai morrer de fome  
 Carcará!  
 Mais coragem do que homem  
 Carcará!  
 Pega, mata e come  
 Carcará!

Lá no sertão...  
 É um bicho que avoa que nem avião  
 É um pássaro malvado  
 Tem o bico volteado que nem gavião

Carcará...  
 Quando vê roça queimada  
 Sai voando, cantando  
 Carcará...  
 Vai fazer sua caçada  
 Carcará...  
 Come inté cobra queimada

Mas quando chega o tempo da internada  
 No sertão não tem mais roça queimada  
 Carcará mesmo assim num passa fome  
 Os burrego que nasce na baixada

Carcará!  
 Pega, mata e come  
 Carcará!  
 Num vai morrer de fome  
 Carcará!  
 Mais coragem do que homem  
 Carcará!  
 Pega, mata e come

Carcará é malvado, é valentão  
 É a águia de lá do meu sertão  
 Os burrego novinho num pode andá  
 Ele puxa no bico inté mata

Carcará!  
 Pega, mata e come  
 Carcará!  
 Num vai morrer de fome  
 Carcará!  
 Mais coragem do que homem

Carcará!  
Pega, mata e come  
Carcará!

“Em 1950 mais de dois milhões de nordestinos viviam fora dos seus estados natais. 10% da população do Ceará emigrou. 13% do Piauí! 15% da Bahia! 17% de Alagoas!”

(Carcará...)  
Pega, mata e come  
Carcará!  
Num vai morrer de fome  
Carcará!  
Mais coragem do que homem  
Carcará!  
Pega, mata e come! (BETHÂNIA, 2017).

Esta música não tornou-se famosa por meio dos festivais, mas foi a música mais importante do musical “Opinião”. Um musical de protesto que colocava três pessoas de origens distintas, Zé Ketí, um compositor urbano, João do Vale, um nordestino e Nara Leão, uma mulher da alta classe média, e que compartilhavam uma mesma posição, crítica à ditadura militar. O musical teve seu nome baseado em outra música, chamada Opinião, de Zé Ketí, que é uma música resistência ao processo de remoção das favelas do rio de janeiro que ocorreu durante a década de 1960, desafiando a ditadura. Carcará marcou uma onda de músicas de protesto com narrativas centralizadas na realidade do nordeste brasileiro e a grande migração de sua população em busca de uma vida melhor. João do Vale, um autor de origem maranhense, descrito como um grande observador da vida nordestina, coloca o pássaro carcará como personagem principal de sua história, representando um ideal de liberdade para o povo nordestino (SEVERIANO; MELLO, 1998, pp. 83-84, 86, 88).

No início da década de 1960, foi formado, na União Nacional dos Estudantes (UNE) um Centro Popular de Cultura, o CPC. Este Centro foi “criado para promover, além de discussões políticas, a produção e divulgação de peças de teatro, filmes e discos de música popular” (TINHORÃO, 1998, p. 314). Buscando promover produções artísticas preocupadas com questões sociais, o CPC foi um centro de convívio e interação entre artistas preocupados com estas questões, onde nasceram os vínculos que fizeram ser possível a construção do musical. O espetáculo, portanto, foi um marco do engajamento político da classe média universitária por meio da arte, trazendo os arranjos de festival e prevendo a tendência das músicas que continuariam a bossa nova e dominariam a era dos festivais (TINHORÃO, 1998, pp. 323-324).

Ao prestar atenção na letra da música, salta aos olhos um trecho onde estatísticas são apresentadas. Essas estatísticas, na música, são o único momento onde a voz não canta, mas recita, cortando a expectativa de quem está ouvindo e trazendo mais atenção para este momento.

Estas informações contribuem para a mensagem passada pela música, onde o carcará, pássaro originário do Nordeste brasileiro e personagem da música, representa a resistência do povo nordestino a todas as adversidades que aparecem em seu caminho, fazendo o que for possível para acabar com sua fome, comendo “até cobra queimada”. A realidade nordestina era de êxodo para os centros urbanos brasileiros, levando sua cultura e suas esperanças para os centros urbanos.

A música, que marca o início dessa era de músicas de protesto durante a ditadura, apresenta as dificuldades da realidade nordestina, mas não defende uma ideologia, um dever ser ou critica o regime militar de forma direta, apontando para uma região do país que sempre foi ignorada pelo poder econômico e político, até pouco tempo atrás.

### 3.2.2 – Disparada

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 pra 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 pra 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 (RODRIGUES, 2017).

Outra música que aponta para a realidade nordestina é “Disparada”, composição de Théo de Barros e Geraldo Vandré, cantada por Jair Rodrigues no II Festival de MPB da Record. Como “Carcará”, a música também dialoga com a realidade nordestina. Considerada a música

de protesto mais impactante até seu momento, Disparada, como o discurso de alguém que veio do sertão e irá apresentar seu ponto de vista, apresentando na própria letra a consciência de que seu discurso poderia não ser bem recebido em (“e posso não lhe agradar”). Como afirmado no capítulo anterior, a mídia buscava criar uma rivalidade para atrair a atenção do público e este festival teve uma narrativa muito forte centralizada na disputa entre a música aqui analisada e “A Banda”, de Chico Buarque. O público estava extremamente dividido entre as duas músicas e ao fim do festival, o prêmio de primeiro lugar foi dado para ambas, fato que nunca se repetiu em outro festival. O júri escolheu dividir o prêmio para evitar que houvesse um confronto entre os torcedores de ambas as músicas, sendo “Disparada”, a música defendida por aqueles que defendiam uma arte mais engajada politicamente (SEVERIANO; MELLO, 1998, p. 99).

Entre o trecho (“Aprendi a dizer não, ver a morte sem chorar”) e (“eu vivo pra consertar”), é apresentado o costume do eu-lírico com notícias ruins, que acabaram desumanizando-o. Quando se fala sobre a boiada, está se falando sobre a sociedade brasileira sob o regime militar, sendo as pessoas os bois. Vandrê, então, diz que já foi boi, mas um dia se montou, como se fosse o momento onde percebeu os problemas da realidade em que vivia. Deixando a posição de boi, alguém que vive sob o controle do fazendeiro, os militares, e passando a tomar a posição de boiadeiro.

Nesse sentido, interpreto a narrativa da música como um processo de tomada de consciência da desigualdade vivida, que levou a uma revolução, quando o eu-lírico deixa seu lugar de boi, montando-se e passa a ser um boiadeiro, como em uma revolução que gera uma nova organização social que ainda possui desigualdade. Em um momento, porém, o eu-lírico “acorda”, passando a entender o problema dessa nova organização (“[...] porque gado a gente marca / Tange, ferra, engorda e mata, mas com gente é diferente”). Concluindo que a melhor organização possível, é um (“[...] reino que não tem rei”). Nesse caso, a conclusão da música tende para o lado de propor uma organização social sem líderes, como ideais autonomistas e anarquistas.

Há, porém, outras interpretações como a que vê na música, uma correlação com a trajetória da vida de João Goulart, que foi filho de donos de terras e passou a cuidar das propriedades de seu pai quando este morreu, traçando paralelos entre a música e a vida do ex-presidente (SILVA, 2014). A letra cheia de metáforas abre a oportunidade para diversas interpretações possíveis. Ainda assim, a conclusão da música é clara, em ver como ideal um reino sem rei, uma organização onde não há lideranças. Nesse sentido, pode-se dizer que a música realmente busca defender um ideal semelhante à ideia de anarquia ou autonomismo.



### 3.2.3 – Roda Viva

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  
 Rodamoinho, 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  
 Rodamoinho, roda pião  
 O tempo rodou num instante  
 Nas voltas do meu coração

A roda da saia, a 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 moinho, roda-gigante  
 Rodamoinho, 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 pro tempo parar  
 Mas eis que chega a roda-viva  
 E carrega a saudade pra lá

Roda mundo, roda-gigante  
 Rodamoinho, roda pião  
 O tempo rodou num instante  
 Nas voltas do meu coração (BUARQUE, 2017a).

“Roda Viva”, de Chico Buarque, não carrega consigo o debate centrado na história nordestina das músicas engajadas anteriores. Podendo ser descrita como uma música mais

urbana em sua letra e também seu arranjo, a música debate sobre os diversos esforços feitos para uma vida melhor que acabam sendo em vão, quando chega a “roda-viva”, uma metáfora bem direta para a influência do regime militar na vida das pessoas.

A música, classificada em terceiro lugar no III Festival da TV Record, interpretada com a companhia do grupo MPB4, entrou para a história com uma peça, encenada em 1968, ano seguinte ao festival. O Teatro Galpão, em São Paulo, local onde foi encenada a peça, sofreu represálias de grupos conservadores defensores do regime militar, com a agressão de atores e destruição dos cenários<sup>5</sup>. Quando encenada em Porto Alegre, também sofreu agressões, tendo seu fim quando “os participantes da peça foram enfiados num ônibus e despachados para fora do estado, com a recomendação de não retornarem” (SEVERIANO; MELLO, 1998, p. 115).

A narrativa da música é toda construída ao redor do esforço, já dito anteriormente, em busca de uma vida melhor, mas que acaba por ser em vão. A “roda-viva” sempre volta e acaba colocando por terra, o esforço feito. Em (“A gente quer ter voz ativa / No nosso destino mandar / Mas eis que chega a roda-viva / E carrega o destino pra lá”), a primeira aparição da roda viva na música, observa-se um discurso facilmente assimilável pelo contexto de sua apresentação, já que a suspeita pairava sobre todo tipo de atitude que poderia ser minimamente vinculada a uma opinião política que fosse contrária ao regime militar, não havendo qualquer possibilidade de ter uma voz ativa. É possível interpretar, contudo, que o desejo por mandar no próprio destino, colocado nesta música, não é uma posição extremamente revolucionária, mas apenas uma reação ao fim da democracia representativa a partir do início do controle militar, no país.

Em (“A gente vai contra a corrente / Até não poder resistir”), continua-se o discurso, pouco subliminar, sobre a resistência contra a ditadura militar. Quando se canta (“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”), discurso quase profético sobre a repressão que a apresentação teatral baseada na música sofreria, se retrata as limitações artísticas que o regime impunha, àquele momento. Apesar de o AI-5 ainda não ter chegado, a produção artística brasileira via o cerco fechando, com uma suspeita ao redor dos artistas cada vez maior. Chico Buarque passaria a ser considerado um grande propagador da “propaganda subversiva”, instrumento da “guerra psicológica” que buscava enfraquecer o regime militar (NAPOLITANO, 2004, 107-109)

---

<sup>5</sup> As agressões sofridas pela peça repercutiram, chegando a serem referenciadas por Caetano Veloso em sua apresentação de “É Proibido Proibir”, no Festival Internacional da Canção, de 1968, quando ao ser vaiado pelo público, largou o plano para a apresentação e passou a vociferar críticas àqueles que o vaiavam. Em um momento, disse: “Vocês são iguais sabem a quem? Àqueles que foram na Roda Viva e espancaram os atores! Vocês não diferem em nada deles, vocês não diferem em nada.” (VELOSO, 1997).

O discurso fatalista da música, onde a roda viva sempre chega pra acabar com os planos de todos, realça a falta de um horizonte onde a repressão dos militares não aconteceria. A saudade de um Brasil sem os militares no poder, inclusive, é retratada na música, quando se diz (“No peito a saudade cativa / Faz força pro tempo parar / Mas eis que chega a roda-viva / E carrega a saudade pra lá”), mas mesmo esta sensação de saudade é varrida pela repressão do regime.

A música foca em criticar o regime e a situação vivida àquele momento, retratando o incômodo de viver sob uma constante vigilância e a dificuldade de possuir um posicionamento crítico à ditadura, não importa qual seja. Roda Viva, apesar de ser diretamente crítica aos militares, não defende uma linha ideológica específica, focando em apresentar os problemas de seu momento, mas não apresentando soluções, portanto não defendendo uma ideologia.

### **3.2.4 – Caminhando (Pra Não Dizer Que Não Falei Das Flores)**

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  
Armados ou não  
Quase todos perdidos  
De armas na mão  
Nos quartéis lhe ensinam  
Uma antiga lição  
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 (VANDRÉ, 2017).

A música que inspira o nome deste trabalho, apresentada no III FIC, é, talvez, a maior referência para as músicas politicamente engajadas produzidas durante o regime militar. Em sua apresentação no festival, o público ovacionou a apresentação, sentindo-se injustiçado com a segunda colocação obtida pela música, vaiando a decisão do júri, tentando acalmar os ânimos do público, Vandr  falou neste momento, a ic nica frase “A vida não se resume em festivais”, o que d  uma boa perspectiva da importância dos festivais para o campo da música brasileira nesta época.

Lançada no mesmo ano que a promulgação do AI-5, a música foi um audacioso desafio do autor ao regime. Ela marca o fim da carreira de Vandr  no Brasil, que com o endurecimento do regime se refugiou fora do país e, após sua volta, não produziu mais músicas no país. A música chegou a ser considerada por um importante general do Exército, como uma música de “letra subversiva e sua cadência   do tipo de Mao-Ts -Tung” para justificar sua proibição.

A música já começa defendendo um ideal de igualdade entre todos, de distintas posições sociais, mesmo aqueles que discordam entre si, em (“Somos todos iguais / Braços dados ou não / Nas escolas, nas ruas / Campos, construções”). Em (“Vem, vamos embora / Que esperar não é saber / Quem sabe faz a hora / Não espera acontecer”), Vandr  defende uma posição ativa daqueles críticos ao regime militar, para que possa reverter a situação em que vivem. Esperar que a mudança chegue, não é suficiente,   necessário fazer-se ativo e atuar para que a realidade mude.

(“Pelos campos há fome / Em grandes plantações”) é a descrição de um problema importante da época, demonstrando a incapacidade do governo militar, que tanto se exaltava, de resolver problemas muito próximos de todos. Quando diz que (“Pelas ruas marchando / Indecisos cordões / Ainda fazem da flor / Seu mais forte refrão / E acreditam nas flores / Vencendo o canhão”), Vandr  apresenta a realidade de grande parte da militância   época, que buscava a flor, a mobilização política centrada no debate, e não no combate físico, mas não apresenta uma conclusão sobre isto.

Mais uma vez sendo bem direto, Vandr  coloca sua crítica aos militares ao dizer que (“Há soldados armados / Armados ou não / Quase todos perdidos / De armas na mão / Nos quartéis lhe ensinam / Uma antiga lição / De morrer pela pátria / E viver sem razão”), trazendo uma ideia de desumanização dos soldados que trabalhavam para defender os interesses dos militares.

Colocando o protagonismo nas mãos do povo, e remetendo ao momento que apresentou a todos como iguais, a letra coloca que (“Nas escolas, nas ruas / Campos, construções / Somos todos soldados / Armados ou não”) e ainda (“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”).

A canção é um diálogo com o povo, colocando para eles a ideia de que são responsáveis pelo próprio destino. Quase que contrariando o discurso de roda viva, pessimista e que vê o regime militar como uma “roda-viva” que atrapalha todo o esforço por um mundo melhor, “Caminhando” coloca o protagonismo da situação nas mãos do povo, defendendo que   possível mudar esta realidade, sendo todos soldados, armados ou não. A música, apesar de defender uma maior atividade do povo contra o regime, não apresenta uma linha ideológica para fazê-lo, sendo, portanto, mais uma composição que apenas foca nos problemas de seu momento, mas não defende um horizonte prático e teórico para esta mudança.

### **3.3 – O AI-5**

No dia 13 de dezembro de 1968, no Palácio das Laranjeiras do Rio de Janeiro, ocorreu a reunião que antecedeu a edição do Ato Institucional número 5. O AI-5, marco do momento mais repressivo da ditadura, concedeu, institucionalmente, um enorme poder e autonomia para o Executivo militar, jamais centralizado desta maneira, amparando desde as torturas praticadas pelo regime, até a repressão aos protestos políticos de estudantes universitários e secundaristas. O AI-5, t mbe m, foi fundamental para justificativa da prisão de artistas, perseguidos por serem vistos como uma ameaça ao regime (MELLO, 2003, p. 335).

Logo após a edição do AI-5, então, houve a prisão de Gilberto Gil e Caetano Veloso que, como já afirmado no capítulo anterior, foi baseada na denúncia de um radialista conservador de São Paulo, que afirmou ter visto os artistas cantando uma versão do hino nacional com diversas ofensas. A versão do radialista, porém, nunca foi provada e os militares não buscaram confirmar a veracidade da acusação. Ainda, próximo a este acontecimento, também ocorreu o autoexílio de Chico Buarque, em 2 de janeiro de 1969, que aproveitou uma viagem para o festival de Cannes, na França e o lançamento de um disco em Roma, para exilar-se por lá. Antes de sua viagem para a Europa, Chico havia sido detido, levado para o quartel no dia 20 de dezembro de 1968, onde passou o dia e havia sido avisado de não deixar a cidade do Rio de Janeiro sem a autorização de um Coronel. Chico Buarque relata, em seu documentário “Chico Buarque – Vai Passar”, que entre a edição do AI-5 e o dia que partiu em sua viagem à Europa, não havia notícia sobre o que estava a acontecer, apenas uma “boataria” de comentários sobre prisões de conhecidos (PASSAR, 2005).

Os festivais, contudo, haviam se tornado um holofote para a imagem que o Brasil transmitia para o mundo. O esforço da mídia, após o AI-5, era mostrar uma imagem bonita e exuberante, reforçada pela primeira transmissão a cores da TV brasileira do IV FIC, da TV Globo, de 1969. Esta imagem contrariava a imagem de um país que estava a praticar tortura contra seus opositores políticos, notícias que já corriam o mundo pelos veículos da imprensa internacional (MELLO, 2003, pp. 335-340).

### 3.3.1 – Sinal Fechado

Olá, como vai?  
 Eu vou indo e você, tudo bem?  
 Tudo bem eu vou indo correndo  
 Pegar meu lugar no futuro, e você?  
 Tudo bem, eu vou indo em busca  
 De um sono tranquilo, quem sabe...  
 Quanto tempo... pois é....  
 Quanto tempo...  
 Me perdoe a pressa  
 É a alma dos nossos negócios  
 Oh! Não tem de quê  
 Eu também só ando a cem  
 Quando é que você telefona?  
 Precisamos nos ver por aí  
 Pra semana, prometo talvez nos vejamos  
 Quem sabe?  
 Quanto tempo... pois é... (pois é... quanto tempo...)  
 Tanta coisa que eu tinha a dizer  
 Mas eu sumi na poeira das ruas  
 Eu também tenho algo a dizer  
 Mas me foge a lembrança  
 Por favor, telefone, eu preciso  
 Beber alguma coisa, rapidamente  
 Pra semana

O sinal...  
 Eu procuro você  
 Vai abrir...  
 Por favor, não esqueça,  
 Adeus... (VIOLA, 2017).

A música vencedora do V Festival da TV Record, em novembro de 1969, foi considerada por muitos como incapaz de estar no mesmo espaço das outras músicas, todas consideradas muito ruins para o festival, tanto pelo público como pela crítica. A tônica do festival foi a monotonia das músicas participantes, completamente diferente dos festivais anteriores. Ironicamente, este foi o primeiro festival da TV Record feito após o AI-5. Esta monotonia talvez tenha tido uma influência das limitações cada vez mais fortes colocada aos artistas.

Como já colocado, o autor creditou a originalidade desta música ao contato que tinha com outros músicos da época, que possuíam um discurso mais ácido e crítico ao regime, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Edu Lobo, sendo inclusive regravada por Chico Buarque em um álbum que só continha regravações de outros autores, já que os instrumentos de inteligência do regime não aprovavam qualquer música composta pelo autor. A música é uma representação do cantor de sua sensação de isolamento, com a partida de diversos colegas para fora do país, em exílio e um ambiente pesado onde as pessoas falavam mas não diziam nada (MELLO, 2003, p. 351-356).

A letra apresenta a dificuldade de se estabelecer uma comunicação, em (“Quanto tempo... Pois é / Quanto tempo / Me perdoe a pressa”), o isolamento que as pessoas viviam na cidade em (“Precisamos nos ver por aí / Pra semana, prometo talvez nos vejamos”), a necessidade de uma fuga em (“Por favor, telefone, eu preciso / Beber alguma coisa, rapidamente”) e um final que não tem muito bem um fim, com um adeus distante. Esta música é considerada, pela historiadora Angela de Castro Gomes como a melhor das músicas de festival com teor político, em tempos de regime militar, transmitindo muito bem a sensação de mordida que havia entre os comunicadores do país (GOMES apud MELLO, 2003, p. 362). Paulinho, que nunca teve uma pretensão de fazer músicas que retratassem essa interação com os militares, transmitiu o peso de seu discurso a partir de sua interpretação fria e seu arranjo.

Apesar de toda a repressão praticada pelos militares, foi possível criar músicas que fizessem uma crítica ao regime, desde que passassem pelos instrumentos de controle da ditadura, nos serviços de inteligência. Se comparado com as músicas já apresentadas até aqui, Sinal Fechado é a que se apresenta de forma mais subliminar e metafórica ao colocar suas críticas ao regime. Seu discurso é, como outras músicas já apresentadas aqui, uma crítica a seu

momento, sem estabelecer o que deveria ser feito para muda-lo. Porém, não são todas as músicas do período Pós-AI-5 que seguem essa receita de “guardar” a crítica ao regime sob um grande recurso metafórico, como “Apesar de Você”, de Chico Buarque.

### 3.3.2 – Apesar de Você

Hoje você é quem manda  
Falou, tá falado  
Não tem discussão, não  
A minha gente hoje anda  
Falando de lado  
E olhando pro chão, viu

Você que inventou esse estado  
E 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 juros, juro  
Todo esse amor reprimido  
Esse grito contido  
Este samba no escuro

Você que inventou a tristeza  
Ora, tenha a 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  
 Etc. e tal  
 Lá lá lá lá laiá (BUARQUE, 2017b).

Esta composição não foi apresentada em algum festival, mas lançado em um compacto simples, em 1970. A música, que possui um recado explícito, quase que em tom de ameaça ao regime militar, passou pelos instrumentos de censura, sendo interpretada como a história da briga de um casal. Quando os militares perceberam o recado, a música já havia estourado nas rádios e já tinha quase cem mil discos vendidos, sendo proibida de ser veiculada, tendo seus discos recolhidos e destruídos, além de ter punido o censor que deixou passar, a canção. Esta música marcou o período de maior perseguição do regime a Chico, que via quase todas suas letras serem vetadas ou rejeitadas, recorrendo ao uso de pseudônimos, até a censura perceber os recursos usados por Chico e ter um maior rigor com os nomes dos compositores (SEVERIANO; MELLO, 1998, p. 151).

A letra da música trata da visão de Buarque sobre a repressão dos militares. (“Hoje você é quem manda / Falou, tá falado / Não tem discussão, não”), tratando do extremo controle que o regime tinha sobre todos e todas. Quando diz que (“A minha gente hoje anda / Falando de lado / E olhando pro chão, viu”), retrata o modo que as pessoas lidavam com a perseguição dos militares, evitando encarar os militares, olhando pro chão, falando de lado, escondendo o que tinham a dizer.

Colocando a responsabilidade dos problemas do momento nas mãos dos militares, que “inventaram a escuridão”, “inventaram o pecado”, mas esqueceram-se de “inventar o perdão”. Contrariando, pois, a letra de Roda Viva, composta anos atrás, com um viés fatalista, “Apesar de você” apresenta-se uma composição otimista com o futuro, colocando todas essas responsabilidades no colo do regime, mas falando para este, quase que em tom de deboche que (“Apesar de você / Amanhã há de ser / Outro dia”), já que existem coisas que são impossíveis

de se controlar, limitar e proibir, como colocado no trecho (“Como vai proibir / Quando o galo insistir / Em cantar / Água nova brotando / E a gente se amando / Sem parar”).

Eis então que o inevitável fim do regime irá chegar, e isto é colocado de forma marcante na música, tanto no título, quanto a parte que se repete dizendo que apesar dos militares, o futuro seria diferente, como quando o autor coloca o que virá depois do fim, quando diz que o momento irá chegar e irá cobrar o sofrimento com juros. Alfinetando ainda mais, ao afirmar que o regime iria “pagar dobrado” todo o sofrimento que causou.

Repetindo o tema com outras palavras, Chico continua reafirmando que algum dia o regime iria acabar e que ficaria muito feliz de ver a reação deste ao não conseguir mais controlar o que era dito e feito por todos. A música, muito marcante por sua crítica direta, ainda mais no contexto do endurecimento do regime a partir do AI-5, conseguiu denunciar os problemas da ditadura sem trazer aquela tristeza fatalista tão comum ao se ver dentro de um regime tão opressivo e agressivo para com seus cidadãos.

### 3.3.3 – Nada Será Como Antes

Eu já estou com o pé nessa estrada  
Qualquer dia a gente se vê  
Sei que nada será como antes amanhã

Que notícias me dão dos amigos?  
Que notícias me dão de você?  
Sei que nada será como está, amanhã ou depois de amanhã  
Resistindo na boca da noite um gosto de sol

Num domingo qualquer, qualquer hora  
Ventania em qualquer direção  
Sei que nada será como antes, amanhã

Que notícias me dão dos amigos?  
Que notícias me dão de você?  
Sei que nada será como está, amanhã ou depois de amanhã  
Resistindo na boca da noite um gosto de sol (REGINA, 2017).

Esta música, que também não foi apresentada em um festival de música, data de um momento onde os festivais estavam perdendo sua relevância, mas a inquietação política continuava presente na produção musical brasileira. A canção foi lançada em um compacto por Elis Regina, em 1972, além de ter sido gravada para o álbum “Clube da Esquina”, de Milton Nascimento no mesmo ano, além de diversas outras regravações. Escrita por Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, a primeira ideia para a canção apareceu quando Bastos lia um artigo sobre o “amanhã”, o futuro da música brasileira. Inspirado pela vontade de impactar a política por sua música, o autor então, tentou imaginar como seria o “amanhã” da política, preocupado com o futuro daqueles exilados pela ditadura, como seu irmão (SEVERIANO; MELLO, 1998, p. 176).

O nome da música já dá a tônica da mensagem que busca passar, a ideia de que no futuro, a realidade seria diferente, mas não cravando a conclusão de que este futuro seria melhor ou pior, mas apenas diferente, o que reflete o momento que se passava no Brasil, em 1972, com uma forte perseguição a artistas, militantes e jornalistas. A música dialoga, então, com as pessoas, importantes para os compositores, que haviam deixado de dar notícias por sua militância, quando coloca que (“Eu já estou com o pé nessa estrada / Qualquer dia a gente se vê”), é como se estivessem comentando que estão seguindo pelo caminho da mudança, seguindo a mesma estrada que aqueles com quem estão conversando seguiram. (“Que notícias me dão dos amigos? / Que notícias me dão de você? / Sei que nada será como está, amanhã ou depois de amanhã / Resistindo na boca da noite um gosto de sol”) retrata esta sensação de falta de informações sobre o que estava acontecendo com aqueles que fugiam da repressão dos militares, sem também saber o que iria acontecer dali pra frente.

A música, portanto, se coloca com um tom de preocupação, muito mais que de crítica e afronta ao regime. Uma preocupação com as pessoas que haviam seguido por esta “estrada” de buscar uma mudança política, esperando o fim do regime, mas sem a confiança de que conseguiriam derrubá-lo.

### 3.3.4 – Fé Cega, Faca Amolada

Agora não pergunto mais pra onde vai a estrada  
Agora não espero mais aquela madrugada  
Vai ser, vai ser, vai ter de ser, vai ser faca amolada  
O brilho cego de paixão e fé, faca amolada

Deixar a sua luz brilhar e ser muito tranquilo  
Deixar o seu amor crescer e ser muito tranquilo  
Brilhar, brilhar, acontecer, brilhar faca amolada  
Irmão, irmã, irmão, irmão de fé faca amolada

Plantar o trigo e refazer o pão de cada dia  
(Plantar o trigo e refazer o pão de todo dia)  
Beber o vinho e renascer na luz de todo dia  
(Beber o vinho e renascer na luz de cada dia)  
A fé, a fé, paixão e fé, a fé, faca amolada  
O chão, o chão, o sal da terra, o chão, faca amolada

Deixar a sua luz brilhar no pão de todo dia  
Deixar o seu amor crescer na luz de cada dia  
Vai ser, vai ser, vai ter de ser, vai ser muito tranquilo  
O brilho cego de paixão e fé, faca amolada (NASCIMENTO, 2017).

A canção, que dialoga com a canção anterior, escrita pelos mesmos compositores, foi lançada 3 anos depois, em 1975. O nome da música foi inspirado no nome de um grupo de pop inglês, muito famoso na época, chamado *Blind Faith*, “Fé Cega”, em português. O termo

“Amolada” trabalha com um duplo sentido, já que significa tanto afiada, como contrariada, infernizada, incomodada (SEVERIANO; MELLO, 1998, p. 210).

A intertextualidade com “Nada Será Como Antes”, já começa na primeira estrofe, que comenta sobre a estrada. Se antes, os autores estavam “com o pé na estrada”, alimentando a expectativa de encontrar com seu interlocutor, agora eles não se perguntam mais pra onde essa estrada leva, deixam de alimentar essa expectativa de reencontrar seus amigos, se posicionando de uma forma muito menos preocupada e mais ativa, representando uma certa impaciência com o regime militar que fazia de tudo para se manter no poder. A “faca amolada”, representando a impaciência cada vez maior com os militares, se coloca em um tom de ameaça, (“Vai ser, vai ser, vai ter de ser, vai ser faca amolada”), um aviso que a faca está na mão do povo, que poderia se rebelar a qualquer momento com aquela situação.

O uso dos verbos no infinitivo, como “deixar”, “brilhar”, “ser”, “crescer”, etc., revela a sensação de imediatismo, da necessidade de um enfrentamento naquele momento em que a música era composta. Além disso, a obra de Milton Nascimento, possui uma forte relação com a ressignificação de palavras pertencentes ao linguajar comum da religião católica. Nesta música em específico, fala sobre paixão, fé, “plantar o trigo” e “beber o vinho”. Quando usa destes termos, ele está utilizando-os para reforçar uma qualidade do objeto de sua música. Os termos “paixão” e “fé” se relacionam com a paixão de Cristo, sua travessia missionária que é um grande exemplo de esperança na vida futura para a comunidade cristã. O pão e o vinho dialogam com o renascer de Cristo. A “fé cega”, por sua vez, apesar de em um primeiro momento parecer se referir a uma crença sem fundamento, na verdade remete à tranquilidade que a letra tenta passar de que o fim do governo militar estava a chegar, esta fé cega é uma esperança que confia em um futuro diferente (COAN, 2015).

A música, portanto, discordando da canção com a qual dialoga, traz a ideia de uma certeza de que o futuro seria melhor. Eles não precisam mais saber (“[...]pra onde vai a estrada”), tomando uma posição ativa diante do problema, com uma confiança que traz tranquilidade (COAN, 2015). A música é como uma realização dos autores de que o amanhã estava em suas mãos, e que eles teriam de lutar, com sua “faca amolada” para conquistar o controle sobre o seu futuro.

## Conclusões

Apesar de as conclusões aqui chegadas não serem generalizantes ou proporem conclusões definitivas, o trabalho mostra um bom recorte da produção musical que buscava ter um impacto político no Brasil da ditadura militar. Em geral, a música engajada não possuía uma ideologia clara em suas composições, ou pelo menos não demonstrava isso em suas letras, sendo composições muito mais críticas à realidade de repressão e controle pelos militares, que uma “propaganda comunista”.

Diversas músicas tão importantes como estas não foram analisadas, mas merecem ser mencionadas, como “De Amor ou Paz”, de Adauto Santos e Luis Carlos Paraná, mencionada em outro momento neste trabalho, além de “Cálice”, de Chico Buarque e Gilberto Gil, “Jorge Maravilha” e “Vai Passar”, de Chico Buarque, “O Bêbado e o Equilibrista”, de Aldir Blanc e João Bosco, “Mosca na Sopa”, de Raul Seixas, “Acender as Velas” e “Opinião”, de Zé Ketí, “Que as Crianças Cantem Livres”, de Taiguara, “É Proibido Proibir” e “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso, “Aquele Abraço”, de Gilberto Gil, entre outras.

Das oito músicas aqui apresentadas, metade carrega em sua mensagem, uma certa denúncia pessimista, com a realidade em que viviam. “Carcará”, que aponta para os problemas do povo de origem nordestina, “Roda Viva”, que coloca o regime militar como uma “roda-viva” inevitável que atrapalha a vida de todos, “Sinal Fechado”, que denuncia os problemas e incertezas que o AI-5 trouxe e “Nada Será Como Antes”, que se preocupa com os exilados políticos.

Entre as outras quatro, todas tentam criar uma narrativa mais animada, alimentando a esperança de que era possível mudar o ambiente político em que viviam. “Apesar de Você” é a única que não coloca explicitamente a ideia de que o povo é responsável pelo fim do regime, mas conclui que o fim do regime era inevitável. “Caminhando” e “Fé Cega, Faca Amolada”, colocam o protagonismo nas mãos do povo, defendendo que era possível acabar com o regime, com uma mobilização política de todos. Das oito músicas apresentadas aqui, apenas “Disparada” chega a uma conclusão mais ideológica, por colocar o protagonismo nas mãos do povo, como as outras três apresentadas aqui, mas definindo que o melhor caminho para isto seria com um “reino sem rei”, o que é visto por muitos como uma exaltação à anarquia.

É possível perceber até uma certa linearidade dos discursos, que começaram mais fatalistas, tristes com os rumos que a política nacional tomou, tristeza que foi alimentando um certo nível de urgência que levou a músicas mais inflamadas, que confrontavam o regime mais que lamentavam a sua realidade. Esse discurso, porém, depende muito do autor, já que é

possível ver as obras de Geraldo Vandré com uma veia mais combativa, Chico Buarque com um tom mais provocativo e direto, enquanto Milton Nascimento escrevia de uma maneira mais metafórica.

Bolívar Lamounier, quando debate sobre a abertura política no país, afirma que “A importância dos movimentos da chamada sociedade civil [...] não foi tanto a de forçar o início da abertura, mas sim a de *ir aos poucos criando constrangimentos não formais, porém eficazes, ao exercício ditatorial do poder*” (LAMOUNIER, 1988, p. 124). As músicas engajadas neste período, portanto, contribuíram para este processo de deslegitimar, constranger os militares no poder, tanto denunciando o Brasil que viviam e os militares se esforçavam em esconder, como batendo de frente e apresentando a seu público que tinham a possibilidade de ser protagonistas neste conturbado ambiente político.

Ao realizar este trabalho e aprofundar neste momento histórico vivido pelo Brasil, observando os discursos que fortaleciam e mantinham a legitimidade dos militares no poder, aumenta a preocupação com os discursos existentes na contemporaneidade, que valorizam aquela época e remetem a este passado como um bom momento de nosso país, com a crescente mobilização da chamada “nova direita” e a valorização de um discurso baseado em argumentos vazios, como o discurso contra a corrupção e argumentos baseados na moral cristã. Talvez, portanto, as músicas realmente fossem uma ameaça ao regime, mostrando as contradições dos militares e escancarando os problemas da ditadura, e o medo sofrido pelos militares realmente tivesse um fundamento. Assim como ainda hoje ecoam as vozes que pedem a volta dos militares ao poder, mas continuam ecoando, também, as expressões artísticas que mostram tudo aquilo que os militares se esforçavam em esconder. Quando não se tem voz, qualquer tentativa de retomar seu espaço e se fazer ouvido, é um ato revolucionário.

## Referências Bibliográficas

- AMARAL, Aracy A. “Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil”. São Paulo, Editora Nobel, 1987.
- BETHÂNIA, Maria. **Carcará**. Disponível em <https://www.lettras.mus.br/maria-bethania/164683/>. Acesso em: 18 de novembro de 2017.
- BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2007.
- BUARQUE, Chico. **Roda Viva**. Disponível em <https://www.lettras.mus.br/chico-buarque/45167/>. Acesso em: 18 de novembro de 2017a.
- BUARQUE, Chico. **Apesar de você**. Disponível em <https://www.lettras.mus.br/chico-buarque/7582/>. Acesso em: 18 de novembro de 2017b.
- CANCLINI, Néstor García. **A Produção Simbólica: Teoria e Metodologia em Sociologia da Arte**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.
- CAROCHA, Maika Lois. **A censura musical durante o Regime Militar (1964-1985)**. História: Questões & Debates, Curitiba, n. 44, p. 189-211, 2006. Editora UFPR.
- COAN, Emerson Ike. “Fé cega, faca amolada”. **Milton Nascimento e o sentimento “à flor da pele” nos álbuns “Minas” e “Geraes”**. Grupo de Pesquisa da Comunicação e Sociedade do Espetáculo. 3º Seminário Comunicação, Cultura e Sociedade do Espetáculo. Faculdade Cásper Líbero – 15, 16 e 17 de outubro de 2015.
- COLLIER, David; SEAWRIGHT, Jason; BRADY, Henry E. “**Qualitative versus Quantitative: What Might This Distinction Mean?**” Newsletter of the American Political Science Association Organized Section on Qualitative Methods, Spring 2003, Vol. 1, No 1.
- KIRSCHBAUM, C. “**Organizational design for institutional change: The case of MPB festivals, 1960 to 1968**” Brazilian Administration Review, 3(2), 57-67, 2006.
- LAMOUNIER, Bolívar. **O “Brasil autoritário” revisitado: o impacto das eleições sobre a abertura**. In: Stepan, Alfred. Democratizando o Brasil. Rio de Janeiro: Paz e Terra (1988): 83-134.
- MANIN, Bernard. **O princípio da distinção**. Revista Brasileira de Ciência Política, nº 4. Brasília, julho-dezembro de 2010, pp. 187-226.
- MELLO, Zuza Homem de. **A era dos Festivais: uma parábola**. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- MIGUEL, Luis Felipe. **Bourdieu e a política**. Vitrais: textos de política/publicação do mestrado em Ciência Política da Universidade de Brasília. No. 1 (2001). Brasília, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos. **A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural**. Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación para el Estudio de la Música Popular, Cidade do México, Abril de 2002.

NAPOLITANO, Marcos. **A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 24, nº 47, p. 103-126, 2004.

NASCIMENTO, Milton. **Fé Cega, Faca Amolada (part. Beto Guedes)**. Disponível em <https://www.letras.mus.br/milton-nascimento/47427/>. Acesso em: 18 de novembro de 2017.

PASSAR, Chico Buarque – **Vai**. Direção: Roberto de Oliveira. Brasil, 2005, 67 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MM-dk-4S7ng>. Acesso em 20 de novembro de 2017.

REGINA, Elis. **Nada Será Como Antes**. Disponível em <https://www.letras.mus.br/elis-regina/87855/>. Acesso em: 18 de novembro de 2017.

RIDENTI, Marcelo. **Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960**. Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1, pp. 81-110, junho, 2005.

RODRIGUES, Jair. **Disparada**. Disponível em <https://www.letras.mus.br/jair-rodrigues/67649/>. Acesso em: 18 de novembro de 2017.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 2: 1958-1985**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SILVA, Roniel Sampaio. “**Análise da música Disparada (1966) – Geraldo Vandré**”. Disponível em <https://cafecomsociologia.com/2014/05/analise-da-musica-disparada-1966.html>. Acesso em: 18 de novembro de 2017.

SOARES, Elza. **De Amor ou Paz**. Disponível em <https://www.letras.com.br/elza-soares/de-amor-ou-paz>. Acesso em: 18 de novembro de 2017.

SOARES, Gláucio Ary Dillon. **A democracia interrompida**. FGV Editora, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

VANDRÉ, Geraldo. **Pra Não Dizer Que Não Falei Das Flores**. Disponível em <https://www.letras.mus.br/geraldo-vandre/46168/>. Acesso em: 18 de novembro de 2017.

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

VIOLA, Paulinho da. **Sinal Fechado**. Disponível em <https://www.letras.mus.br/paulinho-da-viola/48064/>. Acesso em 18 de novembro de 2017.



## Anexos

Anexo 1 – Operários, de Tarsila do Amaral



Anexo 2 – Segunda Classe, de Tarsila do Amaral



Anexo 3 – Imagem da apresentação de Roda Viva, durante o III Festival da TV Record

