



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CAMPUS CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE EDUCAÇÃO  
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA**

**MARCILA DE ALMEIDA**

**“AMANHÃ HÁ DE SER OUTRO DIA”: DITADURA E MÚSICA NA  
CONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA DO BRASIL (1964-1974)**

**CAMPINA GRANDE- PB  
2016**

**MARCILA DE ALMEIDA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura Plena em História, Campus I da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial para à obtenção do título de graduada em História.

Área de Concentração: História

Orientador: Prof. Ms. Gilbergues Santos Soares

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

A447a Almeida, Marcila de  
"Amanhã há de ser outro dia" [manuscrito] : ditadura e música na construção da História do Brasil (1964-1974) / Marcila de Almeida. - 2016.  
81 p.

Digitado.  
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2016.  
"Orientação: Prof. Me. Gilbergues Santos Soares, Departamento de História".

1. História do Brasil 2. Ditadura militar 3. História cultural  
4. História política 5. Música - Protesto I. Título.

21. ed. CDD 981.063

MARCILA DE ALMEIDA

**“AMANHÃ HÁ DE SER OUTRO DIA”: DITADURA E MÚSICA NA  
CONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA DO BRASIL (1964-1974)**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Curso de Licenciatura  
Plena em História, Campus I da  
Universidade Estadual da Paraíba, como  
requisito parcial para a obtenção do  
título de graduada em História.

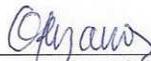
Área de Concentração: História

Aprovada em: 01/11/2016.

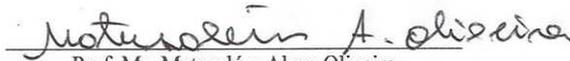
**BANCA EXAMINADORA**



Prof. Ms. Gilbergues Santos Soares (Orientador)  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dra. Ofélia Maria de Barros  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Ms. Matusalém Alves Oliveira  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

## DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a minha família, em especial, aos meus pais, João Sebastião e Josefa Severina, por sempre estarem me apoiando e incentivando minha jornada acadêmica. Além de entenderem que antes mesmo de fazer minha escolha, a História já havia me escolhido.

## AGRADECIMENTOS

*“Sedes fortes e corajosos, não temais, nem vos atemorizeis diante deles, porque o SENHOR, Vosso Deus, é quem vai convosco; não vos deixará, nem vos desamparar”*(Deuteronômio 31:6). E assim, Ele fez! Primeiramente agradeço a Deus, por sempre estar comigo, andando ao meu lado, guiando meus passos, me dando força e coragem para superar todos os meus obstáculos. Não foi fácil chegar até aqui, e se cheguei devo a Ele toda honra e toda glória. Tive que enfrentar tanta coisa, principalmente meu cansaço físico e mental.

Tive que dividir o tcc com tanta coisa, com tantas pessoas (amigos, familiares), onde estive tanto tempo em falta, mas principalmente com meu trabalho. Dividi-me entre 8 turmas, entre História, Geografia e Filosofia, entre horas a fio elaborando aula, elaborando e corrigindo provas e trabalhos. Agradeço a EMEB José Hermínio Bezerra Cabral- Mororó, principalmente em nome da coordenadora pedagógica Marilak, pela oportunidade, pelo aprendizado, pela cumplicidade. Passamos anos em uma universidade lendo, discutindo as possibilidades em sala de aula, aprendendo, como se ensinar tivesse um manual, mas só aprendemos realmente o que é ensinar, o que é fazer a diferença em sala de aula, na prática. E embora isso tenha me levado a adiação de alguns planos, foi gratificante e é, contando com os já 4 anos de experiência. Embora seja uma luta árdua, ter não apenas que lidar com um sistema que nos tira todas as possibilidades e direitos de uma Educação melhor, mas ter que lidar com alunos que em sua maioria não querem estudar.

Nessa longa estrada da vida, encontramos pessoas que de direta ou indiretamente colaboram de algum modo para a efetivação de tal sonho e é por isso que nesses anos, fui guardando o nome de cada uma em um baú, para que no devido momento pudesse agradecer da forma mais simples e singela possível. E na atual efetivação de tal realização, encontro a oportunidade de tirar do baú pessoas que fizeram e fazem parte desta minha conquista. Agradeço desde o motorista do ônibus ao “carinha” da xerox.

Agradeço aos meus maiores e eternos educadores, os meus pais, João Sebastião e Josefa Severina, que desde criança me fizeram criar asas, me ensinaram a voar, e hoje estou sobre este vôo. Mas, sobretudo me ensinaram a caminhar, no caso de minhas asas fossem cortadas. Além de tudo me ensinaram preceitos básicos e necessários a vida de uma pessoa, os quais não se aprendem em nenhuma outra instituição.

Família é tudo nessa vida, seja a família consangüínea, seja a que escolhemos, ou melhor, que adotamos, porém neste caso eu que fui adotada, adotada pela “Galera do

busão”, amigos que mesmo seguindo caminhos diferentes, permanecemos unidos pelo mesmo objetivo, lutar pelo que buscamos e acreditamos. Dividir o finalzinho da madrugada em alta estrada, cheia de buracos e de histórias inenarráveis, foi gratificante. Compartilhar o sono, o cansaço, os sonhos, o fone de ouvido, a vontade serena, acabou tornando o fardo menor. Galera massa que tem uma energia que contagia geral, mesmo em plena 4:30 da manhã, mesmo quando o ônibus quebrava, mesmo na lama e no sol escaldante.

E não poderia esquecer, de agradecer a família “Quinteto Fantástico” Ailanti, Ana, Michelle e Tércia, pessoas com personalidades diferentes, mas que possuímos algo em comum, o amor pela História. Amigas com quem compartilho todos os risos fáceis, sorrisos largos, gargalhadas desenfreadas e contagiantes e mesmo choros descontrolados. Amizade pra vida toda! “A amizade é o amor que nunca morre!” (Mário Quintana).

E ainda falando em família, agradeço toda atenção e dedicação do Departamento de História, assim como os mestres, os quais contribuíram grandemente para minha formação de historiadora.

Por último, porém não menos importante quero agradecer da forma mais sublime e singela ao meu “Sábio Orientador”, Gilbergues Santos, o qual não titubeou ao aceitar ao desafio que lhe propus. Com seu olhar clínico, objetivo e claro me ajudou a amadurecer as ideias. Agradeço pelo tempo dedicado, pelas leituras, pelas correções e questionamentos. Espero ter correspondido à altura da orientação.

E foi assim, com a presença de amigos maravilhosos em minha vida que pude continuar minha caminhada. Os quais, nem fazem ideia, mas são anjos sem asas, sem poderes sobrenaturais, alguns mesmo que distantes, sempre por perto, sempre estendendo a mão, oferecendo um ombro amigo, uma palavra de incentivo e conforto.

Enfim, a todos que fazem parte da História e da minha história, os meus sinceros agradecimentos, minha terna e eterna gratidão.

“Ando devagar por que já tive pressa e levo esse sorriso por que já chorei demais. Hoje me sinto mais forte, mais feliz quem sabe. Só levo a certeza de que muito pouco eu sei ou nada sei. Conhecer as manhas e as manhãs, o sabor das massas e das maçãs. É preciso amor pra poder pulsar. É preciso paz pra poder sorrir, é preciso a chuva para florir. Penso que cumprir a vida seja simplesmente, compreender a marcha e ir tocando em frente. Como um velho boiadeiro levando a boiada, eu vou tocando dias pela longa estrada eu vou. Estrada eu sou. Todo mundo ama um dia todo mundo chora. Um dia a gente chega, no outro vai embora. Cada um de nós compõe a sua história, cada ser em si carrega o dom de ser capaz, de ser feliz.”

Almir Sater

## RESUMO

Mesmo depois de 52 anos de ocorrido, o tema Ditadura Militar não se apresenta de forma inesgotável, pelo contrário, há muitas lacunas, muitos mistérios para desvendar sobre esse capítulo obscuro da História do Brasil. Para sanar algumas lacunas empoeiradas pelo tempo, este trabalho tem como objetivo compreender as relações políticas e socioculturais que se delineavam entre a sociedade e o Estado militarizado entre 1964 a 1974. Diante disso, o recorrente estudo se entremeará por três esferas paralelas: primeiro, discutir sobre as fronteiras móveis entre a Nova História Cultural e a Nova História Política, para a reconstrução e sobrevivência desta. Segundo, rivalizar de um lado, as músicas de protesto, como instrumento da esquerda contra o regime vigente; de outro, canções nacionalistas e artistas, que evidenciavam as belezas naturais do Brasil, os feitos das autoridades políticas atuantes. Por último, abordar o movimento cultural de Campina Grande, destacando especificamente os festivais. A partir disso, demonstrando a importância das manifestações culturais e artísticas, como ferramenta indispensável na consolidação de uma sociedade politicamente dualizada, entre a esquerda e a direita, possibilitando uma compreensão mais abrangente e concretizada sobre o contexto histórico da época.

**Palavras-chave:** Ditadura Militar; Nova História Cultural; Nova História Política, Música de Protesto.

## ABSTRACT

Even after 52 years occurred, the Military Dictatorship theme does not appear to inexhaustibly, on the contrary, there are many gaps, many mysteries to unravel about this dark chapter in the history of Brazil. To remedy some dusty gaps by time, this study aims to understand the political and socio-cultural relations that were looming between society and the state militarized from 1964 to 1974. Therefore, the applicant study entremeará by three parallel areas: first, discuss on moving borders between the New Cultural History and the New Political History, for the reconstruction and survival of this. Second, rival the one hand, the protest songs as a tool of the left against the regime; the other, nationalist songs and artists, which exhibited the natural beauties of Brazil, made from active political authorities. Finally, addressing the cultural movement of Campina Grande, esepificicamente highlighting festivals. From this, demonstrating the importance of cultural and artistic events, as an indispensable tool in the consolidation of a politically dualized society, between the left and right, allowing a more comprehensive understanding and realized on the historical context of the time.

**Keywords:** Military Dictatorship; New Cultural History; New History Politics, Protest Music.

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO .....	10
2	POLÍTICA DA BOA VIZINHANÇA: FRONTEIRAS MOVÉIS ENTRE A (NOVA) HISTÓRIA POLÍTICA E A (NOVA) HISTÓRIA CULTURAL DURANTE A DITADURA MILITAR (1964-1974).....	13
2.1	“Nos quartéis lhes ensinam uma antiga lição, de morrer pela pátria e viver sem razão”: O processo de legitimação do golpe militar.....	23
3	MPB X TROPICALISMO: UMA GUERRA FRIA MUSICAL.....	40
3.1	Revolução X contrarrevolução: Diga-me o que cantas que direis quem tu és”.....	54
4	CAMPINA GRANDE: OS FESTIVAIS MÚSICAIS CAMPINENSES DURANTE O REGIME MILITAR.....	70
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	75
6	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	77

## 1. INTRODUÇÃO

A História e a música, vistas de perto parecem duas esferas completamente diferentes, se a primeira se define em prosa e parágrafos, a segunda se consolida em versos e estrofes. Se a primeira é passível de leitura, a outra cantarolada. Porém, estão intimamente interligadas, pelo poder de ambas preservarem a memória. Apesar deste grau de parentesco, nem sempre a História e a música caminharam lado a lado, pelo contrário, o vínculo familiar é recente.

Só a partir da renovação historiográfica verificada em 1970, possibilitando a abertura das fontes históricas, que a música passa a compor o arsenal historiográfico. Sobre essa questão, Napolitano<sup>1</sup> (2002) evidencia que a história, em seu frenesi contemporâneo por novos objetos e novas fontes, se debruçou sobre o fenômeno da música popular. Porém, o autor, determina que esta relação amorosa é recente, principalmente ao que diz respeito ao Brasil, e que a música popular só passou a ser tema nos programas de pós-graduação, final dos anos 1970, e em caso particular brasileiro, só final dos anos 1980.

Platão<sup>2</sup> defendia que seria possível conquistar ou revolucionar uma cidade inteira apenas mudando sua música. E ele tinha razão, a música possui um poder de influência incomparável sobre os seres humanos.

Se analisarmos a História do Brasil, percebemos que sempre foi marcada pelo autoritarismo, utilizado como uma das principais ferramentas para assegurar a ordem social, destacando o Estado Novo (1937-1946) e adentrando principalmente na atuação da Ditadura Militar (1964- 1985), onde não só o trocadilho das datas que os aproximam, mas principalmente a repressão, opressão, censura, além de todo e qualquer tipo de controle político, econômico, social e cultural. E principalmente a manipulação da música, tanto regido pelos ditadores, para controle e dominação da população brasileira, quanto pelos esquerdistas, os quais prezavam a música como veículo de divulgação das atrocidades cometidas e cometidas pelos ditadores, em ambos os períodos repressivos.

Diante dessa percepção da música enquanto veículo de divulgação, tanto no que rege o apaziguamento ou a inconformidade diante da situação política, em seu artigo *“Ditadura, MPB e sociedade: A música de resistência em Chico Buarque de Holanda”*

---

<sup>1</sup>NAPOLITANO, M. **História e Música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

<sup>2</sup>PLATÃO. **A República**. 10. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

Matos<sup>3</sup> (2011) defende que a música não é dotada de passividade, pelo contrário ela constitui um discurso materializado em sons, palavras harmonizadas com o objetivo de transmitir críticas, ideologias, de influenciar e persuadir o receptor. Assim, nas mãos erradas, a música pode se tornar uma grande arma ideológica, que tanto pode ser usada para o bem da sociedade ou não, vai depender de quem a manipula e quais as finalidades que pretendem.

A partir dessa explanação sobre a música, este trabalho tem como finalidade compreender o seu papel de atuação e influência em um dos maiores abalos políticos que o Brasil poderia sofrer. Principalmente, pelo fato de historicamente as bases democráticas serem frágeis, devido aos períodos autoritários passados, como a República Velha (1889- 1930) e principalmente como já falado antes, o Estado Novo (1937- 1946). A Ditadura Militar (1946-1985) foi um dos capítulos mais obscuro da História do Brasil, relegada pelo prisma da Guerra Fria, o cenário brasileiro favorecia uma dualidade paralela e oposta, evidenciada pelos que eram a favor do regime e os que eram contra. Assim, de um lado estava a Direita, posição política que não apenas estava a favor, mas era o próprio cunho militar- ditatorial, de outro a Esquerda, defensora da liberdade, o direito constitucional de ir e vir, ambas as posições encenavam uma guerra ideológica.

A partir dessa tentativa de resgatar a importância da música popular brasileira na construção da história do Brasil no contexto da ditadura militar, entre 1964 a 1974, destacando o início do processo de legalização do golpe até o final do período mais obscuro, o governo Médici. O trabalho se deu a partir da análise de bibliografias, biografias, relatórios, documentários, que se enveredaram por meio da base metodológica entre Roger Chartier e Renné Remmond, entre Nova História Cultural e Nova História Política.

O trabalho se divide em três capítulos. No primeiro capítulo, intitulado “*Política da boa vizinhança: Fronteiras móveis entre a (nova) história política e a (nova) história cultural durante a ditadura militar (1964-1974)*”, inicia uma discussão sobre o renascimento da Nova História Política, destacando a importância da Nova História Cultural na preservação da política no cenário historiográfico. O subtópico deste capítulo: “*Nos quartéis lhes ensinam uma antiga lição, de morrer pela pátria e viver*

---

<sup>3</sup>MATOS, A. A. Fagundes. **Ditadura, MPB e sociedade: A música de resistência em Chico Buarque.** Disponível em: <<http://www.linguisticaelinguagem.cepad.net.br/EDICOES/17/Arquivos/01%20ALESSANDRO.pdf>>. Acesso em: 12 de julho de 2016.

*sem razão*”: *O processo de legitimação do golpe militar*”, denota-se uma abordagem a partir do contexto histórico da época, analisando o processo de efetivação do golpe, assim como as medidas adotadas pelos militares para tal façanha, destacando principalmente por meio do discurso de Bobbio a sobrevivência histórica da dicotomia direita-esquerda.

O segundo capítulo: *“MPB X Tropicalismo Uma guerra fria musical”*, elenca uma discussão acerca da importância dos festivais na década de 1960, assim como a divisão musical entre MPB e Tropicalismo, destacando seus adeptos, assim como sua importância para a época. Em seu subtópico *“Revolução X contrarrevolução: Diga-me o que cantas que direis quem tu és”*, levanta-se uma discussão sobre os cantores que eram contra o regime, destacando algumas de suas canções de protesto, destacando a música de fresta, em seguida, enaltecendo alguns cantores que foram acusados de serem adeptos a ele, por participarem de algum evento cívico da época, ou por cantar alguma música de teor ufanista.

Já o terceiro capítulo, intitulado *“Campina Grande: os festivais musicais campinenses durante o regime militar”*, faz uma discussão sobre os festivais musicais paraibanos e o olhar campinense sobre o regime militar, para tal façanha denota-se as entrevistas de Elio Penteadó e Rômulo Azevedo, que foram de grande importância para a consolidação do capítulo, no sentido em que contribuíram para entender as articulações e repressão dos militares, ao que diz respeito aos festivais musicais da época. Esse capítulo foi mais difícil, pela escassez de material, pelo fato de que não existe nenhum trabalho sobre os festivais musicais paraibanos, a não ser pela ajuda de sites e alguns relatos, mas trabalho científico em si, não tem nenhum registro.

## **2. POLÍTICA DA BOA VIZINHANÇA: FRONTEIRAS MOVÉIS ENTRE A (NOVA) HISTÓRIA POLÍTICA E A (NOVA) HISTÓRIA CULTURAL DURANTE A DITADURA MILITAR (1964-1974)**

Desde Heródoto ao século XX várias foram às formas estabelecidas para repensar e reescrever a História. A trajetória historiográfica em si, assim como o processo de consolidação da história política pode ser entendida a partir da análise de três fases: a historiografia greco-romana, a corrente historiográfica positivista e o surgimento da Escola do Annales.

Durante a Antiguidade, quando se inicia a investigação do passado em detrimento do aspecto mitológico, a história passa a se preocupar com o “fazer humano”, deixando de lado as questões mitológicas, antes abordadas. Já se nota a presença política no fazer historiográfico, se voltarmos para a concepção historiográfica greco-romana percebemos, que a própria definição de História, enquanto narrativa de feitos heróicos, de caráter objetivo e centralizado, já denotava a face política. Cujas faces se enveredavam pela busca de recriar uma história oficial a exemplo de reis, imperadores, e dentre outras figuras poderosas, resultantes da especulação de documentos oficiais. Logo, a História se assume enquanto uma extensão do poder político no que diz respeito aos elementos constituintes das narrativas históricas, como impérios, cidades-estado, República, que se consolidam na tentativa de manter uma memória política fiel e intacta. Como afirma Falcon<sup>4</sup> (1997):

Se de fato a história começou com Heródoto ou não pouco importa agora. Nasceu, sim com os gregos uma certa concepção de história: uma narrativa de certo tipo de ações heróicas ou humanas dignas de serem lembradas. A cidade-estado, os impérios, monarquias, ou, num plano mais abstrato, a República e/ou Estado, foram os centros ou núcleos que polarizaram as narrativas históricas, e, nestas, o papel dos políticos e/ou homens de Estado, as teorias filosóficas, jurídicas e teológicas acerca das origens, instituições e fins da República. Surgiu e consolidou-se assim, ao longo de muitos séculos, “a história dos historiadores” ou, apenas, a história. Bem mais tarde, esta história foi identificada como um tipo de história: a história política tradicional. (FALCON, 1997, p.99)

---

<sup>4</sup>FALCON, F. História e Poder. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. (orgs.). **Os domínios da história: ensaios de teoria e metodologia**. 5 ed. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 97-138.

Assim, a historiografia greco-romana releva um interesse histórico didático e criador de um espírito de exaltação nacional advinda da narração de fatos políticos. Vertentes históricas essas, que se consolidaram durante a segunda metade do século XIX com o surgimento da chamada Escola Metódica, ou mais conhecida como Positivista.

Se na Idade Antiga, Heródoto, Tucídides e dentre outros historiadores, já conseguem enxergar um viés científico no fazer histórico, vai ser durante o século XIX que ela se constitui como tal. Nesse sentido nota-se, um resquício da historiografia greco-romana dentro da história moderna, no que diz respeito à exaltação de grandes episódios políticos, como guerras, a vida de grandes figuras políticas, como generais, militares. Sobre essa herança historiográfica greco-romana presente na modernidade, Ariés<sup>5</sup> (1989) alega que:

A Antigüidade cessa de ser isolada no tempo. Pelo contrário, relacionam-se as repúblicas antigas às instituições modernas. Passa-se de umas às outras. A Antigüidade não deixa de ser um conservatório de modelos e de exemplos morais e cívicos. Mas as sociedades modernas visam a colher ali princípios de ação política; elas mobilizam a Antigüidade à seu serviço. (ARIÈS, 1989, p. 147)

Então, aquele sentido político denotado na Antigüidade se consolida na segunda metade do século XIX, será neste, que a política alcança seu apogeu, demarcando o território da história enquanto ciência. Para Le Goff<sup>6</sup>, “*a melhor prova de que a história é e deve ser uma ciência é o fato de precisar de técnicas, de métodos, e de ser ensinada*” (p.87). Nesse ínterim, a história política enquanto ciência, o poder e o Estado se confundiam.

O Positivismo se assume enquanto uma engrenagem científica cujos princípios baseavam-se na objetividade e na neutralidade do historiador, o qual não poderia questionar os fatos, neste sentido a História vinha como narrativa. Assim, ao transformar a História em ciência, os fatos históricos ficam presos a um tempo histórico-cronológico imutável, onde por meio da análise de documentos, os quais devem ser unicamente escritos e legitimados pelo Estado, propõe a reconstrução de uma verdade absoluta e inquestionável. Logo, o historiador tem apenas a função de descrever, narrar o que aconteceu sem nenhum juízo de valor, como Circe Bittencourt<sup>7</sup> (2005) aborda:

---

<sup>5</sup>ARIÈS, P. A História “Científica”. In: **O tempo da História**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989. p.147-162.

<sup>6</sup>LE GOFF, J. **História e memória**. Tradução: Bernardo Leitão. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 1990.

<sup>7</sup>BITTENCOURT, C. **Ensino de História: fundamentos e métodos**. São Paulo: Cortez, 2004. p.133-242.

Os historiadores, impedidos de emitir qualquer juízo de valor, mantendo-se sempre em uma atitude “imparcial” e neutra diante dos fatos, tem como objetivo “mostrar o que realmente aconteceu” e como método a busca e a verificação de documentos fidedignos em arquivos, cujas análises devem eliminar uma apreciação subjetiva. (BITTENCOURT, 2005, p. 140).

A História se confundiria com a própria definição de Política, esta que se tornaria uma extensão de poder personificada na figura do Estado. Os feitos políticos, a atuação dos personagens políticos, passavam a ser regidos pelas instituições políticas advindas das relações diretas do Estado com outras instituições como a Igreja, as revoluções que afrontam o poder estabelecido. Como trás Falcon<sup>8</sup>:

A promoção do Estado à condição de “objeto por excelência da produção histórica” significou a hegemonia da história política. Daí porque, no século XIX, poder e sempre o poder do Estado- instituições, aparelhos, dirigentes; os “acontecimentos” são sempre eventos políticos, pois são estes os temas nobres e dignos de atenção dos historiadores. (FALCON, 1997, p.65)

Se durante o século XIX a história política vive um período de glória, com o surgimento da Escola dos Annales por volta do século XX, essa começa a protagonizar um período de declínio. A Escola dos Annales surgiu na França em 1929 devido a uma revista intitulada Annales d’Histoire Économique et Sociale, fundada por Lucien Febvre e Marc Bloch, adotava a história total, assim como o privilégio do econômico e do social, em detrimento da hegemonia do político.

Como afirma Burke<sup>9</sup> (1997) desde o encontro entre Marc Bloch e Lucien Febvre a historiografia nunca mais foi a mesma, e ele tinha razão. Embora o olhar historiográfico tenha mudado a partir da Escola dos Annales, ele não se permaneceu imóvel, pelo contrário, a trajetória dos Annales se constituiu enquanto um caleidoscópio, não foi um movimento homogêneo, mas, sobretudo múltiplo constituído por várias fases mutáveis. Na primeira fase, ainda é perceptível uma pequena abertura para as análises políticas, como o estudo de biografias, embora privilegiasse o econômico, porém ao decorrer dos anos 50

---

<sup>8</sup>Ibid. 1997, p. 65.

<sup>9</sup>BURKE, P. **A Escola dos Annales**, (1929 – 1989) A Revolução Francesa da Historiografia. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

ocorre de vez marginalização da política no fazer historiográfico, como afirma Marieta Morais Ferreira<sup>10</sup> (1992):

Marc Bloch e Lucien Febvre, em seus trabalhos, deixavam espaços para análises políticas, estudos biográficos etc., embora evidentemente a ênfase recaísse sobre o econômico. Mas ao longo dos anos 50, com a transformação da VI Seção da École Pratique des Hautes Études em École des Hautes em Sciences Sociales, por Braudel, os espaços para os estudos relacionados ao político fecharam-se. Para Braudel, o essencial na história era explicado pelas grandes pulsações econômicas. Além disso, sua teoria dos três níveis longa duração, média duração e curta-duração- também descartava o político como instância relevante. (FERREIRA, 1992, p. 266)

Diferente do Positivismo, o qual privilegiava as práticas individuais, traçadas pelas narrativas de grandes figuras e elementos políticos, atribuídas a história factual, com Febvre e Bloch, há a preocupação com a “história-problema”, distribuídas entre todas as atividades humanas e com o auxílio de outras disciplinas. Segundo Julliard<sup>11</sup> (1976) durante muito tempo os historiadores franceses começaram a se desinteressarem pela vida política devido à abertura de novos campos, cujos caminhos eram mostrados pela Escola dos Annales. Desde a história econômica e social praticada por Marc Bloch, a história intelectual renovada, ou a história das mentalidades, englobava não apenas a história das idéias, mas, de sua instrumentação mental, consagrando Lucien Febvre. Referente ao quase desaparecimento da história política a partir do surgimento dos Annales, Jacques Julliard<sup>12</sup> (197) explica o porquê disso:

A história política é psicológica e ignora os condicionamentos; é elitista, talvez biográfica, e ignora a sociedade global e as massas que a compõem; é qualitativa e ignora as séries; o seu objetivo é o particular e, portanto, ignora a comparação; é narrativa, e ignora a análise; é idealista e ignora o material; é ideológica e não tem consciência de sê-lo. É parcial então o sabe; prende-se ao consciente e ignora o longo prazo; em uma palavra, uma vez que essa palavra tudo resume na linguagem dos historiadores, é uma história factual. (JULLIARD, 1976, p. 27).

<sup>10</sup>FERREIRA, M. de M. **A nova “velha história”: O retorno da história política**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 265-271. Disponível em: <<https://pesquisahistoricaurca.files.wordpress.com/2013/10/a-nova-velha-historia-o-retorno-da-historia-politica.pdf>>. Acesso em: 20 de julho de 2016.

<sup>11</sup>JULLIARD, J. A política. In: LE G; NORA, P. **História: novas abordagens**. Tradução de Henrique Mesquita. Rio de Janeiro, F. Alves, 1976. p. 180-193.

<sup>12</sup>Ibid. 1976, p. 27.

Desse modo, a história política tradicional factual se consolidava enquanto um “teatro de marionetes”, onde os protagonistas faziam parte da elite, eram os grandes homens da história, ocorrendo à marginalização das massas, assim como era parcial e antiquária. Porém, o que parecia o fim para história política, na verdade se consolidou como uma oportunidade de se reinventar. No decorrer do século XIX a política se limitava a atuação do Estado, e nos primeiros anos dos Annales, relegada ao fracasso, e é a partir dos anos 60 que ocorre o que René Remond<sup>13</sup> (2003) chama de “renascimento da história política”. Há o entendimento do poder não apenas como a extensão da figura do Estado, mas enveredados por relações diversas entre os homens e a sociedade que o rodeia.

Em seu livro *“Por uma história política”*, Rémond (2003) nos alerta sobre a perspectiva unilateral da tradicional história política, ele afirma que não era porque os historiadores tinham uma visão fechada e incompleta da política, pelo contrário, a tendência historiográfica atendia as prerrogativas da época, logo o contexto era regido por uma ideologia dominante, onde se personificava na figura do Estado, o qual se apresentava de forma unitária. Nesse sentido, com as mudanças significativas do contexto do século XX, a consolidação de um movimento operário, as insurgências das revoluções, assim como a difusão do socialismo, contribuíram para que as massas passassem a ser enxergadas, enquanto sujeitos históricos. Com o advento dessas mudanças, dá-se a ampliação das atribuições do Estado. O autor acentua que as fronteiras que delimitam o campo político não são eternas, pelo contrário, encontra-se em constante processo de expansão, a respeito disse ele defende que:

Sob a pressão das circunstâncias que criavam situações insólitas, de guerra total, de crise de uma gravidade sem precedente, e também para satisfazer às demandas de uma opinião pública que se voltava espontaneamente para os poderes públicos para responsabilizá-los por suas desgraças, ou exigir que as remediassem, sob a influência enfim de teorias que sistematizavam e legitimavam a intervenção do Estado, a política se apoderou de toda espécie de problemas que não lhe diziam respeito inicialmente, e com os quais a história política jamais tivera antes, portanto, de se preocupar. À medida que os poderes públicos eram levados a legislar, regulamentar, subvencionar, controlar a produção, a construção de moradias, a assistência social, a saúde pública, a difusão da cultura, esses setores passaram, uns após os outros, para os domínios da história política. (REMOND, 2003, p. 23-24)

---

<sup>13</sup>REMÓND, R. **Por uma história política**. Tradução: Dora Rocha. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

Logo, nesse processo de expansão, organizações socioprofissionais, sindicatos, igrejas, toda e qualquer tipo de associação ou instituição passa a se enveredar a partir do olhar político. Assim como a História em si, teve que se remodelar as insurgências do século XX, para permanecer invicta, a história política também o fez. A renovação histórico-política foi permitida devido à aproximação e troca com outras disciplinas sociais, como a ciência política, sociologia, antropologia e dentre outras ciências sociais. O século XX demarca a mudança de perspectiva de poder, se antes era limitado e centrado à figura do Estado, a partir de então, ele passa exercer e a se expressar de múltiplas maneiras, não derivando de um centro único e oficial, mas em sua multiplicidade que abarca a vida social, os discursos, o cotidiano. Como alega Remond (2003):

Mas a história política- e esta não é a menor das contribuições que ela extraiu da convivência com outras disciplinas- aprendeu que, se o político tem características próprias que tornam inoperante toda análise reducionista, ele também tem relações com os outros domínios: liga-se por mil vínculos, por toda espécie de laços, a todos os outros aspectos da vida coletiva. O político não constitui um setor separado: é uma modalidade da prática social. As pesquisas sobre o abstencionismo, os estudos sobre sociabilidade, os trabalhos sobre a socialização, as investigações sobre o fato associativo, as observações sobre as correspondências entre prática religiosa e comportamento eleitoral contribuem para ressaltar tanto a variedade quanto a força das interações e interferências entre todos esses fenômenos sociais. (REMOND, 2003, p. 35-36)

Como os Annales possibilitam a abertura de múltiplas possibilidades, o poder passa a ser regido por várias esferas, assim como a luta por ele travada por diferentes grupos sociais, nesse sentido, a história política, em processo de renascimento, passa a abrigar enquanto objetos de estudo lutas de classes, a formação de partidos políticos, as eleições, assim como a opinião pública, a mídia, os discursos. Assim, é apresentada uma noção de política de forma mais ampla, adotando a acepção do longo prazo, além de tomar os fenômenos revolucionários a partir de suas leis de funcionamentos internos. Diante disso, Julliard (1976) trás o novo papel do historiador frente a essa nova perspectiva:

O historiador político deverá, portanto, fazer cada vez mais apelo ao *longo prazo*, quer dizer, encarar a temporalidade e que trabalha sob o ângulo da permanência, e não apenas, da mudança. Ser-lhe-á

necessário também renunciar a essa continuidade histórica que se desenvolve ao longo de um tempo homogêneo, continuidade de que havia feito um dogma, para reunir, por meio da comparação, os elementos de uma estrutura que o acontecimento oculta, atrás de sua singularidade. (JULLIARD, 1976, p. 186)

Na nova história, o estudo da política deixa de ser elitista e individualista passando a compreender as massas como objeto central, desse modo deixando de privilegiar a curta duração, para a adoção de uma pluralidade de ritmos. Com o advento da longa duração, busca-se a história das articulações políticas e ideológicas, além da quantificação que é permitido por meio dos dados eleitorais e partidários. Ciro Flamarion Cardoso<sup>14</sup> (2012) denota que quando ocorre essa abertura política às ciências sociais, há não apenas a adoção da longa duração, mas principalmente da quantificação, assim como a percepção da importância da estrutura para o acontecimento, nunca ao contrário. Sobre essa mudança de perspectiva historiográfica, Sônia Regina de Mendonça<sup>15</sup> (2012) trás que:

Secundarizando a centralidade do Estado e dos grupos dominantes, a nova história política disseminou sua própria noção de “poder” apresentada, sobretudo, a partir da chamada “história vista de baixo”, voltada ao estudo do comportamento político (eleitoral) de segmentos das massas anônimas e dos ditos “homens comuns” em sua cotidianidade, enfatizando a investigação de seus valores, suas práticas simbólicas, seus ritos e até mesmo seus sentimentos. (MENDONÇA, 2012, p.59)

A história política, antes homogênea e fechada, se propõe a tal renovação que começa a traçar trajetórias com vertentes históricas contrárias, que nunca se imaginava que acontecesse uma interdisciplinaridade entre a história política e a história cultural. Com o advento da aproximação entre esses dois pontos de vistas históricos, por volta da década de 60, surge o conceito de “cultura política” que nas palavras de Lúcio Rennó<sup>16</sup> (1998) vai ser perceptível durante essa época uma difusão de pesquisas que

<sup>14</sup>CARDOSO, C. F. História e poder: uma nova história política. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. (org). **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 36-53.

<sup>15</sup>MENDONÇA, S. R. de; FONTES, V. História e teoria política. In. CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. (org). **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 54-70.

<sup>16</sup>RENNÓ, L. **Teoria da Cultura Política: Vícios e Virtudes**. n. 45. BIB, Rio de Janeiro, 1998, p. 71-92. Disponível em: <[http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com\\_docman&task=cat\\_view](http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=cat_view)>. Acesso em: 03/03/2016.

começaram a usar esse conceito. Sobre o que seria cultura política, autor toma como ponto de partida o discurso de Almond (1990, p.144):

Cultura Política é defendida, segundo Almond, como o conjunto de orientações subjetivas de determinada população. Inclui conhecimentos, crenças, sentimentos e compromissos com valores políticos e com a realidade política. O seu conteúdo é resultado da socialização na infância, da educação, da exposição aos meios de comunicação, de experiências adultas com o governo, com a sociedade e com o desempenho econômico do país. (RENNÓ, 1998, p. 71).

O conceito “Cultura Política” surgiu na década de 60, determinando a articulação entre as perspectivas históricas e culturais no estudo dos fenômenos políticos. Tendo como referência a Escola de Cultura e Personalidade, os teóricos como Benedict, Mead e Gorer, os quais desenvolveram pesquisas que se direcionavam na compreensão da influência da cultura nas articulações políticas. Desse modo, toma-se o poder em sua multiplicidade de práticas e instituições políticas que abarcam os âmbitos das crenças, dos ideais, das normas e tradições que atribuem uma ressignificação à vida política e determinados contextos. Em o “*Dicionário de Política*” Bobbio<sup>17</sup> (1998) atribui o conceito de Cultura Política ao conjunto de atitudes, normas, crenças que em compartilhamento com uma determinada unidade social que se delimita a fenômenos políticos. Logo, o que compõem a Cultura Política de determinada sociedade é a interação dos indivíduos e as instituições residentes às práticas políticas.

Embora essa interdisciplinaridade já seja notável ao longo das décadas de 60, contudo o clímax de tal aproximação será a partir de 1970, com o surgimento da Nova História Cultural. Segundo Pesavento<sup>18</sup> (2008) ao utilizar a expressão Nova História Cultural, significa dizer que existia uma velha, antiga e tradicional História Cultural, a mesma enaltece algumas mudanças entre essa transição da antiga para a nova História Cultural:

Foram deixadas de lado concepções de viés marxista, que entendiam a cultura como integrante da superestrutura, como mero reflexo da infraestrutura, ou mesmo da cultura como manifestação superior do espírito humano e, portanto, como domínio das elites. Também foram deixadas para trás concepções que opunham a cultura erudita à cultura popular, esta ingenuamente concebida como reduto do autêntico.

---

<sup>17</sup>BOBBIO, N. **Dicionário de política**. Tradução: João Ferreira. 11 ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 1998.

<sup>18</sup>PESAVENTO, S. J. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

Longe vão também as assertivas herdeiras de uma concepção da *belle époque*, que entendia a literatura – e, por extensão, a cultura – como o *sorriso da sociedade*, como produção para o deleite e a purado espírito. (PESAVENTO, 2008, p. 4)

Desse modo, o que vai determinar a diferença entre a História Cultural e a Nova História Cultural é que a primeira propunha um diálogo a respeito da História com outros saberes, como a Antropologia, a Psicologia a Ciência Política, porém a História ainda privilegiava “os de cima”, renegando as práticas cotidianas de sujeitos históricos diversos. Sobre o aparecimento desse novo viés histórico, Hunt<sup>19</sup> (1992) alega que:

No final da década de 1950 e nos primeiros anos da de 1960, um grupo de jovens historiadores marxistas começou a publicar livros e artigos sobre “a história vinda de baixo”, inclusive os atualmente clássicos estudos de George Rudé sobre as classes populares parisienses, de Albert Soboul sobre os *sans-cullotes* parisienses, e os de E. P. Thompson sobre a classe operária inglesa. Com essa inspiração, os historiadores das décadas de 1960 e 1970 abandonaram os mais tradicionais relatos históricos de líderes políticos e instituições políticas e direcionaram seus interesses para as investigações da composição social e da vida cotidiana de operários, criados, mulheres, grupos étnicos e congêneres. (HUNT, 1992, p. 2)

Dessa forma, assim como a História Cultural, a história política também foi se adaptando as novas perspectivas historiográficas, como já falara antes. Assim, a história política estabeleceu uma política de boa vizinhança com a história cultural, se a nova versão desta, passa a tomar como ponto de partida as sociabilidades cotidianas possibilitando a passagem da história dos tronos e das dominações para a dos povos e das sociedades, como alegava Rémond<sup>20</sup> (2203), logo a primeira também traçou o mesmo caminho.

Por volta do século XX, a renovação histórico-política, se constituindo como um processo lento e gradual chega ao seu ápice nas décadas de 70 e 80, com a adoção do conceito de “representações”, protagonizando o processo de fronteiras móveis entre esses dois saberes. Em seu artigo “*A nova história, a cultura política e o dilema do*

---

<sup>19</sup>HUNT, L. **A nova história cultural**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

<sup>20</sup>Ibid. 2003, p. 18-19.

*Brasil*”, Márcio Achtschin Santos<sup>21</sup> (2008) acrescenta que à medida que a nova perspectiva da história política passa a agregar o conceito de “representações”, abre-se um leque de possibilidades ao que diz respeito às novas dimensões que surgem e possibilitam analisar as disputas coletivas pelo poder, resultantes da inserção de atores dentro ou fora do Estado.

Nota-se que por meio dessas representações sociais, que as portas se abrem para a cultura, caracterizando o estudo das permanências, da longa duração, construindo uma política de boa vizinhança entre esses dois saberes. Dessa forma, o político está ligado diretamente à representação, no sentido que reconhece o lugar onde se permite os discursos e ações. Logo, a política ganha vida própria ao articular o campo social e suas representações, sem que ter que se limitar à esfera do Estado, nem mesmo aos meros reflexos das ações econômicas. Um dos historiadores que trabalha com a noção de representação é Chartier<sup>22</sup> (1990), em sua obra “*A História Cultural: Entre práticas e representações*” estabelece uma ponte entre as representações sociais e as implicações de poder e dominação, à face das articulações políticas:

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso essa investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e dominação. (CHARTIER, 1990, p.17)

Chartier (1990) defende que as representações são determinadas a partir do interesse de grupos que as forjam. Nesse caso, as percepções do social não são discursos neutros, pelo contrário, se constroem enquanto estratégias e práticas utilizadas para impor a autoridade de alguns grupos sobre os outros, evidenciando um campo de competições e concorrências atreladas ao poder e a dominação social. Para ele, as representações do mundo social, embora construídas a partir do ápice da razão, são sempre manipuladas pelos interesses de um grupo.

---

<sup>21</sup>SANTOS, M. A. A nova história, a cultura política e o dilema do Brasil. FENORD, 2008. p.146- 166. Disponível em:<<http://www.fenord.edu.br/revistaaguia/revista2013/textos/artigo%2008.pdf>>. Acesso em:20/01/2016.

<sup>22</sup>CHARTIER, R. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Tradução: Maria Manuela Galhardo. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

## 2.1 “Nos quartéis lhes ensinam uma antiga lição, de morrer pela pátria e viver sem razão”: O processo de legitimação do golpe militar

Um dos períodos mais conflituosos do Brasil que é perceptível essa política de boa vizinhança entre a nova história política e a nova história cultural, diz respeito à ditadura militar no Brasil. Quando é instalada a ditadura militar no Brasil, a partir do golpe de 1964, inicia um processo de investimento por parte dos militares no intuito de institucionalizarem a ditadura, forjando mecanismos pelos quais tem o objetivo de combater o inimigo interno, que era o avanço do comunismo. Há um pesado investimento em estratégias e técnicas de ação para construir uma sociedade homogeneizada, livre de qualquer tipo de antagonismo. Como afirma Rezende<sup>23</sup>:

O caráter ditatorial do regime militar ficava absolutamente evidenciado através da análise de sua denominada estratégia psicossocial, a qual relevava a busca de uma total homogeneização da sociedade brasileira. Ou seja, lutava-se para criar uma ordem social em que não cabia nenhuma diferença de pensamento, comportamento, atitude e/ou sentimento. O regime dizia-se incumbido de abolir os antagonismos, os conflitos e as diferenças de maneira geral. A suposta busca de coesão e integração social era reveladora desse processo. (REZENDE, 2013, p. 53)

Aos moldes do forjamento das representações sociais construídas por grupos autoritários, no caso, os militares, estes tomam como estratégia do estabelecimento da ordem e coesão nacional, o projeto psicossocial, que tinha como objetivo a construção de uma consciência nacional direcionada para a criação e preservação de mecanismos para a ascensão política, econômica, assim como, a evolução da moral e cultural, que se consolidavam enquanto o suporte ideário de democracia.

Para Certeau<sup>24</sup> (1994) as noções de estratégias estão interligadas diretamente ao lugar e espaço, ou seja, é por meio do “lugar social” que a mentalidade da época pode ser manipulada de acordo com a intencionalidade dos autores. Para ele, a estratégia seria o principal mecanismo pelo qual um grupo forte que detém o poder poderia estabelecer seu domínio. Assim, os militares se apropriam do lugar social, estabelecendo suas ideologias sobre a sociedade, esta que não possui “lugar próprio”, passa a aderir mesmo

---

<sup>23</sup>REZENDE, M. J. de. **A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade (1964-1984)**. Londrina: Eduel, 2003. Livro eletrônico. Disponível em: <<http://www.uel.br/editora/portal/pages/livros-digitais-gratuitos.php>>. Acesso em: 10/12/ 2015.

<sup>24</sup>CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.

que involuntariamente o “lugar do outro”, no caso, o lugar social construído pelos militares. Logo, os valores sociais são tomados enquanto mecanismos para a efetivação da legitimidade do regime, como bem trás Rezende<sup>25</sup> (2003):

Os valores de preservação da família, da escola, da harmonia nas normas políticas e jurídicas que se estabeleciam, eram apontadas pelo regime como garantidoras de uma suposta ordem democrática e da suposta forma de sociedade que estaria sendo criada. (REZENDE, 2003, p. 39)

Uma das estratégias adotadas na época para a preservação desses valores, sobretudo da família, foi à realização das marchas, intituladas de a “*Marcha da Família, com Deus, pela Liberdade*”, financiadas por empresários do grupo Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES), que recebia propina para tirar João Goulart do poder e tinha como presidente o general Golbery do Couto e Silva, o qual estabeleceu relações entre esse órgão e a Escola Superior de Guerra (ESG). Essas marchas eram compostas pela parte mais tradicional da Igreja Católica, além dos grupos políticos mais conservadores, assim como pelos militares e pela forte presença da ala conservadorafeminina na figura das entidades como, a Campanha da Mulher pela Democracia (CAMDE), LIMDE (Liga da Mulher Democrata), UCF (União Cívica Feminina), MAF (Movimento de Arregimentação Feminina) e FBPF (Federação Brasileira para o Progresso Feminino). Essas entidades eram financiadas pelo IPES, tinham a função de mobilizar o maior número possível de mulheres conservadoras em defesa da ideologia de um grupo católico mais conservador, na construção das mulheres “Belas, recatadas e do lar”. Essas marchas surgiram em resposta ao comício de 13 de março de 1964, na Central do Brasil, no Rio de Janeiro, considerada uma das mais importantes manifestações da esquerda brasileira antes do golpe. No discurso Goulart<sup>26</sup> alega que:

Chegou-se a proclamar, trabalhadores brasileiros, que esta concentração seria um ato atentatório ao regime democrático como se no Brasil a reação ainda fosse dona da democracia, ou proprietária das praças e ruas. Desgraçada democracia a que tiver de ser defendida por esses democratas. Democracia para eles não é o regime da liberdade

---

<sup>25</sup> Ibid. 2003, p. 39.

<sup>26</sup> STEDILE, J. P. (org). Apresentação pública do projeto de reforma agrária do governo Goulart- 1964. In: **A questão agrária no Brasil: programas de reforma agrária- 1946-2003**. 2.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2012, p.97-110. Disponível em: <<http://www.reformaagrariaemdados.org.br/sites/default/files/A%20questao%20agraria3%202011.pdf>>. Acesso em: 16/ 04/ 2016.

de reunião para o povo. O que eles querem é uma democracia de um povo emudecido, de um povo abafado nos seus anseios, de um povo abafado nas suas reivindicações. A democracia que eles desejam impingir-nos é a democracia do antissindicato, ou seja, aquela que melhor atenda aos seus interesses ou aos dos grupos que eles representam. (STEDILE, 2012, p. 98.)

Em seu discurso Jango defende que democracia é o que seu governo propõe, e que não reside somente em interpretar os anseios populares, mas, sobretudo conquistá-los por meio da paz. Para ele, a democracia estava ameaçada no sentido em que queriam estrangular a voz do povo, assim como calarem as reivindicações dos legítimos líderes populares. No discurso, ele fala sobre a crise em que o Brasil estava a assolar e propõe uma solução que seria as reformas de base, sobre estas ele acrescenta que:

Já sabemos que não é mais possível produzir sem reformar, que não é mais possível admitir que esta estrutura ultrapassada possa realizar o milagre da salvação nacional, para milhões e milhões de brasileiros, da portentosa civilização industrial, porque dela conhecem apenas a vida cara, as decepções, o sofrimento e as ilusões passadas. O caminho das reformas é o caminho do progresso e da paz social. Reforma, trabalhadores, é solucionar pacificamente as contradições de uma ordem econômica e jurídica superada, inteiramente superada pela realidade dos momentos em que vivemos. (STEDILE, 2012, p.102)

O discurso do presidente João Goulart foi benéfico até certo ponto, quando ele colocou a questão da religião em discussão, teve uma repercussão muito negativa para esquerda ao alegar que “*não poderiam ser levantados os rosários da fé contra o povo*”<sup>27</sup> e um resultado ótimo e inesperado para os militares à direita, devido ao apoio da camada popular mais conservadora para a realização dessas marchas de cunho político e religioso. A respeito da primeira marcha realizada em São Paulo no dia 19 de março de 1964, Gaspari<sup>28</sup> (2012) alega que:

O conservadorismo paulista respondera ao comício do dia 13 com uma Marcha da Família com Deus pela Liberdade em que se reuniram perto de 200 mil pessoas com faixas ameaçadoras (“Tá chegando à hora de Jango ir embora”) e divertidas (“Vermelho bom, só batom”). O Congresso, com maioria conservadora, mostrava-se disposto a

---

<sup>27</sup>Ibid. 2012, p. 99.

<sup>28</sup>GASPARI, E. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

bloquear os projetos de reforma e a cozinhar o surto esquerdista até o ano seguinte. (GASPARI, 2012, p. 49)

Os objetivos dessas marchas eram de construir um discurso legitimador do regime, consolidando cada vez mais os valores religiosos, patrióticos e morais da sociedade, onde os militares transpunham para a sociedade, que estavam sendo ameaçados pelo Comunismo. Havia por meio do combate da ameaça comunista, além da disseminação de uma sociedade homogeneizada, a tentativa de legitimar uma aparente democracia, aquela em que Jango falara que estava a estrangular a voz do povo e dos líderes populares. Era necessário que a população entendesse que o comunismo estaria associado a tudo de ruim que poderia acontecer com a sociedade, desse modo, o comunismo estava sendo associado, como de antinacional, antidemocrático, antifamília. E o golpe era justificado a partir dessa premissa, de vir para acabar com a ameaça comunista, para isso era necessário que toda a população passasse a aderir esse projeto militar.

Esse modo de apropriação e assim como o projeto da estratégia psicossocial, que disseminava valores condizentes com a sociedade que os militares pretendiam construir, era colocado em ação por meio da Escola Superior de Guerra, criada em 1949, logo após a Segunda Guerra Mundial, responsável pela segurança e desenvolvimento nacional. A Doutrina de Segurança Nacional- DSN, proposta pela ESG, era responsável por todas as ações dos governos militares, ambas as doutrinas se encarregavam de combater o inimigo interno, que era a ameaça comunista. Napolitano<sup>29</sup> (1998) resumiu os princípios básicos da DSN nos seguintes aspectos:

a) as fronteiras políticas entre os países eram mais ideológicas que territoriais; b) como consequência, o inimigo da nação poderia estar dentro do território nacional, professando, sub-repticiamente, uma ideologia inimiga e ameaçadora da ordem; c) a estratégia para combater o inimigo interno e externo deveria ser global, isto é, política, militar e econômica; d) o desenvolvimento nacional, portanto, reforçaria a segurança interna, ao passo que a segurança interna era a condição básica do desenvolvimento nacional; e) segurança e desenvolvimento eram vistos como "Objetivos Nacionais Permanentes", incompatíveis com o liberalismo político que havia norteado a relação dos Estados modernos com a sociedade civil; f) logo, o Estado não deveria ceder às pressões dos grupos sociais em conflito, mas garantir os objetivos nacionais permanentes, vigiar e reprimir tais conflitos, que poderiam ser explorados pelo inimigo interno para desestabilizar a nação; g) o poder político do Estado

---

<sup>29</sup>NAPOLITANO, M. **O regime militar brasileiro: 1964-1985**. 4. ed. São Paulo: Atual, 1998.

deveria estar centralizado numa constituição de caráter nacional, hierárquico e disciplinado, vista pelos ideológicos dessa doutrina como "neutra" e "acima dos interesses localizados"- as Forças Armadas. (Napolitano, 1998, p. 21- 22)

Esses princípios mostram o processo de militarização do Estado nacional, assim como a vigilância contra qualquer cidadão que disseminasse os preceitos comunistas. Como afirma Napolitano (1998), o Estado, deixa de administrar os conflitos sociais ao que diz respeito aos princípios da democracia e passa a ser opressor dos grupos sociais insatisfeitos com a política vigente.

A doutrina adotada pela ESG dividia o poder nacional em quatro subpoderes, eram eles: os políticos, econômicos, militares e psicossociais, estes que se encarregavam de apreender as representações sociais, assim como suas práticas culturais. Essa subdivisão compunha a base estrutural do regime militar. Para Rezende<sup>30</sup> (2003):

A formulação da Escola Superior de Guerra sobre os aspectos psicossociais foi, indubitavelmente, o fio condutor seguido pela ditadura no seguimento de ganhar aceitabilidade e adesão para os seus propósitos a partir da constante divulgação de que ela estava preocupada com o desregramento dos costumes e o desrespeito aos valores mantenedores das instituições básicas da sociedade e de sua fórmula de democracia. (REZENDE, 2003, p.42)

Então, a doutrina da Escola Superior de Guerra, com base em uma suposta democracia, orientava os brasileiros na preservação dos costumes e valores, para isso era necessário destruir o inimigo interno, que era o comunismo que estava atuante, nas figuras de sindicatos, trabalhadores de esquerda, dos intelectuais, dos estudantes e professores universitários. Daí, a importância do Curso Superior de Guerra na formação de agentes competentes para destruir o fantasma do comunismo, que assombrava os militares. O Curso Superior de Guerra<sup>31</sup> tinha a função de:

a – habilitar civis e militares para o exercício de funções de direção e assessoria, especialmente, dos órgãos responsáveis pela formulação e planejamento da Política Nacional de Desenvolvimento e Segurança.  
b – cooperar no aprimoramento de uma metodologia de formulação e planejamento da Política Nacional de Desenvolvimento e Segurança.  
(ESG, 1974, p. 1)

<sup>30</sup>Ibid. 2003, p. 42.

<sup>31</sup>BRASIL. Escola Superior de Guerra. Fundamentos teóricos. Ed. rev. Rio de Janeiro: ESG, 1983.

Com o advento do golpe, as articulações políticas voltam às suas origens, visto que quando Jango assume o poder, quebra-se o vínculo com a política externa norte-americana e o Brasil se posiciona a favor do direito de autodeterminação de Cuba contra os EUA. Em meio aos escombros político-ideológicos da Guerra Fria, o regime militar veio para coroar a bipolarização partidária do país, entre a direita e a esquerda, confrontando-se duas perspectivas contrapostas, aos moldes dos Estados Unidos e da União Soviética. Assim, de um lado estava a esquerda, rechaçada pelo governo de Jango, defendendo a revolução, de outro, defendendo o autoritarismo, a repressão, a censura e demais atrocidades defendidas na época, pela direita, como forma da ordem social.

Desde a Revolução Francesa as expressões “*direita*” e “*esquerda*” passaram a compor o universo político. Desde dessa época que elas suscitam discussões tanto no meio acadêmico quanto referente à linguagem política. Enquanto para alguns autores, a díade esteja ultrapassada devido à crise das ideologias, a complexidade das sociedades democráticas, o surgimento de novos problemas e questões políticas que não se enquadram ao esquema tradicional da díade. Para Bobbio<sup>32</sup> “*não há nada mais ideológico do que a afirmação de que as ideologias estão em crise. E depois “esquerda” e “direita” não indicam apenas ideologias (1995, p.33)*” sobre essa dualidade político- ideológica, o autor acrescenta que:

Reduzi-las a pura expressão do pensamento ideológico seria uma indevida simplificação. “Esquerda” e “direita” indicam programas contrapostos com relação a diversos problemas cuja solução pertence habitualmente à ação política, contrastes não só idéias, mas também de interesses e de valorações, contrastes que existem em toda sociedade e que não vejo como possam simplesmente desaparecer. (BOBBIO, 1995, p. 33)

Então, como ele mesmo defende não se pode limitar o sentido de “esquerda” e “direita”, apenas à esfera ideológica, mas essa díade se fundamenta em posições político-partidárias contrapostas, ideias e valores que se confrontam e se repelem. E mesmo com as efervescências e metamorfoses políticas e sociais, não desaparecem pelo fato se construírem enquanto embrião do próprio campo político-partidário. Para ele, a distinção entre a díade não impossibilita a construção de posições intermediárias, as

---

<sup>32</sup>BOBBIO, N. **Direita e Esquerda: Razões e significados de uma distinção política**. Tradução: Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Universidade Estadual paulista, 1995.

quais ocupam espaço central entre os dois extremos, denominado de “centro”. Nesse sentido, o campo político se fundamenta na divisão entre duas únicas partes, onde há a exclusão de uma parte pela outra, dessa forma não há a interposição entre ambas. Dessa formação triádica, composta pela direita e esquerda em conjunto com o espaço intermediário, que não é de direita e nem de esquerda, mas resultante entre uma e outra, formando o que se define como Terceiro Incluído. A respeito dessas fronteiras móveis entre direita e esquerda, Bobbio defende que *“entre o branco e o preto pode existir o cinza; entre o dia e a noite há o crepúsculo. Mas o cinza não elimina a diferença entre o branco e o preto, nem o crepúsculo elimina a diferença entre a noite e o dia (1995,p. 36)”*.

Em sua obra “Direita e esquerda”, Bobbio (1995), além do Terceiro Incluído, para diferenciar esses dois campos políticos, aborda sobre o Terceiro Inclusivo, que além de se enveredar pelos dois opostos encarregam de colocá-las em uma síntese superior. Compreendia sob a ótica da Terceira Via, que diferentemente do centro, não está no meio da direita e nem da esquerda, mas, sobretudo caminha para além de uma e de outra.

Outro mecanismo usado por Bobbio para legitimar a díade vai ser por meio da questão da igualdade-desigualdade, segundo ele, *“de um lado estão aqueles que consideram que os homens são mais iguais que desiguais de outro os que consideram que são mais desiguais que iguais (1995, p.105)”*. Desse modo, para a esquerda as desigualdades são oriundas das práticas sociais capitalistas, portanto estão sujeitas à eliminação, enquanto que para a direita, são naturais, logo são inelimináveis. Porém, o autor deixa claro que ao alegar que a esquerda é igualitária, não significa dizer que seja igualitarista. Em outras palavras, a doutrina igualitária preza pela redução das desigualdades sociais, enquanto que o igualitarismo defende que todos os homens devem ser iguais, em tudo independente de qualquer critério social, cultural, econômico, vertente esta defendida por Bobbio como utópica.

Além da díade igualdade-desigualdade, outra adotada por Bobbio (1995) é liberdade-autoridade. A liberdade se consolidará enquanto um valor que separará os moderados dos extremistas no campo seja da direita ou da esquerda. Se a antítese direita e esquerda esteja relacionada aos fins, o extremismo e o moderantismo constituem o método adotado por cada parte da díade. Dessa forma, a antidemocracia será o alicerce para os extremistas. Conforme Bobbio (1995), um regime igualitário que impõe a todos os cidadãos a utilização única dos meios de transporte públicos na tentativa de aliviar o tráfego ofende a liberdade de escolher o meio de transporte preferido. Nas palavras dele:

Em geral, qualquer extensão da esfera pública por razões igualitárias, na medida em que precisa ser imposta, restringe a liberdade de escolha na esfera privada, que é intrinsecamente inigualitária, pois a liberdade privada dos ricos é muito mais ampla do que a liberdade privada dos pobres. A perda de liberdade golpeia naturalmente mais o rico do que o pobre, para quem a liberdade de escolher golpeia naturalmente mais o rico do que o pobre, para quem a liberdade de escolher o meio de transporte, o tipo de escola, o modo de vestir, está habitualmente impedida, não por uma imposição pública, mas pela situação econômica interna à esfera privada. (BOBBIO, 1995, p. 113-114)

Mesmo que a igualdade atribui uma limitação da liberdade seja do rico e do pobre, esse perde uma liberdade usufruída, na medida em que o pobre perde uma liberdade potencial. Conforme afirma o professor Luiz Carlos Bresser-Pereira<sup>33</sup> (2006), ao passo que a esquerda se fundamenta no sentido de atribuir ao Estado o papel de reduzir a injustiça social, a direita ao perceber que o Estado ao se democratizar, vai perdendo o controle, defende a ideia de um Estado mínimo, limitando sua atuação à garantia da ordem pública.

Diante dessa pequena explanação sobre a obra de Bobbio (1995), sob o prisma da bipolarização da Guerra Fria, nota-se que a ditadura militar se constituiu enquanto uma arena para a encenação e discussões da díade direita e esquerda. Apoiando-se na premissa de que a díade permanece invicta, nota-se que a direita brasileira é extremamente conservadora, eis a questão da preservação da família e dos bons costumes durante o regime militar, autoritária na medida em que prezavam pela ordem, nem que para isso fosse necessário o uso da violência. Embora, como afirma Bobbio (1995) não podemos limitar o uso da violência sendo característica da direita e a não-violência, da esquerda. A díade é antes de tudo mutável, seja ao que diz respeito aos seus ideais, assim como seus seguidores. Isso é perceptível quando se tem a consciência de que a direita é claramente defensora dos interesses dos ricos, mas que é notório um movimento populacional adepto aos preceitos de ordem. Em adjacência, a esquerda que deveria representar os interesses dos pobres, muitas vezes como afirma Sader<sup>34</sup> (1995) acabam por velar pelos interesses das classes médias profissionais ligadas ao Estado, assim, como acontece durante o regime militar.

Ao contrário do que muitos acreditam a ditadura militar não aconteceu de forma homogênea, pelo contrário, mesmo se fundamentando como um regime autoritário, o

---

<sup>33</sup>PEREIRA, L. C. B. **O paradoxo da esquerda no Brasil**. Novos estudos. CEBRAP n.74. São Paulo: Mar. 2006. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002006000100003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002006000100003)>. Acesso em: 14/12/2015.

<sup>34</sup>SADER, E. **O anjo torto: esquerda (e direita) no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

controle político, social e cultural foi acontecendo de forma lenta e gradual, visto que nos primeiros anos, quando ainda estavam buscando construir as bases ideológicas do regime, era perceptível algumas aberturas políticas. No governo do Marechal Castelo Branco (1964-1967), era notório um leve e frágil sopro de democracia, que se fundamentava pela manutenção do Congresso e da Constituição de 1946, a preservação de partidos políticos. Tais medidas de preservação dos atos políticos davam conta de uma fachada legalista diante da visão do povo, para assim institucionalizarem o golpe.

Diferentemente de qualquer outro golpe de Estado, a ditadura militar brasileira, é determinantemente peculiar, visto que a princípio, esse modo de intervenção política, estaria fundamentado na ideia de que viria para acabar com a corrupção, assim como a ameaça comunista, e se diferenciando de qualquer ditadura latino-americana, pelo fato da busca da legitimidade para tal institucionalização do poder político.

Com a finalidade de legalizar os atos mais autoritários do regime, outra estratégia criada pelos militares, são os Atos Institucionais, decretos jurídicos que tinham a finalidade de centralização e autoritarismo, salvo guarda à Constituição. O Ato Institucional nº 1, promulgado em 9 de abril de 1964, concentrava-se em medidas de controle social que estendia aos poderes públicos que regia o Executivo, tais como a cassação dos direitos políticos, a decretação de estado de sítio, atribuída a suspensão dos direitos individuais e a concessão de plenos poderes às forças de repressão policial, controlando cada vez mais o Congresso Nacional. A respeito desse ato, a Comissão da Verdade<sup>35</sup> (2014) acentua que:

65. A lista continha os nomes mais proeminentes da esquerda brasileira na época. Entre os deputados cassados estavam Leonel Brizola (PTB-GB) e Francisco Julião (PSB-PE). O ex-governador gaúcho, deputado pelo estado da Guanabara, exilou-se no Uruguai. Francisco Julião, fundador das Ligas Camponesas, foi preso e ficou na prisão até 1965, quando foi solto, beneficiado por um *habeas corpus*, exilando-se no México. Luís Carlos Prestes teve seus direitos políticos mais uma vez revogado e entrou na clandestinidade. (COMISSÃO DA VERDADE, 2014, p. 98)

Já no primeiro ato, era notável uma pressão política e social, denotando o real interesse da ditadura, que era o controle total de todos os âmbitos. A repressão atingiu de imediato, sobretudo, indivíduos e organizações de cunho esquerdistas, como o

---

<sup>35</sup>BRASIL. **Comissão Nacional da Verdade**. V. I. Recurso eletrônico. Brasília: CNV, 2014. Disponível em: <[http://www.cnv.gov.br/images/pdf/relatorio/volume\\_1\\_digital.pdf](http://www.cnv.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_1_digital.pdf)>. Acesso em: 11/04/2016.

Comando geral dos Trabalhadores (CGT), a União Nacional dos Estudantes (UNE), as Ligas Camponesas e grupos católicos como a Juventude Universitária Católica (JUC) e a Ação Popular (AP).

Em 27 de outubro de 1965 surgia o Ato Institucional nº 2, determinava a extinção dos partidos políticos, em favor do bipartidarismo, dando a impressão de uma ligeira fachada legalista, de um lado a Arena (Aliança Renovadora Nacional) que estava sob a luz da direita, em oposição, o Movimento Democrático Brasileiro (MDB). O regime deixava claro que, qualquer indivíduo ou posição contrária, seria eliminada. O Ato Institucional nº 3, foi editado em março de 1966, complementando o anterior, estabelecia eleições indiretas para os governadores de Estado.

Em dezembro de 1966, foi promulgado o Ato Institucional nº 4, que permitia ao poder executivo aumentar seu controle em detrimento dos outros poderes constituídos. Esse ato convocava o Congresso Nacional para a votação no dia 24 de janeiro de 1967 de uma nova Constituição em detrimento da de 1946. E em 24 de janeiro de 1967 é promulgada uma nova Constituição, a qual atribuía grandes poderes ao presidente da República. Com relação à competência da União, a Constituição<sup>36</sup> de 1967 trás o:

Artigo 8º- Compete à União:

- I- manter relações com Estados estrangeiros e com eles celebrar tratados e convenções; participar de organizações internacionais;
- II- declarar guerra e fazer a paz;
- III- decretar o estado de sitio;
- IV- organizar as forças armadas; planejar e garantir a segurança nacional; (CONSTITUIÇÃO, 1967, p. 343)

O mesmo artigo mostra a importância da polícia federal para a ordem do território nacional:

- VII- organizar e manter a polícia federal com a finalidade de prover:
  - a) os serviços de política marítima, aérea e de fronteiras;
  - b) a repressão ao tráfico de entorpecentes;
  - c) a apuração de infrações penais contra a segurança nacional, a ordem política e social, ou em detrimento de bens, serviços e interesses da União, assim como de outras infrações cuja prática tem repercussão interestadual e exija repressão uniforme, segundo se dispuser em lei;

---

<sup>36</sup>BRASIL. **Constituição (1967)**. Constituição da república Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado, 1967. Disponível em: <[http://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/pdf/Anais\\_Republica/1967/1967%20Livro%206.pdf](http://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/pdf/Anais_Republica/1967/1967%20Livro%206.pdf)>. Acesso em: 15/02/2016.

d) a censura de diversões públicas; (CONSTITUIÇÃO, 1967, p. 343)

Em 1967 chega ao fim a gestão de Castelo Branco, assumindo o marechal Arthur Costa e Silva, eleito indiretamente pelo Congresso Nacional, em 3 de outubro de 1966. Porém, antes de Costa e Silva assumir em 15 de março, é criada a Lei nº 5.250, de 9 de fevereiro de 1967, mais conhecida como a Lei de Imprensa. Essa lei sob a luz da Constituição de 67 tinha a finalidade de permitir a consolidação do regime militar, por meio da limitação da liberdade de expressão, desse modo, vigiava os meios de comunicação e qualquer tipo de atividade artística que criticasse o regime, assim como jornais, panfletos, peças teatrais, canções, para que assim fossem punidos os respectivos atuantes. O terceiro capítulo da lei<sup>37</sup>, diz respeito aos abusos no exercício da liberdade de manifestação do pensamento e informação, o qual mostra o seguinte artigo:

Art. 12. Aqueles que, através dos meios de informação e divulgação, praticarem abusos no exercício da liberdade de manifestação do pensamento e informação ficarão sujeitos às penas desta lei e responderão pelos prejuízos que causarem.

*Parágrafo único.* São meios de informação e divulgação, para os efeitos deste artigo, os jornais e outras publicações periódicas, os serviços de radiodifusão e os serviços noticiosos.  
(LEI DA IMPRENSA, 1967, p. 11)

A Lei da Imprensa (1967) tinha a finalidade de bloquear qualquer tipo de crítica ao regime, se concentrando em mais uma tática adotada pelos militares para controle e manipulação da ordem. Dentre outros artigos, se encontram:

Art. 16. Publicar ou divulgar notícias falsas ou fatos verdadeiros truncados ou deturpados que provoquem:

I - perturbação da ordem pública ou alarme social;

Art. 17. Ofender a moral pública e os bons costumes: Pena - detenção, de três meses a um ano, e multa de um a vinte salários mínimos da região.

*Parágrafo único.* Divulgar, por qualquer meio e de forma a atingir seus objetivos, anúncio, aviso ou resultado de loteria não autorizada, bem como de jogo proibido, salvo quando a divulgação tiver por objetivo inequívoco comprovar ou criticar a falta de repressão por parte das autoridades responsáveis. (LEI DA IMPRENSA, 1967, p. 11-12)

---

<sup>37</sup>BRASIL. **Lei nº 5.250, de 9 de fevereiro de 1967.** Senado Federal. Secretaria de Informação Legislativa. Brasília, DF: Senado Federal, 1967. Disponível: <<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=117132&tipoDocumento=LEI&tipoTexto=PUB>>. Acesso em: 05/ 02/ 2016.

O objetivo era paralisar, censurar qualquer tipo de ameaça que viesse da esquerda, principalmente controlar a imprensa que era vista enquanto um veículo de comunicação de fácil acesso aos comunistas.

Em 1968, as organizações armadas de esquerda, para tentarem burlar a censura, utilizam a prática dos desvios de aviões para Cuba, levando militantes que queriam sair do Brasil, assim como para a realização de seqüestros de diplomatas estrangeiros para serem trocados por presos políticos. O seqüestro mais famoso foi do embaixador norte-americano, que residia no Rio de Janeiro, sobre tal seqüestro Sader<sup>38</sup> (1995) alega que:

O comando guerrilheiro colocou uma série de condições para libertação do embaixador, entre elas a leitura por cadeia de rádio e televisão de um manifesto explicando o sentido da ação e a libertação de quinze militantes, entre eles os líderes estudantis presos no Congresso da UNE. (SADER, 1995, p. 124)

O congresso que ele aborda diz respeito ao Congresso Nacional organizado pela UNE nesse mesmo ano, realizado em Itabuna, São Paulo, invadido pelas forças repressivas, as quais levaram vários estudantes presos, dentre eles Vladimir Palmeira, José Dirceu e Luís Travassos, líderes da UNE. Esse sequestro colocou a ditadura em maus lençóis, visto que se de um lado recebia a pressão dos guerrilheiros, do outro, dos Estados Unidos. Sobre essa ferrenha pressão, Sader (1995), mostra que:

A ditadura ficou numa situação extremamente difícil, porque aceitar as condições dos guerrilheiros era dobrar-se a uma força inimiga, negociar em igualdade de condições, romper a censura à imprensa e dar liberdade a dirigentes opositores ao regime. Mas sua resistência a aceitar as condições chocava com a pressão do governo norte-americano, que pugnava pela vida de seu embaixador. Aceitar as pressões dos EUA significava, também, para o regime militar, confessar sua dependência e relação a Washington. (SADER, 1995, p.124)

A ditadura não teve saída a não ser dobrar-se às condições dos guerrilheiros, desse modo, o manifesto foi divulgado tanto no rádio, quanto na televisão, os estudantes presos foram soltos, constituindo uma das maiores vitórias da esquerda. Diante desse fato, o que mostrava que a ditadura estava perdendo o controle, no final de 1968, mais

---

<sup>38</sup>Ibid. 1995, p. 124.

especificamente em 13 de dezembro de 1968, Costa e Silva, institui o Ato Institucional nº 5, se estabelecendo enquanto um divisor de águas, dentro do que a ditadura já vinha praticando, com relação à opressão para com os adversários. Porém, pouco tempo de assumir o poder, ele se afasta por causa de problemas de saúde, assumindo o general Médici, que deu continuidade ao Ato. Considerado um golpe dentro do golpe, a repressão política se acirrou. Segundo a Comissão da Verdade<sup>39</sup> (2014):

O Ato Institucional nº 5 (AI-5) autorizava o presidente da República a decretar o recesso do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas e das Câmaras de Vereadores, por Ato Complementar, em estado de sítio ou fora dele, só voltando os mesmos a funcionar quando convocados pelo presidente da República. Decretado o recesso parlamentar, o poder Executivo correspondente fica autorizado a legislar todas as matérias e exercer as atribuições previstas nas Constituições ou na Lei Orgânica dos Municípios. (COMISSÃO DA VERDADE, 2014, p.115)

O AI-5 determinava as cassações políticas, além de suspender a garantia do *habeas corpus*, utilizados por prisioneiros e perseguidos políticos para assegurarem a sua vida e liberdade. Sobre a atuação do AI-5 adjacente ao governo de Médici, a Comissão da Verdade (2014) mostra, que;

Com Médici, o regime ditatorial-militar brasileiro atingiu sua forma plena. Criara-se uma arquitetura legal que permitia o controle dos rudimentos de atividade política tolerada. Aperfeiçoara-se um sistema repressor complexo, que permeava as estruturas administrativas dos poderes públicos e exercia uma vigilância permanente sobre as principais instituições da sociedade civil: sindicatos, organizações profissionais, igrejas, partidos. Erigiu-se também uma burocracia de censura que intimidava ou proibia manifestações de opiniões e de expressões culturais identificadas como hostis ao sistema. Sobretudo, em suas práticas repressivas, fazia uso de maneira sistemática e sem limites dos meios mais violentos, como a tortura e o assassinato. (COMISSÃO DA VERDADE, 2014, p.102)

Segundo Sader (1995), o AI-5 decretava um regime de terror no país, visto que houve a intensificação das prisões, ao adotarem o uso sistemático da perseguição, do seqüestro, da tortura e do assassinato, denotava cada vez mais a repressão do regime. Muitas pessoas foram mortas, a intenção era mesmo aniquilar o inimigo, para isso era

---

<sup>39</sup>Ibid. 2014, p. 115.

necessário exterminar com seus praticantes. Como bem mostra a Comissão da Verdade (2014):

94. Em 4 de novembro, Carlos Marighella – líder da Aliança Libertadora Nacional (ALN) e principal figura da luta armada naquele momento – foi fuzilado em São Paulo numa emboscada comandada pelo delegado Sérgio Fleury. Naquela madrugada, um grupo de frades dominicanos quedava apoio logístico à ALN havia sido retirado de dentro do Convento das Perdizes, em São Paulo, na chamada Operação Batina Branca, comandada pelo mesmo Fleury, e se encontrava preso. Dias depois, frei Betto, também dominicano e pertencente ao mesmo grupo, foi preso no Rio Grande do Sul, onde auxiliava militantes da luta armada a deixarem o país pela fronteira. (COMISSÃO DA VERDADE, 2014, p. 102)

Além de Marighella, como consta no relatório final da Comissão da Verdade, outros militantes de esquerda também foram torturados e mortos, na década de 70, como o jornalista e dirigente do Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR), Mário Alves de Souza Viera, o agricultor Cassimiro Luiz de Freitas, o qual fazia parte da organização política Vanguarda Armada de Revolucionária Palmares (VAR-Palmares). A Comissão, trás exatamente 434 nomes de desaparecidos, desde 1950 a 1985, homens, mulheres, entre eles, agricultores, bancários, comerciantes, estudantes, pessoas de todo tipo de área profissional, que eram contra qualquer tipo de regime autoritário.

Com o advento do AI-5, são retomadas algumas legislações de cunho repressivo da ditadura Vargasista, como o Decreto- lei nº 1.077/70, que estabelecia a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), que legalizava cada vez mais a censura. O DCDP tinha o objetivo de censurar qualquer tipo de arte que se consolidasse enquanto uma afronta a vertente política, ou que ferisse a moral vigente. Era por esse órgão, que todas as canções eram analisadas antes de serem divulgadas para o público. Dentre as determinações do Decreto- lei 1.077/70<sup>40</sup> destaca-se:

Art. 1º Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação.

---

<sup>40</sup>BRASIL. **Decreto n. 1.077, de 26 de janeiro de 1970.** Presidência da República Casa Civil Subchefia para Assuntos Jurídicos. Brasília, DF: 1977. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Decreto-Lei/1965-1988/De11077.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/1965-1988/De11077.htm)>. Acesso em: 15/ 05/ 2016.

Art. 3º Verificada a existência de matéria ofensiva à moral e aos bons costumes, o Ministro da Justiça proibirá a divulgação da publicação e determinará a busca e a apreensão de todos os seus exemplares.

Art. 7º A proibição contida no artigo 1º dêste Decreto-Lei aplica-se às diversões e espetáculos públicos, bem como à programação das emissoras de rádio e televisão. (DECRETO-LEI, 1997, p.1)

Diante dessas determinações do decreto, muitos cantores tiveram suas músicas censuradas, a exemplo de Chico Buarque, Geraldo Vandré e dentre outros artistas brasileiros, como veremos no próximo capítulo.

Dentre outros aparelhos repressivos adotados pelos militares para ordem e controle do poder e da sociedade, e que ao longo da década de 70 vão se intensificar, destaca-se o DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), criado em 1950, tinha a finalidade de conter e reprimir movimentos políticos e sociais que feriam o regime, logo zelava pela segurança e disciplina da ordem militar. Além do DOI-CODI (Departamento de Operações Internas- Comando de Operações de Defesa Interna) criada em 1969, resultante da OBAN (Operação Bandeirante) tinha como objetivo coordenar e integrar as ações dos aparelhos repressivos contra a esquerda. Nas palavras de Napolitano<sup>41</sup> (2008), esses aparelhos ideológicos repressivos constituíam enquanto um “círculo do medo”, cuja estratégia era a de despolitizar a sociedade, visto que o Estado estava sob controle desdeo golpe de 1964. Sobre a gênese da Operação bandeirante a CNV, trás que:

66.O nome, Operação Bandeirantes, evocava a saga de paulistas que, no século XVII, percorriam o interior do Brasil desbravando fronteiras e capturando índios, que eram depois vendidos como escravos. Não por acaso, a Oban utilizava violência extrema em suas ações. O comando da operação era do II Exército, que chefiava o Centro de Coordenação, a partir do qual se articulavam a Central de Informações, cujo titular era o chefe do Estado-Maior (EM) do II Exército, e a Central de Operações, de responsabilidade do subchefe do EM/II Exército. (COMISSÃO DA VERDADE, 2014, p. 128)

Nesse sentido, vários serão os aparelhos repressivos e ideológicos para paralisar qualquer tipo de ação contrária aos interesses dos militares. E apesar dos nomes e siglas

---

<sup>41</sup>NAPOLITANO, M. “Vencer Satã só com orações”: políticas culturais e cultura de oposição no Brasil ods anos 1970. In: ROLLEMBERG, D; QUADRAT, S. V. (org). **A construção socialdos regimes autoritários: Brasil e América Latina**. Tradução: Maria Alzira Brum Lemos; Silvia de Souza Costa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p.145-175.

diferentes, ambos dispostos de forma interligada tinham a mesma função, seja de perseguir, de censurar, de torturar e até mesmo matar.

O governo de Médici é um tanto quanto peculiar, visto que, se por um lado vai reprimir ferrenhamente seus adversários, iniciando uma verdadeira “caça as bruxas”, por outro vai se caracterizar pelo crescimento econômico. Cujo crescimento, se deu pela expansão industrial que se concentrou no setor de bens duráveis (eletrodomésticos, automóveis, etc.), além da disponibilização do crédito fácil e dos juros baixos. Em seu artigo intitulado: “*Determinantes do ‘milagre’ econômico brasileiro (1968- 1973): uma análise empírica*”, Veloso<sup>42</sup> (2008) aponta alguns fatores que determinantes para esse “milagre”:

- a) A política econômica do período 1968-1973, com destaque para as políticas monetária e creditícia expansionistas e os incentivos às exportações;
- b) O ambiente externo favorável, devido à grande expansão da economia internacional, melhoria dos termos de troca e crédito externo farto e barato;
- c) As reformas institucionais do PAEG (Plano de Ação Econômica do Governo) em particular as reformas fiscais/tributárias e financeira, que teriam criado as condições para a aceleração subsequente do crescimento. (VELOSO, 2008, p.3)

Contribuindo para que o país crescesse rapidamente, o PIB (Produto Interno Bruto) cresceu uma taxa de 12%, e a inflação concentrava sobre os 18%. Com isso, houve o alto investimento interno, além de empréstimos do exterior, possibilitando a construção de uma base de infra-estrutura, gerando empregos. É criado o Plano de Integração Nacional, que previa a construção das rodovias Transamazônica, Cuiabá-Santarém e Manaus-Porto Velho. No ano de 1972 era inaugurada a refinaria de petróleo de Paulínia, em São Paulo, considerada a maior do país.

Seria o chamado “anos felizes” brasileiro do Brasil, a exemplo dos EUA na década de 20. Porém ao contrário do Brasil, os Estados Unidos não estavam em um regime militar, embora tenha em comum o fato de que essa prosperidade economia só tenha atingido a classe mais alta da sociedade e que não tenha durado muito tempo,

---

<sup>42</sup>VELOSO, F. A.; VILLELA, A. **Determinantes do "milagre" econômico brasileiro (1968-1973): uma análise empírica.** Rev. Bras. Econ. v.62 n.2. Rio de Janeiro: Apr./June 2008. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-71402008000200006](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-71402008000200006)>. Acesso: 15/ 04/ 2016.

visto que nos dois países, foi demarcada pela crise generalizada, a exemplo do que aconteceu com os EUA, com a queda da Bolsa de Valores de Nova York em 1929. O Brasil conseguiu manter a estabilidade econômica até em 1980, o início dessa década é demarcada pela inflação em alta, o desemprego em massa. Como mesmo denota Napolitano<sup>43</sup> (1998):

Resumindo: se, por um lado, o milagre econômico conseguiu resolver alguns problemas no capitalismo brasileiro, por outro, não solucionou os problemas sociais, no sentido de gerar melhores condições de vida e trabalho para a maioria da população. Obviamente, a modernização econômica trouxe consigo muitas riquezas, mas que acabaram concentradas na parcela socioeconômica mais alta. Além disso, o endividamento externo e interno e o arrocho salarial se mostraram problemas quase insolúveis quando os preços e os juros internacionais aumentaram a partir da crise do petróleo de 1973.(NAPOLITANO, 1998, p. 43)

Diante dessa peculiaridade do governo Médici (acirramento da censura e o milagre econômico) em 1973 chega ao fim o seu mandato e no ano seguinte assumindo as rédeas políticas brasileiras, o general Ernesto Geisel, propõe uma abertura política. Demarcando o fim dos anos de chumbo com Médici e iniciando uma ditadura maleável, com Geisel.

Desde o golpe, perpassando pelo governo de Costa e Silva e Médici, o regime se consolidou enquanto o projeto político ideológico, que por meio dos aparelhos repressivos e sob a tutela dos valores morais, tinha a finalidade de (re)construir uma sociedade homogeneizada, livre de qualquer diversidade política e social, para que assim fosse estabelecida a ordem e o controle do regime militar sobre a sociedade. Logo, era necessário exterminar o inimigo que fazia frente a esse projeto político-militar, que era a ameaça comunista.

---

<sup>43</sup>Ibid. 1998, p.43.

### 3. MPB X TROPICALISMO: UMA GUERRA FRIA MUSICAL

Ao analisar a trajetória musical brasileira, percebo que atualmente nos encontramos em meio a um grave declínio da chamada música popular brasileira. Deparamo-nos em uma era que a música se tornou uma mercadoria supérflua, onde não há uma preocupação com seu teor musical, sua qualidade ou ausência desta, o que realmente importa é que venda e acima de tudo gere lucro. Na maioria das vezes, hoje, chamar, o que se ouve no rádio, de música é uma afronta aos grandes compositores brasileiros, como Tom Jobim, Vinícius de Moraes e João Gilberto.

Por volta das décadas de 1960 e 1970, período de bastante conturbação política devido à ameaça, concretização do golpe e consolidação da ditadura militar, a música popular começou a se constituir enquanto um veículo de expressão artística, mas principalmente instrumento de reflexão acadêmica, de expressão, de revolução, letras embargadas de ideias, das mais variadas. Adjacente a isso, nos confrontamos com duas formas de música, as quais, Napolitano<sup>44</sup> (2002) acentua em uma de suas obras: de um lado, a maioria, ouve de forma passiva, se deixando manipular pela indústria musical, subjugados aos modismos, de outro, uma minoria proativa, ouve de forma mais crítica, direcionados por questionamentos.

Napolitano (2002) defende que para nós, brasileiros, a música se insere em um lugar muito especial no que diz respeito à produção cultural, dessa forma, passa a ser compreendida como um termômetro, caleidoscópio ou espelho, não só de mudanças sociais, mas ao que correspondem as sociabilidades e sensibilidades coletivas. Tal autor ainda explana que:

A música brasileira forma um enorme e rico patrimônio histórico e cultural, uma das nossas grandes contribuições para a cultura da humanidade. Antes de encontrarem a palavra "globalização", nossa música já era globalizada. Antes de inventarem o termo "multiculturalismo, nossas canções já falavam de todas as culturas, todos os mundos que formam os brasis. Antes de existir o "primeiro mundo", já éramos musicalmente modernos. Além disso, nossa música foi o território de encontro de fusões entre o local, o nacional e o cosmopolita: entre a diversão, a política e a arte; entre o batuque mais ancestral e a poesia mais culta. (NAPOLITANO, 2002, p. 75)

Logo, quando falamos em música popular brasileira ao longo das décadas de 60 e

---

<sup>44</sup>NAPOLITANO, M. **História e música: História cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

70, não estamos falando apenas em cifras rimadas, com palavras coesas e coerentes, mas de uma arma contra a repressão ditatorial. A música em si, abarca todos os recônditos da vida, propagadora de sociabilidades e sensibilidades coletivas. Por ser plural, alcança os mais remotos lugares, as mais variadas pessoas, de diferentes idades, personalidades e épocas, por isso que muitos cantores, compositores vão ser tão perseguidos durante a ditadura.

O decorrer dos séculos XIX e XX foi demarcado pelo advento da industrialização, que por sua vez, desencadeou o processo de urbanização, possibilitando a divisão da sociedade em classes ricas, médias e populares. Tal reorganização socioeconômica possibilitou a difusão da música, assim como sua inserção no cenário urbano, enquanto um objeto inanimado que estendia a vida cultural ao cenário urbano. A música popular passa a efetivamente a fazer parte da vida das pessoas, de tal modo que influencia em seus comportamentos, fere valores, norteia ideologias. Sobre tal discussão, Napolitano (2002) alega que:

A consolidação do campo musical popular expressou novas sociabilidades oriundas da urbanização e da industrialização, novas composições demográficas e étnicas, novos valores nacionalistas, novas formas de progresso técnico e novos conflitos sociais, daí resultantes. Mais do que um produto alienado e alienante, servido para o deleite fácil de massas musicalmente burras e politicamente perigosas, a história da música popular no século XX revela um rico processo de luta e conflito estético e ideológico. (NAPOLITANO, 2002, p. 13)

Logo, o autor nos alerta sobre o poder que a música desempenha, atribuído não apenas a construção de novos valores, mas interligado ao modo de sociabilização. A música pode desempenhar não só a função de aproximar semelhantes, mas perigosamente alienar os indivíduos, e se utilizada como arma por grupos políticos pode se tornar uma arma imbatível. Sendo assim, a história da música popular brasileira é marcada não apenas por questões estéticas, mas sobremaneira por valores ideológicos e políticos.

A ditadura militar, um dos períodos mais conflitantes do Brasil, é um dos exemplos em que a música transcendeu não apenas enquanto instrumento de alienação, manipulada pelos militares, mas também enquanto uma força motriz revolucionária, adotada pela esquerda. E é sobre esse período que discutiremos a partir de agora, as encenações entre as articulações do regime e o papel desempenhado pela música.

A década de 1960 foi de grande efervescência para o Brasil, a começar pelo golpe

militar decorrente da Guerra Fria, além da promulgação enquanto a era dos grandes festivais, promovidos por grandes emissoras televisivas da época como a TV Record, Rede Globo, TV Excelsior. Nesse sentido, não apenas a política se encontrava em processo de ebulição, mas a própria cultura.

O I Festival de Nacional da Música Popular Brasileira foi realizado em abril de 1965, em São Paulo, promovido pela TV Excelsior, inaugurava a chamada “Era dos Festivais”. Nessa edição, se classificou em primeiro lugar a canção “*Arrastão*”, interpretada por Elis Regina, composição de Edu Lobo e Vinícius de Moraes. Eis a música<sup>45</sup>:

Eh! tem jangada no mar  
 Eh! eh! eh! hoje tem arrastão  
 Eh! todo mundo pescar  
 Chega de sombra, João Jovi  
 Olha o arrastão entrando no mar sem fim  
 É meu irmão me traz Iemanjá pra mim  
 Quero me casar com Janaina...  
 Eh! Puxa bem devagar  
 Eh! eh! eh! eh! Já vem o arrastão  
 Eh! E a rainha do mar  
 Vem, vem na rede João pra mim  
 Valha-me meu Nosso Senhor do Bonfim  
 Nunca, jamais se viu tanto peixe assim. (MORAES, 1965)

Zuza Homem de Mello<sup>46</sup> (2013) explica em seu livro “*A Era dos festivais- Uma parábola*”, o porquê a interpretação e a letra fez a música ganhar o festival:

Na interpretação de Elis Regina para “Arrastão”, a música vem num tempo rápido, como se fosse uma marcha, passa por uma frase lenta, quase ad libitum (“Minha Santa Bárbara/ me abençoi/ quero me casar com Janaina”), para retornar ao tempo marchado na repetição da melodia. Mas quando atinge o refrão pela segunda vez, que é o trecho mais empolgante da melodia, e que na primeira parte tinha os versos “J”ouviu/ olha o arrastão entrando no mar sem fim...”, ocorre a desdobrada, anunciada pela bateria: pa-paa-pá. Os novos versos “Pra mim/ valha-me meu, Nosso Senhor do Bonfim...” são cantados num andamento muito mais lento, ou seja, são os mesmos compassos, porém num tempo bem mais dilatado. Em termos musicais, trata-se de um súbito ralentando, e seu efeito é imediato. Além de ressaltar a marcação da frase, a desdobrada causava um dinamismo tão invulgar que o público era levado a aplaudir ali mesmo, antes da música terminar. Era tudo o que as canções precisavam para impressionar o júri e empolgar as platéias. Esse expediente foi tão importante que

<sup>45</sup>Disponível em: <[www.letras.mus.br/edu-lobo/45615/](http://www.letras.mus.br/edu-lobo/45615/)>. Acesso em: 12/04/ 2016.

<sup>46</sup>MELLO, Z. H. de. **A Era dos Festivais: Uma parábola**. São Paulo: Editora 34, 2013.

passaria a determinar o modelo das músicas de festival. (MELLO, 2013, p. 40)

O festival de 1965 contribuiu de maneira decisiva para que a MPB se afirmasse no cenário cultural, social e político da época. Incorporou grandes nomes da Bossa Nova, como Vinícius de Moraes, Nara Leão, Edu Lobo, assim como novos cantores aderiram ao movimento, como Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, dentre outros.

A Bossa Nova é um dos melhores frutos desse processo que formatou uma MPB, que não incorporava todo e qualquer tipo de música popular, mas sintetizava toda tradição musical popular brasileira. A Bossa Nova surgiu por volta da década de 1950, se constituindo enquanto uma mistura do samba com alguns estilos que privilegiam o improviso como o Jazz. Fazia parte das rodas de samba da classe média da zona sul carioca, e tinha como criadores, João Gilberto, Tom Jobim e Vinícius de Moraes, considerados a santíssima trindade de tal movimento musical.

Segundo Vilarino<sup>47</sup> (2004), quando é instaurado o golpe em 1964, a MPB era um movimento iniciante, visto que a Bossa Nova e a Jovem Guarda, já ocupavam espaços privilegiados. E antes mesmo de 1964, alguns jovens compositores já trabalhavam letras, que com o ápice dos festivais seriam entendidas enquanto músicas de protesto ou MMPB (Moderna Música Popular Brasileira) ou MPB. Desse modo, a MPB se tornará válvula de escape revolucionária a partir das efervescências dos festivais, ao passo que se torna politicamente um instrumento musical nacionalista e engajador adotado pela esquerda para fazer frente ao regime militar.

A MPB era um movimento musical fechado, restrito a um pequeno grupo intelectualizado da classe média, que se caracterizava pelo uso do violão, além da exaltação da tradição, que renegava qualquer ritmo ou movimento diferentes. Quando Nara Leão rompe com a estética da Bossa Nova e se aproxima do Cinema Novo, do CPC's (Centro Popular de Cultura), além da UNE (União Nacional dos Estudantes), abre-se uma nova possibilidade musical, a de compreender a música, não mais como um elemento cultural neutro, mas ideológico, que viesse para denunciar as mazelas sociais e políticas da época. Nara Leão, em 1964, no Show Opinião, afirma:

Ando muito confusa sobre as coisas que devem ser feitas na música. Mas tenho uma certeza: a de que a canção pode dar as pessoas algo mais que distração e deleite. A canção popular pode ajudá-las a

---

<sup>47</sup>VILARINO, R. **A MPB em movimento: música, festivais e censura**. 4ed. São Paulo: Olho D'Água, 2002.

compreender melhor o mundo onde vivem e a se identificar num nível mais alto de compreensão. (VILARINO, apud Tinhorão, 2004, p. 95)<sup>48</sup>

Diante de tal perspectiva, Vilarino (2002) defende que:

Talvez toda música devesse embutir essa missão, mas o fato é que naqueles anos, no Brasil, a MPB se encarregaria disso, e, após o golpe militar, as referências a ditadura, aos demandas, á desigualdade social e a temas de apelo popular, como reforma agrária, mortalidade infantil entre outros, apareciam em suas letras e mesmo nos seus arranjos, ora de forma mais explícita, ora de maneira velada, por meio de metáforas que foram tão bem trabalhadas pelos compositores. (VILARINO, 2002, p. 95)

Logo, tal preocupação levantada por Nara em conjunto com os festivais, contribuíram para que houvesse uma ressignificação da MPB, não abarcando apenas enquanto gênero musical ou um mero elemento cultural, mas se reinventando enquanto instrumento político disseminador de ideologias, onde uma minoria autoritária queria que permanecessem às escondidas.

Segundo Silva<sup>49</sup> (2007) a construção da sigla MPB, no intermédio da Ditadura Militar, não se dedica apenas a uma simples abreviatura da expressão da música popular, mas como uma espécie de movimento de resistência cultural ao regime. Nesse sentido, a MPB traçava uma aliança entre o cultural e o político, defendido pelos setores nacionalistas de esquerda. Assim, a MPB, a cultura e a política se tornavam fronteiras móveis.

Nos anos de 1966 é realizado pela Tv Record o II Festival da Música Popular Brasileira. Entre as duas finalistas estavam “*A Banda*” de Chico Buarque e “*Disparada*” de Geraldo Vandré, a primeira interpretada por Nara leão e a segunda, por Jair Rodrigues. Metade do público com a letra da música de “*A Banda*”<sup>50</sup>:

Estava à tona na vida  
O meu amor me chamou  
Pra ver a banda passar  
Cantando coisas de amor

<sup>48</sup>VILARINO, R. apud TINHORÃO, J. R. Pequena História da Música Popular. Petrópolis: Vozes, 1978.

<sup>49</sup>SILVA, A. M. R. da. **Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78)**. Rio de Janeiro, Apicuri, 2007.

<sup>50</sup>Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/chico-buarque/a-banda.html>>. Acesso em: 12/ 02/ 2016.

A minha gente sofrida  
 Despediu-se da dor  
 Pra ver a banda passar  
 Cantando coisas de amor (BUARQUE, 1966)

E a outra metade com a música “*Disparada*<sup>51</sup>”:

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 agente 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

Chico em sua canção fala sobre a dureza da vida de “gente sofrida”, que “despediu-se da dor”, destacando a falta de esperança da sociedade da época, a clausura que o indivíduo viva por causa do regime militar. Vandr , fala sobre a questão da censura sofrida.

Sobre essa final de festival, Zuza Homem de Mello<sup>52</sup> (2013), mostra que:

“A Banda” contra “Disparada” era como Palmeiras X Corinthians, como Vasco X Flamengo em decisão de campeonato. Inúmeros cronistas escreveram sobre o assunto nos principais jornais. O Estado de São Paulo resumiu: “Desde o finzinho de setembro, só duas torcidas contam: a da Associa o Atlética Disparada e a da Banda Futebol Clube”. Nenhum tema artístico ganhou tão rapidamente as ruas, sendo discutido por frequentadores de bares e botequins, por motoristas e passageiros nos táxis, pela aluna e o professor, a dona de casa e a empregada. Faziam-se apostas nos elevadores, todo mundo tinha um palpite, cada um preferia um ritmo. Acontecia uma discussão sobre estética na rua, o gari e o jornalista argumentavam o que era mais bonito, o que era mais moderno, o que era mais antigo, qual letra era melhor... O Brasil inteiro viu pela primeira vez que música popular era coisa muito s ria. (MELLO, 2013, p.75)

Conforme alega Nelson Motta<sup>53</sup> (2000) em sua obra “*Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*”, Paulinho Machado Carvalho, dono da televisão, e

---

<sup>51</sup>Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/geraldo-vandre/disparada.html>>. Acesso em: 12/02/2016.

<sup>52</sup>Ibid. 2013, p. 75.

Solano Ribeiro, o diretor do festival, ficaram felizes com a repercussão do II festival, porém preocupados com a exaltação da platéia. Com medo da fúria da platéia que se encontrava dividida entre “*A Banda*” e “*Disparada*”, Paulinho Machado Carvalho, dobrou o valor do prêmio, decretou empate oficial.

Nas palavras de Edu Lobo os festivais eram na verdade “*um circo romano para a diversão do povo, na falta de maiores liberdades políticas*”(Motta, 2000, p.132), para tal definição, tem-se o exemplo do que aconteceu com o cantor Sérgio Ricardo, registrado no documentário “*Uma noite em 67*<sup>54</sup>”, produzido em 2010 com direção de Renato Terra e Ricardo Calil. Antes de Sérgio Ricardo entrar no palco, foi comunicado a platéia de que a música dele seria apresentada com o arranjo musical todo modificado. O comunicado foi recebido pelo público por vaias, assim como Sérgio que entre vaias e aplausos, pedia ao público que se acalmassem e o ouvisse para assim poderem julgar melhor, mas as vaias só aumentavam, ele até brincou que a música iria se chamar “*Beto bom de vaia*” e não mais “*Beto bom de bola*”. Resultado chegou um momento que Sérgio se descontrolou a tal ponto que quebrou o seu violão e o jogou na platéia, ele não foi só tirado do palco, mas automaticamente desclassificado do festival.

No ano seguinte, a história da música popular brasileira passaria por uma reviravolta, depois da participação dos cantores Caetano Veloso e Gilberto Gil no Festival da Record, os quais mesmo fazendo parte da criação da MPB, enveredaram por outro caminho estético musical. O que eles propunham era uma base musical estética diferente, além de valores culturais contrapostos a MPB. Tal movimento passou a ser chamado de Tropicalismo, e que ganharia bastante espaço principalmente a partir de 1968. O Tropicalismo, enquanto gênero musical trazia uma abertura estética, contrária a MPB, que se direcionava para o resgate da tradição musical. Enquanto que a MPB era herdeira direta da Bossa Nova, o Tropicalismo era um movimento independente e multidisciplinar á medida que abarcava ritmos musicais a exemplo do bolero, marchinhas de carnaval, da inserção de elementos estrangeiros à música brasileira. Sobre o Tropicalismo e as respectivas mudanças ocorridas no eixo musical, Napolitano (2002), esmiúça que:

O saldo do movimento tropicalista, no período de renovação radical da música brasileira que foram os anos de 1960, foi ambíguo: por um lado, ele incorporou outros estilos, materiais sonoros e procedimentos

<sup>53</sup>MOTTA, N. **Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.

<sup>54</sup>**Uma noite em 67**. Direção: Renato Terra; Ricardo Calil. Brasil: 2010. 85 min.Formato: DVD.

de composição que a MPB nacionalista e engajadora dos festivais qualificava como exemplo de “mau-gosto” e de “alienação”. Por outro lado, iniciou um movimento de adesão, nem sempre bem resolvido, aos modismos e tratamentos técnicos ligados ao pop anglo americano e á busca de uma atitude de vanguarda, nem sempre muito consequente refletida. (NAPOLITANO, 2002, p, 46)

Assim, o autor chega a conclusão:

Portanto, temos um movimento de *abertura e fechamento*, ao mesmo tempo: *abertura*, para uma outra herança nacional do passado (negada pelos padrões de “bom- gosto” vigentes, após considerados “cafonas”, como o bolero e as marchinhas popularescas dos anos 40 e 50; *abertura* também para uma corrente que lhe era contemporânea (o pop); *fechamento* para a MPB e seus valores estéticos e ideológicos, marcados pelo nacional- popular de esquerda e para um determinado passado, marcado pela idéia de resgate da tradição musical considerada autêntica e legitimamente brasileira, marcada pela evolutiva dos gêneros tradicionais “choro- samba- bossa-nova- MPB. (NAPOLITANO, 2002, p, 46)

Logo, o movimento tropicalista frente a MPB, traçou uma apartheid no cenário musical, o primeiro, radicalizou- se por uma abertura estética voltada por um princípio de renovação, daí o uso da guitarra- elétrica, além da exaltação de uma cultura nacional renegada pela MPB, como o bolero, marchinhas de carnaval. Enquanto que a MPB se fundamentava por meio de uma tradição musical considerada de “bom- gosto”, vindo por uma linha cronológica musical, do choro, samba e bossa nova, simbolizados por meio da figura do violão. Então, aos moldes da bipolarização da Guerra Fria, consolidados no Brasil, por meio do golpe militar, do dualismo entre direita e esquerda, a própria música se dividia.

Segundo Nelson Motta (2000) Caetano e Gil ao valorizarem a Jovem Guarda, rompiam com essa ditadura do “bom- gosto” da classe média, advinda de uma estética autoritária da esquerda nacionalista, o que intensificava um isolamento internacional, além de um nacionalismo musical e um saudosismo bossanovista. Eles possibilitaram por meio dessa abertura estético-musical, uma conexão entre o nacional e o internacional, assim não eram só as guitarras, que determinavam essa renovação, mas as letras cinematográficas, cheias de provocações ao cenário pop brasileiro, canções que rompiam com estilos pré-estabelecidos, trabalhado a partir de novos padrões, sobretudo internacional, mas que se direcionava para o nacional, que mesmo fazendo parte da cultura brasileira, era rejeitada pela MPB, principalmente a música nordestina. Assim,

Motta (2000), alega que:

Era de certa forma uma restauração de valores musicais nacionais negados pela bossa nova e o samba jazz, pela MPB de Copacabana, reciclados e reinventados em um novo momento social e político: Luiz Gonzaga e Jimi Hendrix, Os Beatles e Jackson do Pandeiro, Chiclete com Banana. (MOTTA, 2000, p. 147)

Sobre o porquê desse movimento musical renovador ficar conhecido como Tropicalismo, ele explica que:

A música foi batizada como “Tropicália” por sugestão de Luiz Carlos Barreto e pela amizade e admiração que uniam Caetano e Hélio Oiticica, criador da instalação “Tropicália”, que provocou furor no Museu da Arte Moderna: um barroco- labirinto a ser percorrido pelo espectador descalço pisando em terra, areia, água, pedras e plástico, enquanto passava por diversos ambientes estético, miseráveis e exuberantes, primitivos e modernos, carnavalescos e rigorosos, até a visão final de uma televisão acesa. Tudo tão brasileiro, tão próximo da música de Caetano. (MOTTA, 2000, p. 147)

Enquanto o Tropicalismo representava o moderno, o revolucionário, o internacional, a MPB, estava para o passado, o tradicional, o nacional. Estava definitivamente instalado uma apartheid aos moldes estéticos musicais, como afirma Motta (2000, p.149), “*os estudantes, unidos contra a ditadura, se dividiam apaixonadamente entre Chico e Caetano, entre Vandrê e Gil, entre o Tropicalismo e a MPB*”. Então, não que o Tropicalismo fosse a favor da Ditadura Militar, apesar de muitos mpbistas acusarem, a questão era que o movimento não era tão ideológico quanto a MPB havia se tornado, de certa forma, sua preocupação estava centrada nessa quebra da ditadura do “bom- gosto”, nesse combate aos costumes e valores tradicionais, instalados pela MPB e concentrados nas mãos de uma pequena elite da classe média nacional de esquerda.

Em junho de 1967, São Paulo encenava um grande marco histórico musical, com o slogan “*Defender o que é nosso*”, sobre a liderança de Elis Regina, acontecia a “Passeata da MPB”, ou mais conhecida como “Marcha Contra a Guitarra Elétrica”. A qual, saiu do Largo São Francisco em direção ao Teatro Paramount na avenida Brigadeiro Luiz Antônio, onde era realizado o programa “Frente Ampla da MPB”.

Dentre outros participantes estavam Edu Lobo, Geraldo Vandré e até o tropicalista Gilberto Gil, que foi só por causa de sua paixão aguda pela líder do movimento tropicalista, como ele mesmo explica no documentário *“Uma noite em 67”*:

Eu fui pela Elis, por causa dela, atendendo à ela. Evidentemente também ao grupo de colegas interessantes, que também estavam lá, foram lá, cada um com sua visão, cada um com sua maneira de ver a coisa. A minha visão era essa: aquela disputa era saudável até certo ponto, nesse sentido estimular disputas, competições benignas e tal, mas eu não acreditava é... Não era um... Não era um defensor ideológico da divisão dos territórios. (UMA NOITE EM 67, 2010)

Em seu discurso Gilberto Gil fala claramente o que a passeata significou a divisão dentro do cenário musical, que ele mesmo não acreditava. Com cartazes e faixas, dentre as mais ferrenhas críticas estavam centradas contra a dominação estrangeira, contra a “música jovem”, considerada alienante. Sobre tal movimento no documentário *“Uma Noite em 67”*, Nelson Motta alega que:

Era engraçado que dizia que a MPB era a música brasileira e a “Jovem Guarda” era a música jovem, e a gente perguntava: Por que não pode haver uma música jovem brasileira ao mesmo tempo? É uma pergunta óbvia, mas que era pertinente nesse tempo, a ponto de as pessoas organizarem uma passeata em plena ditadura militar, com tanta coisa pra protestar, organizar a passeata com 300 ou 400 pessoas com faixas e cartazes, as pessoas gritando: “Abaixo a guitarra, abaixo a guitarra, abaixo a guitarra”. A guitarra elétrica era o símbolo do imperialismo ianque, aqueles clichês do velho comunismo que tava muito ativo na época. (UMA NOITE EM 67, 2010)

Assim, com nos preceitos motivadores da “Marcha Contra a Guitarra Elétrica” e com base na crítica que Nelson Motta faz a própria passeata, mais do que um simples apartheid foi estabelecido no cenário musical, mas se instalara aos moldes da bipolarização, uma guerra fria musical. De um lado, se encontrava a MPB, voltada pra preservação e continuidade de uma tradição musical brasileira, enraizada à Bossa Nova, ligada diretamente aos valores culturais ditos de “bom- gosto” de uma classe média nacionalista de esquerda. Do outro, o Tropicalismo, que quebra com essa tradição fechada e abre as portas para uma renovação no estilo musical, advinda do internacional, do estrangeirismo, se fundamentando principalmente, em culturas

renegadas pela MPB, como a música brega, as músicas nordestinas, as marchinhas carnavalescas. Abrindo não só um leque musical, mas possibilitando de certa forma uma massificação positiva desse gênero musical, qualquer um poderia ouvir e se sentir como parte integrante disso, desde brasileiros ou estrangeiros, ricos ou pobres, contrariando como já foi dito antes a MPB, pelo fato desta está fechada para uma pequena classe média.

Considerado como contracultura, o Tropicalismo, diferente da MPB, apresentava a realidade brasileira a partir da mistura do nacional com o internacional, extraindo por meio desses dois elementos a originalidade popular do Brasil. Poderia até ser que as músicas tropicalistas não eram politizadas quanto às da MPB, mas não implicava dizer que elas deixavam de ser revolucionárias, pelo contrário, o próprio princípio de revolução estava centrado na questão de “cantar” as mais variadas culturas brasileiras, assim se tornando mais próxima do povão, tendo um poder de alcance entre as pessoas, muito maior que a própria MPB.

Meses depois da “Marcha Contra a Guitarra”, foi realizado o III Festival de Música Popular Brasileira, encenado em São Paulo, pela TV Record, onde teve a música “*Ponteio*” de Edu Lobo, a primeira colocada. Caetano Veloso ao cantar “*Alegria, alegria*”, determinava o espaço vital que o Tropicalismo passara a ocupar, ficando em quarto lugar, acabou dividindo o público, que de um lado o apoiava, de outro o acusava de traidor, como afirma Motta (2008):

Quando Caetano entrou no palco para cantar “Alegria, alegria” com os Beat Boys, uma banda de rock- e de argentinos-, foi uma gritaria infernal. Traição! Adesão! Oportunismo!, gritavam nacionalistas exaltados. Caetano estava trocando a “música brasileira” pela “música jovem”. Mas ele não estava trocando, estava tentando integrar. Sua música era só uma marcha leve e alegre, com uma letra caleidoscópica e libertária. Os três acordes da introdução gritados pelas guitarras eram quase tudo que se tinha de rock. (MOTTA, 2000, p. 128)

O mesmo espanto aconteceu quando Gilberto Gil começou a cantar “*Domingo no parque*”<sup>55</sup>, em conjunto com berimbaus e atabaques e o auxílio da banda “Os Mutantes”, assim como Caetano, ele foi recebido com vaias, e apesar da péssima recepção de parte do público, a música ficou em segundo lugar. A letra da música dizia:

---

<sup>55</sup>Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/caetano-veloso/alegria-alegria.html>>. Acesso em: 15/04/2016.

O rei da brincadeira (ê, José)  
 O rei da confusão (Ê João)  
 Um trabalhava na feira (ê, José)  
 Outro na construção (ê, João)  
 A semana passada, mo fim de semana  
 João resolveu não brigar  
 No domingo de tarde saiu apressado  
 E não foi pra Ribeira jogar capoeira  
 Não foi pra lá, pra Ribeira, foi namorar (VELOSO, 1967)

Independente de suas colocações no festival, Caetano e Gil comemoravam o grande passo que eles tinham dado para a história da música brasileira, ao revolucionar, ou melhor, quebrar a barreira da ditadura do “bom- gosto”, tanto defendida pela MPB. Para eles não importava o prêmio, nem mesmo as vaias, tinham conhecimento de que ao propor esse som elétrico diferente e ao mesmo tempo contemporâneo, que soava popular e provocativo, estariam colaborando em prol de um som livre universal, nas palavras de Nelson Motta (2000).

Mesmo não ganhando o festival, a música “*Alegria, alegria*”, vendeu mais de 100 mil cópias, se transformando no hit musical nacional da época, tocando por todas as rádios, não estava restrita apenas uma pequena classe média, mas chegava aos ouvidos de todos os brasileiros, independente da condição social. O Tropicalismo não apenas quebrou barreiras, mas fincou suas raízes em solo musical. Boa parte do público, não entendia que o Tropicalismo não era aderente ao regime, apenas compunha um movimento musical diferente, que fugia da ideia politizada, mas que agregava elementos à música brasileira, que eram renegados. Sobre essas transformações culturais advindas do movimento tropicalista Zemanová<sup>56</sup> (2009), defende que:

A música brasileira pós- Bossa Nova e a definição da qualidade musical no país estavam cada vez mais dominadas pelas posições tradicionais ou nacionalistas de movimentos cujos ideais foram orientadas á esquerda. Contra essas tendências, os tropicalistas procuraram universalizar à linguagem da música popular brasileira incluindo elementos da cultura jovem mundial, como o rock, a psicodélica, a guitarra elétrica. As idéias tropicalistas acabaram impulsionando a modernização não só da música, mas também da própria cultura nacional. O fundamento é estético. (ZEMANOVÁ, 2009, p. 10)

---

<sup>56</sup>ZEMANOVÁ, L. **A vida e a obra de Caetano Veloso na época do tropicalismo**. São Paulo: Contemporâneos, 2009.

Ela ainda acrescenta que:

O movimento foi uma estética de vanguarda, queria que a arte evoluísse. O tropicalismo renovou também a letra da música, seguindo das tradições dos grandes compositores da Bossa Nova e incluindo novas referências e informações do seu tempo. Misturou o rock mais bossa nova, mais samba, mais bolero, mais rumba. Sua atuação quebrou barreiras que permaneciam no país- pop X folclore, alta cultura X cultura de massas, tradição X vanguarda. (ZEMANOVÁ, 2009, p. 10)

No final de 1968, as nuvens começaram a se carregar, era prenúncio de tempestade, os ventos anunciavam mudanças, das quais já se sabia que não seriam boas, vinham novos tempos, os quais não seriam nada fáceis. Em dezembro desse mesmo ano, o ditador Costa e Silva, decretava o AI- 5 (Ato Institucional nº 5), o qual teve prosseguimento com o mandato de Médici, dando início aos chamados “Anos de chumbo”. A partir daí, houve cada vez mais o acirramento do regime, se caracterizando pelo aumento da repressão, perseguição, além das práticas de torturas e assassinatos, para assim neutralizar e principalmente eliminar a ação de opositores políticos, além dos grupos subversivos.

A censura, a qualquer força contrária ao regime, ficou cada vez mais forte, e foi por causa disso que poucos dias depois da promulgação de tal ato, que Caetano e Gil foram presos, proibidos de fazerem shows. A música de Caetano era um sucesso nacional, porém ele se encontrava preso em domicílio, seus fãs não sabiam disso, já que os jornais se encontravam sob ferrenha censura. Depois de um tempo presos, impedidos de fazer shows, eles foram “convidados” a se retirarem do país, se exilando em Londres. Quando os dois criadores do gênero musical tropicalista vão para o exílio, ficando como responsáveis por defender os preceitos musicais de tal movimento, a cantora Gal Costa e a banda “Os Mutantes”.

Mesmo que de certa forma parecia que o Tropicalismo estava com os dias contados, a MPB não festejava a derrocada da “inimiga musical”, já que também estava a mercê desse crivo da censura. O ano de 1969 não foi demarcado apenas pelo exílio de Caetano e Gil, mas pela derrocada melancólica da “Era dos festivais” e assim, em meio a essa total censura, assolava o medo de competir. Segundo Nelson Motta (2000), a prisão e o subsequente exílio de Caetano e Gil, abalou as estruturas da música brasileira, a tal ponto que mesmo os que combatiam o Tropicalismo, se solidarizaram com eles, alguns até se sentiam culpados e todos se sentiram ameaçados, já que o pessoal da MPB

alegava que os tropicalistas eram a favor do regime, pelo modo de renovação que eles propunham, foram punidos, imagine eles que eram declaradamente contra.

De volta para o Brasil, depois de alguns anos exilados, Caetano, fez um show no Teatro Castro Alves, na Bahia em 1972, com o cantor Chico Buarque, estabelecendo o que se parece uma aproximação dos dois gêneros musicais, cada um em seu estilo musical, estabelecendo uma metáfora de união, de tolerância, harmonia por contraste nas palavras de Motta (2000). Mas a efetivação de tal união será mesmo estabelecida entre Chico e Gilberto Gil, os quais criaram a canção “*Cálice*” para o Festival Phono 73, realizado no Palácio de Convenções do Anhembi, produzido para divulgar comercialmente a gravadora Phonogram, que hoje é a Universal.

Deixando claro que tal união não implicaria dizer que a oposição entre MPB e Tropicalismo acabaria, mas de certa forma seria uma trégua, como diz o ditado popular “o inimigo do meu inimigo é o meu amigo”, logo, mesmo que esses dois movimentos musicais fossem rivais, ambos possuíam um inimigo em comum, que era o regime militar. Tal aproximação significava a luta de ambos os movimentos musicais em prol da liberdade de expressão, em prol da democracia, as quais nessa época eram exceções. O que parecia um fato histórico pela aproximação desses dois gêneros musicais opostos, acabou se tornando em um dia para se lamentar, considerada como a música ideal para representar o momento que se vivia, denotando a repressão, o sofrimento, o medo, era uma forma de protesto escancarada, que acabou sendo barrada pela Censura Federal. Mesmo assim, Chico e Gil, decidiram cantar a música sem a letra, só pronunciando a palavra “*Cálice*”<sup>57</sup>, que fazia analogia a “cale-se”, porém o microfone foi cortado. Eis um trecho da música:

Pai, afasta de mim esse cálice  
 Pai, afasta de mim esse cálice  
 Pai, afasta de mim esse cálice  
 De vinho tinto de sangue  
 Como beber dessa bebida amarga  
 Tragar a dor, engolir a labuta  
 Mesmo calada a boca, resta o peito  
 Silêncio na cidade não se escuta.

A música mostra a questão da censura, da margura de viver em uma ditadura, além de destacar a dor, a morte de muitos que lutaram contra o regime militar.

---

<sup>57</sup>Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/chico-buarque/calice.html>>. Acesso em: 12/04/ 2016.

Então, em termos de guerra fria se confrontavam ideologicamente a MPB e o Tropicalismo, dois gêneros musicais com em termos estéticos e ideológicos diferentes, mas acima de tudo, ambos eram contra o regime militar. Mesmo que o primeiro de forma mais ferrenha lutava em favor da liberdade de expressão, o segundo, estava mais voltado para renovar o estilo musical brasileiro, por meio de uma abertura ao cenário musical internacional. A MPB ao mesmo tempo tinha que enfrentar o rígido controle ditatorial, e ainda fazia rivalidade ao Tropicalismo, nesse sentido, não houve conflito direto entre essas duas superpotências musicais.

### **3.1 Revolução X Contrarrevolução: “Diga-e o que cantas que direi quem tu és”**

As décadas de 1960 e 1970, não ficaram apenas demarcadas pela rivalidade entre a MPB e o Tropicalismo, mas acentuando a oposição entre direita e esquerda, tornou-se perceptível um movimento cultural e artístico que corroborou pra elucidar tal bipolarização político-partidária, principalmente o que rege o cenário musical. Segundo Napolitano (2010), o campo cultural foi primordial na configuração tanto das críticas das oposições ao regime militar, quanto para estabelecer conexões de negociação entre o Estado e a sociedade. Nesse sentido tanto a cultura quanto as artes se fundamentaram não apenas como formas de resistências, mas de cooptação e colaboração, regidas por um projeto ideológico maior, de ambos os grupos políticos.

Assim, o movimento cultural e artístico foi de grande importância tanto para a esquerda, quanto para a direita. De um lado, a música de protesto usada pela militância política de esquerda contra o regime, na tentativa de burlar a censura e a repressão militar. De outro, a música contra-revolucionária, manipulada pelo grupo político de direita, para disseminar os feitos dos ditadores e assim tentar assegurar o apoio da sociedade. Logo, a música popular, principalmente e unicamente o que diz respeito a MPB, a qual passa a ser compreendida não apenas como um elemento cultural, mas prioritariamente ideológico. Matos<sup>58</sup> (2001) afirma que:

A música nada mais é que um discurso materializado em sons, palavras harmonizadas com o papel de transmitir críticas, ideologias, persuadir o seu receptor, além de transcender como uma manifestação daquilo que o sujeito carregou consigo, sendo assim consequência de toda a sua formação. (MATOS, 2001, p.18)

---

<sup>58</sup>Ibid. 2001, 18.

Nesse sentido, a música não é um elemento cultural neutro, pelo contrário, é formadora de opiniões, um veículo de comunicação, que zela ou cria costumes, constrói ou desconstrói valores, tem o poder de unir ou dividir pessoas e/ou nações, pode libertar, quanto aprisionar, determinantemente é uma arma ideológica perigosa.

A instalação do golpe militar acaba deixando a esquerda destroçada politicamente, visto que o novo regime se dedica na construção de um projeto político autoritário, no qual tinha o objetivo de exterminar qualquer ameaça à sua estabilidade no poder. E a esquerda era uma ameaça, para tal efetivação do poder político dos militares. Para lidar com a forte censura imposta ao longo do regime, a esquerda acaba encontrando uma válvula de escape nos produtos culturais, destacando aqui especialmente a música. Como já explicado no capítulo anterior, a MPB acaba se tornando uma arma de resistência cultural usada fortemente pela esquerda.

Adjacente aos festivais musicais populares brasileiros, ocorriam os festivais internacionais, destacando o III Festival Internacional da Canção, realizado em 1968 pela Rede Globo, considerado o festival mais politizado. Sobre esse festival, Polleto<sup>59</sup> (2015), alega que:

O III FIC revelou polêmicas que ilustram o momento de radicalização que caracterizou a esfera pública no ano de 1968 no Brasil, sintetizando diferentes expectativas sobre música, cultura e política em jogo no país ao longo da década de 1960. Este festival foi historicamente importante por revelar o ápice e, ao mesmo tempo, o ocaso de um ciclo razoavelmente hegemônico no palco dos festivais, da tendência da canção engajada, então denominada canção de protesto. (POLLETO, 2015, p. 44)

Entre os finalistas, como ocorrera no Festival Nacional de 1966, Chico Buarque e Geraldo Vandré, o primeiro com a canção “*Sabiá*”, parceria com Tom Jobim, e este, “*Pra não dizer que não falei das flores*”. Enquanto que a música “*Sabiá*”<sup>60</sup> fazia analogia ao exílio, como bem mostra de forma metafórica sua letra:

Vou voltar, sei que ainda vou voltar  
E é pra ficar, sei que o amor existe  
Eu não sou mais triste  
E que a nova vida já vai chegar  
E que a solidão vai se acabar

<sup>59</sup>POLETO, F. G. **Sabiá no III Festival Internacional da Canção: vaia e ocaso da estética bossa novistade Tom Jobim**. Antítese: v. 8, n. 15, p. 43 - 66, jan./jun. 2015. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/viewFile/21132/16577>>. Acesso em: 21/05/2016.

<sup>60</sup>Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/chico-buarque/sabia.html>>. Acesso em: 20/05/2016.

E que a solidão vai se acabar

Retratando a triste história de alguém que quer voltar pra “casa”, ou seja, a sina de quem teve que se exilar, devido à repressão militar, mas que tem esperança que irá voltar, que a nova vida que está pra chegar, diz respeito ao término da opressão do regime, assim como de sua duração. Já a canção de Vandré, abordava abertamente a questão da guerrilha, da luta armada. Cujo refrão entoava que:

Há soldados armados, amados ou não  
Quase todos perdidos de armas na mão  
Nos quartéis lhes ensinam a antiga lição  
de morrer pela pátria e viver sem razão<sup>61</sup>

Em sua canção Vandré alerta sobre o fato de os soldados alienados estarem dispostos a prender qualquer ameaça ao regime vigente, em defesa da Pátria, mesmo que fosse contra a nação, mas unicamente pela efetivação do regime militar.

Os mesmos finalistas, músicas diferentes do festival passado, e um novo final, já que em 1966, os dois compositores ficaram em primeiro lugar, como já falado, no capítulo anterior, no III FCI, para insatisfação do público que estava torcendo, para canção politizada de Vandré, “*Sabiá*” foi a vencedora. Se por um lado as duas primeiras colocadas do festival eram músicas politizadas, determinando que a censura ainda possuía brecha, por outro, mostra que a distorção do resultado não negava a forte presença da repressão cultural. Sobre essa distorção, Rui Leitão<sup>62</sup> (2013), salienta que:

Foi em 1968 que o paraibano Geraldo Vandré, no final do ano, durante a realização do III Festival Internacional da Canção, no Rio, defendeu a música que se tornaria o hino de resistência contra o governo: “*Caminhando*” ou “*Pra não dizer que não falei das flores*”. Horas antes da finalíssima daquele certame musical, o diretor da Tv Globo, promotora do festival, recebia um telefonema de um general advertindo que a canção do paraibano, considerada favorita, não poderia ser consagrada vencedora, porque tinha em seus versos mensagens compreendidas como subversivas pelos censores. (LEITÃO, 2013, p.89)

<sup>61</sup>Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/geraldo-vandre/pr-nao-dizer-que-nao-falei-das-flores.html>>. Acesso em: 20/05/2016.

<sup>62</sup>LEITÃO, R. A história contada pela música. In: DANTAS, E; NUNES, P. G. A; SILVA, R. F. de C. e.(org). **Golpe civil-militar e ditadura na Paraíba: história, memória e construção da cidadania**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2014.

Desse modo, mostra que a censura possuía falhas, já que eram duas músicas politizadas, a de Vandr  uma crítica mais declarada, a de Chico mais camuflada. Segundo Polleto (2012), a insatisfa o do público com o resultado, vaiando a can o campeã, demonstrava a vislumbra o por parte desse, diante da música de Vandr , que entoava como um convite como bem trazia o começo da can o “*Caminhando e cantando e seguindo a can o, somos todos iguais braços dados ou não. Nas escolas, nas ruas, campos, constru es. Caminhando e cantando e seguindo a can o...*”. Este trecho parafraseia este convite, onde o compositor clama para que todos sigam juntos, lutando para mudar a situa o que Brasil se encontrava.

Porém, com a instala o do AI-5 no final de 1968, a desenvoltura de Vandr  no festival teve conseq ncias gravíssimas para o cantor. Como tr s Ventura<sup>63</sup> (2008):

*Caminhando* fez a glória do compositor e a miséria do cidadão Geraldo Pedroso de Araújo Dias Vandreg silo. A partir do dia 6 de outubro, Vandr  passou a ser uma das pessoas mais visadas pelos militares- e, logo depois do AI-5, uma das mais caçadas do país. (VENTURA, 2008, p. 183)

O cantor paraibano acabou sendo preso e torturado, depois foi obrigado a se retirar do país. Depois disso, Vandr  nunca mais seria o mesmo, um cantor brilhante, compositor nato, acabou perdendo a condu o de sua vida, abandonou a vida pública, se afastou do mundo artístico.

As m s conseq ncias desse festival, assim como o exílio, não afetaram apenas a Vandr , mas também Caetano Veloso e Gilberto Gil, os quais também participaram do III FIC. Caetano cantou a música “*  proibido, proibir*”, que declaradamente era uma afronta ao regime militar, assim como feria os valores morais defendidos por este. A performance de Caetano acompanhada com roupas justas e coloridas, bem t picas mesmo do movimento tropicalista, cantando e rebolando, a letra da música ferrenhamente crítica, quem poderia imaginar que o Tropicalismo, dentro do que ele defendia, não poderia ser um movimento politizado também. A primeira parte da música:

A mãe da virgem diz que não  
E o anúncio da televisão  
Estava escrito no portão

---

<sup>63</sup>VENTURA, Z. **1968- o ano que não terminou**. 3. Ed. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

E o maestro ergueu o dedo  
 E além da porta  
 Há o porteiro, sim...  
 E eu digo não  
 E eu digo não ao não  
 Eu digo:  
 É! proibido proibir  
 É proibido proibir  
 É proibido proibir  
 É proibido proibir...<sup>64</sup>

A performance de Caetano não foi bem recebida entre o público que se dividia entre palmas e vaias, chegando ao ponto de virar as costas para o cantor, os Mutantes que acompanha o cantor, reagiu virando as costas para a platéia. A platéia não compreendia a real intenção de Caetano, que por um lado se concentrava na letra da música com teor crítico, protestando musicalmente contra a repressão militar. Do outro, ferindo os valores exaltados pelo regime, ao que diz respeito a um homem vestido com roupas coloridas e justas rebolando no palco, segundo Zuza Homem de Mello (2013), simbolizando um ato sexual.

Para Zuvenir Ventura (2008), se por um lado o III FIC transformou a intolerância em espetáculo, por outro, a rejeição por parte do público da apresentação de Caetano, entre arremessos de ovos, de tomates e de bolas de papel, o fez realizar um dos discursos mais brilhantes de sua vida. Uma parte de seu discurso ele dizia “*Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada!*”. Ele pretendia em sua apresentação ler um poema de Fernando Pessoa e principalmente demonstrar seu apoio a Cacilda Becker, que estava sofrendo com a repressão que anulava seu contrato na televisão. Eis o discurso crítico de Caetano<sup>65</sup>:

Eu hoje vim dizer aqui, que quem tem coragem de assumir a estrutura do festival, não com o medo que o senhor Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-lo explodir foi Gilberto Gil e fui eu!... Eu quero dizer ao júri: me desclassifiquei. Eu não tenho nada a ver com isso. Nada a ver Gilberto Gil. Gilberto Gil está comigo, para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Para acabar com isso tudo de uma vez. Nós só entramos no festival pra isso. Não é Gil? Não fingimos. Não fingimos aqui que desconhecemos o que seja festival, não. Ninguém nunca me ouviu falar assim. Entendeu? Eu só queria dizer isso, baby. Sabe como é? Nós, eu e ele, tivemos coragem de

<sup>64</sup>Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/caetano-veloso/e-proibido-proibir.html>>. Acesso em: 21/05/2016.

<sup>65</sup>Disponível em: <<http://assisprocura.blogspot.com.br/p/mas-e-isso-que-e-juventude.html>>. Acesso: 28/05/2016.

entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês forem... se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos!

Caetano que apresentava ser uma pessoa calma se exaltou com tal situação, ele falou coisas que ninguém teria coragem de falar em público, nem mesmo os protagonistas da MPB. A revolta dele é compreensível, visto que quando o movimento tropicalista se posiciona declaradamente contra o regime, os que o deveriam apoiar por defenderem a mesma ideologia de liberdade de expressão, a favor da mudança, não enxergam Caetano como um dos seus, na luta contra o regime, mas olham para ele com o crivo da estética musical, deixando se levar pela rivalidade estético-musical.

A efetivação das prisões desses cantores, seguida de exílio, determinava que o regime não estava para brincadeira e que com o AI- 5 o certo tinha verdadeiramente se fechado e a censura estava cada vez mais implacável. Diante de tais acontecimentos, ficou cada vez mais difícil de burlar a censura, dessa forma, vários cantores começaram a compor suas músicas com teor ambíguo, onde por meio de uma camuflagem musical conseguia enganar a censura. Esse modo de compor músicas com dupla interpretação conhecida como “linguagem de fresta”, tinha a finalidade de burlar a censura. Como afirma Maia<sup>66</sup> (2011):

A “*linguagem de fresta*” era a utilização de jogos de palavra com conotação ambígua que tanto poderiam estar se referindo às relações amorosas, sexuais, como também poderiam estar expressando críticas sociais e denúncia. Sendo assim, muitas músicas que poderiam ser consideradas como “subversivas passara pelo crivo dos censores da ditadura e não foram percebidas como tal. (MAIA, 2011, p. 11)

Chico Buarque foi um dos maiores cantores da época que começou a adotar a linguagem de fresta em suas composições. Perceptível, em sua canção “*Apesar de você*”<sup>67</sup>, criada em 1970. A música diz:

Quando chegar o momento  
Esse meu sofrimento  
Vou cobrar com juro, juro

<sup>66</sup>MAIA, L. P. Ditadura, Música e Chico Buarque. Brasília, 2011. Disponível em: <<http://bdm.unb.br/bitstream/10483/2657/1/LuianaPerreiraMaia.pdf>> Acesso: 25/05/ 2016.

<sup>67</sup>Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/chico-buarque/apesar-de-voce.html>>. Acesso em: 25/05/ 2016.

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

A música com segundas intenções, se por um lado poderia ser interpretada como um homem que culpa uma mulher autoritária, pelo seu sofrimento, e que acredita que a situação irá mudar, que a sua tristeza está chegando ao fim e que a mulher irá pagar por o ter feito sofrer. Por outro, criticava o governo Médici, e todo seu autoritarismo. Segundo Motta (2000), entusiasmado com o sucesso dessa música, mergulhou cada vez mais em seu trabalho, resultando em uma série de canções extraordinárias, que difundia críticas, mesmo que camufladas em letras ambíguas, que cada vez mais empolgava o público. Em meio ao regime, Chico vivia seu melhor momento criativo.

Porém, se a princípio as músicas de Chico passavam pela aprovação da censura, esta foi tomando conhecimento aos poucos da estratégia dele de compor letras com duplo sentido, dificultando a divulgação de suas obras musicais. Cada vez mais vigiado, em 1974, adota uma nova estratégia, de assinar as suas composições com o pseudônimo de Julinho da Adelaide. Julinho era completamente o oposto de Chico, não era tímido, bebia, fumava, morava no morro carioca, de família humilde. Sobre essa nova estratégia adotada por Chico, Wagner Homem<sup>68</sup> (2009) alega que:

Compositores que já tivessem uma letra proibida ficavam marcados e passavam a integrar uma espécie de lista maldita da censura. Suas canções, muitas vezes, eram vetadas simplesmente por terem o nome nesse índice. Apostando na existência da tal lista e na falibilidade dos censores, Chico compôs “Acorda, amor” com os pseudônimos de Julinho da Adelaide e Leonel Paiva, autores contra os quais não pesava nenhuma suspeita. Ele tinha razão. Foi aprovada sem restrições. A imprensa bem informada, porém censurada usava de ironia para noticiar a descoberta do compositor da favela da Rocinha. (HOMEM, 2009, p. 124)

---

<sup>68</sup>HOMEM, W. **Histórias de canções: Chico Buarque**. São Paulo: Leya, 2009.

Dentre algumas composições que Chico assina com o nome de Julinho da Adelaide, destaca-se “*Acorda, amor*”<sup>69</sup>, criada em 1974. Eis a letra da música:

Acorda, amor  
 Não é mais pesadelo nada  
 Tem gente já no vão de escada  
 Fazendo confusão, que aflição  
 São os homens  
 E eu aqui parado de pijama  
 Eu não gosto de passar vexame  
 Chame, chame, chame  
 Chame o ladrão, chame o ladrão

A música retrata um casal que durante a noite tem sua casa invadida, e que apelam para o ladrão para protegê-los, já que quem os deveriam proteger, no caso a polícia, é quem estão a invadir. Mostrando toda repressão do regime, onde não importava o local, nem o horário, nada podia conter a fúria da polícia.

Desse modo, em paralelo ao acirramento da repressão, existia essa articulação organizada da cultura de esquerda, caracterizada por essa forte atuação da música de protesto, como arma contra o regime militar. Diante disso, Napolitano defende que:

Mesmo não reconhecendo que havia uma sofisticada e vigorada cultura de esquerda, responsável pela disseminação de símbolos e valores democráticos e antiautoritários, acredito que o uso indiscriminado e idealizado da expressão “resistência cultural” pode ocultar as tensões e os diferentes projetos que paravam os próprios agentes históricos que protagonizavam o amplo leque de oposição ao regime militar, dificultando a compreensão histórica das suas matrizes ideológicas diferenciadas e do jogo de aproximação e afastamento que marcou o arco de alianças oposicionistas, bem com relação entre vários grupos ideológicos que formavam esse arco e o Estado, caracterizada por ações e discursos que iam a colaboração à recusa passando por várias matizes. (NAPOLITANO, 2010, p.147)

Assim sendo, a esquerda vai principalmente se aliar a música, a qual foi de grande importância para a disseminação das atrocidades cometidas pelos ditadores, já que a maioria das pessoas não tinha conhecimento, era uma forma de alertar a população. Daí, a importância das músicas de protesto de Vandrê, Caetano, e Chico como aqui destacadas, para abrir os olhos das pessoas. Nesse sentido, a esquerda passa a enxergar

---

<sup>69</sup>Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/chico-buarque/acorda-amor.html>>. Acesso em: 27/05/2016.

o movimento cultural, e, sobretudo, a música como uma válvula de escape, assim como um dos meios pelos quais se desencadeava as denúncias contra os problemas sociais, e reafirmação das aceções democráticas.

Percebendo a desenvoltura e o espaço que a esquerda estava conquistando por meio dessa fusão com o movimento cultural, destacando aqui a música, a direita também passou a adotar a mesma estratégia. O regime militar, ao perceber que o poder ideológico que a cultura desempenhava sobre a sociedade era tão grande e influente começou a usá-la enquanto uma ponte para alcançar o povo, se constituindo enquanto aparelho ideológico do Estado. Como afirma Napolitano (2010), passa a ser perceptível duas formas de política cultural: uma repressiva, de cunho ideológico da esquerda e outra proativa, manipulada pela direita. O autor ainda alega:

Portanto, tanto o regime militar quanto a oposição civil valorizavam a cultura, mas por motivos diferentes. Para a oposição, a esfera cultural era vista como espaço de articulação de forças sociais de oposição e reafirmação de valores democráticos. Para o governo militar, a cultura era, a um só tempo, parte do campo de batalha da *“guerra psicológica da subversão”* e parte da estratégia de *“reversão das expectativas”* da classe média, dado o esgotamento do ciclo de crescimento econômico que a beneficiava e garantia seu apoio à ditadura. (NAPOLITANO, 2010, p. 149-150)

Assim, a cultura se fará como base ideológica de ambos os lados políticos. Enquanto que para a esquerda era uma válvula de escape, por onde se contestava as atrocidades cometidas pelo regime, para a direita indicava uma arma de subversão, para estabelecer o controle sobre o povo. Nesse sentido, adjacente a bipolarização partidária, entrava em choque uma dupla política cultural, uma pró e outra contra o regime militar.

Essa estratégia de manipular o movimento cultural, não é algo novo para a história dos regimes autoritários brasileiros. Dentre os regimes autoritários, o Estado Novo (1937-1945) foi um dos primeiros a usar a música como instrumento de difusão das ideologias varguistas. Porém de forma mais organizada e bem mais elaborada que a ditadura militar, visto que havia um órgão, o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) responsável por censurar as músicas que criticava, assim como disseminar as que exaltavam seus feitos a frente do governo.

No Estado Novo, vários cantores saíram em defesa do regime, cantando músicas que enalteciam os feitos de Getúlio Vargas, tais cantores como Ary Barroso e sua canção *“Aquarela do Brasil”*, *“Glórias do Brasil”* de Zé Pretinho e Antônio Gilberto dos Santos, dentre outras canções. Enquanto que no Estado Novo havia uma

preocupação maior e sistemática em relação à música popular, na ditadura o movimento cultural entre 1964 a 1974, não foi tão bem planejado, visto que a preocupação maior era sobretudo censurar as músicas de protesto. Dessa forma, nota-se que nessa questão de uma nova história reescrita por mecanismos passados, Marx<sup>70</sup> (2008), faz referência em sua obra “*O 18 Brumário de Luís Bonaparte*”:

Os homens fazem sua própria história, mas não fazem como querem; não a fazem sob circunstância de sua escolha e sim sob aquelas com que se defronta diretamente, legadas e transmitidas pelo passado. A traição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos. E justamente quando aparecem empenhados em revolucionar-se a si e às coisas, em criar algo que jamais existiu, precisamente nesses períodos de crise revolucionária, os homens conjuram ansiosamente em seu auxílio os espíritos do passado, tornando-lhes emprestado os nomes, os gritos de guerra e os personagens, a fim de apresentar-se nessa linguagem emprestada. (MARX, 2008, p. 19)

Assim, Marx elucida que o curso da história não vai obedecendo às vontades alheias, mas o caminho a se percorrer surge por meio das adversidades a ser enfrentadas, e que nem por isso significa dizer que se fará uma história determinadamente “pura”, mas o passado passa a intervir no presente. Em outras palavras, os personagens e acontecimentos históricos são determinados a partir do legado de seus antepassados, e é nesse sentido, que ocorre esse direcionamento do regime militar frente à música popular, visto que é herança de um passado remoto, de outro regime autoritário, no caso, o Estado Novo. Então, a manipulação da música durante os anos de 1964 a 1974 pelo regime militar, assim pelos comunistas como forma de protesto, já havia sido colocado em prática na ditadura varguista. Não é à toa que durante a ditadura militar houve a regravação do samba- exaltação “*Aquarela do Brasil*”, composta em 1939, muito divulgada no governo Vargas como forma de enaltecer o Brasil e suas belezas naturais. Eis um trecho da música:

Ô Brasil, do meu amor  
Terra de Nosso Senhor  
Brasil, Brasil  
Pra mim, pra mim  
Oh, esse coqueiro que dá coco  
Onde eu amarro a minha rede  
Nas noites claras de luar  
Brasil, Brasil

---

<sup>70</sup>KARL, M. **O 18 Brumário de Luís Bonaparte**. Tradução: Leandro Konder. 2ed. São Paulo: Martin Claret, 2008.

Pra mim, pra mim  
 Ah, ouve essas fontes murmurantes  
 Aonde eu mato a minha sede  
 E onde a lua vem brincar  
 Ah, este Brasil lindo e trigueiro  
 É o meu Brasil, brasileiro<sup>71</sup>

Não apenas a música como forma de divulgação dos feitos militares, mas principalmente a censura contra os meios de comunicação praticados durante o regime militar, possui uma raiz da ditadura varguista, ocorrendo o que Marx defende como o empréstimo de nomes e gritos de guerra. Marx alega que embora Hegel tenha chegado à conclusão que os fatos e os personagens de grande importância na história ocorrem duas vezes, ele esqueceu-se de acrescentar que: “*A primeira vez como tragédia, a segunda como farsa*” (p. 19).

Diferente do governo Vargas, visto que neste existia um projeto cultural traçado por Villa-Lobos, que de ante mão se enveredava pela reorganização da música brasileira em forma de hegemonia, exaltação e centralidade, do qual fazia parte Ary Barroso, Dalva de Oliveira, Ataulfo Alves e dentre outros cantores, na ditadura militar nenhum cantor queria ser associado ao regime. Embora existissem alguns simpatizantes ao regime, nenhum cantor se declarava publicamente apoiá-lo, visto que tinha toda pressão por parte não só dos cantores, mas de toda esquerda, possibilitando que tal associação não fosse bem vista e comprometesse a carreira profissional do cantor. Como nenhum cantor queria sua imagem associada à ditadura, uma das formas encontradas para suprir tal carência de cantores que atuassem em prol do regime, foi a de “convidar” estes para fazerem parte de seus eventos diplomáticos. Um fato peculiar e que fez a maioria das pessoas associarem a cantora Elis Regina ao regime, aconteceu pelo fato dela ter sido convidada para cantar nas olimpíadas do Exército, como se vivia um período de medo, de terror, a cantora não poderia recusar tal intimação, pois de certa forma declarava-se como inimiga dos militares, podendo sofrer consequências gravíssimas. Sobre esse episódio Motta (200) aborda:

O coronel encarregado do evento ligava para o empresário do artista e convocava, amavelmente. No caso do artista “já ter compromisso”, se dispunha a “interceder” com o clube que já tinha contratado um show no mesmo dia, convencê-lo a mudar a data, num tempo em que qualquer patente militar ao telefone fazia tremer o interlocutor. Pagava o cachê normal ao artista. Mandava buscar e levar em casa. Para

---

<sup>71</sup>Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/ary-barroso/aquarela-do-brasil.html>>. Acesso em: 03/06/2016.

recusar, só mesmo dizendo que não cantava para o inimigo. (MOTTA, 2000, p. 234)

Então Elis, se viu em meio a uma faca de dois gumes: se por um lado não poderia recusar o convite, mostrando abertamente a oposição ao regime e se colocando em questão de grave perigo, e de outro, saberia que seria chamada de traidora pelos militantes de esquerda. Então entre os males, o menor, ela decidiu por livre e espontânea pressão aceitar a convocação e como já previsto antes, foi acusada de traição pela esquerda, embora significasse a morte em vida de sua carreira musical. As participações de Elis nas festividades cívico-militares em 1972 não só desagradaram à esquerda, como também comprometeram severamente a sua imagem pública. Para acabar com sua má fama, Elis decidiu acrescentar em seu repertório canções politizadas, a exemplo de “Atrás da porta”, “Construção”, ambas de Chico Buarque, além de “Corsário” e “O bêbado e o equilibrista” de João Bosco e Aldir Blanc.

Outro cantor que teve sua imagem associada ao regime foi Roberto Carlos, um dos únicos cantores que não se sabia se era de esquerda ou de direita, talvez o não posicionamento tenha sido adotada para preservar sua carreira que estava se deslanchando. Diferente dos cantores politizados de esquerda, Roberto era pobre, não tinha instrução e muito mais do que preocupado com o futuro da nação, estava com o próprio. Enxergava a música como uma chance de mudar sua vida, assim como vários cantores da época que estavam mais preocupados em ganhar o pão de cada dia do que mudar o “mundo”. Levando em consideração que uma das principais frentes contra o regime era a MPB e quem a compunha era primordialmente um grupo de pessoas pertencentes à classe média, que via a música como um hobby e não determinadamente como uma forma de trabalho.

Como denota Paulo César Araujo<sup>72</sup> (2006), a geração de 1968 acreditava que tudo devia ser submetido à política, fosse qual seguimento, amoroso, sexual, cultural, comportamental. Nesse sentido quando aparece Roberto Carlos com suas canções românticas diante de um contexto político em ebulição, além de participar de alguns eventos civis, como ir em cadeia nacional convidar os brasileiros para participarem da comemoração dos 150 anos da Independência do Brasil, logo se inicia um processo militante de marginalização sobre o cantor. Como trás Araújo:

---

<sup>72</sup>ARAÚJO, P. C. de. **Roberto Carlos em detalhes**. São Paulo: Planeta, 2006.

A partir da década seguinte, acrítica se tornou mais política, quando se afirmava que sua música não seria engajada nas questões sociais. Portanto, aos olhos de seus críticos, a produção musical de Roberto Carlos era alienígena e alienada. O advento do tropicalismo acomodou a cobrança estética; já a promulgação do AI-5 recrudescceu a cobrança política. A partir daí, a geração de 68 não deu trégua a Roberto Carlos, cobrando dele posições mais arrojadas, atitudes de engajamento, uma participação dita comprometida com a realidade brasileira, seja ela qual for. (ARAUJO, 2006, p. 380)

A atitude neutra de Roberto Carlos diante da efervescência político-cultural o condicionará sob a luz do calendoscópio dos críticos enquanto alienado. Se boa parte dos cantores das gerações entre as décadas de 60 e 70 estavam no olho do furacão, com suas lutas incessantes contra a pressão e opressão dos militares, a exemplo de Chico Buarque que era determinantemente engajador nas críticas sociais. Outra parte dos artistas, como Roberto, romântico, considerado o cantor das massas populares cantavam assim como outros cantores jovens guardista, o amor, as decepções amorosas sendo estereotipados, pelos militantes de esquerda, como alineado e despolitizado.

Apresentador do programa “Jovem Guarda” se tornando filho de um movimento musical de mesmo nome, “A Jovem Guarda”, que inicialmente era apenas um programa televisivo estratégico adotado pela Record para fazer concorrência às outras emissoras que tinha como apresentadores Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderleia, cresceu de tal forma que saiu da telinha e se fundamentou enquanto um movimento musical, conforme denota Oliveira<sup>73</sup> (2009):

Porém, a expressão excedeu os limites do programa e passou a se referir a um movimento musical protagonizado por jovens brasileiros na década de 1960 sob a influência do rock and roll de Bill Haley e seus Cometas, Elvis Presley, Beatles e de outros artistas britânicos e estadunidenses, das canções românticas da Itália e França, formando uma linguagem própria, a qual foi chamada de iê-iê-iê. (OLIVEIRA, 2009, p. 6.)

Enquanto que Chico Buarque era príncipe de uma minoria politizada da esquerda, Roberto Carlos se tornava o rei das camadas populares. Conforme trás Paulo César Araújo (2006):

---

<sup>73</sup>OLIVEIRA, A. M. de. **A jovem guarda e a indústria cultural: análise da relação entre o Programa Jovem Guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público.** ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Fortaleza, 2009. Disponível em: <<http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.0139.pdf>>. Acesso em: 25/05/2016.

Roberto Carlos surgiu num tempo de guerra e em que todos tinham de tomar posições claras sobre todos os assuntos: da política à arte, da cibernética à chegada do homem na Lua, de Roberto Campos a Marshall McLuhan. Os cantores de formação universitária como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque tiravam isso de letra. Já os cantores suburbanos, de pouca escolaridade e sem hábito de leitura, o que iam dizer sobre esses temas? (ARAÚJO, 2006, p. 382)

O autor ainda acrescenta que nas entrevistas cedidas pelo rei, nas perguntas relacionadas ao cenário político, Roberto demonstrava não conhecer sobre o assunto:

“Qual a sua opinião sobre Roberto Campos?”, na época ministro do Planejamento do governo Castelo Branco. Roberto Carlos não tinha opinião porque não sabia quem era Roberto Campos. “Você é favorável à reforma agrária?” Resposta: “Não entendo desse assunto para dar uma opinião”. “Qual sua opinião sobre Charles de Gaulle?” “Tudo que sei é que ele tem nariz grande.” Outra pergunta: “O que acha da política?”. “Um negócio complicado.” “Em quem você já votou até hoje?” “No Erasmo Carlos e na Wanderléa.” “Quais são seus candidatos para as próximas eleições?” “O voto é secreto”. (ARAÚJO, 2006, p. 382)

Talvez esse acesso fácil as camadas populares, e essa não prioridade para com a situação política da época, tenham contribuído para que os militares enxergassem Roberto Carlos enquanto um elemento fundamental na implantação do projeto cultural pró regime.

Assim como Roberto Carlos, a dupla Don e Ravel não tinha tanto conhecimento da situação política brasileira, em seu livro *“Eu não sou Cachorro não”*, Paulo Cesar Araújo, relata que quando foi decretado o AI-5 Ravel não tinha noção de que se tratava de política, mas de alguma referência a área musical. Don e Ravel alcançaram reconhecimento nacional no fim de 1970, devido o sucesso da música *“Eu te amo meu Brasil”*, que tinha um teor ufanista que descrevia o sentimento de patriotismo. A letra trás:

As praias do Brasil ensolaradas  
O chão onde o país se elevou  
A mão de Deus abençoou  
Mulher que nasce aqui tem muito mais amor  
O céu do meu Brasil tem mais estrelas  
O sol do meu país mais esplendor  
A mão de Deus abençoou  
Em terras brasileiras vou plantar amor<sup>74</sup>

<sup>74</sup>Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/search.php?q=eu+te+amo+meu+brasil>>. Acesso: 02/06/2016.

A música exaltava as belezas naturais do Brasil, além de ter toda uma apelação religiosa ao elucidar a figura de Deus dentro do cenário natural. Se por um lado a música levou a dupla em categoria nacional, por outro, tinha toda questão envolta da insatisfação por parte dos militantes de esquerda.

Outro fato peculiar e que acabou drasticamente com a carreira artística de um cantor que vinha ganhando visibilidade, foi quando Wilson Simonal, por volta de 1968, foi acusado de ter se aliado ao regime. Em paralelo a rivalidade musical entre a MPB e o Tropicalismo, Simonal criava a Pilantragem, um gênero musical que se caracterizava pelo jeito despreocupado de fazer canções, além de prezar por um processo de espontaneidade. Como afirma Napolitano (2010), tal gênero valorizava a fusão de tradições, além de incorporar novidades no âmbito musical. No documentário “*Wilson Simonal: Ninguém sabe o duro que dei*”<sup>75</sup>, mostra um trecho dele explicando o que seria realmente essa “Pilantragem”, segundo ele: “*Pilantragem é o não enchimento, quer dizer, é o descompromisso com a inteligência*”, era uma música mais dançante, uma introdução do que seria um pop brasileiro, que substituiria as músicas estrangeiras nas boates.

Esse modo de Simonal de cantar, fez com que o povo ganhasse gosto pela Pilantragem, possibilitando a carreira meteórica de Simonal, o qual se encontrava no auge do sucesso, com músicas que empregavam o irônico, o deboche, que exalava o exibicionismo e além de tudo contava sempre as vantagens.

Da mesma forma que ganhou dinheiro, sucesso, reconhecimento, perdeu do mesmo jeito. Em 1971 Simonal ao descobrir que sua produtora “Simonal Produções” estava sendo roubada, acabou culpando alguns dos seus funcionários, planejando sequestro até de um. Ao ganhar visibilidade o sequestro de Raphael Viviani, que foi levado ao Dops e torturado, Simonal foi acusado de ser aliado ao regime, sendo até condenado, porém tempo depois foi quase isento da pena de sequestro, mas a denominação de “dedo-duro” impregnou à sua imagem de tal forma que o levou ao ostracismo.

Na mesma linhagem de Roberto Carlos e de Don e Ravel, Simonal vinha de família humilde, e com sua música tinha ganho o público, se tornando uma das maiores estrelas da época. Assim como Elis Regina, teve sua morte em vida ao ser associado ao regime militar. Embora ela tenha conseguido se reerguer com a introdução de músicas

---

<sup>75</sup>**Simonal: ninguém sabe o duro que dei.** Direção: Claudio Manoel; Micael Langer. Brasil: 2009. 98 min. DVD.

politizadas em seu repertório, Simonal fez diferente, como afirma Paulo César Araújo<sup>76</sup> (2002) em sua obra “*E não sou cachorro não*”, regravando em 1975 a música “*Cordão*” de Chico Buarque, que era declaradamente um protesto musical contra a repressão militar, Simonal na contramão do que a música propunha, denunciava a intolerância contra a pressão que sofria da esquerda.

Ninguém, ninguém vai me acorrentar  
Enquanto eu puder cantar, enquanto eu puder sorrir  
Enquanto eu puder cantar, alguém vai ter que me ouvir  
Enquanto eu puder cantar, enquanto eu puder seguir  
Enquanto eu puder cantar, enquanto eu puder sorrir  
Enquanto eu puder cantar, enquanto eu puder<sup>77</sup>

Porém essa resistência de Simonal não durou por muito tempo, os shows foram cancelados, deixou de ser chamado para programas de televisão, de uma figura artisticamente conhecida para o anonimato, afetando diretamente seu estado mental, o que levou a uma profunda depressão. Simonal no auge de sua carreira musical foi seputado vivo. Nota-se que na época, vivia-se uma conflituosa realidade que se encenava em dois vieses: ou era perseguido pelo regime militar, ou era marginalizado artisticamente pelos militantes de esquerda, o que aconteceu com Simonal.

#### **4. CAMPINA GRANDE: os festivais musicais campinenses durante o regime militar**

---

<sup>76</sup>ARAÚJO, P. C. de. **Eu não sou cachorro não: música popular cafonca e ditadura militar**. 2ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2002.

<sup>77</sup>Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/chico-buarque/cordao.html>>. Acesso em: 25/06/2016.

Por volta das décadas de 1960 e 1970, apesar de Campina ser uma cidade do interior, não implicava dizer que a repressão não era tão ferrenha como a dos centros citadinos, como Rio de Janeiro e São Paulo. Nesse sentido, a repressão, a censura, também fazia parte do contexto campinense. Campina Grande, na verdade, se constituía como um espelho que refletia em escala regional, o que estava se delineando em nível nacional. Não tão reconhecido quanto os festivais musicais promovidos pelas grandes empresas televisivas, Campina também se constituía como palco dessas arenas musicais, assim como os grandes festivais nacionais que eram alvos de censura, aqui não era diferente. Para estabelecer tal controle social tinha o xerife, que geralmente era um comandante do exército, que durante 4 anos tinha a função de controlar a cidade, assim como, qualquer coisa que fugisse do normal, que burlasse os preceitos militares. Sobre essa questão do festival, além do teor de controle social estabelecido em Campina Grande, o professor de Comunicação Social, Rômulo Ferreira de Azevedo<sup>78</sup>, alega que:

Pra você ter idéia, eu nunca me esqueço que a FACMA (Fundação Artística Cultural Manuel Bandeira), até hoje existe, promoveu o festival de música, Elba Ramalho, na época participou, ela era anônima ainda. E eu me lembro que o festival foi realizado no Clube do Trabalhador, aí quando o festival tava em andamento, já ia na quarta música se apresentando, aí chegou o xerife, o Major Pedro Câmara, que era comandante. Quando ele chegou, parou todo mundo, o cara parou de cantar, o globo parou, aí todo mundo se virou pra ele. Aí um jurado se levantou e disse: “Cedo o meu lugar para o major que acaba de chegar”. Aí o cara foi para o júri, sem nem fazer parte oficial, já na quarta música em andamento e toda música que tinha um portestinho mínimo ele mandava parar e fazia lá um discurso nacionalista, contra comunista e assim por diante. (Informação verbal)

Em Campina Grande, como em qualquer outra cidade interiorana da época, estava dividida politicamente, se por um lado existiam movimentos culturais de esquerda, como o movimento dos festivais musicais, onde alguns grupos participavam da luta armada, que acabavam sendo perseguidos, assim como sujeitos a repressão, de outro, estava a mobilização dos setores da direita, de abertamente se colocar contra as

---

<sup>78</sup>AZEVEDO, R. de. **Entrevista semiestruturada**. Entrevista concedida por Rômulo de Azevedo sobre o movimento cultural de Campina Grande durante a ditadura militar. [agos. 2015]. Entrevistadora: Marcila de Almeida. Campina Grande, 2015. 1 arquivo amr (20 min.).

agitações culturais. Como aconteceu com Elio Penteado<sup>79</sup>, que foi preso tendo que interromper sua carreira artística, como ele mesmo relata em entrevista:

No período que vai de 1960 a 1970, estava cursando o ginásio e o científico, o que se não estou enganado é hoje o equivalente ao 2º grau. Em 1963, junto com o ensino regular, iniciei minha formação artística em Artes Cênicas, no Centro Popular de Cultura – CPC uma entidade ligada à UNE - União Nacional do Estudante. No ano de 1964, quando ocorreu o golpe militar, estava iniciando a minha carreira artística que foi interrompida no nascimento, em razão de eu ter sido preso. Como eu era um militante de uma organização clandestina a Ação Popular mais conhecida AP, precisei deixar o Rio de Janeiro, só retornando em meados de 1965. Por necessidade da organização AP ao voltar, me preparei para prestar vestibular para a UERJ para o curso de Ciências Economias no qual me graduei em 1969. (Informação digitada)

O relato de Elio denota a severidade da censura diante das figuras revolucionárias, a exemplo dele, que terá militante, acabou sendo preso, tendo que romper com a carreira artística.

Não tão repercutido nacionalmente como os festivais que aconteciam no Rio de Janeiro, quanto em São Paulo, Campina Grande também se consituía enquanto palco para cantores que estavam começando sua carreira musical, daí a participação de Elba Ramalho. Logo, Campina Grande, não estava fora do contexto nacional, a repressão, a censura que estava acontecendo nacionalmente, fazia parte do cenário regional, o controle social e cultural era o mesmo.

Enquanto que o palco dos festivais musicais nacionais fervia e lançava novos cantores como Chico Buarque, Geraldo Vandré e outros mais, em terras paraibanas os festivais musicais revelavam cantores que hoje são conhecidos nacionalmente, como os irmãos Elba e Zé Ramalho, assim como Chico César e dentre outros.

O I Festival da Bossa Nova da Paraíba foi realizado em 16 de janeiro de 1965 com organização do Centro de Arte e Cultura (CAC), diferente dos grandes festivais musicais nacionais, não era competitivo. Se consituía apenas como um veículo de divulgação de músicas, assim como de novos cantores. Com o surgimento da MPB em 1965, em 1967 é realizado o I festival Paraibano de MPB, diferente do festival anterior, este passava a ser competitivo, tendo em primeiro lugar a música “*O repente*” de Zé Pequeno e Genival Veloso e em segundo Luiz Ramalho com a canção “*Meação*”. Em 1968, teve o II Festival Paraibano de MPB, onde Luiz Ramalho e sua composição “*O*

---

<sup>79</sup>PENTEADO, E. **Entrevista semiestruturada**. Entrevista concedida por Elio Penteado sobre o movimento cultural de Campina Grande durante a ditadura militar. [dez. 2015]. Entrevistadora: Marcila de Almeida. Campina Grande, 2015. Por e-mail.

*Tropeiro*”, além de Vital Farias e Jomar Souto com a música “*Eu sabia, sabiá*” foram os vencedores. Carlos Aranha ficou em segundo lugar, sobre a participação dele no festival, Renata Escarião<sup>80</sup> alega que:

O jornalista e compositor Carlos Aranha, que participou ativamente de todas as edições dos festivais, lembra da revolução que as iniciativas causaram. O jornalista relata que concorreu em 1968 no II Festival Paraibano de MPB com duas músicas: “Gira mulher”, em parceria com o irmão, o pianista Fernando, e “Canção do ter”, com letra de José Nêumane. “Gira mulher” ficou em segundo lugar com mais da metade do público vaiando o júri durante mais de três minutos, porque era a música que “caiu no gosto”. Uma revolução. Parecia coisa assim tipo, Beatles em sua primeira fase. Fui acompanhado pelos Quatro Loucos, uma banda que tinha Zé Ramalho fazendo a guitarra-base. Fizemos o que a juventude queria”, lembra Carlos Aranha. (ESCARIÃO, 2008)

Logo, a mesma efervescência que existia nos grandes festivais musicais, com vaia, aplausos, fazia parte do contexto paraibano. O público composto em sua maioria por estudantes universitários ficaram inconformados por causa da música de Aranha ter ficado em segundo lugar. Nesse sentido, em nível nacional- local as performances eram as mesmas, o contexto o mesmo, o que mudava eram os nomes dos protagonistas.

No III Festival Internacional da Canção em 1968, Caetano Veloso subiu ao palco com roupas justas, rebolando e cantando “*É proibido proibir*”, em 1969 no III Festival Paraibano da MPB Carlos Aranha usando batom, bustiê roxo, calça verde de veludo, cantando “*Ivone, pelo telefone*”, acaba ficando em 10º lugar, introduzindo nos festivais paraibanos o estilo “tropicalista”. Porém a música teria outro rumo, como bem mostra Renata Escarião:

Em 1970, concorreu com “Objeto de utilidade pública”, que ficou em quarto lugar. Mas em 1971 ganhou os prêmios de 1º e 2º lugar, melhor letra e melhor intérprete, no Festival Campinense da Canção com as músicas “Caminheiro”, em parceria com Gilvan de Brito, e “Por qualquer cem mil réis”, parceria com Cleodato Porto. (ESCARIÃO, 2010)

---

<sup>80</sup>ESCARIÃO, R. **O bustiê roxo e os festivais na Paraíba de 60, 70, 80...** Disponível em: <<http://madalenaamoog.blogspot.com.br/2010/08/o-bustie-roxo-e-os-festivais-na-paraiba.html>>. Acesso em: 20/04/2016.

É perceptível que Aranha, foi um dos compositores que se destacou desde do primeiro festival paraibano, ao adotar uma postura musical revolucionária ao colocar em sua música a guitarra, depois usar um figurino diferente, que feria o conservadorismo preservado pelo regime militar. Influência advinda de Caetano Veloso, o qual fez permonace semelhante por volta de 1968 no festival musical, como já discutido antes no capítulo anterior. Assim como os grandes festivais musicais, os festivais paraibanos também se declinaram a partir da forte censura.

Mesmo com os movimentos culturais promovidos em Campina Grande, os campinenses não tiravam os olhos da televisão para assistir os festivais musicais produzidos pelas empresas televisivas, pelo contrário, os estudantes estavam a par do que acontecia principalmente da divisão, no cenário musical, entre a MPB e o Tropicalismo, entre Chico Buarque e Caetano Veloso. Sobre essa questão Rômulo Ferreira Azevedo alega que:

Estava o lado de Caetano. Veja bem, o Tropicalismo foi enquanto um gueto para a MPB, primeiro porque tinha os cânones, não podia ter guitarra, não podia ter eletrônicos, a bateria muito discreta, não porque era Bossa Nova, era o violão, canto, violão e tal. E os baianos, vieram, digamos assim, internacionalizar a música brasileira, quando eles apareceram com músicas como “Alegria, alegria”, como “Domingo no Parque”, os Mutantes acompanhando eles, foi um escândalo, tanto é que houve uma ridícula passeata no Brasil na época, da viola contra a guitarra. E Gil participou, alguns artistas importantes participaram dessa passeata contra a guitarra. (Informação verbal)

Sobre a renovação musical traçada pelo Tropicalismo e a contraposição com a Jovem Guarda, Rômulo continua seu discurso dizendo que:

Em primeiro lugar, primeiro o seguinte, a Jovem Guarda aparece no Brasil, a Jovem Guarda era um pastiche, uma cópia mal feita da revolução usical que os Beatles introduziram na Inglaterra, que se espalhou pelo mundo a revolução jovem. No Brasil, se ouvis uma coisa chamada Jovem Guarda, era bem comportada, era careta, o líder era Roberto Carlos, cantorzinho que toda mãe gostaria de ter como genro. Aí quando os baianos entraram, eles vem extamente para, digamos assim, virar a mesa e conseguiram, a partir dessas, a partir do uso da guitarra, da internacionalização do ritmo, não era só samba, não era só, era chama música universal. (Informação verbal)

Então Rômulo, em sua fala deixa evidente a importância de Caetano e Gil, assim como o Tropicalismo, para uma renovação musical que o Brasil já clamava, onde quebraria a barreira da música limitada apenas a um pequeno grupo da elite, mas que se

tornaria universal, com uso de guitarras, a convergência entre o nacional e o internacional. Para ele os festivais além de se constituírem como uma janela para revelação de novos nomes, daí os grandes nomes da MPB, como Caetano, Gil, Chico Buarque, além de Edu Lobo, Geraldo Vandré, tinha uma função política dentro do contexto de mobilizações contra a Ditadura Militar muito forte, visto que além de revelar grandes nomes de cantores, ao mesmo tempo fazia frente ao regime por meio da música de protesto que era divulgada nos festivais. Rômulo, na época, era estudante, membro do movimento cineclubista, possuía uma visão clara do contexto nacional da época, tanto referente à questão política quando a esfera cultural.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora exista certa marginalização da História Política no meio acadêmico, em predominância da História cultural, é concomitante saber que ela permanece viva em várias formas e contextos. É de grande importância discutir política, resgatar a memória durante o regime militar, para que não esqueçamos e não queiramos que se estabeleça um novo governo autoritário. Embora acredite que seja um pouco tarde, visto que recentemente o Brasil encenou um golpe parlamentar, cujo governo se envereda por aprovações de leis que cada vez mais tiram algum direito nosso e restringem mais nossa liberdade, a exemplo da “Escola sem partido”, da reforma do ensino médio, com a finalidade de tirar das escolas disciplinas como Filosofia, Sociologia, responsáveis pela construção de um cidadão crítico.

Diante do que vivemos no passado na ditadura militar e com a realidade atual, mais do que nunca é preciso discutir política. Como dizia Platão, em sua obra prima “A República”: *“Não há nada de errado com aqueles que não gostam de política. Simplesmente serão governados por aqueles que gostam”*. E ele tinha razão, quando deixamos de discutir, de não saber o que é política, deixamos de lado nossos direitos, deixamos os “outros” decidirem por nós. Porque política é mais que eleições, do que partidos políticos, mas faz parte de uma teia social e cultural interligada da qual fazemos parte.

Diante do resgate que a pesquisa propôs ao que diz respeito à importância da música popular na construção da história do Brasil, percebemos que a música pode dizer muito sobre alguém. Muito mais do que isso, pode dizer qual a intenção de alguém. E que por mais que a enxergamos como uma simples parte do movimento cultural, não deixa de ser apenas isso. Mas se constitui enquanto um instrumento colonizador. Talvez tenha sido isso que a década de 1960 e 1970 tenha se constituído, em uma colônia que tinha como metrópole o regime militar em si, e a música se constituía como uma cruz, uma bandeira de colonização, de catequização ao regime e por outrora, enquanto revolução, protesto. Das muitas pessoas que foram colonizadas durante o regime militar, muitas continuam até hoje, não é a toa que boa parte dela apoiou o atual golpe parlamentar.

Houve esse resgate da memória, para enaltecer não só a importância da música, visto que atualmente cada vez mais a música politizada está perdendo espaço, mas principalmente dos cantores que se destacaram na luta em favor de um Brasil melhor, que lutaram e resistiram por meio de suas músicas. Assim, como é importante discutir

sobre os cantores que tiveram suas imagens associadas ao regime. Destacar os festivais campinenses na atuação do movimento cultural paraibano, e enaltecer a atuação da cidade enquanto cenário de grandes festivais musicais, além de mostrar a censura que existia e que assim em nível nacional, era muito ferrenha no cenário da Borborema.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARAÚJO, P. C. de. **Roberto Carlos em detalhes**. São Paulo: Planeta, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar**. 2ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2002.
- ARIÈS, P. A História “Científica”. In: **O tempo da História**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989. p.147-162.
- BITTENCOURT, C. M. F. **Ensino de História: fundamentos e métodos**. São Paulo: Cortez, 2004. p. 133-242.
- BOBBIO, N. **Dicionário de política**. Tradução: João Ferreira. 11 ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 1998.
- \_\_\_\_\_. **Direita e Esquerda: Razões e significados de uma distinção política**. Tradução: Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1995.
- BURKE, P. **A Escola dos Annales, (1929 – 1989) A Revolução Francesa da Historiografia**. São Paulo: Editora UNESP, 1997.
- CARDOSO, C. F. História e poder: uma nova história política. In: CARDOSO, C. F; VAINFAS, R. (org). **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 36-53.
- CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- CHARTIER, R. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Tradução: Maria Manuela Galhardo. 2 ed. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 1990.
- FALCON, F. História e Poder. In: CARDOSO, C. F; VAINFAS, R. (orgs.). **Os domínios da história: ensaios de teoria e metodologia**. 5 ed. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p.97-138.
- FERREIRA, M. de M. **A nova “velha história” história: O retorno da história política**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 265-271. Disponível em: <<https://pesquisahistoricaurca.files.wordpress.com/2013/10/a-nova-velha-histc3b3ria-o-retorno-da-histc3b3ria-polc3adtica.pdf>>. Acesso em: 26/03/2016.
- GASPARI, E. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- HOMEM, W. **Histórias de canções: Chico Buarque**. São Paulo: Leya, 2009.
- HUNT, L. **A nova história cultural**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- JULLIARD, J. A política. In: LE G; NORA, P. **História: novas abordagens**. Tradução de Henrique Mesquita. Rio de Janeiro, F. Alves, 1976. p. 180-193.

KARL, M. O 18 Brumário de Luís Bonaparte. Tradução: Leandro Konder. 2ed. São Paulo: Martin Claret, 2008.

LEITÃO, R. A história contada pela música. In: DANTAS, E; NUNES, P. G. A; SILVA, R. F. de C. e. (org). **Golpe civil-militar e ditadura na Paraíba: história, memória e construção da cidadania**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2014.

LE GOFF, J. **História e memória**. Tradução: Bernardo Leitão. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 1990

MAIA, L. P. **Ditadura, Música e Chico Buarque**. Brasília, 2011. Disponível em: <<http://bdm.unb.br/bitstream/10483/2657/1/LuianaPerreiraMaia.pdf>>. Acesso: 25/05/2016.

MATOS, A. A. F. **Ditadura, MPB e sociedade: A música de resistência em Chico Buarque de Holanda**. Web revista- Página de debates. Disponível em: <<http://www.linguisticaelinguagem.cepad.net.br/EDICOES/17/Arquivos/01%20ALESSANDRO.pdf>>. Acesso: 20/05/2016.

MELLO, Z. H. de. **A Era dos Festivais: Uma parábola**. São Paulo: Editora 34, 2013.

MENDONÇA, S. R. de; FONTES, V. História e teoria política. In. CARDOSO, C. F; VAINFAS, R. (org). **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 54-70.

MOTTA, N. **Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.

NAPOLITANO, M. **O regime militar brasileiro: 1964-1985**. 4. ed. São Paulo: Atual, 1998.

\_\_\_\_\_. **História e Música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

\_\_\_\_\_. “Vencer Satã só com orações”: políticas culturais e cultura de oposição no Brasil nos anos 1970. In: ROLLEMBERG, D; QUADRAT, S. V. (org). **A construção social dos regimes autoritários: Brasil e América Latina**. Tradução: Maria Alzira Brum Lemos; Silvia de Souza Costa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p.145-175.

OLIVEIRA, A. M. de. **A jovem guarda e a indústria cultural: análise da relação entre o Programa Jovem Guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público**. ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Fortaleza, 2009. Disponível em: <http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.0139.pdf>. Acesso em: 25/05/2016.

PEREIRA, L. C. B. **O paradoxo da esquerda no Brasil**. Novos estudos. CEBRAP n.74. São Paulo Mar. 2006. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002006000100003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002006000100003)>. Acesso em: 14/12/2015.

PESAVENTO, S. J. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

PLATÃO. **A república**. 10. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

POLETTO, F. G. **Sabiá no III Festival Internacional da Canção: vaia e o caso da estética bossa novista de Tom Jobim**. Antítese: v. 8, n. 15, p. 43 - 66, jan./jun. 2015. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/viewFile/21132/16577>>. Acesso em: 21/ 05/2016.

REMÓND, R. **Por uma história política**. Tradução: Dora Rocha. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

RENNÓ, L. **Teoria da Cultura Política: Vícios e Virtudes**. n. 45. BIB, Rio de Janeiro, 1998, p. 71-92. Disponível em: [http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com\\_docman&task=cat\\_view&gid=12](http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=cat_view&gid=12) >. Acesso em: 03/03/2016.

REZENDE, M. J. de. **A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade (1964-1984)**. Londrina: Eduel, 2003. Livro eletrônico. Disponível em: <<http://www.uel.br/editora/portal/pages/livros-digitais-gratuitos.php>> Acesso em: 10/12/ 2015.

SADER, E. **O anjo torto: esquerda (e direita) no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SANTOS, M. A. A nova história, a cultura política e o dilema do Brasil. FENORD, 2008. p.146- 166. Disponível em: <<http://www.fenord.edu.br/revistaaguia/revista2013/textos/artigo%2008.pdf>>. Acesso em: 20/01/2016.

SILVA, A. M. R. da. **Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78)**. Rio de Janeiro, Apicuri, 2007.

STEDILE, J. P. (org). Apresentação pública do projeto de reforma agrária do governo Goulart- 1964. IN: **A questão agrária no Brasil: programas de reforma agrária-1946-2003**. 2.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2012, p.97-110. Disponível em: <<http://www.reformaagrariaemdados.org.br/sites/default/files/A%20questao%20agraria3%202011.pdf>>. Acesso em: 16/ 04/ 2016.

VELOSO, F. A.; VILLELA, A. **Determinantes do "milagre" econômico brasileiro (1968-1973): uma análise empírica**. Rev. Bras. Econ. v.62 no.2. Rio de Janeiro: Apr./June 2008. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-71402008000200006](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-71402008000200006)> Acesso: 15/ 04/ 2016.

VENTURA, Z. 1968- o ano que não terminou. 3. Ed. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

VILARINO, R. apud TINHORÃO, J. R. **Pequena História da Música Popular**. Petrópolis: Vozes, 1978.

VILARINO, R. **A MPB em movimento: música, festivais e censura**. 4ed. São Paulo: Olho D'Água, 2002.

ZEMANOVA, L. **A vida e a obra de Caetano Veloso na época do tropicalismo**. São Paulo: Contemporâneos, 2009.

#### Documentários:

**Uma noite em 67**. Direção: Renato Terra; Ricardo Calil. Brasil: 2010. 85 min. Formato: DVD.

**Simonal: ninguém sabe o duro que dei**. Direção: Claudio Manoel; Micael Langer. Brasil: 2009. 98 min. DVD.

#### Entrevistas:

AZEVEDO, R. de. **Entrevista semiestruturada**. Entrevista concedida por Rômulo de Azevedo sobre o movimento cultural de Campina Grande durante a ditadura militar. [agos. 2015]. Entrevistadora: Marcila de Almeida. Campina Grande, 2015. 1 arquivo amr (20 min.).

PENTEADO, E. **Entrevista semiestruturada**. Entrevista concedida por Elio Penteado sobre o movimento cultural de Campina Grande durante a ditadura militar. [dez. 2015]. Entrevistadora: Marcila de Almeida. Campina Grande, 2015. Por e-mail.

#### Legislação:

BRASIL. **Decreto n. 1.077, de 26 de janeiro de 1970**. Presidência da República Casa Civil Subchefia para Assuntos Jurídicos. Brasília, DF: 1977. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Decreto-Lei/1965-1988/De11077.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/1965-1988/De11077.htm)>. Acesso em: 15/05/2016.

BRASIL. **Lei nº 5.250, de 9 de fevereiro de 1967**. Senado Federal. Secretaria de Informação Legislativa. Brasília, DF: Senado Federal, 1967. Disponível em: <<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=117132&tipoDocumento=LEI&tipoTexto=PUB>>. Acesso em: 05/02/2016.

BRASIL. **Constituição (1967)**. Constituição da república Federativa do Brasil. Brasília, DF: senado, 1967. Disponível em: <[http://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/pdf/Anais\\_Republica/1967/1967%20Livro%206.pdf](http://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/pdf/Anais_Republica/1967/1967%20Livro%206.pdf)>. Acesso em: 15/02/2016.

BRASIL. **Comissão Nacional da Verdade**. V. I. – Recurso eletrônico. Brasília: CNV, 2014. Disponível em: <[http://www.cnv.gov.br/images/pdf/relatorio/volume\\_1\\_digital.pdf](http://www.cnv.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_1_digital.pdf)>. Acesso em: 11/04/2016.

BRASIL. **Escola Superior de Guerra**. Fundamentos teóricos. Ed. rev. Rio de Janeiro: ESG, 1983.

**Sites:**

ESCARIÃO, Renata. **O bustiê roxo e os festivais na Paraíba de 60, 70, 80...**  
Disponível em: <<http://madalena.moog.blogspot.com.br/2010/08/o-bustie-roxo-e-os-festivais-na-paraiba.html>>. Acesso em: 20/04/2016.

<https://www.vagalume.com.br/>

<http://assisprocura.blogspot.com.br/p/mas-e-isso-que-e-juventude.html>