

**FACULDADES INTEGRADAS DE TAQUARA
CURSO DE LICENCIATURA DE HISTÓRIA**

**MÚSICA POPULAR BRASILEIRA (1964 a 1978):
UMA FONTE HISTÓRICA E UM RECURSO DIDÁTICO EM SALA DE AULA**

ANDREIA LINDENMEIER

**Taquara
2015**

ANDREIA LINDENMEIER

**MÚSICA POPULAR BRASILEIRA (1964 a 1978):
UMA FONTE HISTÓRICA E UM RECURSO DIDÁTICO EM SALA DE AULA**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Licenciatura de História das Faculdades Integradas de Taquara, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Licenciatura Plena em História sob orientação da Prof^a. Dr.^a Dóris Rejane Fernandes.

Taquara

2015

Dedico este trabalho a meus pais especialmente a meu pai Glacio (in memoriam) que mesmo não podendo participar deste momento junto a mim acredito que de onde ele esteja também realizou um sonho e a minha mãe Terezinha com todo meu amor e gratidão por acreditar sempre nos meus sonhos fazendo com que eles se tornem realidade.

RESUMO

Esta pesquisa tem por finalidade defender a necessidade da utilização da música como fonte de documento histórico em sala de aula abordando o tema MPB no período da ditadura militar de 1964 a 1978, demonstrando assim a importância que teve a música de protesto dentro da sociedade brasileira neste período, utilizando-se desta para representar o Brasil nos anos da Ditadura Militar como fonte primária de documentação histórica compreendendo, portanto alguns aspectos da história do Brasil sob o olhar da música, sua influência na vida política, social e cultural do país. A presente pesquisa faz a análise de três canções deste período as quais possuem nas suas letras muito sobre a História do Brasil. Uma composição de Caetano Veloso, uma de Chico Buarque de Holanda e outra de Chico Buarque em parceria com Gilberto Gil.

Palavras chave: Música Popular Brasileira. Regime Militar. Movimento. Resistência.

LISTA DE SIGLAS

AI-1	Ato Institucional número 1
AI-2	Ato Institucional número 2
AI-3	Ato Institucional número 3
AI-4	Ato Institucional número 4
AI-5	Ato Institucional número 5
AI-16	Ato Institucional número 16
ALN	Ação Libertadora Nacional
AP	Ação Popular
ARENA	Aliança Renovadora Nacional
BNH	Banco Nacional de Habitação
CGT	Comando Geral dos trabalhadores
CNTI	Confederação Nacional dos Trabalhadores da Indústria
CPC	Centro Popular de Cultura
CSC	Conselho Superior de Censura
DCDP	Divisão de Censura de Diversões Públicas
DOI CODI	Departamento de Operações de Informações do Centro de Operações de Defesa Interna.
DOPS	Departamento de Ordem Política e Social
ESG	Escola Superior de Guerra
EUA	Estados Unidos
FGTS	Fundo de garantia por Tempo de Serviço
FUNAI	Fundação Nacional do Índio
IBAD	Instituto Brasileiro de Ação Democrática
INPS	Instituto Nacional de Previdência Social
IPES	Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais
JUC	Juventude Universitária Católica
MDB	Movimento Democrático Brasileiro
MEC	Ministério de Educação e Cultura
MOBRAL	Movimento Brasileiro de Alfabetização
MPB	Música Popular Brasileira
MR-8	Movimento Revolucionário Oito de Outubro

PCB	Partido comunista Brasileiro
PSD	Partido Social Democrático
PTB	Partido Trabalhista Brasileiro
PUA	Pacto de Unidade e Ação
SNI	Serviço Nacional de Informação
UDN	União Democrática Nacional
UNE	União Nacional dos Estudantes

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	7
2 PANORAMA POLÍTICO DO BRASIL DE 1964 A 1978.....	11
2.1 Brasil 1960 – 1964.....	11
2.2 O Brasil sob o escudo militar.....	14
3 A MPB DURANTE A DITADURA MILITAR.....	23
3.1 Movimentos culturais de 1960 a 1968.....	23
3.1.1 MPB.....	23
3.1.2 Ditadura, música e resistência.....	24
3.2 A Repressão	28
4 A MÚSICA DENTRO DO CONTEXTO DA DITADURA MILITAR.....	38
4.1 Caetano Veloso.....	38
4.2 Chico Buarque de Holanda.....	39
4.3 Apesar de Você	42
4.4 Cálice.....	46
4.5 Alegria, Alegria.....	51
5 A MÚSICA COMO DOCUMENTO HISTÓRICO NA SALA DE AULA.....	56
6 CONCLUSÃO.....	63
REFERÊNCIAS.....	65

1 INTRODUÇÃO

“De todas as artes a música é a mais abstrata” (SWANWICK, 1999). A música exerce uma conexão entre o ouvinte e a canção. Swanwick afirma em seu livro que a música tem o poder de sugerir peso, espaço, tempo e fluência virtuais. Quando escutamos uma música podemos senti-la, vislumbrar o tempo ou seja, a época juntamente com as emoções pois estas podem ser de vários tipos, muito variadas dependendo da intensidade. A música, portanto, é uma organização de sons com a intenção de ser ouvida.

A música é um fenômeno universal. É a linguagem que todos os seres humanos entendem. É o traço mais expressivo de união entre os povos. A música é a forma de expressão humana mais completa. Nela, e através dela, o homem, independente da idade, coloca todas as suas emoções, sensações e percepções a si mesmo e ao mundo. (BANDEIRA, 2008).

A música é um poderoso agente de estimulação motora, sensorial, emocional, informa a psicologia. A música tem o poder de evocar, associar e integrar experiências, diz a psiquiatria. Ela é uma atividade temporal, perceptiva, uma atividade de criação, recriação e/ou escuta que nunca é passiva, ensina a musicoterapia. A música se relaciona sempre com o indivíduo pois nasce de sua mente, fala de suas emoções e de sua gama perceptual. (SEKEFF, 2007).

A presente pesquisa tem a finalidade de mostrar como a música era usada durante a ditadura militar como forma de relatar o que acontecia no período de 1964 a 1978, bem como a importância da utilização da música como documento histórico e recurso didático para o ensino de História. Selecionamos da Música Popular Brasileira – MPB no período da ditadura militar no Brasil de 1964 até 1978, obras de Chico Buarque de Holanda e Caetano Veloso, que participaram dos movimentos culturais do período em estudo.

Apresentando o cenário da música popular no Brasil das décadas de 1964 e 1978 estamos destacando discursos musicais com posicionamentos críticos frente à realidade em questão no qual as letras destas composições são evidências de fatos históricos. Elas são representações do Brasil, identificam o modo como, em diferentes lugares e diferentes tempos, uma realidade social é pensada e construída. É um olhar sobre e uma linguagem de determinada realidade.

Segundo Circe Maria Fernandes Bittencourt (2008, p. 378): “A música tem-se tornado objeto de pesquisa de historiadores muito recentemente e sido utilizada como material

didático com certa frequência nas aulas de História”. Entre os “tipos” de música que atraem tanto pesquisadores brasileiros como professores, a “música popular” sobressai.

A música junto aos adolescentes é algo muito atrativo, é praticamente impossível encontrar um jovem que não goste de escutar ou cantar uma música. Vivenciamos muitas experiências ouvindo e cantando músicas, criando e reforçando assim laços sociais e afetivos. Trabalhando a música no ensino de história aliamos características dos alunos (gosto pela música) com o conteúdo escolar através do uso de fonte primária de pesquisa. A música desenvolve diferentes habilidades como: raciocínio, a criatividade, promove a autodisciplina e desperta a consciência rítmica e estética, além de desenvolver a linguagem oral, a afetividade e também a socialização. Sekeff afirma em seu livro que o estudo e a prática de música estimulam a memória e inteligência.

Sabemos que a educação precisa ser repensada e que se torna necessário novos métodos para aumentar o interesse do aluno, a escola deve ser um ambiente estimulante, que possibilite aos estudantes adquirir o conhecimento de maneira mais motivada em movimentos de parceria, de trocas de experiências, de afetividade. Assim música é um dos elementos que passa a fazer parte destes novos instrumentos a disposição do professor, legalizada pelo decreto Lei nº 11769, a música, agora, tem seu ensino obrigatório no ensino regular. A prática educativa associada à linguagem musical apresenta maior significação para o desenvolvimento crítico do aluno. Trabalhar com músicas da MPB em sala de aula é uma forma de empregar outros meios e fontes para analisar informações referentes ao período da ditadura militar no Brasil.

Atualmente os meios de comunicação, desafiam a postura tradicional, na qual os alunos mantêm a atenção em livros e no ensino usual. O uso da música além de uma manifestação artística é uma representação social, política e cultural, por meio da qual fala um compositor, ser humano de um determinado tempo inserido em um contexto social com concepções políticas, culturais e ideológicas. Ao pesquisar estas composições e seus autores em seu contexto social que produziram suas obras instigamos à participação, pesquisa, a análise e conseqüentemente o entendimento por parte dos alunos. Assim a música é usada como fonte histórica para vivência ou recurso metodológico da história.

Através desta pesquisa pretende-se não só retomar o uso da música como importante fonte de documento histórico, mas utilizá-la de maneira mais conveniente, pois com a música traz-se um novo estímulo ao aprendizado, pois a música utiliza-se da espontaneidade no processo assimilativo dos conteúdos pré-estabelecidos pelo professor. Ao estudarmos as composições podemos trabalhar além da história conhecimentos linguísticos e desenvolver a

musicalidade, a atenção, cultura e a socialização nos jovens. A intenção é que a música possa ser analisada e utilizada como fonte histórica e recurso didático em sala de aula, utilizando a Música Popular Brasileira no ensino de história com a possibilidade de tornar a aula de história dinâmica, prazerosa e inovadora.

Para o aprofundamento da presente pesquisa valeu-se de estudos realizados, sobretudo por Antonio Carlos Brandão/Milton Fernandes Duarte que relatam em seu livro sobre os diversos movimentos culturais que ocorreram nas últimas décadas e tiveram como principais articuladores os jovens. Estudos de Marcos Napolitano e Circe Maria Fernandes Bittencourt que analisam o uso da música como fonte de documentação histórica. Os relatos de Dom Paulo Evaristo Arns que denunciam em seu livro todo o horror imposto pela ditadura contra os indivíduos contrários ao governo ou sob suspeita. Também estudos de outros escritores como Selva Guimarães Fonseca, Miriam Hermeto entre outros.

A presente pesquisa está dividida em capítulos e estes em subcapítulos. Inicialmente no segundo capítulo se fará a apresentação de um panorama político do Brasil o qual iniciará relatando o período anterior ao Golpe militar, ou seja, de 1960, pois é imprescindível conhecermos alguns fatos que ocorreram neste período para assim compreendermos as causas que resultaram no Golpe de 1964 o qual pôs o país sob o escudo militar por mais de vinte anos, se fará um breve estudo de cada governante que comandou o país de 1964 até 1978.

No terceiro capítulo será analisado o surgimento dos diversos tipos de movimentos culturais como a Bossa Nova, a Jovem Guarda que exaltava novas concepções de moda e a liberdade, a MPB que abordava temas sociais e políticos em suas composições numa forma de apontar as necessidades de mudanças necessárias no país e a Tropicália onde a música de protesto ganhou força graças à situação do país como também outros tipos de movimentos que acompanharam o surgimento dos citados anteriormente como o operário, dos camponeses e o estudantil. Será relatado brevemente como todos estes agiram com o início da repressão e como foram calados pelo governo através de leis e decretos, sendo que de certo momento em diante a única forma de protestar culturalmente foi principalmente através da música, assim a perseguição por parte do governo contra aqueles que compunham ou interpretavam músicas que fossem contrárias ou denunciasses o regime militar foram duramente intensificadas.

O quarto capítulo mostrará a análise das composições em estudo, três canções “Alegria, Alegria” de Caetano Veloso, “Apesar de Você” de Chico Buarque de Holanda e “Cálice” também de Chico Buarque em parceria com Gilberto Gil, estas músicas são consideradas de protesto, pois denunciam o abuso de poder, as torturas, a censura, as prisões ilegais e a repressão imposta pela Ditadura.

Finalmente o quinto capítulo tratará da importância de analisar e trabalhar em sala de aula estas músicas de protesto, pois elas são representações históricas de uma época, portanto podem e devem ser tratadas como documento histórico. Sendo assim, o estudo de letras de canções são símbolos de uma época, de manifestações sociais, elas nos fazem lembrar a importância da história na vida e na luta de pessoas, de cidadãos.

2 PANORAMA POLÍTICO DO BRASIL DE 1964 A 1978

Neste capítulo será apresentado um recorte do panorama político do Brasil de 1960 a 1978, abordando inicialmente os principais eventos que desencadearam no golpe militar de 1964. No segundo subcapítulo será representado o período da política brasileira até 1978 que foi conduzido pelos militares os quais desenharam na história do país um quadro marcado através de vários Atos Institucionais que colocavam em prática a censura, a perseguição política, a supressão de direitos constitucionais, a falta total de democracia e à repressão àqueles que eram contrários ao regime militar.

2.1 Brasil 1960 – 1964

Para escrever sobre o Brasil de 1964 se faz necessário compreender alguns acontecimentos que antecedem esta data. O Brasil no início da década de 60 possuía uma inflação de 31% anual – índice considerado altíssimo para a época, devido às constantes emissões monetárias e à dívida externa, a desvalorização da moeda, salários baixos e aumento do custo de vida, o constante êxodo dos nordestinos e camponeses para as cidades fugindo da miséria do campo trouxeram para Juscelino Kubitschek um resultado eleitoral inesperado nas eleições presidenciais de 1960: a derrota de seu candidato, o general Henrique Teixeira Lott. Pela primeira vez, desde 1945, a coligação PTB-PSD perdia uma eleição presidencial, e isto se explica pelos graves problemas nacionais existentes.

O vitorioso foi o mato-grossense Jânio da Silva Quadros que contava com o apoio da UDN (União Democrática Nacional) com quase seis milhões de votos (maior número de votos conseguidos por um candidato à presidência até então), nesta eleição tornou-se vice-presidente o ex-vice de Juscelino, o gaúcho João Goulart, pois a Lei Eleitoral vigente permitia que se votasse em candidatos a presidente e a vice de chapas diferentes.

Jânio Quadros era possuidor de um carisma e de uma habilidade que lhe permitiam manobrar a massa trabalhadora com discursos populistas, gestos populares e promessas de salvá-los dos problemas mais sérios. A vertiginosa carreira política do vereador de São Paulo a presidente da República tinha como símbolo a vassoura “para varrer a corrupção”, segundo ele próprio. Seus principais apelos políticos eram dirigidos às classes médias urbanas, que desejavam um governo dinâmico e honesto, sendo que ao mesmo tempo Jânio, inteligentemente, conseguia passar para a massa trabalhadora a imagem de um líder carismático capaz de beneficiá-la economicamente.

Jânio assumiu a Presidência em janeiro de 1961 e passou a praticar uma política ambígua: independente no plano externo e subserviente aos conservadores no plano interno. Sofrendo forte oposição do Congresso, frustrou as esperanças de seus eleitores. Renunciou em 25 de agosto de 1961, o seu vice estava viajando pelo exterior, e o presidente da câmara, Ranieri Mazzili, assumiu a presidência interinamente.

Os militares entenderam que Jango seria prejudicial à segurança nacional, por supostas ligações com os comunistas. Tentaram rasgar a Constituição, mas esbarraram em forte reação, sobretudo no Rio Grande do Sul, onde civis e militares se uniram em defesa da legalidade, sob a liderança do governador gaúcho Leonel Brizola. Os ministros militares aceitaram uma solução: Jango poderia exercer a presidência, desde que adotasse o regime parlamentarista, o que se fez mediante o Ato Adicional à Constituição de 1946 (ARRUDA. 1997, p. 321).

João Goulart assumiu a Presidência em 7 de setembro de 1961. O governo necessitava a renegociação da dívida externa e a diminuição das tensões sociais, precisava aumentar os investimentos, retomar o crescimento econômico e combater a inflação.

Em face das circunstâncias, o ministro do Planejamento Celso Furtado apresentou, em fins de 1962, um programa desenvolvimentista e anti-inflacionário chamado Plano Trienal de Desenvolvimento Econômico social, ou simplesmente Plano Trienal, que deveria ser executado entre 1963 e 1965. Em seus objetivos básicos o Plano trienal propunha a “assegurar uma taxa de crescimento de renda nacional compatível com as expectativas de melhoria de vida que motivam na época presente o povo brasileiro, e estimava essa taxa em 7% ao ano. Propunha também reduzir progressivamente a pressão inflacionária em 1963, que não deveria ser superior à metade da taxa observada em 1962 (55%), enquanto em 1965 deveria aproximar-se de 10% da taxa de 1962. A previsão, portanto, era de atingir 5 – 6% ao ano de inflação no terceiro ano de aplicação do plano (SILVA. 1994, p. 285).

O plano era contraditório, pois falava que o crescimento econômico e a redução da inflação aconteceria através de uma grande política de contenção de gastos públicos, limitação de crédito bancário e congelamento de salários. Esta com certeza iria deixar a classe trabalhadora muito insatisfeita com o governo. Desta forma querendo combater a inflação e alcançar o crescimento econômico o governo garantia lucros dos empresários tanto nacionais como estrangeiros. Isto gerou muitas críticas, os partidos políticos brigavam entre si, para conquistar ou conservar o poder. A novidade era a intervenção das organizações populares e entidades representativas dos trabalhadores e associações de esquerda como sindicatos, Comando Geral dos Trabalhadores (CGT), Pacto de Unidade e Ação (PUA), União Nacional dos Estudantes (UNE) mobilizados pelas reformas de base.

A mobilização popular provocou reações. Nos setores conservadores da sociedade, surgiram grupos que denunciavam a “subversão em marcha” no Brasil, tais como: Frente Patriótica Civil-Militar; Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES); Sociedade Brasileira para a Defesa da Tradição, Família e Propriedade (TFP); Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD). Empresários brasileiros e multinacionais financiavam tais entidades. IBAD arrecadou soma astronômica, distribuída entre 250 candidatos às eleições de 1962, para eleger parlamentares hostis a Jango e favoráveis ao capital estrangeiro; elegeu 120 parlamentares (ARRUDA. 1997, p.322).

O sistema parlamentarista¹ teve curto período, pois Goulart com o apoio do Congresso e da classe operária representada pela Confederação Nacional dos Trabalhadores da Indústria (CNTI) conseguiu a aprovação de um plebiscito para janeiro de 1963 o qual negou permanência do parlamentarismo e retorna o regime presidencialista². Neste momento o país era ameaçado pelo caos em consequência das tensões sociais, da crise política e econômica e dos conflitos entre esquerda e direita. Um ano após o plebiscito as classes médias urbanas pediam abertamente a deposição de Jango e chefes militares conspiravam para isto.

Em 13 de março de 1964, durante o comício de Jango na Central do Brasil (RJ) as organizações populares deram demonstração de força pelas reformas de base entre elas o congelamento de aluguéis e reforma agrária. Seis dias depois antijanguistas responderam com a gigantesca Marcha da Família com Deus pela Liberdade, levando às ruas de São Paulo meio milhão de pessoas.

Em 26 de março no Rio de Janeiro instigados pelo cabo Anselmo, mais de mil marinheiros se declararam em assembleia permanente e não voltaram as suas unidades. Goulart não reprimiu este ato e isto descontentou os militares que estabeleciam a obediência como princípio, precipitando assim sua queda, pois muitos militares que ainda lhe eram fiéis o abandonaram.

O ministro do Trabalho, Amaury Silva, negocia um acordo e os marinheiros amotinados deixam a sede do sindicato, cercado de tanques e tropas da Polícia do Exército. Uma rajada de metralhadora vinda do prédio vizinho ao Ministério da Marinha deixa um morto e vários feridos. Os líderes do movimento são imediatamente presos pelas autoridades navais, sob acusação de motim. Horas depois João Goulart anistia os amotinados, para constrangimento e revolta das Forças Armadas. (BAHIANA. 2014, p. 81)

¹ FLORES, Moacyr. *Dicionário de História do Brasil*. Porto Alegre, RS, Editora EDIPUCRS, 2001. Parlamentarismo: sistema de governo que surgiu na Inglaterra, com a preocupação de limitar os poderes do monarca. Sua definição dá-se na Revolução Gloriosa, de 1688, quando o rei Jaime II foi deposto e o parlamento afirmou-se como fonte de poder. O sistema aprimorou até o monarca atingir um poder simbólico de representante da nação, cabendo o poder executivo ao gabinete formado pela maioria parlamentar.

² Id. Presidencialismo: Surgiu nos Estados Unidos da América do Norte, na reunião de constituintes da Filadélfia, em 1787, preservando a separação e harmonia dos poderes Executivo, Legislativo e com a imposição da federação. O poder Executivo cabe ao presidente, eleito temporariamente e controlado pelos outros poderes. O presidente está sujeito a impeachment (impedimento) se não cumprir a lei.

Em primeiro de abril, Jango viajou para o Rio Grande do Sul, onde Leonel Brizola, agora deputado federal, pretendia organizar a resistência junto com organizações populares. À noite, o presidente do Senado, Auro de Moura Andrade, declarou vaga a presidência da república, contra a Constituição pois Jango se encontrava em território nacional, e deu posse ao presidente da Câmara, Ranieri Mazzili, em caráter interino até a posse daquele que seria eleito presidente da República. Jango estava deposto. No dia 4, alegando que queria evitar derramamento de sangue exilou-se no Uruguai. Os Estados Unidos reconheceram imediatamente o novo governo. Tropas da 11ª Região Militar cercam o Congresso e outros pontos estratégicos de Brasília. Chegava ao fim à República Populista³.

2.2 O Brasil sob o escudo militar

Após derrubarem o governo de João Goulart, os militares tinham a opção de entregar a presidência para o presidente da Câmara dos Deputados e convocar novas eleições. Neste olhar o golpe de 1964 determinaria uma breve participação dos militares, no entanto os executores do golpe acreditavam que a intervenção militar deveria ser mais significativa e duradoura, assim uma nova ordem seria implantada. O Brasil, durante 21 anos ficaria nas mãos dos militares.

Os militares passaram a controlar a vida dos brasileiros logo nos primeiros dias de abril de 1964. O Alto – Comando da Revolução (integrado pelos líderes da conspiração que derrubou Goulart) decretam o Ato Institucional nº 1 em 09 de abril. O documento contava com onze artigos e estabelecia uma profunda modificação no Poder Legislativo brasileiro. Entre seus primeiros poderes o AI-1 torna o Congresso uma mera força auxiliar do poder revolucionário e dá ao comando militar e ao Presidente da República as atribuições de cassar mandatos, além de demitir e suspender garantias individuais e direitos políticos de elementos considerados prejudiciais à nova ordem e afastar do serviço público todo aquele que ameaçasse a segurança nacional. Quarenta e oito deputados federais e centenas de representantes estaduais são cassados na primeira semana de vigência do AI -1.

Em 11 de abril, o Congresso elegeu presidente o marechal Humberto de Alencar Castelo Branco, chefe do Estado – Maior do Exército e coordenador da conspiração contra

³ FLORES, Moacyr. Dicionário de História do Brasil. Porto Alegre, RS, Editora EDIPUCRS, 2001. Populismo: Política que, com base no apoio das camadas sociais menos favorecidas, fundamentava-se ideologicamente na defesa de interesses e reivindicações populares.

Jango e como vice o Congresso elegeu o civil José Maria Alkim. Ambos tomaram posse no dia 15.

O Congresso brasileiro elege em votação nominal, o chefe do Estado – Maior, marechal Humberto de Alencar Castelo Branco, para a presidência do país (embora o artigo 139 da Constituição de 1946 determine que chefes de Estado – Maior são inelegíveis). Seu vice-presidente é o deputado mineiro José Maria Alkim. É também revogado o decreto que regulava a reforma agrária, mas são mantidas outras reformas de base instaurada por Jango: o monopólio da importação de petróleo e a encampação das refinarias particulares (BAHIANA, 2014, p. 102).

Os militares perseguiram todos aqueles considerados subversivos, isto são os milhares de civis e militares os quais pesava a acusação de pretenderem levar o Brasil ao comunismo. Em julho de 1964 Castelo Branco aceitou a Emenda Constitucional que prorrogava seu mandato até 1967, contrariando a ideia inicial de que em curto prazo o poder seria devolvido aos civis.

Durante o governo do marechal Castelo Branco o Brasil interrompeu sua relação diplomática com Cuba, contando então com amparo econômico, político e militar dos Estados Unidos. A gestão do Marechal Castelo Branco caracterizou-se pela obrigatoriedade de se cumprir as leis impostas pelos Atos Institucionais, as quais pretendiam fortalecer gradativamente o novo sistema de governo.

Em 1965 é determinado por decreto o AI -2 (terminou com o pluripartidarismo, e o ato complementar regulou a formação de novos partidos – Arena e MDB e cassou mandatos e direitos políticos de opositores). As eleições para presidente tornam-se indiretas. O AI – 3 determinou eleições indiretas para governadores estaduais pelo prazo de dez anos e cassou mandatos e direitos políticos de opositores. O AI – 4 reabre o Congresso Nacional, para aprovação da nova Constituição. A Constituição de 1967 era afirmação dos Atos Institucionais e Complementares até então decretados.

Castelo Branco criou o SNI – Serviço Nacional de Informação, órgão que deveria manter o governo informado de tudo que se passava em sua volta, o Conselho Monetário Nacional e o Banco Central. Em 1966 o governo instituiu o Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS) e o Instituto Nacional de Previdência Nacional (INPS). Em 1967, estabeleceu leis para deliberar os limites do novo sistema político vigente: a Lei de Imprensa, que abrandava a liberdade de expressão e editou uma nova Lei de Segurança Nacional a doutrina de Segurança Nacional influenciada pela Guerra Fria. Havia nesta lei uma grande preocupação em proteger o Estado contra o “inimigo interno” no caso do Brasil neste

panorama, as pessoas tidas como comprometidas com ideais diferentes daqueles pregados pelos militares.

Para substituir o Marechal Castelo Branco foi indicado o Marechal Costa e Silva, militar, nascido na cidade de Taquari, estado do Rio Grande do Sul, em três de outubro de 1899. Ocupou uma série de cargos no Exército Brasileiro, até chegar ao posto de Ministro da Guerra durante o governo Castelo Branco (1964-1966), é visto como um dos principais articuladores do golpe militar. Em 15 de março de 1967 foi empossado na presidência, e em agosto de 1969 afastou-se do cargo em virtude de uma trombose cerebral, sendo substituído por uma junta militar. Faleceu no Rio de Janeiro, em 17 de dezembro de 1969.

O Marechal Costa e Silva era considerado um militar radical que começou ampliando os poderes do Conselho de Segurança Nacional, e passou a decidir sobre política econômica, educação, política interna e externa, ideologia, artes, ciências, sindicalismo, imprensa, opinião pública, religião.

No país crescia o ressentimento popular e a oposição ao regime militar. Os estudantes que a muito já vinham se manifestando contra a ditadura militar e em prol de reformas na Universidade, intensificam as críticas e o enfrentamento ao regime, através de passeatas e outras manifestações lideradas pela União Nacional dos Estudantes (UNE), entidade estudantil que agia na clandestinidade.

Era difícil ser indiferente naqueles tempos apaixonados. Também, havia muito o que discutir. Discutia-se nas universidades, nas assembleias, nas passeatas, nos bares, nas praias: a altura das saias, o caráter socialista da revolução brasileira, o tamanho dos cabelos, os efeitos da pílula anticoncepcional, as teorias inovadoras de Marcuse, as ideias de Lukács, o revisionismo de Althusser.

Os temas eram infundáveis tanto quanto a duração dos debates. Mais do que discutir, torcia-se: pela vitória dos vietcongs, a favor ou contra as guitarras elétricas da MPB, por Chico ou Caetano, pela participação política dos padres e, claro, contra a ditadura (VENTURA. 1988, p. 75).

O movimento estudantil se caracterizou nesta época pela repulsa dos jovens contra a política tradicional, num combate organizado contra a ditadura o que se mostrou mais intenso nos protestos mais radicais sob o lema “E Proibido Proibir”. Por outro lado a linha dura providenciava instrumentos mais sofisticados e planejava ações mais rigorosas contra a oposição.

Os dois primeiros anos do governo Costa e Silva foram de intensa atividade política, pois crescia o movimento de oposição ao regime militar. O Partido Comunista Brasileiro, reunido em seu VI Congresso, condenou a opção pela luta armada como forma de combate ao

governo, dando origem a várias dissidências na esquerda brasileira. Em 1967 foi descoberto o foco de guerrilha rural na serra de Caparaó, Minas Gerais.

Brandão e Duarte (2011) relatam em seu livro que Costa e Silva foi o segundo presidente do regime militar que assumiu o poder depois do golpe de 31 de março de 1964. Seu governo enfrentou várias manifestações contra o regime militar, contra o cerceamento da liberdade e contra o arrocho salarial. A maior passeata ocorreu no Rio de Janeiro em 25 de julho de 1968, a Passeata dos Cem Mil, reunia estudantes, representantes da classe política, do meio artístico, das classes trabalhadoras e da Igreja Católica. Várias greves foram realizadas.

Durante o governo do marechal Costa e Silva (1967 – 1969), foram muitas as manifestações contra a ditadura militar. Em 1968, esses protestos tornaram-se mais frequentes. No Rio de Janeiro, cerca de cem mil pessoas foram às ruas protestar contra o assassinato do estudante Edson Luís, pela polícia. Em São Paulo, aproximadamente novecentos estudantes, provenientes de todo o país, foram presos quando participavam do XXX Congresso da UNE (União Nacional dos Estudantes), no município de Ibiúna (BRANDÃO; DUARTE. 2011, p. 86).

No dia 13 de dezembro de 1968 o presidente decretou o Ato Institucional nº5, é considerado o mais duro golpe na democracia e deu poderes quase absolutos ao regime militar. O AI-5 concedia poderes totais ao presidente, como fechar o Congresso Nacional, as Assembleias Legislativas e as Câmaras Municipais; suspender por dez anos os direitos políticos de qualquer pessoa; decretar estado de sítio sem qualquer impedimento, proibia as manifestações populares de caráter político, suspendia o direito de habeas corpus (em casos de crime político, crimes contra ordem econômica, segurança nacional e economia popular), impunha a censura prévia para jornais, revistas, livros, peças de teatro e músicas entre outras determinações.

Com a decretação do Ato Institucional nº 5 (AI – 5), pelo presidente Costa e Silva, e o fechamento do Congresso Nacional, em 13 de dezembro de 1968, iniciou-se um período de muitas cassações, prisões, torturas, assassinatos e de grande silêncio nos meios estudantis, sindicais, intelectuais e artísticos, que perdurou até meados da década de 70 (BRANDÃO; DUARTE. 2011, p. 86).

Passeatas e manifestações eram severamente contidas. Pessoas eram torturadas e desapareciam. Muitos compositores foram exilados ou exilaram-se. Entre eles Chico Buarque de Holanda e Caetano Veloso. Como a censura cerceava os compositores, eles precisavam elaborar a mensagem da canção de tal forma que os censores não percebessem a intenção política de sua composição. Desta forma a Música Popular Brasileira (MPB) consolidou sua vocação oposicionista, de resistência ao regime militar.

Com o endurecimento do regime político-militar a partir da decretação do AI-5, legitimando a censura prévia a todos os veículos de comunicação em território nacional, o Brasil viveria até meados da década de 1970 num verdadeiro clima de terror político, que se refletiria num forte controle da produção cultural do país. Desde o final dos anos 60 e início dos anos 70, a peça teatral, o livro, o filme, enfim o produto cultural que os censores julgassem inadequado ao momento político e ofensivo ao Estado seria proibido, e seus autores ficariam sob a estreita vigilância do Dops (Departamento de Ordem Política e Social). (BRANDÃO; DUARTE. 201, p. 99).

No governo Costa e Silva foram tomadas medidas para combater a inflação, fez-se uma revisão na política salarial, ampliou o comércio exterior, extinguiu-se o Serviço de Proteção ao Índio, criando a Fundação Nacional do Índio (FUNAI), criou-se o Movimento Brasileiro de Alfabetização (MOBRAL).

Junto com uma comissão de juristas, foi elaborada uma reforma política, que seria apresentada através de uma emenda constitucional, que incluía a extinção do AI-5, que seria assinada no dia 7 de setembro de 1969. Uma semana antes Costa e Silva sofre um acidente vascular cerebral.

Doente, Costa e Silva foi substituído por uma junta militar interina formada pelos ministros Aurélio de Lira Tavares (Exército), Augusto Rademaker (Marinha) e Márcio de Sousa e Melo (Aeronáutica).

A junta foi responsável pela outorga da Emenda Constitucional pela qual incorporava à constituição de 1967 a prisão perpétua e a pena de morte, fortalecendo assim a Lei de Segurança Nacional, aumentava o prazo para o estado de sítio e criava a fidelidade partidária, para evitar que os deputados da Arena votassem contra os projetos governamentais ou abstivessem de votar.

Neste período dois grupos de esquerda, O MR-8 e a ALN sequestram o embaixador dos EUA Charles Elbrick. Os guerrilheiros exigem a libertação de 15 presos políticos, exigência conseguida com sucesso. Porém, em 18 de setembro, o governo decreta a Lei de Segurança Nacional. Esta lei decretava o exílio e a pena de morte em casos de "guerra psicológica adversa, ou revolucionária, ou subversiva". No final de 1969, o líder da ALN, Carlos Mariguella, foi morto pelas forças de repressão em São Paulo.

O Ato Institucional nº 16 (AI-16), de 14 de outubro, oficializou o impedimento definitivo de Costa e Silva e definiu para 25 do mesmo mês a eleição de Emílio Garrastazu Médici e Augusto Rademaker, ambos escolhidos pelo Supremo Comando Militar e candidatos à presidência e vice, respectivamente. Para dar um caráter democrático à eleição, o Congresso

Nacional, que estivera fechado desde outubro de 1968, foi convocado para eleger os já escolhidos, isto é, apenas legitimar um fato já concretizado.

Com Médici as liberdades individuais chegaram ao limite das restrições. Apesar do extraordinário crescimento econômico do país, que configurava o “Milagre brasileiro” e colocava o Brasil entre às dez potências industriais do mundo, a sociedade civil vivia submetida ao jugo do autoritarismo, do terror psicológico, das prisões arbitrárias, dos sequestros, confinamentos e assassinatos de grupos políticos, dos esquadrões da morte” – grupos de extermínio de presos comuns – grampeamentos telefônicos, de sádicos torturadores que chegavam a requintes de crueldade como torturar crianças e mulheres apenas por serem filhos, esposas, mães ou irmão de alguns “subversivos” enquadrados ou não na Lei de Segurança Nacional, e de quem os torturadores pretendiam arrancar confissões. A sociedade civil vivia amordaçada e mal-informada, já que a censura aos veículos de comunicação impedia que a imprensa noticiasse os fatos, salvo aqueles permitidos oficialmente. Frisa-se também o rigor da censura à literatura, ao cinema, ao teatro, a shows, novelas etc (SILVA. 1994, p. 300).

O movimento guerrilheiro urbano usava de táticas terroristas para obrigar as autoridades a libertar presos políticos, os grupos da luta armada recorreram a sequestros de diplomatas estrangeiros. A luta armada inicialmente, parecia imbatível. Um capitão do exército, Carlos Lamarca, havia passado para o lado dos guerrilheiros, com várias armas. Os jornais, ainda que sob censura, anunciavam os primeiros sucessos da guerrilha urbana, chamada pela imprensa, de movimento terrorista. A guerrilha teve também sua primeira e importante baixa: Carlos Marighella, morto em 1969, fundador da organização guerrilheira chamada Ação Libertadora Nacional (ALN), a mais importante organização guerrilheira do Brasil.

Aos poucos, os órgãos de segurança se sofisticaram e transformaram-se no DOI-CODI, sigla que englobava vários elementos das Forças Armadas e polícia. A repressão à luta armada foi violenta e eficaz: até o final de 1971 não havia praticamente nenhuma resistência armada por parte das organizações de esquerda. Ao mesmo tempo em que o governo Médici acelerava a destruição dos movimentos terroristas. Um sistema bem montado de propaganda, cuidava de difundir uma imagem de Brasil grande, promissor e de muita riqueza. A propaganda maciça pelo rádio, televisão e cinema, conjugava com uma censura implacável e necessária para o governo que assim mostrava para a população somente o que lhe beneficiava, procurando perpetuar uma imagem favorável ao governo. Os automóveis tinham adesivos com os dizeres: “Brasil, ame-o ou deixe-o”.

Um clima febril e eufórico propagandeado, era acompanhado por grandes obras, como a ponte Rio Niterói, mas a mais famosa foi a Transamazônica, uma gigantesca estrada que

cortou a Amazônia levando progresso para a região, mas que hoje está praticamente abandonada pelos governos democráticos.

A economia brasileira, entre os anos de 1969 e 1973, conheceu uma das fases de crescimento mais rápido da sua história. A versão oficial denominou-a de “O milagre Econômico Brasileiro”⁴, ou como ficou popularmente “O Milagre Econômico”, numa alusão de que o Brasil estava trilhando os mesmos caminhos do Japão na sua recuperação pós-guerra. O responsável pela economia era o ministro Delfim Netto.

A recuperação da crise dos anos 60 se deu principalmente com a de bens de produção e do setor de bens duráveis, em especial a indústria de automóveis. Ao lado da produção de bens duráveis desenvolveu-se um sistema de créditos ao consumidor, que, apesar de encarecer o produto, facilitava sua compra.

O grande trunfo da recuperação econômica, no entanto, estava no chamado Sistema Financeiro de Habitação. Através dele recolhiam-se fundos, que provinham do chamado Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS), destinado à indenização dos trabalhadores, e aplicava-se no Banco Nacional de Habitação (BNH). Esta instituição financeira emprestava dinheiro a grandes companhias imobiliárias para construção civil.

Os dois setores, a produção de bens duráveis de consumo e os gastos em grandes obras públicas, dinamizavam o resto da economia. A inflação controlada em torno de 15% ao ano e as taxas de crescimento eram altas, como resultado da obra do todo-poderoso Delfim Netto, pareciam inabaláveis. Mas, no mês de setembro de 1973, o milagre começou a ser ameaçado. O petróleo teve uma alta de preços nunca vista antes. O Brasil importava mais da metade do combustível que produzia e com isso, não resistiu ao impacto causado pela alta dos preços do petróleo aumentando a dívida externa e a inflação do país. Mostrou-se assim a fraqueza do regime.

Em 1974 assume a presidência o general Ernesto Beckmann Geisel, eleito Presidente da República com 80% dos votos em uma chapa que contava com o vice Adalberto Pereira dos Santos. Ernesto Geisel assumiu a presidência no dia 15 de março de 1974, sucedendo Garrastazu Médici. O Brasil vinha do período mais agudo da Ditadura Militar, pois em 1968 havia sido publicado o Ato Institucional número 5 que suspendia direitos políticos,

⁴ FLORES, Moacyr. *Dicionário de História do Brasil*. Porto Alegre, RS, Editora EDIPUCRS, 2001. Milagre Brasileiro: Período de governo militar, de 1968-70, em que o modelo econômico sofreu um crescimento acelerado, saltando o Brasil de 50º para o 10º lugar na lista de nações do Produto Interno Bruto (PIB). No entanto, o milagre passou, iniciando a crise que levou o Brasil para o abismo econômico da década de 1980, com desemprego, alta da inflação, 174,9% em 1983, aumento de concordatas, fracasso do sistema nacional de habitação e diminuição da renda per capita.

institucionalizava a censura e dava amplos poderes ao governo militar. Foi entre os anos de 1968 e 1973 também que o Brasil viveu o chamado Milagre Econômico, período no qual o país cresceu economicamente em níveis altos. O fim desta fase já fazia florescer o questionamento da população quanto ao regime vigente. Sendo assim, o Governo de Ernesto Geisel ficou caracterizado pela abertura política que promoveria certa amenização do rigor vigente na Ditadura Militar.

Geisel foi o responsável por extinguir o AI-5 e preparar o terreno para o retorno dos exilados, o que aconteceria no governo de seu sucessor. Embora tenha caminhado muito lentamente, foi o responsável pelo processo de redemocratização do país “lento, gradual e seguro”, como ele mesmo dizia. Entretanto, foi sob seu governo que houve o famoso caso de Vladimir Herzog⁵.

Economicamente, Geisel criou o II Plano Nacional de Desenvolvimento para manter a economia aquecida pós-Milagre Econômico. Mas sua política aumentou a dívida externa e a hiperinflação ajudou a intensificar os problemas monetários, deixando um estado de recessão para seu sucessor. Foi um desenvolvimentista, responsável por inaugurar as primeiras linhas de metrô em São Paulo e no Rio de Janeiro e por buscar novas fontes de energia, como o álcool. Foi no governo Geisel que se construiu grande parte da Usina Hidrelétrica de Itaipu⁶.

Em sua política externa, o Governo de Ernesto Geisel evitou o alinhamento incondicional aos Estados Unidos. Reconheceu regimes socialistas no mundo e reatou relações diplomáticas com a China, o que fez aumentar as críticas da Linha Dura. Geisel deixou a presidência no dia 15 de março de 1979 e foi sucedido por João Figueiredo. Continuou influente no exército e apoiou Tancredo Neves nas eleições de 1985.

⁵ Disponível em <http://www.infoescola.com/historia-do-brasil/doi-codi/acesso> em 29/10/15. Foi no DOI-CODI da cidade de São Paulo que aconteceu, em 1975, um dos casos mais emblemáticos de prisão, tortura e assassinato do regime militar no Brasil. O presidente à época, Ernesto Geisel, era conhecido por ser um dos mais violentos generais da ditadura militar e transmitiu a tarefa ao DOI-CODI de São Paulo de capturar o jornalista Vladimir Herzog, argumentando sua aptidão pra disseminar ideais comunistas. A prisão foi executada e o jornalista foi violentamente torturado e por fim assassinado. Após sua morte, o corpo de Vladimir Herzog foi apresentado à imprensa, mas os militares argumentaram que o jornalista se matou enforcado após o interrogatório. Entretanto, o corpo do jornalista apresentava marcas de tortura que ele não seria capaz de realizar em si mesmo de tal forma, além disso, a justificativa de que teria se matado enforcando-se não condizia com a situação em que Vladimir Herzog foi apresentado, pois não havia altura suficiente para que seu corpo ficasse pendurado com uma corda no pescoço.

⁶ OBRAS: Obras de infraestrutura da Ditadura Militar do Brasil estão entre as maiores do século 20. Aventuras na História, São Paulo Ed 135, outubro de 2014. A hidrelétrica de Itaipu responde por quase um quarto da geração de energia do Brasil. Itaipu é a maior geradora do mundo e abastece 50 milhões de residências. O diretor-geral da binacional, Jorge Samek, destaca: “Geramos 98,6 milhões de megawatt/hora, o suficiente para suprir o consumo de eletricidade do mundo por dois dias”. O progresso costuma ter custos políticos, sociais e ambientais. Quando as comportas de Itaipu fecharam para que o reservatório fosse alagado, a natureza cobrou seu preço: em duas semanas o lago fez desaparecer as cataratas de Sete Quedas, no Rio Paraná.

Os militares tomaram o poder através de um golpe e desde o início o governo foi marcado pela repressão o que é justificado através dos Atos Institucionais os quais foram as medidas adotadas para legitimar e manter este sistema por tantos anos. À medida que os Atos Institucionais prosseguiam também aumentava a severidade do regime, marcado pela suspensão dos direitos fundamentais do cidadão, instaurando a opressão militar, policial e também o silêncio dos opositores. O Ato Institucional Número 5 (AI-5) marcou a fase de pior repressão dentro da ditadura militar, este cancelava todos os dispositivos da constituição de 1967 que pudessem ser utilizados pela oposição. Antes da decretação do AI-5 a repressão já era praticada com base na Lei de Segurança Nacional, enquadravam-se os líderes de associações civis contrárias ao regime ou líderes sindicais tidos como subversivos.

A partir de 1968 a economia do Brasil vivia um momento de grande crescimento era o “Milagre Brasileiro”, paralelo a este desenvolvimento aumentava também a censura legalizada já implantada desde o início do regime militar, mas com mais severidade desde a implantação do AI-5 com isso os militares garantiam o apoio do povo, pois os veículos de comunicação só mostravam o que o governo determinasse o que se dava através da censura, os meios de comunicação eram proibidos de divulgar qualquer notícia contra o governo militar. Os censores do Estado acompanhavam de perto tudo que seria publicado com o objetivo de garantir a imagem de estabilidade política e de prosperidade da nação. Ao mesmo tempo em que o governo Médici acelerava a destruição dos movimentos terroristas, um sistema bem montado de propaganda, cuidava de difundir uma imagem de Brasil grande, promissor e de muita riqueza a propaganda maciça pelo rádio, televisão e cinema, ao lado de uma grande censura, procurando perpetuar uma imagem favorável ao governo.

O governo criou vários órgãos para executar a censura o qual usou de critérios políticos para proibir a divulgação de diversos jornais e de critérios morais para as artes entre esses a DCDP (Divisão de Censura de Diversões públicas) o CSC (Conselho Superior de Censura) eram os órgãos responsáveis pela repreensão dos meios de comunicação, sendo comandados pelo SNI e pelo DOPS que vetava qualquer notícia de manifestação comandada por estudantes. Música, programas televisivos, programas de rádio, cinema, livros e jornais eram todos avaliados antes da publicação.

Em 1978 o AI-5 foi revogado e a ditadura começou a perder força, tinha início um lento processo de redemocratização que só iria se concluir com a campanha Diretas Já.

Neste período houve uma intensa produção musical por parte de jovens estudantes de classe média, envolvidos nos vários movimentos que lutavam contra a Ditadura usando a música como forma de protesto.

3 A MPB DURANTE A DITADURA MILITAR

Neste capítulo se mostrará um breve relato dos diversos movimentos que lutavam por transformações sociais no período em estudo, cujos principais articuladores os jovens, os quais além de exercer um grande poder de mobilização também conseguiam transmitir novas ideias na sociedade, participando efetivamente do cenário político/cultural destes anos. Estes jovens muitas vezes perseguidos por seus discursos críticos contra o governo tiveram que buscar alternativas para poder se expressar e assim passaram a utilizar-se de composições musicais para transmitir à população o que sentiam em relação ao sistema de governo bem como denunciar seus desmandes.

3.1 Movimentos culturais de 1960 a 1968

No campo da produção cultural quem mais sofreu com a repressão foi a Música Popular Brasileira, tratada pelo Estado como ofensiva às leis, à moral e aos bons costumes. A música é algo muito atrativo, é praticamente impossível encontrar um jovem que não goste de escutar ou cantar uma canção. Vivenciamos muitas experiências ouvindo e cantando músicas, criando e reforçando assim laços sociais e afetivos, a música toca o subconsciente e propaga ideias, exatamente por isso ela causou grande atenção dos censores com os compositores. Muitas músicas foram censuradas apenas pelo título ou simplesmente por ser de autoria de determinada pessoa. Muitos compositores foram exilados ou exilaram-se entre eles Chico Buarque de Holanda e Caetano Veloso. Como a censura cerceava os compositores, eles precisavam elaborar a mensagem da canção de tal forma que os censores não percebessem a intenção política de sua composição. Desta forma a Música Popular Brasileira (MPB) consolidou sua vocação oposicionista, de resistência ao regime militar.

3.1.1 MPB

No período da ditadura militar a MPB surge impondo novas ideologias no panorama histórico, utilizando a música como forma de protesto e ganhando assim popularidade. Outros movimentos como a Bossa Nova, a Jovem Guarda e a Tropicália contribuíram muito para que assim a música popular brasileira aparecesse no cenário político do país nos tempos da ditadura.

A MPB surge com mais força na década de 1960, sempre procurando acompanhar as mudanças pelas quais o Brasil passava e nas suas composições registravam o que outros ritmos não faziam devido a sua aceitação nas camadas médias da população urbana esta teve um papel fundamental na formação da identidade nacional.

Especialmente o Golpe de 1964 produziu um corte significativo na produção musical tanto em função do acirramento da crise político-ideológica da esquerda, quanto de questões próprias de mercado. A partir daí, a criação da moderna MPB se deu, com base na resistência ao sistema e na divergência de objetivos (políticos e estéticos) interna ao campo de produção musical, num debate que se explicita na “era dos festivais” e se radicaliza com o surgimento do Tropicalismo (HERMETO, 2012, p.114).

A MPB a partir de 1964 despontou com maior força ao incorporar temas políticos, sociais apontando para a necessidade de mudança no Brasil em suas composições. A MPB preocupava-se em refletir sobre questões de ordem político-social. Hermeto considerava a MPB mais que um gênero, é um mosaico de formas, temas e sons que não pode ser definido como uno; uma espécie de idioma da “nação-povo” que abarca dialetos, que se identificam, inclusive nos diferentes gêneros musicais.

Os festivais de música popular brasileira realizados pelas emissoras Excelsior e Record foram de importância vital para expansão da MPB e seu reconhecimento. A televisão conquistou o público do rádio e atingiu distintos segmentos sociais. Hermeto escreve que conviviam no novo veículo de comunicação de massa o rock iê-iê-iê, as inovações bossa-novistas (engajadas ou não) e a tradição da velha guarda.

3.1.2 Ditadura, música e resistência

A Bossa Nova foi reconhecida na década de 1950, tendo forte influência do jazz norte americano, uma mistura de samba com jazz, dando origem ao primeiro movimento urbano egresso das universidades, das classes médias urbanas. Surgiu na euforia do crescimento econômico gerado pela segunda guerra mundial, músicos jovens, que buscavam influenciar o mundo com a cultura brasileira e internacionalizar a música. Suas principais características eram uma música quase falada, intimista, cujo cenário inspirador era a zona sul carioca.

A própria letra da música torna-se um manifesto do movimento, pois traz a explicação do “comportamento antimusical” dos bossa-novistas. Esteticamente vinculada a um ambiente pequeno, a voz passaria a ser usada na linha da fala normal, sem alternar com gritos e sussurros, sem a necessidade de recorrer a expedientes vocais operísticos, bem diferente do estilo grandiloquente do samba-

canção e seus intérpretes. A ausência de grandes arroubos melodramáticos expressava um novo comportamento do músico e do intérprete ao aproveitar as oportunidades oferecidas pelas gravações e pelo poder da radiofusão e da televisão (BRANDÃO; DUARTE. 2011, p. 42).

A partir dessas mudanças já é possível perceber alterações na mentalidade do país e principalmente na busca de uma identidade nacional. Nos grandes centros do Brasil na década de 1960 crescia o movimento operário levando adiante seu processo de lutas e engajando novas organizações como a PUA (Pacto, Unidade Nação) e a CGT (Comando Geral dos Trabalhadores). Na área rural também surgem movimentos como das Ligas Camponesas (sindicatos rurais) o que alcançava repercussão por todo o país. Em dezembro de 1963 era criada a Confederação Nacional dos Trabalhadores Agrícolas. Já na classe média urbana os estudantes assumiam posições favoráveis as reformas sociais, a UNE (União Nacional dos Estudantes), discutiam questões nacionais e a expectativa de mudanças que mobilizavam o país.

Ligado a UNE surgia no Rio de Janeiro, em 1961, o primeiro CPC (Centro Popular de Cultura), que objetivava a construção de uma cultura nacional, popular e democrática, o que atraiu muitos jovens intelectuais e se espalhou pelo país rapidamente, desenvolvendo junto às classes populares uma cultura engajada de atitude conscientizadora, defendiam a arte revolucionária como instrumento da revolução social.

Trabalhando em contato direto com as massas, encenaram peças em portas de fábricas, favelas e sindicatos; publicaram cadernos de poesia vendidos a preços populares e iniciaram a realização pioneira de filmes autofinanciados. De dezembro de 1961 a dezembro de 1962, o CPC do Rio de Janeiro produziu as peças Eles não usam Black-tie e A vez da recusa; o filme Cinco vezes favela; a Coleção Cadernos do Povo; e a série Violão de rua. Os CPCs ainda promoveram cursos de teatro, cinema, artes visuais e filosofia, para uma conscientização das classes populares (BRANDÃO; DUARTE. 2011, p. 73).

Neste intenso panorama de militância política, uma parte do movimento bossa-novista começa a praticar a canção de protesto, a qual foi se afastando dos padrões estéticos da Bossa Nova, apresentando canções que tinham a capacidade de despertar para a realidade conscientizando assim as classes populares.

Em 1964, com o golpe militar, Castello Branco assumiu a presidência da República e logo tratou de dissolver as diversas organizações de esquerda (PCB, UNE, CGT, PUA etc). As greves foram declaradas ilegais, e os sindicatos colocados sob intervenção. Assim é abafada a voz de qualquer pessoa que aparentasse ser uma afronta ao governo. Desta maneira

para a esquerda só restava como meio de protestar a militância cultural praticada principalmente através da música.

A partir de 1964 o movimento da Jovem Guarda começa a se desenhar e Roberto Carlos juntamente com seu parceiro Erasmo Carlos se destacam. Este movimento apresentava características de jovens de áreas urbanas, com temas como festas, namoros e carros. O sucesso desta dupla abre caminho para o surgimento de novos artistas.

Em 1965, a TV Record faz um novo programa voltado para a juventude chamado “Jovem Guarda” que era comandado pelo trio Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia que alcançou enorme sucesso e seus intérpretes assumiram rapidamente todos os postos das paradas de sucesso da época. A Jovem Guarda influenciava principalmente a moda (calças boca de sino, cabelos longos para os rapazes, minissaias, botas de canos altos e cintos coloridos) tudo isso consumido por uma juventude influenciada pelos meios de comunicação. No auge da Jovem Guarda Roberto Carlos em parceria com Erasmo Carlos grava seu maior sucesso “Quero que vá tudo para o inferno”, o que se transformaria numa espécie de hino do movimento.

No campo musical, o som da Jovem Guarda, rotulado de iê-iê-iê – refrão da música “She Loves You” (1963), dos Beatles -, remete ao rock’n’roll dos anos 50 e à música jovem dos anos 60, misturado ao nosso rock balada (influência do bolero e samba-canção). Nas letras, nada de rebeldia, sexo, drogas ou crítica social. Abandonando muitas vezes o sentido original das letras, misturavam-se palavras adocicadas e histórias ingênuas ao ritmo agressivo das músicas. Apesar desta ingenuidade aparente, as letras da Jovem Guarda potencializavam as primeiras manifestações do corpo como fonte de prazer para os adolescentes; o amor, o namoro, os beijos, a minissaia e a dança tornaram-se elementos de transgressão dos valores moralizantes da época, dentro dos limites permitidos pela sociedade (BRANDÃO; DUARTE. 2011, p. 78).

No seu livro Brandão e Duarte afirmam que Jovem Guarda encontrava-se distante daqueles jovens intelectuais universitários que estavam preocupados com a arte e seu papel de mobilização e conscientização social bem como de resistência ao regime militar, mas mesmo assim este movimento envolvia críticas de uma maneira muito sucinta (através da moda, gírias, cortes de cabelos) quanto à inocência do país que se modernizava mas ao mesmo tempo continuava tão arcaico quanto aos padrões de comportamento.

Também em 1965, surgem os festivais de música mostrados através dos canais de televisão que reuniam no mesmo palco, jovens que estavam produzindo diferentes tipos musicais. Essa produção nova era diferente da Jovem Guarda e da Bossa Nova. A MPB incorporava no seu repertório temas sociais e políticos apontando para a necessidade de mudanças a iniciar no Brasil. Caetano Veloso, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, Chico Buarque e

outros compositores, que criticavam a ditadura por meio de suas composições, são destaque. Estes festivais tinham em suas plateias jovens, universitários, estudantes de esquerda e de classe média que se posicionavam criticamente e acirradamente frente ao júri o qual fazia a classificação dos finalistas, que viam no uso de guitarras e no rock símbolos do domínio dos EUA. Mas a grande maioria das pessoas recebeu muito bem essa novidade.

Os festivais televisivos simbolizavam naquele momento o palco onde estas ideologias se traduziram, gerando controvérsias e empolgando plateias divididas entre seus ídolos e sonhos. Nestes festivais vieram à luz canções como Alegria, Alegria, de Caetano, e Domingo no Parque de Gilberto Gil, na terceira versão deste famoso festival, em 1967.

No mesmo momento em que iniciava a decadência da Jovem Guarda foi ao ar seu último programa. Em janeiro de 1968 surgia a Tropicália, que não era exatamente uma nova modalidade musical, mas sim uma nova forma de agir e participar do cenário cultural nacional, que procurava misturar elementos da cultura popular tradicional com os da cultura de massa, entre eles os produzidos pela Jovem Guarda. A Tropicália⁷ pretendia criticar as convenções e transgredir as regras vigentes tanto no aspecto sócio-político, quanto no da cultura e do comportamento. A música de protesto ganhava força o que era ocasionado pela situação de opressão vivida no país. A Tropicália trabalhou a política e a estética num mesmo plano, mostrando as contradições da modernização a partir de outra forma de arte.

O disco manifesto do movimento, Tropicália ou Panis ET Circensis, lançado em 1968, soa revolucionário até os dias atuais. A mistura promovida pelo movimento estão presentes neste LP⁸ (carnavalização, festa, alegorias do Brasil, crítica musical e social e cafonice) compondo um ritual antropofágico do cenário cultural brasileiro. Esse LP reunia Gilberto Gil, Caetano Veloso, Os Mutantes e outros artistas fundamentais da MPB. Foi o último suspiro do movimento, pois Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos pelos militares em 1969.

Mas a maioria do público não entendia o movimento. Odiados pela direita por causa de suas atitudes provocadoras, e longe dos padrões estéticos restritos da cultura engajada proposta pela esquerda, a Tropicália pagaria o preço de sua ousadia com seu próprio fim. O confronto decisivo aconteceu numa noite de 1968, no Tuca

⁷ ALBIN, Ricardo Cravo. *O Livro de Ouro da MPB A história de Nossa Música Popular de sua Origem até Hoje*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2003. “...o Tropicalismo surgiu na cena artística a partir de 1967, com proposta de exercer uma intervenção crítico-musical na cultura brasileira. Liderado por Caetano Veloso (...) reuniu muitos artistas. (...) O forte do Tropicalismo foi a estrutura literária, que empregava versos mais livres e soltos (...), nos quais se buscava uma tentativa de linguagem malcriada em relação a sociedade de consumo, à política brasileira do golpe militar de 1964 e aos problemas de sua geração.”

⁸ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio O Dicionário da Língua Portuguesa*. Curitiba, Editora Positivo, 2008. Disco sm 1. Objeto chato e circular. 2. Roda. (...) 4. Disco giratório em cuja superfície informações podem ser registradas e posteriormente recuperadas. (...)

(Teatro da Universidade Católica de São Paulo), durante uma das fases do III Festival Internacional da Canção.

A plateia, formada por sua maioria por estudantes universitários de esquerda, recebeu Caetano Veloso (que vestia roupa de plástico verde e preto) com vaias. Durante a interpretação “É proibido proibir” (uma das palavras de ordem do Maio de 68 na França), os estudantes reagiram com ovos, tomates e bolas de papel atirados ao palco. Acompanhado pelas guitarras distorcidas dos Mutantes, Caetano Veloso interrompeu sua apresentação e explodiu em um discurso inflamado, denunciando o patrulhamento ideológico e o conservadorismo político cultural das esquerdas (BRANDÃO; DUARTE. 2011, p. 85)

Neste contexto, a cultura jovem no Brasil chega ao final dos anos 60 tendo que escolher entre manter uma cultura politizada de acordo com as regras impostas pelo governo ou então encontrar formas de se opor.

3.2 A Repressão

De 1964 a 1968 os olhares do governo estavam voltados para políticos e órgãos de imprensa, os militares acreditavam num inimigo interno que por meio da subversão, tentariam implantar o comunismo no Brasil seguindo o exemplo de Cuba. A partir da chamada operação limpeza o governo fez milhares de prisões irregulares. Os setores mais atingidos e perseguidos pelas forças militares foram a Central Geral dos Trabalhadores (CGT), a União Nacional dos Estudantes (UNE), ambas declaradas ilegais, as Ligas Camponesas, o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) e movimentos católicos como a Juventude Universitária Católica (JUC) e a Ação Popular (AP). Servidores públicos foram aposentados, professores expurgados e militares legalistas, reformados. Após este período da Operação Limpeza o governo tratou de incentivar os princípios da Doutrina de Segurança Nacional. O objetivo era a produção do medo na população sendo o principal meio para isso o sequestro. Deixavam o povo inseguro, aterrorizado, pois não se sabia para onde o sequestrado era levado, tampouco o que era feito com este inimigo e as autoridades não precisavam dar qualquer explicação.

Num completo desrespeito a todas as garantias individuais dos cidadãos, previstas na Constituição que os generais alegavam respeitar, ocorreu uma prática sistemática de detenções na forma de sequestro, sem qualquer mandado judicial nem observância de qualquer lei (ARNS. 2014, p. 75).

Assim o meio musical também foi vigiado e repreendido mas com brandura o que podemos perceber nas palavras de Napolitano:

O regime militar brasileiro, como de resto outras ditaduras latino-americanas, concentrou-se em vigiar e controlar o espaço público, regido por uma lógica de desmobilização política da sociedade como garantia da “paz social”. Neste sentido, esses regimes poderiam ser caracterizados como autoritários, pois sua atuação voltava-se para o controle e esvaziamento político do espaço público, preservando certas formas de liberdade individual privada (NAPOLITANO. 2004, p.104).

Mas este cenário muda a partir de novembro de 1968 com o endurecimento do regime político-militar a partir da criação do Conselho Superior de Censura e logo depois a instauração do Ato Institucional nº5 (AI-5) pelo Marechal Costa e Silva, foi instituída a censura prévia à música e a todos os veículos de comunicação em território nacional, sendo que esta já existia desde o início da ditadura militar e era usada para inserir o medo, rompendo com qualquer possibilidade de mobilização. A música neste momento representava para o governo um grande perigo pois ela tinha o poder de influenciar as massas numa tomada de posição com seus versos rebeldes, então passou a ser mais vigiada e controlada. Ai a justificativa da censura bem como prisões dos cantores, compositores, jornalistas e muitos outros considerados subversivos. Por meio de um controle rígido dos meios de comunicação (censura), o governo criava uma situação contraditória aos fatos do momento a fim de abafar os assuntos polêmicos do país, gerando dessa forma uma ilusão de paz e ordem.

As movimentações contrárias ao regime vinham de diversos setores. Os movimentos grevistas e estudantis eram considerados clandestinos e ilegais. Toda greve ou movimento de estudantes, músicas contrárias ao regime eram vistos como atentados à ordem institucional, portanto a necessidade do governo em instalar o terror com a implantação do AI-5, para assim legitimar o regime.

Devagar a oposição ao regime vai readquirindo força no âmbito das ruas, das fábricas e das escolas, apesar de toda a repressão. Em março de 1968, no Rio, a polícia intervém contra uma manifestação de estudantes e mata o secundarista Edson Luís de 18 anos. Como um rastilho de pólvora, espalham-se por todo o país manifestações públicas de protesto. Também as lutas operárias ressurgem com alguma vitalidade. Crescem o enfrentamento e as denúncias contra o Regime militar, tendo às classes médias urbanas a frente das movimentações (ARNS. 2014, p. 60).

Segundo Arns (2014) em seu livro ele relata que as prisões eram efetuadas pelos agentes do DOI-CODI (Departamento de Operações de Informações do Centro de Operações de Defesa Interna), este órgão repressor foi criado pelo Regime Militar em 1964 com o objetivo de prender e torturar os contrários ao governo ou que ameaçavam a Segurança Nacional. Os militares do DOI-CODI eram treinados na Escola Superior de Guerra (ESG) nos moldes da instituição americana National War College, que aprisionava combatentes

contrários a hegemonia americana na Guerra Fria. Os DOI-CODI estavam presentes em praticamente todo o território brasileiro e seus agentes capturaram e torturaram grande número de pessoas, também responsáveis pelo desaparecimento de tantos outros, principalmente estudantes ligados a União Nacional de Estudantes (UNE) como também pensadores, intelectuais, músicos, compositores, jornalistas, todos aqueles que eram contrários aos militares ou considerados comunistas ou ainda sob suspeita.

Através de uma rede bem articulada de delação por meio de informantes ou espiões se produzia a suspeita, que organizava perfis, relatórios, dossiês, prontuários e outros gêneros de escrita para o DOPS. Todos os espaços públicos eram vigiados com o objetivo de manter a paz social evitando assim aglomerações principalmente de cunho político.

Dentro desta lógica de “produção de suspeita” produzida pelos informantes, a “comunidade de informações” não apenas alertava o governo e os serviços de repressão direta para situações concretas de contestação ao regime, mas, através de sua interminável escritura, elaborava perfis, potencializava situações, criava conspirações que, independentemente de qualquer coerência ou plausibilidade, acabavam por justificar a própria existência destes serviços. Mobilizava um conjunto de estratégias discursivas e técnicas de registro para criar uma representação do inimigo interno que poderia estar oculto no território da política, e, principalmente, da cultura. Os espaços, instituições e personalidades ligados à cultura (artes, educação, jornalismo) eram particularmente vigiados pela “comunidade” (NAPOLITANO. 2004, p. 104).

Desta maneira podemos notar que o setor cultural era amplamente vigiado, onde se encontravam grande número de suspeitos de comunismo e outros subversivos, por isso espiões se infiltravam nesses grupos a fim de descobri-los e delatá-los. O grupo da MPB encontrava-se sob vigilância permanente, pois em muitos de seus cantores, em suas canções, faziam críticas ao regime militar. Os eventos e shows musicais eram preocupação constante dos agentes da repressão, pela capacidade que estes tinham de reunir grande número de pessoas.

A voz contestatória dos artistas neste momento se dava através das canções que colocavam em xeque o regime militar. A música assume uma postura de oposição ao regime militar, geralmente usando subterfúgios, metáforas, invenção de palavras, inserção de barulhos como buzinas, batidas de carros; ironias, letras de duplo sentido ou simplesmente a supressão total da melodia no momento que deveria aparecer à frase ou palavra censurada, e assim transmitir uma mensagem para o público. Como a censura cercava os compositores estes precisavam elaborar uma mensagem de tal forma na canção que os censores não percebessem a intenção política da mensagem, denominada como “rede de recados”, as canções, de forma simbólica, eram mensagens de liberdade e justiça social.

O período governado pelo presidente, General Emílio Garrastazu Médici (1969 a 1974), foi considerado o mais duro e repressivo, denominado como “Anos de Chumbo”. Neste momento a repressão atinge seu auge: revistas, jornais, livros, peças de teatros, filmes, músicas e outras formas de expressão têm sua exposição proibida pela censura através do DOI –CODI, este órgão agia impunemente, tinham suas próprias leis, eram responsáveis por interrogatórios que muitas vezes usavam a tortura.

Segundo Brandão e Duarte (2011) neste período há um declínio nas manifestações de estudantes, com a desarticulação das entidades e perseguições das lideranças que assim caminhavam para a clandestinidade. No início dos anos 1970, a MPB tinha um público mais universitário. Após meados da década transformou-se no carro chefe da indústria fonográfica brasileira, passando a ser consumida por amplos segmentos da classe média e também, em alguns casos, teve boa aceitação nos setores populares. O primeiro grande fenômeno de público deste boom da MPB, foi o show Falso Brilhante, no Teatro Bandeirante, estrelado por Elis Regina. A cantora encantava a plateia com músicas que fundiam o lírico e o político, num conjunto harmônico de música e poesia. Assim como Elis Regina, outros fenômenos da MPB como Chico Buarque de Holanda, João Bosco, Caetano Veloso, Milton Nascimento, Aldir Blanc, Gal Costa, Clara Nunes, Maria Bethania, Elba Ramalho, Zizi Possi, Ney Matogrosso, conseguiram executar uma difícil missão na área da cultura, consolidando qualidade e popularidade.

Brandão e Duarte relatam que além da MPB, outros gêneros musicais foram reconhecidos pelo público e crítica. Entre eles estavam o samba nas vozes de Martinho da Vila, Paulinho da Viola e Beth Carvalho; no rock se destacaram as figuras de Raul Seixas e Rita Lee. Esses gêneros musicais (MPB, Samba, Rock) eram vigiados pelo regime militar e terminaram por formar uma frente ampla contra a ditadura, cada um com um tipo de crítica contra o sistema de governo formando assim a voz de todos os movimentos de baixo para cima num ideal de resistência cultural.

Os anos de 1970 presenciaram a consolidação de uma cultura de massa considerada popularesca, várias áreas de expressão cultural e meios de comunicação constituíram o campo dessa “cultura popular de massa”. Essa forma de expressão era encontrada na música brega, sinônimo de mau gosto, tinha seu espaço nas rádios AM; e nos programas de auditório (Silvio Santos, Chacrinha, Bolinha, entre outros).

Brandão e Duarte (2011) descrevem que o uso da expressão “movimento” era mais aplicável em relação aos músicos. Estes no final de 1970, conseguiram ocupar a mídia e chamar a atenção da crítica musical, com sua palavra de ordem: “contra todas as ditaduras, a

ditadura militar e a ditadura do mercado”. No decorrer da década de 1970, universitários pertencentes à classe média baixa, buscavam novos espaços e formas de participação política, como os movimentos de minoria, o movimento ecológico e os movimentos culturais. Surge assim um novo grupo de cantores que como os outros também estavam preocupados em burlar a censura. Esses seguiam pelo caminho do chamado “desbunde”, uma gíria usada para designar quem abandonava a luta armada e seguia pelos caminhos da contracultura⁹. Essa expressão era usada para designar na MPB as canções cujas letras se fizeram a partir da ironia, de algo fantástico ou degradante.

Mesmo com a utilização desses vários recursos a situação da música no período foi muito complicada. Diversos artistas estavam morando fora do Brasil. Os compositores estavam cerceados pela repressão e a grande maioria pela censura que determinava a realização de seus trabalhos. O DOPS procurava incriminar não só artistas mas todos os que estavam ligados direta ou indiretamente a eles.

Ás tático da produção da suspeita sobre os artistas obedeciam a uma lógica perversa, apesar da aparente improvisação e falta de critérios. As principais peças acusatórias notadas nos documentos foram as seguintes, em grau de suspeição decrescente: a) participação em eventos patrocinados pelo movimento estudantil; b) participação em eventos ligados a campanhas ou entidades da oposição civil; c) participação no “movimento da MPB” e nos “festivais dos anos 60”; d) conteúdo das obras e declaração dos artistas à imprensa (cujas matérias eram anexadas aos informes, relatórios e prontuários, como provas de acusação); e) ligação direta com algum “subversivo” notoriamente qualificado como tal pela “comunidade de informações”. Neste sentido Chico Buarque de Holanda era dos mais citados; f) citação do nome do artista em algum depoimento ou interrogatório de presos políticos (bastava o depoente dizer que gostava do cantor ou que suas músicas eram ouvidas nos “aparelhos” clandestinos). Todos esses fragmentos, espalhados em centenas ou mesmo milhares de documentos, eram eventualmente reunidos na forma de peças acusatórias, os chamados “prontuários”, sínteses de informes (anotações dos informantes e coleta de “material subversivo” feita pelos agentes), fichas pessoais e informações reservadas (NAPOLITANO. 2004, p.105).

Os festivais de música que aconteciam nos anos 60 apresentaram novos artistas de grande criatividade intelectual, os compositores escreviam e interpretavam suas músicas fervorosamente, Chico tornava-se uma celebridade no país com várias de suas músicas inscritas nos festivais. “A Banda”, por exemplo, foi uma das vencedoras do II Festival de Música Popular Brasileira da TV Record e propiciou o reconhecimento de Chico em várias partes do Brasil e até mesmo do exterior. Com a instauração do AI-5 os envolvidos na

⁹<http://www.googleweblight.com/?lite> Contracultura: surgida nos Estados Unidos na década de 1960, a contracultura pode ser entendida como um movimento de contestação de caráter social e cultural. Nasceu e ganhou força principalmente entre os jovens desta década, seguindo pelas décadas posteriores até os dias atuais.

produção cultural eram obrigados a tomar uma posição. Em 1966 Chico lança seu primeiro disco LP, sua música “Tamandaré” e marca seu primeiro conflito com a censura por conter frases ofensivas ao Patrono da Marinha. Em 1968 Chico participa da Passeata dos Cem Mil no Rio de Janeiro juntamente com estudantes, artistas e intelectuais que estavam protestando contra a Ditadura Militar. Em seguida Chico teve sua peça “Roda Viva” censurada, com o AI-5 Chico foi preso e levado a prestar esclarecimentos referente a sua peça e a participação na passeata, após este fato Chico Buarque foi para o exílio.

No dia 13 de dezembro de 1968, é decretado o Ato Institucional nº 5 (AI-5). Sendo assim, Chico é detido em sua casa e levado ao Ministério do Exército para prestar depoimentos sobre sua peça *Roda Viva* e sua participação na passeata dos cem mil.

No ano seguinte, o compositor deixa o Brasil, em janeiro, para se apresentar na Indústria Fonográfica, em Cannes, França. Como a situação estava ficando cada vez mais difícil no Brasil, Chico e Marieta partem para a Itália para um “autoexílio”, afinal, muitos companheiros estavam sendo exilados ou sofrendo consequências piores devido à ditadura. A escolha do país teve duas principais razões: ele já havia morado lá por dois anos, quando criança, assim, sabia o idioma fluentemente. O segundo motivo foi o fato de *A Banda* estar fazendo muito sucesso devido à gravação feita pela cantora Mina no exterior. Ao chegar à Itália, Chico é tido como novidade, porém, quando se torna um residente, os convites para shows vão diminuindo, até que ele precisa trabalhar em outras áreas, fazendo “bicos” para se sustentar. Sua filha, Silvia Buarque, nasce neste período. A situação financeira foi ficando cada vez mais difícil, ele lança dois LPs que não fizeram sucesso, entretanto, assinou um contrato com a gravadora Philips, que lhe pagou adiantado, possibilitando sua estadia na Itália. Em troca, o músico lançou um disco no Brasil. O disco foi chamado de *Chico Buarque de Holanda nº 4* (o *Chico Buarque nº 3* é lançado em 1968, e conta com o sucesso *Roda-Viva*) e é considerado o mais irregular de seus discos, pois foi feito no exílio, em meio a dificuldades financeiras, pressão da gravadora, responsabilidade familiar, incertezas sobre sua própria obra e carreira (GERODETTI. 2012, p. 14).

Quando retorna do exílio Chico pensa que a situação do Brasil havia mudado, mas infelizmente o que encontra é mais repressão, logo Chico resolve expressar a voz de todos em suas canções e lança “Apesar de Você”, que inicialmente é liberada pela censura mas logo o governo percebendo que a canção se tratava de uma crítica ao presidente Médici foi censurada e a censura às músicas do compositor aumentava consideravelmente. As composições de Chico Buarque não passavam pela censura com facilidade. Muitos censores quando viam que a composição era de sua autoria já era proibida de vir a público. Por isso ele tomou a decisão de usar um pseudônimo: Julinho da Adelaide, na verdade era um artifício para ludibriar a implacável censura, Julinho foi autor de três canções: *Acorda, amor*, *Jorge Maravilha* e *Milagre brasileiro*.

Como a censura nada tinha contra Julinho da Adelaide, suas criações eram liberadas com facilidade. Em setembro de 1974, Chico, em nome de Julinho deu uma entrevista longa e hilariante para o Jornal Última Hora. Julinho contou sua história: era filho de uma favelada, Adelaide de Oliveira, que, entre seus sucessivos maridos, teve um alemão, cujo nome era Kuntz; motivo pelo qual o sambista podia orgulhar-se de um meio-irmão louro, Leonel, que aparece como seu parceiro em Acorda, amor.

O talentoso filho da Adelaide, na entrevista, comenta suas músicas, algumas das quais, informa, já estavam sendo interpretadas por cantores famosos, como Chico Buarque. Julinho morreu em 1975, ao ser desmascarado numa reportagem do Jornal do Brasil sobre a censura. Depois dessa revelação desmoralizante, a Polícia Federal passou a exigir que as letras submetidas à sua aprovação fossem acompanhadas de cópias dos documentos do compositor (TELLES. 2009, p. 40).

Outro exemplo de perseguição é Caetano Veloso, este desde o início de sua carreira sempre mostrou sua posição política contrária ao regime implantado no Brasil. Caetano foi um dos criadores do Tropicalismo, teve algumas músicas censuradas ou banidas. Em dezembro de 1968, após realizar uma cena marcante no Festival Internacional da Canção com o “É Proibido Proibir”, foi preso com Gilberto Gil. Os dois eram acusados de desrespeitar o hino e a bandeira nacional. Libertados em fevereiro de 1969, seguiram para Salvador onde ficaram confinados. No mesmo ano, após dois shows de despedida no Teatro Castro Alves partiu para o exílio na Inglaterra. O espetáculo, precariamente gravado, resultou no disco “Barra 69”.

Os agentes do DOPS procuravam enfatizar as relações perigosas entre jornalistas, artistas e estudantes principalmente aqueles que pertenceram ao movimento estudantil ou que faziam parte do PCB (Partido Comunista Brasileiro) e, nesse momento, se posicionavam indo para a luta armada. Qualquer movimento de artistas ligados a MPB junto aos estudantes deveria ter atenção redobrada e preventiva. A repressão trata a música como propaganda subversiva e guerra psicológica sendo os principais suspeitos: Geraldo Vandré, Nara Leão, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre outros.

As manifestações culturais da década de 70 refletiram o espírito de um período de intensa contestação dos padrões sociais, das influências estrangeiras na cultura, de uma geração de jovens que buscava liberdade através de ideais contraculturais, políticos e revolucionários.

A partir de 1971, os shows do chamado “Circuito Universitário” passam a ocupar a maior parte de informes e relatórios, o inimigo número 1 do regime passou a ser Chico Buarque de Holanda, secundado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Gonzaguinha e Ivan Lins. Com o exílio de Vandré e sua desagregação enquanto persona pública no meio musical politizado, aliado às novas posturas de Chico Buarque, este passa a ser destacado como o centro aglutinador da oposição musical de esquerda, sendo frequente nas fichas e prontuários aparecer a expressão “pessoa ligada a Chico Buarque de Holanda”, como se essa relação, por si, aumentasse o grau de suspeição. (NAPOLITANO. 2004, p.108)

Em 1974 quando os quartéis escolhem o general Ernesto Geisel para dar início a uma nova etapa do regime Militar, com outro estilo tentando recuperar a legitimidade que desaparecera no período Médici.

Nos seus cinco primeiros anos de mandato, Geisel aplica uma política que tem como linha básica a revigoração do prestígio do regime, a reativação da vida partidária, a reabertura do diálogo com setores marginalizados das elites e a contenção da dinâmica oposicionista dentro de limites que não ameçassem a chamada Segurança Nacional. Haverá repressão, sim, e dura, mas temperada com medidas de abertura, mesclada com gestos de abrandamento, tudo visando, em última instância, a manutenção do sistema instaurado em 1964.

Será um governo de gestos pendulares, precisamente calculados, abrindo num momento, para em seguida retomar medidas repressivas, que marcassem claramente, o limite, o restrito, da abertura controlada. Procurando canalizar para o Parlamento e os partidos oficiais todo o descontentamento popular que crescia, os generais Geisel e Golbery do Couto e Silva, principal formulador da política de distinção definiu também um abrandamento relativo da censura à imprensa (ARNS. 2014, p. 62).

Este período é marcado por uma crise econômica galopante, a classe média que antes apoiou o golpe em 1964 passou a se opor, Geisel tinha a missão no seu período de governo de organizar um lento processo de transição rumo a democracia, Geisel anuncia a abertura política de forma lenta, gradual e segura, ou seja a volta aos quartéis, enquanto o regime ainda possuía prestígio.

Nos seus cinco primeiros anos de mandato, Geisel aplica uma política que tem como linha básica a revigoração do prestígio do regime, a reativação da vida partidária, a reabertura do diálogo com setores marginalizados das elites e a contenção da dinâmica oposicionista dentro de limites que não ameçassem a chamada Segurança Nacional. Haverá repressão, sim, e dura, mas temperada com medidas de abertura, mesclada com gestos de abrandamento, tudo visando, em última instância, a manutenção do sistema instaurado em 1964 (ARNS. 2014, p. 62).

Desta forma a oposição política começa a ganhar espaço, o que é evidenciado nas eleições para o Parlamento em 1974, quando as urnas dão vitória para a oposição com a eleição de 16 senadores e 187 deputados do MDB, isso foi a primeira sinalização que o povo brasileiro estava insatisfeito com o regime. Os militares da linha dura, não contentes com os caminhos do governo Geisel, iniciam ataques clandestinos a membros de esquerda. Em 1975,

a morte do jornalista Vladimir Herzog, da TV Cultura de São Paulo, nas dependências do DOI-CODI foi um marco na rearticulação da sociedade civil, cada vez mais oposicionista. A missa celebrada em memória do jornalista, reuniu cerca de 8 mil pessoas, sendo um dos primeiros atos públicos de massa contra o regime militar, depois do AI-5.

A partir de 1976, o governo tentou utilizar a cultura e a imprensa como forma de se aproximar de intelectuais e formadores de opinião. A aproximação de Geisel com setores da imprensa liberal e a Política Nacional de Cultura do MEC, foram exemplos de uma nova postura, para a sociedade, a cultura passou a ser campo de rearticulação política, uma forma pública da oposição civil ao regime militar.

Por volta de 1976, entre os diversos setores da cultura a MPB é considerada a trilha sonora da abertura para várias manifestações e lutas populares da sociedade civil e determina sua vocação oposicionista, os seus principais compositores foram beneficiados pelo abrandamento da censura. Podiam compor canções com letras críticas que tinham grande aceitação entre os ouvintes. No campo do cinema também a partir de 1976, teve início o ciclo de filmes no estilo circense protagonizados pelo grupo humorístico Os Trapalhões, liderados por Renato Aragão. O teatro também iniciou uma reconciliação com o público, mas por um caminho diferente. Enquanto o cinema tentava superar as deficiências tecnológicas e se abrir para uma linguagem mais comercial, o teatro tentou conciliar a elaboração de textos consistentes, escritos por novos autores, com experiências cênicas ousadas, a fusão entre linguagens diversas (mímica, música, circo, dança) a incorporação do deboche, da paródia do humor corrosivo, a renovação dos recursos cênicos, linguagem cênica despojada, cenário econômico e valorização dos efeitos de iluminação.

No campo cultural, entre artistas e intelectuais de esquerda, renovou-se o ímpeto de participação política mais intensa, passando de uma fase de resistência para uma fase mais crítica e agressiva. Os movimentos estudantis se reorganizam e a partir de 1977 passam a realizar protestos constantes objetivando liberdade e democracia. Em 1978, Geisel acaba com o AI-5, restaura o habeas-corpus e assim abre caminho para a volta da democracia no Brasil e dos exilados.

Pode-se observar que houve uma intensa produção musical no período da ditadura militar, que pode nos fornecer uma visão abrangente dos acontecimentos sob o olhar do compositor o qual assumia uma posição crítica através de suas composições, as quais captavam o essencial da ditadura como nas três canções que serão analisadas no próximo capítulo. As canções mostram a indignação frente ao sistema de governo em “Apesar de Você” que mostrava a realidade do Brasil em versos de autoria de Chico Buarque, revela a

tortura na música “Cálice” também de Chico Buarque em parceria com Gilberto Gil e denúncia a repressão em “Alegria, Alegria” de Caetano Veloso. Será demonstrado como podem ser usadas essas composições para trabalhar no meio escolar não só para compreender aquele período da ditadura mas também as relações humanas, auxiliando estudantes a compreender melhor o que significou o período que sucedeu o Golpe de 1964.

4 A MÚSICA DENTRO DO CONTEXTO DA DITADURA MILITAR

O presente capítulo busca realizar uma análise de algumas músicas de Chico Buarque e Caetano Veloso no período de Ditadura Militar no Brasil pós-1964, no qual houve grandes transformações. Esses anos foram difíceis para o Brasil e marcantes na carreira destes dois artistas, em razão da perseguição por parte dos censores que proibiam grande parte de suas canções, antes da análise é importante conhecer um pouco da biografia destes dois artistas.

4.1 Caetano Veloso

A trajetória de Caetano Veloso é relatada em vários sites, aqui é apresentado um resumo de sua biografia¹⁰. Caetano Veloso (1942) é um músico brasileiro, um dos criadores do Movimento Tropicalista no Brasil, sendo um dos músicos mais influentes do país. Criou e cantou canções destacadas como “Sozinho” (intérprete), “Leãozinho”, “Você é Linda” e “Sampa”. Caetano Emanuel Vianna Telles Veloso (1942) nasceu em Santo Amaro da Purificação, na Bahia, no dia 07 de agosto de 1942. Filho de José Veloso, funcionário dos Correios e Telégrafos, e Dona Canô, com 14 anos foi com a família para o Rio de Janeiro, onde assistia aos programas de rádio de César de Alencar, Manuel Barcelos e Paulo Gracindo.

Em 1960, a família vai morar em Salvador. Nessa época, Caetano ganha um violão e canta com sua irmã Maria Betânia (1946), em bares de Salvador. Ingressa na Faculdade de Filosofia da Universidade Federal da Bahia. Em 1964 participa do show “Nós, por Exemplo”, ao lado de Gal Costa, Gilberto Gil, Betânia e Tom Zé, na inauguração do Teatro Vila Velha. Compõe “Boa Palavra”, que é interpretada por Maria Odete e se classifica em quinto lugar no II Festival de Música Popular Brasileira da TV Record.

Em 1967, ao lado de Gal Costa, grava “Domingo”, seu primeiro disco, com “Alegria, Alegria”, que é classificada em quarto lugar no III Festival de MPB da TV Record. Nesse mesmo ano conhece Augusto de Campos e a poesia concreta, assiste a montagem de O Rei da Vela, de Oswald de Andrade, e em 21 de novembro, casa-se com Dedé Gadelha. O grande marco de sua carreira foi o lançamento, em 1968, do disco “Tropicália ou Panis et Circensis”, disco-manifesto de que participavam, Gil, Gal, Tom Zé, Nara Leão entre outros. Em setembro, se apresenta no Teatro da Universidade Católica (Tuca), em São Paulo, cantando

¹⁰ http://www.e-biografias.net/caetano_veloso/acesso em 06/11/2015

junto com os Mutantes, a música “É Proibido Proibir”, onde recebe mais vaias que aplausos. Três meses depois é preso pelo regime militar.

Em 1969 veio o exílio, Lisboa, Paris, e finalmente Londres. Nessa época grava: “Caetano Veloso” (1969) e “Caetano Veloso” (London, London) (1971). De volta ao Brasil em 1972, faz show em Salvador, ao lado de Chico Buarque. Em 1973 lançou “Araçá Azul” e produziu shows para Betânia, Gal, entre outros. Em 1976, Caetano Veloso, Gal, Gil e Betânia formam o grupo “Doce Bárbaros” gravam “Os Mais Doces dos Bárbaros” e excursionam por todo o Brasil. No ano seguinte Caetano vai com Gil ao Festival de Arte e Cultura Negra, na Nigéria. Grava o disco “Bicho”. Na década de 80, Caetano Veloso continuou fazendo shows e lançando discos, entre eles, “Outras Palavras” (1981), “Caetanear” (1985) e “Totalmente Demais” (1986). Ao lado de Chico Buarque, apresentou na televisão, o programa “Chico & Caetano”, onde cantava e recebia convidados. Em 1997, lança o livro “Verdade Tropical”, onde descreve sua formação musical e seu trabalho como cantor e compositor.

Caetano Veloso tem canções em trilhas sonoras de filmes como Hable com Ella, de Pedro Almodover e em Frida, de Julie Taymor. Em 2004, foi considerado um dos mais produtivos e respeitados músicos latino-americanos. Ao longo de sua carreira, recebeu diversos prêmios, entre eles, o Grammy Award – Melhor Álbum de World Music, com o álbum “Livro”, em 2000, Grammy Latino – Personalidade do Ano 2012, Grammy Latino – Melhor Canção Brasileira de 2014, com “A Bossa Nova é Foda”, entre outros.

Dando continuidade a apresentação das biografias segue-se com Chico Buarque.

4.2 Chico Buarque de Holanda

A presente biografia de Chico Buarque¹¹ nos conta que ele já foi considerado “unanimidade nacional”, chamado de “alienado” pelos tropicalistas e invocado como “a voz dos exilados brasileiros”. Hoje, é uma referência obrigatória em qualquer citação à música brasileira a partir dos anos 60 e foi eleito recentemente o músico brasileiro do século. Esse é um mero resumo do papel de destaque na música nacional exercido por Francisco Buarque de Holanda, ou melhor, Chico Buarque. Nos últimos quarenta anos, não há como separar a influência poética, harmônica e melódica de suas composições do amadurecimento da MPB.

Chico nasceu no dia 19 de junho de 1944, no Rio de Janeiro. Foi o quarto de sete filhos do historiador e sociólogo Sérgio Buarque de Holanda e da pianista amadora Maria

¹¹ <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR64834-5856,00.html>

Amélia Cesário Alvim. Com dois anos de idade, mudou-se com a família para São Paulo, onde o pai assumiria a direção do Museu do Ipiranga. A infância de Chico Buarque ainda seria completada em Roma, para onde foi aos nove anos de idade, quando o pai fora convidado a dar aulas na Universidade de Roma. Na Itália, Chico tornou-se trilingüe, uma vez que estudava em escola americana, conversava com os colegas em italiano e, em casa, falava o português. É no país, também, que começou a escrever suas primeiras “marchinhas de carnaval”.

A formação cultural de Chico seria composta, ainda, pelas constantes visitas de figuras importantes do cenário artístico brasileiro, como Vinicius de Moraes, Baden Powell e Oscar Castro Neves, por intermédio de seu pai ou pela amizade à sua irmã mais velha Miúcha. No meio dos anos 50, Sérgio Buarque de Holanda volta com a família para o Brasil. Chico começa a dar seus primeiros passos no mundo da música, escrevendo pequenas “operetas”, as quais cantava com suas irmãs mais novas Ana, Cristina e Pii.

Os sambas tradicionais de Noel Rosa, Ismael Silva e Ataulfo Alves eram os preferidos do jovem Chico, junto com as canções estrangeiras, que faziam sucesso na época, de artistas como Elvis Presley e The Platters. Mas, sua relação com a música foi definitivamente influenciada por João Gilberto e seu disco *Chega de Saudade*. Chico dizia que seu sonho era cantar como João Gilberto, fazer música como Tom Jobim e letra como Vinicius de Moraes. Mal sabia o garoto que, algumas décadas depois, ele desbancaria esses grandes nomes e seria considerado o músico do século no Brasil.

Ainda sem se decidir pela música, Chico ingressou em 1963 na FAU - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Mas, sua turma gostava era mesmo de um bom samba e cachaça e, no terceiro ano do curso, Chico abandonou a faculdade. Em 1964 aconteceria a estréia de Chico na música, cantando “Canção dos Olhos” em uma apresentação no Colégio Santa Cruz. O ano seguinte delimitaria, definitivamente, a incursão de Chico Buarque no cenário musical do país com seu primeiro compacto - com a música “Pedro Pedreiro” - e com o convite de Roberto Freire, diretor do TUCA, para musicar o poema “Morte e Vida Severina”, de João Cabral de Mello Neto. Esse foi um sucesso e, durante excursão pela Europa, a peça conquistou o festival de teatro universitário de Nancy, na França.

Os festivais de música que aconteciam nos anos 60 eram a mostra do turbilhão criativo intelectual e artístico pelo qual o país passava. Os compositores escreviam e interpretavam suas músicas fervorosamente. Chico tornava-se uma celebridade no país com várias de suas músicas inscritas nos festivais. “A Banda”, por exemplo, foi uma das vencedoras do II

Festival de Música Popular Brasileira da TV Record e propiciou o reconhecimento de Chico em várias partes do Brasil e até mesmo do exterior, com apenas 23 anos, ele conquistava um público diversificado, tinha depoimentos gravados no Museu da Imagem e do Som. Enquanto o cenário cultural se voltava para um momento de grande criatividade e qualidade, o país sofria o endurecimento da ditadura. Às vésperas do AI-5, que instauraria de vez um duro regime militar, os envolvidos na produção cultural eram obrigados a tomar posições. Enquanto de um lado o tropicalismo propunha um rompimento estético com o belo e uma absorção do que também era considerado feio, a música de Chico tendia para o que ainda era bonito. Mesmo suas composições mais nostálgicas declamavam uma alegria contagiante.

Chico começou a ser criticado como “alienado”. Sua música “Bom Tempo” foi vaiada, pois não era possível falar em dias claros enquanto o céu brasileiro escurecia com a mancha da ditadura. “Sabiá”, uma parceria de Chico e Tom Jobim, recebeu a maior vaia da história dos festivais em 1968 e, mesmo assim, foi escolhida vencedora, desbancando o hino da oposição “Pra Não Dizer que Não Falei das Flores”, de Geraldo Vandré. Chico Buarque promoveu um auto-exílio em Roma, onde a gravadora tinha um plano de divulgação de seu trabalho pela Europa. Lançou dois discos fora do Brasil, que não obtiveram sucesso. Em 1970, voltou ao país e lançou seu quarto LP, marcado por um amadurecimento de seu trabalho. Chico deixou de lado o lirismo nostálgico e descompromissado que antes o identificava, e suas letras passaram a transmitir um protesto político mais duro ao regime ditatorial em que o Brasil estava imerso. “Apesar de você” registra essa nova fase do compositor.

Muitas músicas de Chico começaram a ser barradas pela censura. Como forma de burlá-la, o compositor decidiu criar um personagem heterônimo chamado Julinho de Adelaide, fazendo com que suas canções passassem com maior facilidade pelos censores. A estratégia surtiu efeito e músicas como “Acorda, amor” e “Milagre brasileiro” passaram sem maiores problemas. Entretanto, uma reportagem publicada em 1975 pelo Jornal do Brasil desmascarou o verdadeiro Julinho de Adelaide. Chico Buarque procurou outras formas de artes pelas quais pudesse se expressar. Chegou a atuar no filme Quando o Carnaval Chegar (1972), de Cacá Diegues, produzir a trilha sonora de Vai Trabalhar Vagabundo, de Hugo Carvana e escrever o roteiro e as músicas da peça “Calabar”, com Ruy Guerra.

Em 1978, Chico conquistou o Prêmio Molière como melhor autor teatral do ano com a peça “A Ópera do Malandro”, com texto e música escritos por ele. Chico também ingressou no campo da Literatura com obras como a novela “Fazenda Modelo”, em 1974, e “Estorvou”, em 1991. Os anos noventa se anunciaram como um divisor de águas para parte daqueles que

fizeram a MPB dos anos 60 e 70. Chico, Caetano e Gil foram segmentados e o popular perdeu a dimensão desses artistas, fazendo com que suas músicas ficassem voltadas para uma pequena parcela da população brasileira de classe média.

Após conhecer um pouco da trajetória destes artistas será feita a análise de algumas das canções que se destacaram na época como “Cálice” e “Apesar de Você”, ambas de Chico Buarque que foram canções marcantes de sua carreira, por serem consideradas músicas de protesto e por realizar críticas ao governo militar. Também será analisada a canção “Alegria alegria” de Caetano Veloso onde o compositor expressa em versos a ideia de resistência e rebeldia. Essas canções ganharam destaque, por terem duplo sentido, diante de tanta revolta e insatisfação com as atitudes do governo militar. Esses artistas se manifestaram artisticamente em prol de mudanças pelas quais acreditavam que o país precisava passar, e em favor da liberdade de expressão da sociedade brasileira. Analisando estas canções podemos inserí-las em sala de aula para que os alunos compreendam melhor o que foi este período da história de nosso país.

Neste ponto da pesquisa pretende-se utilizar músicas compostas no período da Ditadura Militar por Caetano Veloso e Chico Buarque com a finalidade de afirmar a importância da MPB como documento no ensino de história da ditadura¹².

4.3 Apesar de Você

Lançada como compacto em 1970, “Apesar de Você” foi à única canção que Chico Buarque assumiu ter sido escrita para criticar a Ditadura. Chico escreveu logo após voltar do exílio na Itália, ao enviar para a análise da censura ele pensou que a música seria censurada, o que para sua surpresa não aconteceu, pois pensaram que fosse uma canção de amor que tratava do fim de um relacionamento, após a gravação a canção vendeu mais de cem mil compactos em uma semana. Na realidade a canção falava de um novo amanhã, sem a ditadura. A criação desta música marca o momento que a censura fica mais atenta, pois no final da década de 1960 que foi introduzida a censura prévia em jornais, livros e outros meios de comunicação, logo depois o AI-5. Nesse período a repressão e a perseguição aos que se opunham ao governo foi muito forte. Logo que os censores perceberam que a música fazia críticas ao presidente Médici esta foi censurada.

¹² As músicas selecionadas para análise foram retiradas do site <http://letras.terra.com.br/>, “Apesar de Você” composta por Chico Buarque em 1970 e “Cálice”, do mesmo autor em parceria com Gilberto Gil em 1973. De Caetano Veloso selecionamos “Alegria Alegria” igualmente retiradas do mesmo site.

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

Quando escutamos a canção percebemos um tom de otimismo na primeira frase “Amanhã vai ser outro dia”, a canção inicia num volume mais baixo e vai ficando mais alto e a cada repetição representando a voz do povo que vai ficando cada vez mais alta, representando como se estivessem numa caminhada no início longe e que vem se aproximando e o som cada vez mais alto. O som da música é alegre, agradável para se escutar, transmite tranquilidade. Importante salientar que na letra da música não aparece esta primeira frase “Amanhã vai ser outro dia” que é repetida três vezes.

No primeiro verso o autor se refere a “você”, que seria o general Médici, e a sua autoridade, revela a submissão que as pessoas eram obrigadas a passar pelos militares, “falou tá falado”, indica que o que era dito pelos militares era lei e não havia possibilidade de contestação por parte do povo que deveria apenas obedecer. Chico Buarque fala do medo da repressão da falta de expressão das pessoas que tinham que falar de lado como num cochicho pois o que falavam nem todos poderiam ouvir, como as pessoas tinham seus direitos de expressão negados Chico Buarque expressou os sentimentos de muitos na canção brilhantemente.

Você que inventou esse estado
 E inventou de inventar
 Toda a escuridão
 Você que inventou o pecado
 Esqueceu-se de inventar
 O perdão

Esse trecho é claro, ao abordar a questão da falta de liberdade de expressão, principalmente sobre a decretação do AI-5 na lei, o qual limitou os direitos das pessoas, o AI-5 foi considerado por muitos um golpe dentro do golpe. Mesmo não sendo Médici o criador deste ato institucional Chico escreve que “E inventou de inventar toda a escuridão”, ou seja, Médici inicia seu governo no início do AI-5 e vai introduzindo a nova Lei de Segurança Nacional incluindo em um de seus itens a pena de morte por fuzilamento aproveitando todos os seus artigos para pô-los em prática e legitimar o sistema. Usa para isso a autoridade, o medo, a força, as torturas sem que houvesse habeas corpus.

Apesar de você
 Amanhã há de ser
 Outro dia
 Eu pergunto a você
 Onde vai se esconder
 Da enorme euforia
 Como vai proibir
 Quando o galo insistir
 Em cantar
 Água nova brotando
 E a gente se amando
 Sem parar

Mesmo denunciando em seus versos toda a repressão e tudo o que acontecia na ditadura como as torturas e mortes, quando escutamos o refrão “Apesar de você amanhã há de ser outro dia”, o sentimento é de esperança, que o futuro será melhor, que o povo vai conseguir passar pela agonia e alcançar a democracia. Refere-se há um tempo futuro que viria, que estava próximo. Chico questiona onde este “você” vai se esconder caso o povo faça uma revolução e o tire do poder reestabelecendo assim seus direitos. “Como vai proibir quando o galo insistir em cantar”, ou seja, na alvorada de um novo amanhecer o galo canta e ninguém consegue impedi-lo assim o povo irá poder soltar o grito de liberdade que estava preso na garganta sem ser censurado e amar.

Quando chegar o momento
 Esse meu sofrimento
 Vou cobrar com juro, juro
 Todo esse amor reprimido
 Esse grito contido
 Este samba no escuro

Nessa estrofe podemos notar um desabafo pessoal quando escreve “Esse meu sofrimento”, que também pode ser considerado um desabafo de muitos brasileiros pois revela a revolta que guarda presa dentro de si por ter seus direitos violados assim como o seu povo, jurando que cobrará com juro toda a repressão causada pela ditadura.

Você que inventou a tristeza
 Ora, tenha a fineza
 De desinventar
 Você vai pagar e é dobrado
 Cada lágrima rolada
 Nesse meu penar

Aqui o compositor parece acreditar que a justiça vai ser feita, e que os crimes políticos, as práticas seriam julgadas e condenadas, os crimes significam as tristezas sofridas e que geraram muita dor (penar e lágrimas).

Apesar de você
 Amanhã há de ser
 Outro dia
 Inda pago pra ver
 O jardim florescer
 Qual você não queria
 Você vai se amargar
 Vendo o dia raiar
 Sem lhe pedir licença
 E eu vou morrer de rir
 Que esse dia há de vir
 Antes do que você pensa

O compositor afirma que o momento de mudança vai chegar, ou seja a ditadura um dia vai acabar. “O jardim florescer”, representa o retorno da democracia sem que o presidente possa interferir ou controlar, isso é demonstrado no verso “Qual você não queria” e este tempo está próximo. Quando diz “Você vai amargar vendo o dia raiar sem lhe pedir licença”, canta a esperança de ver a liberdade e a democracia ser instauradas novamente, mesmo que o regime de exceção militar não o quisesse. O dia raiar era o retorno da democracia.

Apesar de você
 Amanhã há de ser
 Outro dia
 Você vai ter que ver
 A manhã renascer
 E esbanjar poesia
 Como vai se explicar
 Vendo o céu clarear
 De repente, impunemente
 Como vai abafar
 Nosso coro a cantar
 Na sua frente
 Apesar de você
 Amanhã há de ser
 Outro dia
 Você vai se dar mal
 Etc. e tal
 Lá lá lá lá laia

Nas estrofes finais Chico coloca um tom otimista, que contagia os que escutam e transmite a esperança sentida por milhares de brasileiros que lutavam contra a Ditadura, é a esperança do reestabelecimento da democracia, da liberdade da imprensa, dos artistas, dos compositores expressando sua opinião e discursando abertamente. A música faz crítica à constante à repressão mas mostra que isso não é definitivo, que essa situação será revertida e os poderosos iriam se dar mal, e pagariam por seus crimes. Quando escreve “Como vai abafar nosso coro a cantar na sua frente”, o autor se refere a voz de milhões de brasileiros clamando por seus direitos e isso os militares não poderiam conter, expressa o tão sonhado fim da ditadura que o autor sabia que aconteceria amanhã.

4.4 Cálice

A música “Cálice” composta por Chico Buarque em parceria com Gilberto Gil em 1973 foi proibida antes mesmo de ser lançada ao ser submetida à censura federal, pela qual deviam passar todas as letras, livros e textos e montagens de teatro. Foi barrada e só pode ser divulgada em 1978. Logo no início percebemos que a criação da música entra em conflito direto com o governo do período. Esse período foi marcado por censuras que só permitiam a divulgação na íntegra das músicas caso elas fossem elogios ao governo ou não tivessem algo que fosse considerado impróprio pelos órgãos responsáveis pela censura. A música demonstra em seus versos o sentimento que sufocava a população reprimida, mas de uma forma mascarada, pois da maneira como foi escrita, para os ouvidos menos atentos, ela poderia ser uma música de amor. Essa era a forma como Chico expressava suas ideias, críticas e opiniões em relação ao contexto, ou seja, através de poesias e metáforas.

Composta por Chico Buarque e Gilberto Gil, a música “Cálice” é mediada por metáforas e faz um contraste com a Bíblia. A sonoridade tem grande importância e denuncia a ditadura militar no Brasil, o modo como as pessoas tinham que ficar caladas. O refrão e primeira estrofe “Pai, afasta de mim esse cálice” foram escritos em uma Sexta-feira Santa. A música foi composta para o show *Phono 73*, realizado em maio de 1973. No dia do show, souberam que a música foi proibida e Chico decidiu cantá-la sem letra. Porém, a gravadora desliga os microfones e ele acaba desistindo. Em 1978, a canção foi liberada e incluída no LP *Chico Buarque*, do mesmo ano (GERODETTI. 2012, p. 23).

A seguir a letra da música Cálice e sua análise:

Pai, afasta de mim esse cálice
 Pai, afasta de mim esse cálice
 Pai, afasta de mim esse cálice
 De vinho tinto de sangue
 Pai, afasta de mim esse cálice
 Pai, afasta de mim esse cálice
 Pai, afasta de mim esse cálice
 De vinho tinto de sangue

Quando se faz a audição da canção num primeiro momento a sonoridade nos lembra um hino ou um funeral, passa um sentimento de tristeza profunda, em seguida por três vezes é suplicado ao Pai se remetendo a Deus que afaste este cálice, a voz é trêmula, triste quando se canta a segunda estrofe esse clamor é mais alto, mais sonoro, como num pedido de socorro e no terceiro verso o cálice dito de maneira diferente se entende cale-se. A composição nos remete a trechos da Bíblia em que Jesus diz palavras semelhantes, quando está para ser traído

e sabendo que precisa passar por certos sofrimentos. Então Jesus clama ao Pai, dizendo: “Pai, se queres, passa de mim este cálice; contudo, não se faça a minha vontade, e, sim, a tua”, essa passagem se encontra em (Mateus 26 -39), (Marcos 14 -36) e (Lucas 22 -42). A intenção deste cálice é criticar a censura, é uma crítica ao “cale-se” imposto pela censura, pai afasta de mim esse cala a boca. Ao escutarmos a música a súplica do cantor nestes versos nos faz imaginar, até mesmo visualizar o Cristo clamando ao seu Pai na cruz, numa situação de extremidade como a vivida neste período da ditadura. A música toda tem um tom triste, melancólico e diversas vezes quando é pronunciada a palavra “Pai” ouve-se o som alto de uma batida provavelmente de uma bateria.

Como beber dessa bebida amarga
 Tragar a dor, engolir a labuta
 Mesmo calada a boca, resta o peito
 Silêncio na cidade não se escuta

Essa estrofe nos mostra a dificuldade de aceitar tudo calado, “como beber dessa bebida amarga”, sabendo de tudo que acontecia prisões ilegais, sequestros, mortes, torturas e ter que se calar portanto bebida amarga significa o próprio regime militar imposto. “Engolir a labuta”, ter que aceitar condições de trabalho desumanas sem poder protestar pelos direitos trabalhistas. Retrata a dor e o sofrimento dos trabalhadores brasileiros que se encontram sufocados. E mesmo com o cala boca da ditadura ou seja, não podendo se expressar restava o sentimento de esperança preso ao peito no coração, a esperança de mudança. O silêncio da cidade remete ao silêncio imposto pela ditadura, mas de certa forma uma utopia pois se o silêncio não se escuta ele não existe, até porque a ditadura fazia muito barulho para que este silêncio existisse. Esse barulho a que nos referimos eram as formas como a ditadura impunha o silêncio através das propagandas, prisões, torturas.

De que me vale ser filho da santa
 Melhor seria ser filho da outra
 Outra realidade menos morta
 Tanta mentira, tanta força bruta

Os versos parecem referir-se à ideia de oposição de boa e má conduta, “de que vale ser filho da santa” as propagandas governamentais dessa época enalteciam o País, “Brasil, ame-o ou deixe-o” era o lema, a pátria era exaltada, os autores escrevem que seria melhor ser filho de outra realidade, de outra pátria onde os direitos individuais fossem respeitados, o cidadão tivesse garantida as suas liberdades, a igualdade de direitos, sem a propaganda enganosa do governo, sem tortura sem opressão.

O sentimento de desgosto em ser filho da santa (continuando na temática da religião), que é a “pátria mãe”. Os autores dão a entender, pela rima subentendida, que prefeririam ser filho de uma prostituta (“puta”), representada pelo “da outra”, do que ser filho da “santa” com esse regime político. Buscam uma realidade que fosse “menos morta”, na qual as pessoas não tivessem extinguido os seus direitos. Já o último verso, seria uma “denúncia” da mentira do “milagre econômico”, que era uma farsa, uma vez que as pessoas não estavam melhorando de vida, mas era isso era apregoado como verdade e o povo era forçado a acreditar. (GERODETTI. 2012, p. 23)

Continuando com a mesma 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 é difícil acordar calado
 Se na calada da noite eu me dano
 Quero lançar um grito desumano
 Que é uma maneira de ser escutado

Essa parte da música é bem clara com relação ao sentimento de impotência diante das ações dos agentes do DOI CODI, das prisões ilegais ocorridas naqueles anos difíceis, onde muitas pessoas tiveram suas casas arrombadas pela polícia em altas horas da noite sem mandados judiciais e os cidadãos sendo levados presos sem saber para onde, num completo clima de terror, mostra a dificuldade de aceitar as imposições do governo, de saber que muitos presos seriam interrogados e submetidos a diversas formas de tortura e mesmo assim muitos aguentariam calados, que mesmo com todos os direitos do cidadão negados restava largar tudo e seguir para a luta armada, pois somente desta forma seriam ouvidos. Nota-se a presença do estribilho assim como pedindo novamente para afastar todo este sofrimento.

Esse silêncio todo me atordoa
 Atordoadado eu permaneço atento
 Na arquibancada pra a qualquer momento
 Ver emergir o monstro da lagoa

Estes versos são uma denúncia clara aos métodos utilizados para silenciar as pessoas através da tortura, onde muitos eram torturados até perderem os sentidos e mesmo assim mantinham-se atentos pois a qualquer momento o monstro da Ditadura poderia aparecer na residência do cidadão e levá-lo, ou ainda criar uma nova lei, decreto pior que o anterior. O monstro da lagoa é um ser mitológico que vive imerso nas águas, aterrorizando o imaginário do ser humano, aqui comparado ao sistema de governo.

Pai, afasta de mim esse cálice
 Pai, afasta de mim esse cálice
 Pai, afasta de mim esse cálice
 De vinho tinto de sangue
 De muito gorda a porca já não anda (cálice)
 De muito usada a faca já não corta
 Como é difícil, Pai, abrir a porta (cálice)
 Essa palavra presa na garganta
 Esse pileque homérico no mundo
 De que adianta ter boa vontade
 Mesmo calado o peito, resta a cuca
 Dos bêbados do centro da cidade

Nesta parte da música tem um coro que canta o cálice e ao fundo chama pelo Pai, o porco é um animal que quando muito gordo apresenta dificuldades de se locomover, nestes primeiros versos os autores comparam a porca à Ditadura, pois no ano que foi composta essa canção o Brasil iniciava numa grave crise econômica causada pela alta dos preços do petróleo, conseqüentemente a dívida externa aumentou e também a inflação. Essa situação foi ocasionada pela má administração do governo, “de muito usada a faca já não corta” mostrando o desgaste da Ditadura Militar, não funcionava mais.

A porta representa uma saída para os problemas e dificuldades vividas neste contexto tão violento, mas abri-la se torna uma tarefa muito difícil, até porque neste momento vários países eram governados por regimes ditatoriais inclusive na América. É feito um apelo a Deus, na palavra Pai, e ao fundo o coro clama pelo Pai para auxiliá-lo, mas a porta continua fechada assim como a palavra presa na garganta demonstrando a falta de liberdade de expressão, é a vontade de falar, de contar, de denunciar, no final do verso o coro novamente canta cálice, remetendo ao cale-se (verbo calar) que todos deveriam obedecer isso associado a um porre enorme (entorpecimento) aumentando assim a intensidade do problema.

A porta, bíblicamente, representa um novo tempo e o primeiro verso mostra a dificuldade em mudar-se a situação e começar uma nova. A palavra está pronta para ser dita, mas não pode. Também faz uma alusão aos regimes ditatoriais do mundo inteiro, calando seu povo e deixando-os com ideologias presas no peito, proibidas de serem reivindicadas (GERODETTI. 2012, p. 25).

“De que adianta ter boa vontade?” este verso dá a impressão que os indivíduos estavam de mãos atadas, de que adiantava lutar pela liberdade, pelos direitos se estava tudo errado. Mas mesmo estando todos sem poder falar restava a cuca numa alusão a cabeça ao pensamento, pois o pensar era livre. A comparação com os bêbados repete a referencia anterior do porre homérico diante do momento histórico vivido que restava apenas a resistência.

Pai, afasta de mim esse cálice
 Pai, afasta de mim esse cálice
 Pai, afasta de mim esse cálice
 De vinho tinto de sangue
 Talvez o mundo não seja pequeno (cálice)
 Nem seja a vida um fato consumado (cálice)
 Quero inventar o meu próprio pecado (cálice)
 Quero morrer do meu próprio veneno (Pai! Cálice)
 Quero perder de vez tua cabeça (cálice)
 Minha cabeça perder teu juízo (cálice)
 Quero cheirar fumaça de óleo diesel (cálice)
 Me embriagar até que alguém me esqueça (cálice)
 Composição: Chico Buarque / Gilberto Gil

Essa parte da música no final de cada verso o coro canta cálice alternando entre uma e duas vezes, esse jogo de palavras nos faz entender a palavra cale-se e nos últimos três versos não existe somente a voz do cantor e do coro onde o cantor altera seu tom de voz como num xingamento, uma afirmação, uma denúncia. Esta estrofe é muito forte, pois é quando expressa o desejo de seguir suas próprias regras, suas vontades, e em resposta diz cálice ou “cale-se”. Em seguida dá ênfase a Bíblia, quando faz uso do fato consumado, ou do pecado. A música expressa que a vida não é um fato consumado, que a situação pode ser mudada, defende a ideia de se ter liberdade de tomar suas próprias decisões, pagar por seus erros e se libertar de ideias impostas pela ditadura militar e em resposta ouve-se um cale-se. Não havia a necessidade da proteção militar. O final é marcante, fazendo referência a uma tática de tortura usada pela ditadura, onde os torturadores prendiam as pessoas em salas fechadas (conhecidas como geladeiras) e queimavam óleo diesel até que o torturado ficasse embriagado com o cheiro.

Mesmo com todo o cuidado como já relatamos os censores identificaram a mensagem que Chico e Gil tentavam passar, a canção foi proibida no mesmo ano, em 1978 com o fim do AI-5, Chico Buarque pode finalmente usar de suas canções censuradas livremente, foi quando gravou “Cálice” e regravou “Apesar de Você”, compôs novas músicas onde podia falar tudo o que pensava sobre o governo, sociedade e principalmente preconceito.

Chico Buarque não foi o único a sofrer com a censura naqueles opressivos anos da ditadura Militar, assim como ele tantos outros tiveram suas obras mutiladas ou simplesmente proibidas. Caetano Veloso também sofreu opressão por parte da Ditadura com relação as suas obras, teve canções vetadas, foi preso e exilado, mas assim como Chico ele não se calou usando de seu dom, de sua arte para expressar a situação de repressão por qual passava a sociedade brasileira.

4.5 Alegria, Alegria

Caetano Veloso escreveu a canção “Alegria, Alegria”, que ficou em quarto lugar no III Festival de Música Popular Brasileira em 1967, mesmo fazendo críticas ao sistema de governo, pois valorizava a ironia e a rebeldia, tinha a intenção de mostrar uma ideologia contrária ao governo que pregava a liberdade e dizer não à influência estrangeira. Esta canção foi escrita dentro do contexto do movimento tropicalista, o qual visava a derrubada de preconceitos. Em cada verso ele revela a opressão sofrida pelos cidadãos. A letra critica o abuso de poder e da violência, seu título e sua letra na verdade nada tem de alegre, pois critica a repressão do período militar no Brasil.

Alegria, alegria chegou a ser tema de novela da Rede Globo (Sem lenço e sem documento, na década de 1980), quando o Regime Militar já estava perdendo o seu máximo poder. Na canção é relatada a opressão sofrida pelo cidadão comum, nas ruas, nos meios de comunicação, em sua cultura nativa, no seu próprio país. A letra denuncia o abuso de poder de forma metafórica caminhando contra o vento/sem lenço e sem documento; a violência praticada pelo regime sem livros e sem fuzil, sem fome, sem telefone, no coração do Brasil; e a precariedade na educação brasileira proporcionada pela ditadura que queria pessoas alienadas: O sol nas bancas de revista/me enche de alegria e preguiça (REMÍGIO. 2009, p. 04).

Observamos a letra:

Caminhando contra o vento
Sem lenço e sem documento
No sol de quase dezembro
Eu vou

Ao iniciar a audição da canção Alegria, Alegria ou mesmo a leitura de seus versos logo nos lembramos de outra canção desta mesma época: “Para não dizer que não falei de flores” do cantor Geraldo Vandré¹³, também perseguido pela ditadura a qual convocava o povo a ir para as ruas e lutar contra o regime. Na época todas as pessoas deveriam caminhar na linha, ou seja, de acordo com as ordens do governo e ninguém podia sair as ruas sem portar documentação, Caetano vai contra, ou seja, “contra o vento” seria caminhar contra as imposições da Ditadura que se apresentava, oferece a ideia de resistência. “Sem documento” seria para dificultar a identificação do indivíduo ao ser abordado pela polícia, assim uma estratégia dos rebeldes. Caetano explica estes primeiros versos, em seu livro Verdade tropical.

Não creio que isso se deva simplesmente ao fato de a expressão “Alegria, alegria” não constar na letra da música. É mais provável que a fenda de ironia que separa a

¹³ <https://pt.m.wikipedia.org/wiki/GeraldoVandré> Geraldo Vandré, nome artístico de Geraldo Pedrosa de Araújo Dias, nasceu em João Pessoa em 12 de setembro de 1935 é um advogado, cantor, compositor, poeta e violonista brasileiro, conhecido por seu um dos nomes mais célebres da música popular brasileira.

canção de seu de seu título tenha dissociado drasticamente uma do outro na mente do ouvinte comum. De todo o modo, “sem lenço, sem documento” corresponde à ideia do jovem desgarrado que, mais do que a canção queria criticar, homenagear ou simplesmente apresentar, a plateia estava disposta a encontrar na canção. O verso que se segue à segunda aparição desse quase título “Nada no bolso ou nas mãos” foi tirado diretamente da última página de “As palavras de Sartre”: numa brincadeira comigo mesmo, eu tinha enfiado uma linha do que para mim era o mais profundo dos livros numa canção de circunstância. A ambição que tinha me levado a compor tal canção, no entanto, era grandiosa e profunda (VELOSO. 1997, p. 115).

E Caetano continua:

O sol se reparte em crimes
Espaçonaves, guerrilhas
Em cardinales bonitas
Eu vou

Aqui se refere às pessoas que se manifestavam contra a Ditadura Militar e eram presas, na prisão o sol se repartia entre as grades das janelas. As espaçonaves eram os tanques de guerra que normalmente circulavam nas ruas, as guerrilhas seriam uma maneira de protestar, de lutar contra a opressão, de partir para a luta armada e assim não ficar parado. Neste período o governo introduzia a cultura norte-americana no país através de artistas, por isso Caetano cita a atriz italiana Claude Josephine Rose Cardinale que abandonou a Europa para atuar em produções hollywoodianas depois de ganhar um concurso de beleza. Devido a esse fato Veloso escreve “Em cardinales bonitas”, reverenciando a beleza da mulher norte americana em detrimento da mulher brasileira.

Em caras de presidentes
Em grandes beijos de amor
Em dentes, pernas, bandeiras
Bomba e Brigitte Bardot

Nestes versos se faz referência aos Estados Unidos, pois foi este país um dos maiores incentivadores da Ditadura Militar no Brasil, as “caras de presidentes” se referem ao Dólar moeda americana que traz estampada a imagem dos presidentes, os grandes beijos de amor retrata os filmes hollywoodianos que invadiam o país nesta época. Já no terceiro verso mostra a imagem nacionalista que os Estados Unidos pregavam, com propagandas onde as pessoas estavam sempre sorrindo, mulheres limpando casas enquanto os maridos chegavam do trabalho, era a materialização do sonho americano. O último verso a bomba se refere às ogivas nucleares dos Estados Unidos e Brigitti Bardot novamente nos remete ao cinema.

O sol nas bancas de revista
Me enche de alegria e preguiça
Quem lê tanta notícia
Eu vou

Quando o autor diz: “O sol nas bancas de revistas” ele está se referindo a um jornal alternativo que existia na época que se chamava O Sol.

O primeiro exemplar do jornal O Sol, foi lançado em setembro de 1967 na cidade do Rio de Janeiro. Idealizado pelo poeta Reynaldo Jardim e tendo como editora-chefe a jornalista Ana Arruda Calhado, o jornal teve apenas 70 mil exemplares e permaneceu nas bancas de revista por apenas seis meses em face da repressão e força da Ditadura Militar.

Com perfil de um jornal alternativo, suas páginas contavam com algo inovador. Recheado de cultura, educação e política, seus criadores utilizavam de recursos cômicos para levar ao leitor as mais duras críticas sobre diversos assuntos (Caminhos do Jornalismo <http://comunicaçãoetentista.blogspot.com.br/2013/04/o-sol-brilhou-na-ditadura.html>).

Por entre fotos e nomes
Os olhos cheios de cores
O peito cheio de amores vãos
Eu vou
Por que não, por que não

“Por entre fotos e nomes”, seria os nomes e fotografias dos procurados pela Ditadura, dos desaparecidos, torturados e mortos. Os olhos cheios de cores seria um disfarce para tudo o que estava acontecendo pois na verdade estes olhos estavam eram cheios de sangue. Caetano faz um apelo para as pessoas acordarem pois muitos estavam entorpecidos “com amores vãos” como novelas, filmes, propagandas, futebol, ou seja tudo que era fútil e ele ia contra tudo isso, contra toda esta futilidade.

Ela pensa em casamento
E eu nunca mais fui à escola
Sem lenço e sem documento
Eu vou

As pessoas não precisavam abdicar de suas vidas: “ela pensa em casamento”, mas deveriam continuar incentivando tantos outros a protestar contra a Ditadura, no segundo verso o autor demonstra toda a precariedade da educação brasileira naquele período.

Eu tomo uma Coca-Cola
Ela pensa em casamento
E uma canção me consola
Eu vou

Novamente o autor faz referência aos Estados Unidos, pois a Coca-cola é um refrigerante que está muito presente no gosto dos americanos e era mostrada em vários filmes e propaganda. O casamento é o compromisso com a Pátria para a mudança. Enquanto um vive a la moda americana (coca-cola) outro deseja a resistência, a defesa da Pátria. O terceiro verso indica tristeza do autor e também de grande parte do povo com relação à situação de repressão

a que eram submetidos. Quando Caetano escreve “E uma canção me consola”, poderia ser esta ou outra canção que estivesse incentivando o povo a pensar contra a Ditadura.

Por entre fotos e nomes
Sem livros e sem fuzil
Sem fome, sem telefone
No coração do Brasil

Nesta estrofe o autor procura mostrar como o cidadão deve se rebelar contra o governo: ignorando a ausência de educação, sem armas, sem violência, sem sacrifícios, sem passar fome e comunicando-se com aqueles que pensavam iguais somente verbalmente, pois os telefones poderiam estar grampeados pelo governo e assim ir até o coração do Brasil pedir por seus direitos, ou seja, Brasília.

Ela nem sabe até pensei
Em cantar na televisão
O sol é tão bonito
Eu vou

O autor demonstra que já havia pensado em cantar na televisão, talvez fazer um show de protesto, mas não teria como, pois com certeza seria preso. “O sol é tão bonito” mostra que ele ama a liberdade, e não quer ver o “sol repartido” entre as barras da cadeia.

Sem lenço, sem documento
Nada no bolso ou nas mãos
Eu quero seguir vivendo, amor
Eu vou
Por que não, por que não?
Por que não, por que não?
Por que não, por que não?

Novamente Caetano remete a primeira estrofe “Sem lenço, sem documento/Nada no bolso ou nas mãos”, retrata aqueles jovens que iam para as ruas protestar, pois se fossem capturados pela polícia seria difícil sua identificação e demoraria bastante dando assim tempo para outros fugirem. O terceiro verso demonstra que mesmo envolvido em toda esse movimento contrario a Ditadura ele queria seguir em frente, queria mudar esta situação, parece que ele está dando uma explicação à alguém quando escreve amor.

Ao realizar a análise destas composições percebemos que a música teve um papel de destaque na ditadura, pois mesmo com toda a censura e repressão, elas eram divulgadas, passavam sua mensagem e embalavam o movimento jovem. Jovens brasileiros que não se conformavam, não se acomodaram e nem se submeteram ao regime imposto usando a música como meio de buscar seus direitos, o que é justificado na expressão de Napolitano: “pois nem a censura conseguiu calar a voz dos artistas”. No próximo capítulo demonstraremos que ao

utilizarmos as músicas selecionadas nesta pesquisa em sala de aula como fonte primária no ensino de história e recurso didático estamos estimulando nossos alunos a pensar criticamente e constituir um reflexo mais apurado da realidade social.

5 A MÚSICA COMO DOCUMENTO HISTÓRICO NA SALA DE AULA

A música tem-se constituído como um recurso pedagógico precioso em sala de aula, assim como uma excelente fonte de pesquisa sobre o passado. A utilização de canção é muito frequente em atividades que objetivam representar um período histórico, principalmente como recurso didático, as composições analisadas no capítulo anterior são exemplos destas representações do passado do Brasil através da produção musical nacional.

O valioso patrimônio histórico incluso no cancioneiro nacional faz com que as canções brasileiras se constituam numa fonte gigantesca de informações sobre o passado, com obras que falam de uma época através não só de suas letras, como também da própria música, que por meio de ritmos e estilos, apresenta tendências de diferentes épocas (DUQUE, 2010, p.268).

O Brasil possui um vasto repertório musical o qual retrata diferentes épocas históricas do país. As músicas citadas nesta pesquisa retratam o período da Ditadura Militar, essas composições podem ser usadas como fontes numa forma de contextualizar os acontecimentos daquele período. O trabalho com música em sala de aula exige constante diálogo, perguntas a serem respondidas, dúvidas a serem questionadas e esses questionamentos vão gerar um diálogo que remete a história. Não se pretende com isso que o professor seja um grande conhecedor de música. No entanto, deve buscar informações sobre a linguagem musical e estabelecendo critérios para o trabalho com as composições. O professor precisa informar-se para conhecer o contexto no qual foi composta a música para trabalhá-la como fonte histórica apresentando o aluno à pesquisa. O uso pedagógico da música em história gera oportunidades para a elaboração de perguntas, levantamento de hipóteses e a busca de respostas.

A música tem-se tornado objeto de pesquisa de historiadores muito recentemente e sido utilizada como material didático com certa frequência nas aulas de História. Entre os “tipos” de música que atraem tanto pesquisadores como professores, a “música popular” sobressai. (BITTENCOURT, 2008, p. 378)

A utilização da Música Popular Brasileira é vista por nós professores de história como documento histórico e como recurso didático em sala de aula. Ao abordar a MPB na ditadura militar no período compreendido entre os anos de 1964 a 1978 encontram-se as marcas do militarismo e da repressão à produção musical marcada por exílios, atos institucionais, prisões e torturas. No entanto esses fatos não impediram a composição musical com temas históricos-políticos-sociais pois a música foi forma de protesto e resistência.

As mudanças de paradigmas do conhecimento histórico acadêmico, a principal referência para a construção do conhecimento histórico escolar permite que este também reelabore os seus próprios elementos de construção, ao relacioná-los na aula de história ao saber apreendido na vivência cotidiana de cada um. Imagens e objetos vistos e observados; letreiros, textos, cartazes, pichações lidos de passagem; audição de músicas; a conversa trocada com amigos; tudo isso tem se constituído em linguagens de história, e de fontes para o conhecimento histórico acadêmico passam a ser recursos didáticos para auxiliar o aluno na construção do seu conhecimento. (ABUD. 2005, p. 310)

Com isso pretende-se não só retomar o uso da música como importante fonte documental, é imprescindível que o professor esteja atento para que possa utilizar-se da música como documento, pois não basta conhecer a letra problematizando-a. O professor precisa ser histórico isto é situar a música com os seres humanos no seu tempo, no lugar social, as relações vivenciadas por estes compositores, o ambiente em que estavam inseridos.

Potencialmente, toda produção humana é documento. Potencialmente. Porque a transformação da produção cultural em documento depende do olhar que lhe lança o sujeito que narra à história. Se for um olhar problematizador e crítico, capaz de identificar ali as diferentes camadas temporais, os diferentes sujeitos que a produziram em cada camada temporal, as relações de poder existente, entre esses sujeitos, suas verdades e mentiras (ou suas mentiras verdadeiras e verdades mentirosas) – aí, sim, ela transformou-se em documento para a História. Transformou-se em fonte de informação sobre as relações dos homens no tempo. (HERMETO. 2012, p 26).

Primeiramente o professor deve ter bem claro quais objetivos que deseja alcançar quando introduzir uma composição musical na sua aula, se for usá-la como fonte histórica deve conhecer o contexto histórico situando a relação do documento com o seu autor, com seu tempo e espaço aprofundando a discussão. O ensino de História por meio de composições musicais necessita inicialmente o planejamento da aula por parte do professor que pode incorporar uma ou mais músicas como fonte histórica, principalmente nas temáticas ligadas à história do Brasil e assim discutir com os alunos as experiências vividas e a investigação da história da MPB, incorporando a linguagem musical no processo de ensino e aprendizagem. A música pode ser usada na aula para introduzir uma temática ou estudar um determinado período histórico, com alunos das mais diversas faixas etárias e classes sociais. As músicas abordadas no capítulo anterior podem ser utilizadas para pesquisar e estudar o período da Ditadura Militar no Brasil, o AI-5, a repressão, a produção intelectual, o golpe de 1964, o militarismo, as torturas, a organização dos movimentos sociais e culturais, a economia do país relacionando-as com à ideologia vigente de cada período histórico.

Como função cultural, o exercício da música possibilita vivenciar sentimentos pretéritos e presentes de uma época, pela percepção de como o compositor diz o que diz. Como código musical envolve a ideologia e a “maneira de ser” de determinada

época, sua vivência estimula formas de pensamento distintas do rotineiro, o que significa dizer que a música possibilita ao educando atentar para seus sentimentos, alimentando-os com experiências vivenciadas e ressignificadas em novas relações. E se a obra musical aponta determinada direção aos sentimentos do educando (ouvir música é ouvir direções), ela também descortina novas possibilidades de que ele se sinta e se conheça, pois a maneira de vivenciá-la é exclusivamente pessoal, é exclusivamente função do receptor. Expressando sentidos irredutíveis a palavras, a música cria um espaço em que os sentimentos dos educandos acabam por encontrar novas e múltiplas possibilidades de ser. (SEKEFF. 2007, p. 133).

Para trabalharmos com música no ensino de História, é necessário que o professor conheça, as principais características dos períodos da história da música para que possa fazer a devida correlação com o assunto a ser estudado. O professor também pode aceitar sugestões de músicas por parte dos alunos para estudo, pois o fato dos jovens gostarem de música não significa que gostem de qualquer tipo de música. Utilizar música como fonte não significa simplesmente ouvi-la, mas sim fazer o exercício metodológico de abordagem desta. Se o estilo de música escolhida para o uso como fonte não for a que o aluno está acostumado a ouvir, temos que fazer o exercício de sensibilizá-lo a escutar algo diferente do que ele está acostumado, mostrando que existem outras formas e estilos de música, e diferentes formas de escuta musical através do tempo. Sekeff afirma que o educador deve estimular o educando à prática da música, respeitando as diferenças individuais e atentando sempre para o fato de que deve propiciar uma sólida estrutura de oportunidades. A música é uma herança social, pois não se constitui apenas um recurso de combinação de sons, mas especialmente expressão, gratificação e realização, ela forçosamente interessa à plenitude do ser humano.

A música popular é uma linguagem presente na vida dos alunos, principalmente, do Ensino Médio, por intermédio dos celulares, mp3, mp4 e ipods e tablets, a música é popularizada entre os adolescentes e o professor tem que lidar constantemente com essa realidade em sala de aula. Já que a música é apreciada pelos jovens ela deve ser utilizada pelo professor de maneira mais conveniente, com a música traz-se um novo estímulo ao aprendizado, pois a música utiliza-se da espontaneidade no processo assimilativo dos conteúdos pré-estabelecidos pelo professor. Ao estudarmos as canções podemos trabalhar além da história conhecimentos linguísticos e desenvolver a musicalidade, a atenção, cultura e a socialização nos jovens. O estudo de letras de canções são símbolos de uma época, de manifestações sociais, elas nos fazem lembrar a importância da história na vida e na luta de pessoas, de cidadãos.

Portanto, não podem ser usadas apenas como ilustração ou recurso de motivação da turma, mas como fontes históricas produzidas por sujeitos históricos em determinados tempos e lugares. Isso requer um trabalho sistemático e organizado de audição (se for possível no caso de canções), leitura, interpretação crítica e apreciação por parte de professores e alunos. (FONSECA. 2010, p. 184).

Neste processo de formação de memória e de construção do conhecimento histórico a música na educação dos jovens contribui para o enriquecimento do ensino desenvolvendo assim a sensibilidade, a percepção, a observação, a capacidade de concentração e a sensibilidade dos alunos, mas o professor deve situar a canção no seu tempo, no contexto histórico no qual se insere bem como o autor e o contexto sociopolítico cultural. Sekeff relata que o exercício da música alimenta o crescimento perceptual, emocional, social e mental do educando, desde que o educador faça uso, com método, conhecimento e pertinácia, de seus recursos.

As chamadas linguagens alternativas para o ensino de história mobilizam conceitos e processam símbolos culturais e sociais, mediante os quais apresentam certa linguagem do mundo. Imagem esta que acarreta outras instâncias de referências, como comportamentos, moda, vocabulário. Elas provocam uma atividade psíquica intensa feita de seleções, de relações e com representações criadas e expressas por outras formas de linguagem. Donas de identidades próprias, as linguagens exigem uma proposta didática e instrumental adequada para sua exploração nas aulas de história. (ABUD. 2005, p. 310)

A produção cultural se expressa por meio de diferentes linguagens, no caso a música pode ser usada como uma fonte histórica primária quando usada para finalidade pedagógica ela passa então a ser um instrumento para o desenvolvimento de conceitos nas aulas de história, onde as letras das músicas populares brasileiras sejam utilizadas como evidências de fatos históricos, assim mesmo passado muitos anos do lançamento destas músicas elas podem ajudar estudantes a entender melhor o que significou o período que sucedeu o golpe de 1964, pois as letras de música se constituem em evidências, registros de acontecimentos a serem compreendidos pelos alunos e estes a serem estimulados com o recurso da ferramenta musical desenvolvem a criatividade. O que segundo Sekeff se explica através do corpo caloso que liga dois hemisférios do cérebro, observamos que a criatividade pode ser amenizada, pois a emoção musical afeta a bioquímica, e determinadas transformações propiciadas pela bioquímica nutrem a criatividade.

A premissa de que se pode, com o auxílio dessa ferramenta, estimular as potencialidades cognitivas e criativas do educando até os limites não suspeitados é particularmente fascinante, na medida em que a emoção musical pode colaborar na geração de um maior número de indivíduos criativos. (SEKEFF. 2007, p110).

A música é um produto cultural dos seres humanos, é uma forma de expressão, uma narrativa que interpreta uma realidade num determinado momento. A música popular brasileira no ensino de história se apresenta como uma rica fonte histórica, com capacidade de

levar os estudantes a compreender a realidade da sociedade brasileira na época em que foi escrita a canção.

As letras de música se constituem em evidências, registros de acontecimentos a serem compreendidos pelos alunos em sua abrangência mais ampla, ou seja, em sua compreensão cronológica, na elaboração e re-significação de conceitos próprios da disciplina. Mais ainda, a utilização de tais registros colabora na formação dos conceitos científicos. Permite que o aluno se aproxime de pessoas que viveram no passado, elaborando a compreensão histórica, que “vem da forma como sabemos como é as pessoas viram as coisas, sabendo o que tentaram fazer, sabendo o que sentiram em relação à determinada situação”. (ABUD, 2005, p.316).

As composições abordadas na presente pesquisa podem ser usadas como fontes nas aulas de História tanto no ensino Fundamental como no Ensino Médio, a exemplo disso a música “Alegria, Alegria” o autor relata que era considerado crime as pessoas saírem nas ruas sem portar documentos. Essa música é uma fonte interessante para se estudar a História do Brasil no período da Ditadura, pois faz críticas ao abuso de poder e violência, revela a opressão e pede pela derrubada de preconceitos.

Sarita Maria Pieroli escreve que a música possui uma memória, evocando lembranças em quem a ouve, pode ser um caminho para se chegar a um determinado período histórico. Quem vivenciou o período da Ditadura Militar quando escuta canções como “Apesar de Você”, “Cálice” ou “Alegria, Alegria” se recorda de determinados fatos daquele tempo assim como quando falamos em MPB é difícil não relacionar a fatos que marcaram a história brasileira como a ditadura, as perseguições, as torturas, censuras e a grandes movimentos da música popular, buscando a volta da democracia. Nesse período muitos cantores surgiram utilizando suas composições para lutar contra o regime imposto. Mas Pieroli está desatualizada, essa fala é para as gerações que viveram esse momento histórico, nossos alunos não vivenciaram nada disso e muitos nem os pais.

A música no período em estudo estava numa grande fase de crescimento, a partir deste pressuposto é possível compreender a abrangência do movimento musical na luta contra a ditadura em busca da democracia, assim se percebe a importância da música para elucidar fatos que passam despercebidos nos livros didáticos, mas que são fundamentais para a compreensão do aluno em relação a determinado período da ditadura. Mas é fundamental quando trabalharmos a música como documento a articulação entre o texto e o contexto.

Quando utilizarmos música na sala de aula além da importância de se conhecer o contexto da criação da obra o professor deve tomar bastante cuidado com a escolha das composições que serão estudadas, não levando em consideração apenas o seu gosto pessoal fazendo assim uma pesquisa das músicas do período em estudo, pois canções que por vezes achamos sem importância podem revelar aspectos fundamentais da época em estudo. A

escolha de uma música requer pesquisa, busca bibliográfica precisa ser coerente com os objetivos propostos na sala de aula. Após a seleção da música precisamos saber como retirar as informações deste tipo de documento, Napolitano afirma que a melhor abordagem é a interdisciplinar, na medida em que uma canção, estruturalmente, opera com séries de linguagens (música, poesia) e implica em séries informativas (sociológicas, históricas, biográficas, estéticas) que podem escapar à área de competência de um profissional especializado.

Entretanto, nem sempre a abordagem interdisciplinar é possível, e nos vemos diante do dilema de escolher um dos parâmetros para análise, geralmente aquele cuja linguagem mais dominamos. Quase sempre, ao menos na área de humanidades (sobretudo história), o pesquisador opta por analisar a “letra” da canção, priorizando esta instância como a base de sua leitura crítica. Este recorte, por mais justificado que seja, traz em si alguns problemas: além de reduzir o sentido global da canção, desconsidera aspectos estruturais fundamentais da composição deste sentido, como o arranjo, a melodia, o ritmo e o gênero. Muitas vezes o impacto e a importância social da canção estão na forma como ela se articula a mensagem verbal explícita à estrutura poético-musical como um todo. (NAPOLITANO. 2002, p. 66)

Ao analisar uma composição devemos além de estudar sua letra também ouvi-la, não podemos isolar a letra da música, pois isolados não transmitem a experiência do ouvinte nem o sentido social e cultural da música. No caso das composições em estudo o som, a melodia, as batidas, os ruídos, a incorporação do berro e da fala ao canto, o coro não podem ser pensados separadamente da letra.

Torna-se praticamente uma obrigação lidar com a linguagem musical da canção mesmo que para análise histórica. Ainda que o pesquisador não enfoque os mesmos problemas e não se prenda às abordagens da musicologia, a linguagem musical não deve ser negligenciada. (Napolitano. 2002, p.67)

A educação é um processo comunicativo, desta maneira devemos fazer uso das canções estimulando as potencialidades cognitivas e criativas dos alunos, Maria de Lourdes Sekeff afirma que pontuar música na educação é assimilar a necessidade de sua prática nas escolas, auxiliar o educando a concretizar sentimentos em formas expressivas, favorecer a interpretação de sua posição no mundo, possibilitar a compreensão de suas vivências, conferir sentido e significado à sua condição de indivíduo e cidadão. Como toda comunicação envolve conflito, poder, ideologia e negociação, o educando precisa aprender a lidar com esses valores com competência e autonomia, e aí emerge a potencialidade da música como agente mediador, auxiliando-o na construção de um diálogo com a realidade.

A partir do estudo de canções dentro do contexto que foram compostas podemos usá-las como documentos históricos no ensino de história, mas não basta apenas escutá-las precisamos trabalhá-las com sentimentos introduzindo assim pensamento, emoção, comunicação, expressão e socialização. Conforme Maria de Lourdes Sekeff (2007) a questão não é simplesmente incluir a música como disciplina curricular, pois isto já foi feito e, imprudentemente, desfeito, retirada que foi das escolas. A questão também não é supor, ilusoriamente, que a música seja a solução dos problemas educacionais, o que no mínimo seria apelar para o risível. A questão é, sim, refletir e aproveitar o alcance de uma ferramenta que possibilita ao indivíduo ir além do imaginado, pois que imantada de um sentido que fala ao educando, permite o acesso a dimensões para além das reveladas pela lógica, pelo raciocínio e pensamento discursivo.

Concluimos pela necessidade da música como ferramenta auxiliar do processo educacional escolar, processo compreendido aqui de forma ampla, estendendo-se para além dos muros da escola com seus sistemas linguísticos e técnicos, indo da voz da escuta, dos livros, do vídeo e do computador às relações emocionais, hierárquicas e sociais. (SEKEFF. 2007, p. 129).

Enfim, trabalhar a música através de paralelos entre os períodos históricos é uma maneira interessante de pesquisar a Ditadura Militar no Brasil, utilizando composições da época em estudo, é um trabalho prazeroso que envolve não só o aluno, mas o professor que ter domínio do conteúdo e todo o ambiente do aluno, pois a partir do momento que a composição passa a ser fonte documental e recurso didático, o aluno terá que buscar compreender a realidade da mesma, observar o tempo que foi lançada, a forma como foi recepcionada e todo o processo que a envolve. A música passa a ser uma ponte de motivação entre professor e aluno, tornando a sala de aula um ambiente de pesquisa envolvendo outras disciplinas para assim tornar o conhecimento amplo a respeito de todas as questões que envolvem determinada composição. O professor de história tem a música como uma aliada para auxiliá-lo no processo de construção do conhecimento.

6 CONCLUSÃO

Ao optar pela abordagem da música popular no ensino de história, a problemática desta pesquisa estava em defender o uso da música como fonte de documento histórico em sala de aula, dando a música importância quanto ao seu valor histórico e sua importância no cenário histórico do Brasil no período da Ditadura Militar de 1964 a 1978, analisando duas composições de Chico Buarque e uma de Caetano Veloso artistas estes que tiveram canções censuradas, foram perseguidos e exilados. A escolha dos autores se fez diante da postura dos mesmos em não se calar, usando de suas composições para denunciar o governo opressor (Cálice e Apesar de Você) e trazer esperança ao povo que dias melhores viriam (Alegria, Alegria e Apesar de Você).

Ao longo destes cinco capítulos, procuramos sintetizar questões políticas que ajudam a entender a relação da música popular com a ditadura no Brasil, com a implantação da Ditadura no Brasil os militares levaram o país a um grande retrocesso, acabando com os direitos democráticos adquiridos. A população se viu obrigada a silenciar seus desejos e anseios, vivendo sob um regime autoritário que se mantinha através da decretação de leis e atos institucionais. Este cenário político levou a população letrada do país, principalmente jovens universitários a se engajar em movimentos de resistência juntamente com outros setores da sociedade, sendo que em certo momento da história com a implantação do AI-5 a principal forma de resistência foi o movimento cultural onde a música de protesto teve papel fundamental na luta pela redemocratização do país.

As músicas de protesto são composições de artistas engajados nas manifestações de oposição ao regime militar, elas ficaram conhecidas nos Festivais da Canção que ocorreram entre 1965 e 1968, o público destes festivais era composto por jovens universitários pertencentes à classe média. Com o avanço da repressão e da tortura a partir da implantação do AI-5 os protestos através da música se intensificaram e os artistas da MPB passaram a compor cada vez mais canções que retratavam e denunciavam a situação do país lutando assim pela volta da democracia. Estes artistas representaram a voz de toda uma sociedade, tornando a música a principal forma de resistência neste período. Mesmo diante da censura os artistas encontravam meios para enganá-la, ou seja, usando metáforas, palavras de duplo sentido, ausência de som, ruídos e assim quando os censores percebiam o real significado a canção já estava fazendo sucesso.

As músicas apresentadas neste trabalho demonstram a capacidade criativa destes compositores, as quais serviam para denunciar o regime imposto e dar ao povo esperança. Esperança que dias melhores viriam, que a democracia voltaria. Trabalhar essas canções de protesto em sala de aula requer do professor conhecimento, é preciso identificar a gravação relativa à época que se pretende analisar, localizar o vínculo que tornou a canção famosa, mapear os diversos espaços sociais e culturais pelo o qual a música se realizou, em termos sociológicos e históricos.

Música Popular Brasileira engloba várias temáticas além da proposta nesta pesquisa, a sua utilização como fonte histórica em sala de aula não pode estar vinculada a simples análise da letra, o professor deve conhecer a realidade em que foi composta a canção é necessário ouvir a música, prestar atenção na letra, buscar e fazer pesquisa histórica fazendo uma abordagem de todos os aspectos da música (ritmo, melodia, som, arranjo), deve-se conhecer o momento histórico do Brasil e do mundo, buscar informações do compositor, pesquisar nos diversos livros e artigos que foram escritos relativos ao tema em estudo para desta forma poder fazer uso desta ferramenta como documento na sala de aula.

A música trata-se de uma opção metodológica que amplia o olhar do professor, o campo de estudo, tornando o processo de transmissão de conhecimentos interdisciplinar, dinâmico e flexível. Quando se trabalha com canções é preciso pesquisar informações, ir além do conteúdo, são questionamentos a ser respondidos é a busca de novos saberes históricos. E todo esse processo requer de nós pesquisadores, historiadores um aprofundamento em nossos conhecimentos em relação às diferentes linguagens, ritmos musicais, melodias, sons, compositores e gêneros. A música é fonte histórica e recurso didático, através dela se pode vivenciar pesquisa histórica, análise de texto e estabelecimento de relações políticas, sociais e históricas.

A música é um diferencial histórico metodológico. Num país muitas vezes acusado de não possuir memória torna-se fundamental trabalhar a lembrança dos diversos movimentos culturais, em especial a MPB como parte do nosso patrimônio histórico onde nossos alunos se reconheçam como parte de uma sociedade com passado comum.

REFERÊNCIAS

- ABUD, Katia Maria. *Registro e representação do cotidiano: a música popular na aula de História*. Campinas, v. 25, n. 67. p. 309-317, set/dez. 2005. Caderno Cedes.
- ALBIN, Ricardo Cravo. *O Livro de ouro da MPB A História de nossa Música Popular de sua origem até hoje*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ARRUDA, José Jobson de A. *História Geral e História do Brasil*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1997.
- ARNS, Dom Paulo Evaristo. *Brasil nunca mais*. 41. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.
- BAHIANA, Ana Maria. *ALMANAQUE 1964 - Fatos, histórias e curiosidades de um ano que mudou tudo (e nem sempre para melhor)*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- BANDEIRA, Diná Lessa. *Festival de música do COEP: inclusão social e educação através da música*. In: Foro Latino Americano: memória e identidade, p.50, Uruguai, 2008.
- BÍBLIA, Português. *A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.
- BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes (Orgs.). *Movimentos Culturais de Juventude*. 2. ed. São Paulo: Moderna, 2011.
- BRASIL, Decreto de Lei nº 11.769 de 18 de agosto de 2008. A música deverá ser conteúdo obrigatório, mas não exclusivo, do componente curricular que trata o § 2º deste artigo.
- BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. *Ensino de História: fundamentos e métodos*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.
- BRITO, Eleonora Zicari. *A Música Popular Brasileira nos Conturbados Anos de Chumbo: Entre o Engajamento e o Desbunde*. Disponível em: <<<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/6854>>>. Acesso em: 13 de julho de 2015.
- COMUNICAÇÃO SETENTISTA. *O sol brilhou na ditadura*. In: Blog Caminhos do Jornalismo. Disponível em: <<<http://comunicacaoasetentista.blogspot.com.br/2013/04/o-sol-brilhou-na-ditadura.html>>>. Acesso em: 23 Set. 2015.
- CAROCHA, Maika Lois. *A Censura Musical Durante o Regime Militar (1964-1985)*. Questões e debates, Curitiba, n. 44, p. 189-211, 2006. Editora UFPR
- DUQUE, Luís Guilherme Ritta. *Quinze canções para compreender a Ditadura Militar Brasileira: a música como prática pedagógica em história no Ensino Básico e Superior*. In Ensino de História – desafios Contemporâneos. Porto Alegre – RS: Edições EST, 2010.
- E-BIOGRAFIAS. *Caetano Veloso*. Disponível em: <http://www.e-biografias.net/caetano_veloso/>> Acesso em 06 Nov. de 2015.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio o Dicionário da Língua Portuguesa*. 7. ed. Curitiba: Positivo, 2008.

FICO, Carlos. *Como eles agiam Os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro – São Paulo: Record, 2001.

FLORES, Moacyr. *Dicionário de História do Brasil*. Porto Alegre, RS, Editora EDIPUCRS, 2001.

FONSECA, Selva Guimarães. *Fazer e Ensinar História*. 1. ed. Belo Horizonte: Ed. Dimensão, 2010.

_____. *Didática e Prática de Ensino de História*. 4. ed. Campinas - São Paulo: Papirus Editora, 2005.

GERODETTI, Ana Luiza Palumbo. *As canções de Chico Buarque no Contexto da Ditadura Militar Brasileira*. 2012. Disponível em: <<<http://www.documentosrevelados.com.br/geral/as-cancoes-de-chico-buarque-no-contexto-da-ditadura-militar>>>. Acesso em 18 de Set. de 2015.

HERMETO, Miriam. *Canção Popular Brasileira e Ensino de História*, Palavras, sons e tantos sentidos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. (Coleção Práticas Docentes, 2).

HOLANDA, Chico Buarque (1970). “*Apesar de você*”. Chico Buarque de Holanda

_____ e GIL, Gilberto (1973). “*Cálice*”. Chico Buarque de Holanda e Gilberto Gil

NAPOLITANO, Marcos. *A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)*. São Paulo: Revista Brasileira de História, 2004.

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

OBRAS: Obras de infraestrutura da Ditadura Militar do Brasil estão entre as maiores do século 20. Aventuras na História, São Paulo Ed 135, outubro de 2014.

PIEROLI, Sarita Maria. *Ditadura Militar no Brasil (pós-64) através da música: uma experiência em sala de aula*. Paraná, 2007.

REZENDE, Maria José. *A Ditadura Militar no Brasil: Repressão e Pretensão da Legitimidade 1964 - 1984*. Londrina: Editora UEL, 2001.

REMÍGIO, Roberto. *Análise Textual da Música “Alegria, Alegria”*. 2009. Disponível em: <<<http://WWW.webartigos.com/artigos/analise-textual-da-musica-alegria-alegria/17217/>>>. Acesso em 18 Set. 2015.

SILVA, Francisco de Assis. *História do Brasil*. 1. ed. São Paulo: Moderna, 1994.

TELLES, Tereza. *Chico Buarque na sala de aula Leitura, interpretação e produção de textos*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

VENTURA, Zuenir. *1968 O ano que não acabou*. A aventura de uma geração. 17. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

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

_____ (1967). “*Alegria, Alegria*”. Caetano Veloso.

PIEROLI, Sarita Maria. *Ditadura Militar no Brasil (pós-64) através da música: uma experiência em sala de aula*. Disponível em:

<<<http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/648-4.pdf>>>. Acesso em 18 Set. 2015.

SALOMÃO, Graziela. *A vida de Chico Buarque de Hollanda*. Disponível em:

<<<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR64834-5856,00.html>>> Acesso em 06 Nov. de 2015.

SEKEFF, Maria de Lourdes. *Da música Seus usos e recursos*. 2. ed. São Paulo: Ed UNESP, 2007.

SWANWICK, Keith. *Ensinando Música Musicalmente*. São Paulo: Moderna, 1999.

TERRA. Portal de notícias. *Letras*. Disponível em: <<<http://letras.terra.com.br/>>>. Acesso em 22 Ago. de 2014, às 14h35.

WIKIPEDIA. *Geraldo Vandré*. Disponível em:

<<<https://pt.m.wikipedia.org/wiki/GeraldoVandré>>>. Acesso em 01 Nov. de 2015.