UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

A FORMAÇÃO DE UM GÊNERO ENGAJADO

Espaço, sujeito e ideologia na música de protesto

JANAINA DE HOLANDA COSTA CALAZANS

RECIFE

2012

A formação de um gênero engajado

espaço, sujeito e ideologia na música de protesto

Tese de Doutorado apresentada pela aluna Janaina de Holanda Costa Calazans no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do grau de doutor sob a orientação da professora Dra. Isaltina Maria de Azevedo Mello Gomes.

Catalogação na fonte
Bibliotecária Gláucia Cândida da Silva, CRB4-1662

C143f Calazans, Janaina de Holanda Costa.
A formação de um gênero engajado: espaço, sujeito e ideologia na música de protesto / Janaina de Holanda Costa Calazans. – Recife: O autor, 2012.
314 f. : il.

Orientador: Isaltina Maria de Azevedo Mello Gomes.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC. Comunicação, 2012.
Inclui bibliografia, anexos e apêndices.

1. Comunicação. 2. Análise do discurso. 3. Censura. 4. Ditadura e ditadores. 5. Música popular. 6. Contexto (Linguística). I. Gomes, Isaltina Maria de Azevedo Mello. (Orientador). II. Título.

302.23 CDD (22.ed.) UFPE (CAC2012-33)

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autora do Trabalho: Janaína de Holanda Costa Calazans
Título: "A formação de um gênero engajado: espaço, sujeito e ideologia na música de protesto".

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco, sob a orientação da Professora Dra. Isaltina Maria de Azevedo Mello Gomes.

Banca Examinadora:

Isaltina Maria de Azevedo Mello Gomes

Cristina Teixeira Vieira de Melo

Karla Regina Macena Pereira Patriota Bronsztein

Diego Henrique Helal

Maria das Graças Andrade Ataíde de Almeida

Recife, 29 de fevereiro de 2012.

RESUMO

Esta tese aborda a influência do contexto da ditadura militar no surgimento do gênero de música de protesto no Brasil no período de 1960 a 1989. A pesquisa foi feita tomando como base consultas bibliográficas e análise de documentos dos arquivos das polícias políticas e órgão diretamente relacionados às atividades de censura e repressão. A análise feita procurou observar de que maneira a situação sociopolítica – censura, controle, repressão, cerceamento de liberdades - imposta pela ditadura foi determinante na forma e nas escolhas discursivas, sendo capaz de fazer surgir um novo gênero musical – o gênero de protesto. Para isso, realizou-se uma análise histórica do contexto e de todos os elementos que convergem para a formação do gênero. Com base na observação desses elementos, a partir dos conceitos da Análise do Discurso (AD) francesa, desconstruímos as letras de 05 músicas de modo a analisar de que forma as escolhas discursivas, os elementos – sujeito, contexto e ideologia – e a funcionalidade foram determinados pelo contexto. Também foi traçado um panorama da produção cultural, sobretudo musical, da época, bem como observada a reação do gênero pelo público.

PALAVRAS-CHAVE: Discurso, censura, ditadura, música popular, contexto.

ABSTRACT

This thesis discusses the influence of the context of the military dictatorship in the emergence of the genre of protest music in Brazil from 1960 to 1989. The research was based on bibliographic consultation and analysis of documents from the archives of the political police and organizations directly related to the activities of censorship and repression. The analysis seeks to observe how the sociopolitical situation - censorship, control, repression, restriction of freedom - imposed by the dictatorship was decisive in form and discursive choices, being able to bring up a new musical genre - the genre of protest. For this, we performed a historical analysis of the context and all the elements that converge to form the genre. From the observation of these elements, based on the concepts of french discourse analysis, the lyrics of 05 songs were deconstructed to analyze how the discursive choices, the elements - subject, context and ideology - and the functionality were determined by context. This work also presents an overview of cultural production, especially musical, in the period, and notes the reaction of the genre by the public.

KEY WORDS: Discourse, censorship, dictatorship, popular music, context.

RESUMÉ

Cette thèse traite de l'influence du contexte de la dictature militaire dans l'apparition du genre de la musique de protestation au Brèsil au cours de la période de 1960 à 1989. Le sondage a été réalisé par la revue de la littérature et par la consultation du documents provenant des archives de la police politique et aussi bien que de l'organismes directement liés aux activités de censure et de répression. L'analyse visait à observer comment la situation socio-politique - la censure, de contrôle, la répression et la restriction des libertés - imposée par la dictature a été décisif dans la forme et dans les choix discursifs, capable d'apporter un nouveau genre musical: le genre de protestation. Pour cela, on a effectué une analyse historique du contexte et de tous les éléments qui convergent pour former le ge nre. Basé sur l'observation de ces éléments, sur la base des concepts d'analyse du discours français, les paroles de cinq chansons ont été déconstruits dans le but d'analyser comment les choix discursifs, les éléments – le sujet, le contexte et l'idéologie – et les fonctionnalités ont été déterminées par le contexte. Cette thèse a également retracé un panorama de la production culturelle, en particulier musicale à l'époque, et a observé la réaction du genre musicale par le public.

MOTS-CLÉS: Discours, censure, dictature, musique populaire, contexte.

RESUMEN

La tesis aborda la influencia del contexto de la dictadura militar para el surgimento del género de música de protesta en Brasil, desde 1960 hasta 1989. La investigación se realizó sobre la base de consultas bibliográficas y análisis de documentos de los archivos de las policias políticas y instituciones directamente relacionadas con las atividades de censura y represión. El análisis observa cómo la situación socio-política - la censura, el control, la represión, la restricción de las libertades - impuesta por el regimen fue decisivo en la forma y en las opciones discursivas, impulsando el surgimento de un novo género musical - el género de protesta. Para ello, se llevó a cabo un análisis histórico del contexto y todos los elementos que convergen para formar el género. Con base en la observación de estos elementos, y utilizando los conceptos de la Análisis del Discurso (AD) francesa, deconstruímos las letras de cinco canciones con el objectivo de analisar cómo las decisiones discursivas, los elementos - el sujeto, el contexto y la ideologia - y la funcionalidad se determinaron por el contexto. Tambien fue trazado un panorama de la producción cultural, especialmente musical, del periodo, y observada la reacción del género por parte del público.

PALABRAS CLAVE: Discurso, censura, dictadura, música popular, contexto.

Dedicada a Angela, Rosa, Rachel e Djalma que viveram a época, a Gabriela, Jorge e Camila que nasceram com a obrigação da democracia e a João Antônio e Marina que são livres para escolher.

AGRADECIMENTOS

Ao Jorge, à Cã e à Thelma pelo companheirismo e pela paciência.

À Bianka, sem a qual o riacho fica mais fundo.

À Raquel pelo diálogo, pela troca, pelos DVDs e por concretizar o que parecia impossível.

Ao Rodrigo Duguay pela compreensão.

Ao Fernando Fontanella, à Carol e ao Valdo.

Aos meus alunos pelo apoio e incentivo.

À Isaltina por mostrar os caminhos.

À Cristina Teixeira pelo início de tudo no Mestrado.

À Karla Patriota por acreditar.

À todos que direta e indiretamente foram envolvidos e se envolveram neste trabalho.

Ao Chico Buarque, ao Vandré, ao Tom, ao Vinícuis, ao João Bosco por existirem.

Ao Sabiá por cantar e a Bárbara por calar.

SIGLAS

AD – Análise do Discurso
AI – Ato Institucional
AI-5 – Ato Institcional n 5
AIE – Aparelhos Ideológicos do Estado
ALN – Aliança Libertadora Nacional
AP – Ação Popular
ARE – Aparelhos Repressores
ARENA – Aliança Renovadora Nacional
CCC – Comando de Caça aos Comunistas
CENIMAR – Centro de Informações da Marinha
CIA – Central Intelligence Agency
CIEX – Centro de Informações do Exército
CP – Condições de Produção
CPC – Centro Popular de Cultura
DEOPS – Departamento Estadual de Ordem Política e Social
DCDP – Divisão de Censura e Diversões Públicas (órgão central)
DCE – Diretório Central de Estudantes
DOI-CODI – Centro de Operações de Defesa Interna/ Destacamento de Operações de Informações
DOPS – Departamento de Ordem Política e Social
FD – Formações Discursivas
FI – Formação Ideológica
FIC – Festival Internacional da Canção
ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros
MAU – Movimento Artístico Universitário
MPB – Música Popular Brasileira
OBAN – Operação Bandeirantes
PC do B – Partido Comunista do Brasil
SIGAB – Serviço de Informação do Gabinete
SCDP – Serviço de Censura e Diversões Públicas
SNI – Serviço Nacional de Informações
UNE – União Nacional dos Estudantes

TABELAS

Tabela 1 – Cronologia da Censura no Brasil	75
Tabela 2 – Unidades inspecionadas e censuradas pela Divisão de Censura e Diversões Públicas do Departamento de Censura Federal, 1976.	79
Tabela 3 - Características da objetividade e da ancoragem	162

GRÁFICOS

Gráfico 1	67
Gráfico 2	67
Gráfico 3 – A composição das proibições de publicar, 1970-1978	78
Gráfico 4	131
Gráfico 5	153
Gráfico 6	153
Gráfico 7	172
Gráfico 8	225

Sumário

INTRODUÇÃO 13

CAPÍTULO I: POLÍTICA, ENGAJAMENTO E MASSIFICAÇÃO: SURGE UMA NOVA FORMA DE FAZER MÚSICA 24

1.1 O Teatro como forma de expressão da música engajada 31

1.2 A música engajada como parte estruturante do cinema novo 37

1.3 A música popular avança como cultura de massa 40

CAPÍTULO II: A CRIAÇÃO DE UM GÊNERO TEXTUAL A PARTIR DAS RELAÇÕES ONDE, QUEM E O QUÊ: ESPAÇO, SUJEITO E IDEOLOGIA 51

2.1 A questão do gênero 51

2.2 Texto, contexto, textualização: a formação de um discurso musical ideológico 54

2.3 Música como gênero 60

2.4 Gênero Textual Canção 61

2.5 A materialidade da canção 62

2.6 Estética e funcionalidade da canção 64

CAPÍTULO III: ONDE ESTOU?: O CONTEXTO COMO FATOR DETERMINANTE NA CONTRUÇÃO DO DISCURSO ENGAJADO 68

3.1 A situação 69

3.1.1 O contexto imediato e o contexto amplo: a censura 69

3.1.2 A censura à produção artística e literária 78

3.2 A censura, a música e a ideologia 82

3.2.1 Músicos ou subversivos? 107

3.2.2 As vozes malcriadas 121

CAPÍTULO IV: CÁLICE: ESTRATÉGIAS DISCURSISVAS NA MÚSICA DE PROTESTO 132

4.1 Como dizer 132

4.1.1 O não dito: a metáfora 134

4.1.2 O não dito: o Silêncio 138

4.1.3 O não dito, quase dito: a Semântica 139

4.1.4 O dito 144

4.1.5 O entendido: recursos linguísticos e condições discursivas como estratégias de cognição a partir da Linguística Textual (uma outra abordagem) 149

CAPÍTULO V: O QUE QUERO?: IDEOLOGIA, EMOÇÕES E CRENÇAS 154

5.1 Conceitos e Definições 154

5.2 Ideias, emoções e crenças para um discurso ideológico 155

5.3 Crenças pessoais e crenças sociais: em que crê a música engajada? 156

5.4 Representações sociais e Memória coletiva: referências para a construção de um discurso musical próprio 157

5.5 A reprodução da ideologia 162

5.6 Discurso e Ideologia 164

CAPÍTULO VI: QUEM SOU EU?: O LUGAR DO SUJEIO NA MÚSICA ENGAJADA 173

6.1 O sujeito 173

6.2 O assujeitamento 178

6.3 O Outro: Dialogismo, Heterogeneidade, Interdiscurso e Polifonia 181

6.4 O coro lírico: o recurso da Dialogismo 183

6.5 A voz do malandro 184

6.6 A voz da mulher 184

6.7 A voz do eu-lírico 185

6.8 A voz nacional 185

6.9 A voz de Chico Buarque 186

6.9.1 Como a voz buarqueana ecoava 197

6.9.2 Chico x Vandré (a outra voz) 213

CONSIDERAÇÕES FINAIS 218

REFERÊNCIAS 226

DISCOGRAFIA 256

LEVANTAMENTO DE FONTES / PESQUISA DE CAMPO 258

ANÁLISES 259

APÊNDICES 277

ANEXOS 303

INTRODUÇÃO

A música conta a história de um povo. No Brasil, a história sócio-política do país é cantada em verso e prosa desde sempre. O engajamento político e social transformado em música nos provocou admiração e respeito pela sua contribuição peculiar para o desenrolar da história do país. Para nós, a música engajada constitui uma das grandes fontes de informação sobre uma época histórica, além de ser reconhecidamente um dos principais agentes de mobilização durante o regime militar.

O discurso propagado pelas letras nesse período era estrategicamente produzido de modo a burlar a censura e ao mesmo tempo fazer-se entender pela sociedade civil. Dessa forma, a música extrapola a função de narrativa social e ganha novas configurações, agindo como discurso ideológico usado para propagar informações e denunciar.

Esta pesquisa surge, pois, de diversas inquietações geradas a partir da audição despretensiosa, num primeiro momento, das músicas produzidas no período da ditadura militar brasileira, mais especificamente daquelas compostas por Chico Buarque. A observação de que tais obras constituíam uma narrativa das condições de um povo mantido sob um regime repressor fez com que tentássemos localizar o tempo e o espaço dessas produções e como estes determinavam a condição de sua estrutura.

Essa observação mostrou que aquela narrativa era fruto de um contexto que envolvia uma série de variáveis, entre elas as estratégias discursivas utilizadas pelos compositores que envolvia o uso de metáforas, temáticas recorrentes que lembravam num primeiro momento a pessoa amada ou a saudade de um tempo distante, que, no entanto, serviam apenas para confundir os censores e camuflar um discurso político-ideológico.

A análise do material de pesquisa disponível mostrou que o uso do discurso musical como ferramenta do discurso político e social antecedia seu surgimento como estilo, datando, pois, de uma época muito mais remota do que aquela em que passa a ser reconhecida como música de cunho político. As marchinhas de Carnaval da década de 30 já traziam em si críticas sociais. Desse mesmo modo, observamos também, que não havia um abismo entre o final da década de 80, quando o fim da censura e do regime militar acabam por diminuir a produção artística engajada de maneira geral, e o início do século XXI com a consolidação do Rap como gênero musical no Brasil, retomando a

crítica social. O que há durante todo esse período é uma constante apropriação de diferentes estilos e a utilização das mais diversas estratégias para atingir todo tipo de público e assim propagar a informação ideológica.

Fica claro, entretanto, que a década de 60 é, sem dúvida alguma, a mais rica de todas, pois foi nesse período em que se configurou um novo cenário político no Brasil com a consolidação de grupos antagônicos com diferentes propostas de organização social, que culmina no golpe de 1964 que implementa uma política autoritária e antidemocrática. Quanto ao objeto pesquisado, este foi diretamente influenciado por esse novo panorama sócio-político que se instala, onde os órgãos de repressão foram determinantes no que se refere à produção cultural em questão.

Estabelecida a forma unilateral de regime, era preciso encontrar métodos que garantissem a continuidade da produção sem sofrer as sanções da censura. A riqueza do período encontra-se, pois, nesse esforço de manter a sociedade informada e articulada com o pensamento revolucionário dos grupos de oposição.

No Brasil, a fase mais conhecida da música de protesto teve início com a instituição do AI-5 e se perpetuou até o fim da década de 80, quando a censura foi abolida pela Constituição de 1988. Para atravessar esse período, os músicos se uniram em grupos não propriamente organizados, mas em diversos deles é possível observar experiências de grande relevância. Um exemplo dessa atuação foi o Movimento Artístico Universitário (MAU), criado no final da década de 1960, que tinha entre seus integrantes Gonzaguinha, Aldir Blanc e Ivan Lins e nenhum projeto político ou qualquer tipo de relação com partidos. Os Centros Populares de Cultura (CPCs), da União Nacional dos Estudantes (UNE) também realizaram experiências com música participativa em suas produções teatrais e cinematográficas.

É importante destacar que a forma como se desenvolveu a música de protesto no Brasil é diferenciada do processo observado em outros países que também passaram por um processo de instalação de um projeto político autoritário. Na maioria deles, têm-se movimentos organizados com projetos e associações, muitas vezes em forma de cooperativas partidárias ligadas à esquerda, enquanto no Brasil isso se dá de maneira descentralizada e fragmentada.

No País, o auge dessa música de protesto revela ainda o processo de desconstrução do samba como símbolo nacional. Até então, cabia ao gênero a articulação entre Estado e cultura popular na tentativa de narrar a história do povo brasileiro. Essa aproximação, no entanto, nada mais era do que uma estratégia política

para tentar conter as “contravenções” que o samba começava a cometer, tendo como justificativa a manutenção da ordem e o apoio do Estado.

A responsabilidade de exercer esse controle ficou a cargo do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) durante o primeiro governo de Getúlio Vargas que passou a exigir, por exemplo, que os sambas-enredo das escolas de samba abordassem os “grandes temas nacionais” como o Descobrimento, a Independência, a Inconfidência e a Abolição na produção cultural. Um exemplo disso foi a Portela, que entre os anos de 1943 e 1945 desfilou com enredos sugeridos pela Liga de Defesa Nacional, e “coincidentemente” sagrou-se campeã em todos eles. (TINHORÃO, 1986, p.06). Esse encaminhamento narrativo fez do samba um símbolo nacional repercutido interna e externamente.

A solução encontrada por universitários e músicos de esquerda não foi a de negação do gênero, mas a de incorporação deste mesmo gênero a novas composições com temáticas até então consideradas impróprias.

Um dos objetivos desta pesquisa é analisar os mecanismos utilizados pela censura para justificar sanções, controlar a produção cultural e reprimir a ação dos compositores, e apontar de que forma essas ações foram determinantes na construção de estratégias apropriadas que possibilitassem a continuidade da produção artística.

A partir do estudo dos procedimentos utilizados pela censura e da adequação dos métodos de composição na tentativa de driblar a autoridade oficial, é possível identificar aquelas estratégias que mais se repetiam, além das temáticas mais abordadas. Como objeto de análise utilizaremos músicas de diversos autores, concentrando-nos, entretanto, nas composições de Chico Buarque, por ter sido um dos compositores mais censurados e perseguidos da época, um dos que mais produziu nesse período e o que mais teve músicas equivocadamente liberadas. Entre as músicas analisadas estão *Roda-viva* (pela riqueza de sua construção composicional), *Vai passar*, *Sabiá* (vencedora do III Festival da Canção da TV Globo, vaiada durante 23 minutos pelo público) e *Apesar de você* (liberada pela censura por falta de compreensão da letra, foi censurada logo em seguida), além de *Pra não dizer que não falei das flores* (preferida pelo público à Sabiá para vencer o III Festival da Canção), de Geraldo Vandré. A análise desta última visa perceber as opções discursivas feitas por Vandré e como conseguiu gerar tamanha comoção por parte do público.

A partir desse mapeamento será possível estabelecer uma análise comparativa entre o marco inicial da música de protesto como gênero, de modo a definir se as

composições identificadas antes desse dado momento obedecem a um padrão de forma a serem classificadas como tal e, ainda, se as canções produzidas após o período de abertura também trazem características da música engajada. Além disso, é possível também trilhar o caminho do compositor durante o desenrolar do processo político brasileiro, com a intenção de identificar o rumo tomado por suas composições.

A metodologia utilizada neste trabalho constitui a análise da estrutura e do conteúdo do discurso utilizado nas composições, tomando como objeto de estudo o discurso construído pela música chamada participativa da década de 60.

A análise mostra, a princípio, que tais gêneros musicais utilizam a música como veículo da crítica social, com letras que tem uma importante função para a compreensão das representações do cotidiano do país. O estudo pretende, dessa forma, abordar a construção de uma crítica social musicada observada nas narrativas da nação, de modo a construir um padrão que permita classificar o estilo como gênero.

Outro ponto interessante a ser destacado nessa análise é a abrangência e a interação conseguida entre compositor-música-ouvinte/receptor. Para Chartier (2002) e Certeau (1990) as relações entre produtor-texto-leitor não podem ser tratadas de maneira reducionista. Dessa forma, os autores relativizam a subordinação do ouvinte/receptor diante do texto que lhe é apresentado a partir de suas margens implícitas e explícitas. Chartier (2002) entende o consumo como produção, além de ampliar as possibilidades de utilização e interpretação trazidas por esse texto, promovendo assim um consumo não somente restrito aos produtos culturais, mas ao consumo intelectual.

Um exemplo disso é a canção *Pra não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré. Composta em 1968, ficou conhecida pelo público como *Caminhando* e passou a ser utilizada como hino da oposição política durante toda a década de 1970, mesmo após ter sua radiodifusão proibida depois de ser apresentada no Festival Internacional da Canção[1]. A canção, porém, não foi esquecida e em diferentes momentos históricos como as manifestações das Diretas Já!, as greves da década de 1980 e o *impeachement* do então presidente Fernando Collor de Mello foi utilizada como hino de protesto.

Isso mostra a capacidade do ouvinte de guardar na memória um discurso marcante, de modo a poder revivê-lo em outra ocasião, apropriando-se do seu sentido base. É dessa "apropriação" que trata Chartier (2002) para explicar as várias estratégias

[1] O Festival Internacional da Canção aconteceu em 1968.

utilizadas pelo ouvinte para sair da sua condição de sujeito passivo. Para explicar esse conceito, o autor recorre a Foucault (1996) e Ricoeur (1977). Para Foucault (1996), a apropriação está ligada ao controle e à propriedade do discurso por uma comunidade. Já Ricoeur (1977) relaciona apropriação com a possibilidade de atualização e realização do texto. Dessa forma, Chartier (2002) define apropriação como uma pluralidade de usos e interpretações de textos. Para se chegar a essas conclusões é preciso ampliar o horizonte de estudo e ir buscar respostas nas condições de produção às quais o autor estava submetido, nos interesses do próprio autor, nas possibilidades de distribuição do produto cultural, além, é claro, das condições de recepção do ouvinte. Muito pertinente seria, ainda, estabelecer relações entre o gênero musical em questão e outras manifestações artísticas a ele ligadas.

A partir dessas relações historiográficas podemos articular algumas práticas de leitura, que vamos chamar aqui de prática de escuta, devido ao objeto de estudo ter sua difusão propagada, sobretudo, em suporte audiovisual, que serão decisivas na interpretação do discurso da música de protesto. Essas interpretações, no entanto, podem ser passíveis de divergências, o que se observa em muitos estudos que analisam o conteúdo desse gênero, em que os próprios autores não concordam com a interpretação dada pelos pesquisadores às suas construções discursivas metafóricas. Isso se explica pelo processo de "apropriação" que permite ao ouvinte escutar uma música feita na década de 1960 e interpretá-la a partir de um referencial atual e pessoal.

Tomaremos como ponto de partida a música de protesto[2] produzida entre as décadas de 60 e 90, pois se trata do mais importante discurso musical de cunho ideológico produzido pela música brasileira.

O aparecimento desse discurso musical mais político inspirou-se em algumas idéias divulgadas pelos Centros Populares de Cultura, pelo Teatro de Arena e pelos debates promovidos pela União Nacional dos Estudantes (UNE) nas Universidades. Esse imaginário político associado a instrumentos e arranjos que favoreciam a mensagem de brasilidade fundou a música de protesto ou participativa, que carregava em si o objetivo de incitar práticas revolucionárias. As canções transformaram-se, então, em verdadeiros manifestos

Essa forma de expressão foi utilizada a princípio na década de 60, pela Música Popular Brasileira (MPB) de Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Geraldo

[2] Tomaremos aqui como música de protesto, aquelas com caráter ideológico, sobretudo com intenções políticas, bastante comuns na época da Ditadura Militar.

Vandré, de onde partirá nossa análise, e depois abandonada a partir de uma mudança contextual.

Dessa forma, a partir de que momento a música toma para si o papel de mobilização político-ideológica? Como a população passa a entender o discurso musical como forma de engajamento? Como os órgãos repressores percebem a relação implícita música-revolução? Quais as estratégias discursivas que passam a ser utilizadas pelos compositores para evitar a censura? Que padrões estéticos passam a definir a música de protesto?

Para promover essa análise, iremos observar a necessidade de definir alguns termos que serão fundamentais, entre eles o dialogismo e a polifonia, definidas por Bakthin (1981), a intertextualidade, de Kristeva, a interdiscursividade, de Maingueneau (1997) e a heterogeneidade, de Authier-Revuz (1990). É fundamental ter em mente ainda que, neste trabalho, todos estes termos serão utilizados em referência a um único fenômeno.

Aquilo que Bakthin (1981) usou chamar de dialogismo pode ser entendido como aquele discurso atravessado por relações interdiscursivas, que emergem no discurso por meio das marcas de heterogeneidade. "O discurso de um outro colocado em cena pelo sujeito, ou o discurso do sujeito se colocando em cena como um outro" (PÊUCHEUX e FUCHS, 1975). De acordo com Bakhtin (1981), o discurso não se constrói sobre o mesmo, mas se elabora em vista do outro. Com isso, ele quer dizer que o outro influencia, condiciona, atravessa o discurso do eu.

É isso que observamos nas composições de protesto. O narrador original, vez por outra, perde seu lugar se diluindo em diversas vozes. O narrador fala através dos seus personagens. São eles os responsáveis por expor o que pensa o autor.

Em outros termos, concebe-se o dialogismo como o espaço interacional entre o eu e o tu ou entre o eu e o outro, no texto. Explicam-se as frequentes referências que faz Bakhtin (1981) ao papel do Outro na constituição do sentido ou sua insistência em afirmar que nenhuma palavra é nossa, mas traz em si a perspectiva de outra voz.

Nesse processo de escolha, no qual se procura aquilo que se julga gramaticalmente dizível, distinguimos um conjunto de enunciados possíveis de serem atualizados, reditos em uma determinada enunciação, em um dado lugar, definindo o dizível, criamos também uma zona do não dizível, excluindo aqueles enunciados que devem ficar de fora do espaço discursivo.

Essa separação do que pode ou não ser dito, deve-se, sobretudo, a um recurso chamado memória discursiva[3]. É justamente através dessa memória discursiva que os enunciados anteriores, o já dito, faz-se circular. É ela que permite o aparecimento, a rejeição ou a transformação de enunciados históricos.

Essa memória nos permite concordar com a tese de Maingueneau (1997) de que não existe discurso auto-fundado, de origem absoluta. Enunciar é se situar sempre em relação a um já dito que se constitui no Outro do discurso.

Voltamos aqui à noção de intertextualidade. Quando Bakhtin (1981) afirma que nenhuma palavra é nossa, nos remete a idéia de que estamos, o tempo inteiro nos utilizando do discurso do Outro.

Percebemos assim que a repetição de temas relacionados ao universo carcerário, à discriminação, à violência, à opressão, à pobreza, às distorções sociais são recorrentes nas letras das músicas participativas.

No entanto, apesar de termos sempre a sensação de que já conhecemos aquela narrativa, ela vem sempre revestida de uma nova roupagem, de um enredo mais ou menos complexo, de personagens diferentes. E assim, temos a sensação de que estamos diante de algo novo.

Bakhtin, através do conceito de dialogismo, aponta justamente para o fato de o texto ser visto como um "tecido de muitas vozes", ou de muitos textos ou discursos, que se entrecruzam, completam-se, se respondem-se uns aos outros ou polemizam entre si. Daí insistir, em diversos momentos de seus escritos, na definição de enunciado como "um elo na cadeia da comunicação verbal", inseparável dos elos que o determinam interna e externamente e que nele provocam reações-respostas imediatas, numa "ressonância dialógica".

Esses "fios dialógicos vivos" são os "outros discursos" ou o discurso do outro que, colocados como constitutivos do tecido de todo discurso, têm lugar não ao lado, mas no interior do discurso.

A problemática do dialogismo bakhtiniano, assim como a abordagem do sujeito e de sua relação com a linguagem permitida por Freud, serviram de apoio para Authier-Revuz (1990) na construção de sua definição de heterogeneidade discursiva. Desse modo Revuz diz que o discurso encontra-se atravessado pelo inconsciente, onde, sob as

[3] O que tratamos aqui como memória discursiva é baseado no conceito de Maingueneau (1983, 1984) de que a memória discursiva não se trata de uma memória psicológica, mas de uma memória que supõe o enunciado inscrito na história.

palavras, "outras palavras" são ditas. Pode-se, então, a partir da linearidade de uma cadeia, perceber-se a polifonia não intencional de todo discurso, através da qual, pode-se recuperar os indícios da "pontuação do inconsciente". Maingueneau (1997) diz que todo discurso define sua identidade em relação ao outro.

No espaço discursivo que recortamos para analisar, vimos diversas relações possíveis na construção do discurso, entre elas estão o dialogismos e a polifonia.

Nesse panorama, observa-se a utilização de algumas *estratégias* discursivas por centenas de compositores. Essas estratégias passaram a funcionar como um padrão a ser seguido, levando em consideração o contexto em que eram produzidas e os sujeitos aos quais serviam, seja com um discurso político-intelectual representativo das classes sociais mais abastadas, ou como espaço discursivo de protesto político-socio-cultural da periferia das grandes cidades. E, com a ideologização do signo musical, muitas normas foram sendo instituídas, transformando-se em dogmas estéticos - As músicas compostas nesse período foram elevadas ao nível de literatura e entendidas como fontes de pesquisa da época - e políticos. Dessa forma, foi-se construindo uma nova memória sobre a cultura, a política e a sociedade brasileira.

Estudos sobre a música de protesto no Brasil começaram a ganhar força imediatamente depois do fim do período de ditadura e a partir da década de 1990, quando os arquivos começam a ser liberados gradativamente pelo governo. As obras a que nos referimos, em sua maioria, tratam da música de protesto sob determinada perspectiva como censura, repressão, autoritarismo e história. Nenhum deles, entretanto, desenvolveu uma abordagem relativa à análise dos elementos discursivos que compõem o gênero.

A música de protesto é um estilo musical que perpassa diversas épocas históricas, sendo condicionado em cada uma delas pelos seus respectivos contextos. Defendemos aqui, que tal estilo reúne características de gênero discursivo, apresentando para se formar, características particulares de concessão de voz ao sujeito, adaptação de forma ao contexto e temas recorrentes em relação à ideologia. Esse gênero, por sua vez, é “datado”, ou seja, aparece e desaparece a partir das necessidades do contexto. Nos concentraremos aqui no período entre 1960 e 1988, em que o gênero música de protesto foi bastante utilizado como forma de expressão, mobilização e denúncia.

Apontamos as seguintes características como pontos-chaves para identificar esse gênero:

- Funcionalidade: a música deixa de ser unicamente entretenimento e passa a ter uma função específica, social.
- As vozes: diversas vozes são utilizadas para criar no receptor a sensação de multidão, de mobilização.
- Condição de produção (interferência do contexto nas escolhas discursivas): as escolhas lexicais são pautadas pelo que o contexto permite ou não dizer. Os dizeres dependem das condições impostas pela censura.
- Ideologia interferindo nas temáticas: temas como tortura, censura, política, ditadura passam a ser a principal motivação das composições musicais de protesto.
- Condição de reprodução (circunstâncias nas quais o receptor é colocado em contato com a música): o momento da reprodução e o contexto que o envolve é decisivo no processo de decodificação do discurso, sobretudo naqueles casos que envolvem situações de tensão e/ou grande emoção, como eram os casos dos festivais de música e das passeatas.

Essas características revelam que o gênero protesto é completamente pautado, inclusive sua ocorrência, nas condições do contexto. Entendemos que no caso das músicas compostas no período definido para o estudo isso fica ainda mais latente, já que nele se percebe o maior conjunto produzido da obra do gênero. Isso se justifica mais uma vez pelo próprio contexto, já que o cenário era de um período de exceção com direitos individuais caçados e liberdades cerceadas, o que refletia diretamente na construção de uma forma atuante de agir socialmente. Uma das "brechas" encontradas, no entanto, foi justamente a manifestação nos diversos setores das artes, sobretudo, a música, o cinema e o teatro.

A música, em especial, era o veículo mais abrangente de comunicação com o público, já que o rádio já possuía um poder de penetração considerável entre a população e os LP's também contavam com a adesão e boa aceitação da audiência. Somando-se a isso, tínhamos a ascensão da TV no Brasil e a sua adesão na divulgação da Música Popular Brasileira, atingindo o ápice na organização e veiculação dos festivais musicais.

O que procuramos aqui apontar é que a música de protesto constitui mais do que um estilo musical, mas um gênero condicionado pelo contexto em que se inscreve. A partir dessa premissa, temos as seguintes hipóteses:

- O contexto é determinante na construção do discurso da música engajada;
- O assujeitamento do sujeito e a sua consciência disso determina suas escolhas sobre o que dizer e como dizer;
- A ideologia do sujeito determina o início e o fim do gênero, caracterizando-o como um gênero "datado", que pode surgir e desaparecer a qualquer momento a depender das circunstâncias.

Para comprovar as hipóteses descritas acima dividimos este trabalho da seguinte forma:

- CAPÍTULO I: POLÍTICA, ENGAJAMENTO E MASSIFICAÇÃO: SURGE UMA NOVA FORMA DE FAZER MÚSICA – tratamos aqui das novas configurações da música pautadas nas condições políticas e ideológicas da época. Traçamos ainda um panorama do processo de massificação da música brasileira.
- CAPÍTULO II: A CRIAÇÃO DE UM GÊNERO TEXTUAL A PARTIR DAS RELAÇÕES ONDE, QUEM E O QUÊ: ESPAÇO, SUJEITO E IDEOLOGIA – o estudo do gênero, fundamental para entendermos o processo de formação e o funcionamento interno do mesmo, a partir das suas relações com o contexto (onde), com o sujeito (quem) e com a ideologia (o que).
- CAPÍTULO III: ONDE ESTOU?: O CONTEXTO COMO FATOR DETERMINANTE NA CONTRUÇÃO DO DISCURSO ENGAJADO – fazemos aqui um percurso histórico da censura, suas formas de atuação, a condição social diante do regime opressor e as características da produção intelectual submetida às condições determinadas pelo contexto.
- CAPÍTULO IV: CÁLICE: ESTRATÉGIAS DISCURSISVAS NA MÚSICA DE PROTESTO – analisamos aqui os dizeres e as formas de fazê-los, as opções discursivas e as estratégias utilizadas para burlar os censores e fazer-se entender pelo público.
- CAPÍTULO V: O QUE QUERO?: IDEOLOGIA, EMOÇÕES E CRENÇAS – as temáticas que pautavam as músicas engajadas eram, em sua maioria, perpassadas por posicionamentos ideológicos que refletiam muitas vezes a ideologia dos próprios compositores e a vontade da sociedade oprimida.

- CAPÍTULO VI: QUEM SOU EU?: O LUGAR DO SUJEIO NA MÚSICA ENGAJADA – o sujeito se constitui um personagem fundamental na construção do discurso da música engajada, pois é ele que dá voz às diversas vozes, além de ser o responsável por proceder as escolhas dos dizeres a partir do que julga possível dizer

Esse percurso foi escolhido levando em consideração a necessidade de apontar a formação do gênero protesto a partir de fatores condicionadores do discurso, mostrando como e porque neste dado período o contexto foi responsável por gerar a consciência do assujeitamento responsável por pautar a temática, os dizeres e as vozes do gênero, sem que esse pudesse ocorrer espontaneamente, fazendo disso sua característica geradora.

É importante destacar que admitimos como objeto de análise, aquelas composições realizadas entre 1960 e 1988 Por se tratar do período mais produtivo do gênero em termos do conjunto da obra e a partir do qual o estilo passou a ser caracterizado como “de protesto”.

CAPÍTULO I

QUEM CANTA COMIGO, CANTA O MEU REFRÃO – POLÍTICA, CENSURA E IDEOLOGIA: SURGE UMA NOVA FORMA DE FAZER MÚSICA

A cena da música brasileira passou por uma de suas maiores transformações no início da década de 60. Tal reordenamento musical tem início com o movimento da Bossa Nova, que se caracterizava por agregar um estilo intimista de interpretação a novas estruturas rítmicas e harmônicas de composição.

Esse novo estilo musical se construía a partir da observação e consequente representação da sociedade carioca em suas músicas, que retratavam a modernização e emancipação pretendidas pelo então discurso político de renovação. Historicamente, passava-se de um país agrário para um país incipientemente industrializado. De uma sociedade com baixo poder de consumo para uma sociedade consumista. Tais mudanças podiam ser verificadas no novo estilo imprimido pela Bossa Nova, que trazia um refinamento jamais visto no discurso musical brasileiro.

> São músicas urbanas (quase sempre muito peculiarmente cariocas) que concretizam as visões do novo homem da cidade, vivendo dentro de um certo tipo de conforto gerado pelo repentino enriquecimento da sociedade. Essa nova riqueza, mesmo que duvidosa, encontra-se na música da Bossa Nova. Só que metaforizada em um novo tipo de materialidade, na materialidade do discurso musical (MORAES, 1982, p. 2).

Segundo Tinhorão (1978), a Bossa Nova não era um gênero musical e sim uma maneira de tocar, que teve início em 1958 com a clássica gravação de *Chega de Saudade* feita por João Gilberto. Os anos 50 caracterizaram-se também, segundo o autor, por outros acontecimentos definitivos para esse estilo musical.

Em termos culturais tem-se o processo de mercantilização da cultura atenuado pela impossibilidade de desenvolvimento econômico mais generalizado. Dito de outra forma, a ‘indústria cultural’ e a cultura popular de massa emergente se caracterizavam mais pela sua incipiência do que pela sua amplitude (ORTIZ, 1989, p. 45).

A Bossa Nova tem ligações com um tempo em que a modernização do país e a urbanização crescente das cidades era um discurso recorrente, tendo a capital do Brasil como espaço de construção do seu imaginário.

Nesse contexto é importante perceber que o surgimento desse núcleo de produção musical se dá concomitantemente com a instauração do projeto desenvolvimentista implementado pelo governo de Juscelino Kubitcheck. Essa

observação mostra a possibilidade de mediação entre estas duas esferas – cultura e política.

Essa nova forma de fazer música marcava ainda a separação social presente no Rio de Janeiro – pobres nos morros e na Zona Norte, ricos e remediados na Zona Sul – que não favorecia de modo algum esse contato com as fontes do ritmo popular. Pelo contrário, proporcionou o surgimento de uma camada de jovens completamente desligados da tradição musical popular, pela ausência daquela espécie de "promiscuidade" social que permitira anteriormente aos representantes da classe média carioca participar, até certo ponto, do contexto cultural da classe colocada num degrau abaixo da escala social (TINHORÃO, 1978, p. 221 e 222).

No entanto, se chegarmos mais perto do objeto de análise ficará claro que as referências trazidas pela Bossa Nova não se limitavam ao discurso musical, mas à própria condição de formação do grupo que deu origem ao estilo – jovens da classe média responsáveis por "atualizar" a condição da música tradicionalmente brasileira, imprimindo uma forma original de interpretar o produto com uma mistura que unia a essência do samba a elementos do jazz e da música impressionista.

Tal sincretismo verificado nessa manifestação da música popular brasileira provocou uma grande inquietação no cenário musical, que começou a questionar a originalidade do movimento assim como seu nascedouro. O que se discutia a essa altura era se era possível definir a Bossa Nova como um produto "sofisticado" do samba, apontando, no entanto, para um afastamento das raízes do movimento originalmente negro nascido na periferia, o que a aproximava da música estrangeira.

Essa discussão que se colocava, sobretudo pela imprensa da época, gerou preocupação por parte de letristas e compositores que agora passavam a discutir como seria possível a articulação entre eles a partir das transformações iniciadas pelo movimento. A celeuma se dava, sobretudo, em torno das novas concepções em relação à harmonia, que agora dialogava intensamente com referências estrangeiras, afastando-se das tradições populares e da condição do povo brasileiro.

A problemática adquire dimensão no momento em que parecia cada vez mais difícil expressar a autenticidade da realidade da sociedade da época. Aquilo que a partir da Bossa Nova passava a ser entendido como bem acabado, perfeito, para alguns nada mais era do que uma ausência de individualização.

Dessa forma, as condições às quais os brasileiros estavam expostos passam a ser terreno fértil para a temática utilizada pela música brasileira, tornando-a engajada[4] e com forte apelo de crítica política. Observa-se neste momento uma grande transformação nas letras construídas pela MPB[5], que começa agora a observar com mais atenção o modo de vida das classes mais populares, além do momento histórico-político pelo qual o país passava.

Essa tendência pôde ser observada durante os festivais realizados no ano de 1966. O II Festival Nacional da Música Popular Brasileira, realizado pela Record, deu o primeiro lugar a Nara Leão, interpretando *A Banda*, de Chico Buarque, dividindo o prêmio com *Disparada*, de Geraldo Vandré e Théo Barros, interpretada por Jair Rodrigues. Já o festival da TV Excelsior premiou *Porta Estandarte*, de Geraldo Vandré e Fernando Lona. Todas as composições apontavam uma forte temática da MPB engajada, o dia que virá, que representava a possibilidade de redenção no futuro, no amanhã, no dia que sucederá o então estado das coisas.

Para Galvão (1976), no entanto, a perspectiva de uma ação futura proposta pela MPB revelava uma evasão da realidade, já que ao invés de propor uma solução para o que era denunciado, tratava a solução no nível mitológico como se tais mudanças não dependessem da ação humana.

---

[4] Apesar da utilização do termo "engajada", esta conceituação envolve uma dubiedade na medida em que pode ser colocada em opostos, ora como fruto de uma ação menor (no caso da arte, esta é previamente caracterizada como limitada por sua natureza), ora como portadora de uma carga positiva. Segundo Hobsbawn (1998), o conceito de "engajamento" é usado: "como termo de desaprovação ou louvor (neste caso, muito mais raramente) que a palavra é empregada, e quando é definida formalmente, as definições tendem a ser seletivas ou formativas" (p. 138). O autor também reflete sobre a ausência do engajamento na produção intelectual: "É nessa situação que o engajamento político pode servir para contrabalançar a tendência crescente de olhar para dentro, em casos extremos, o escolaticismo, a tendência a desenvolver engenhosidade intelectual por ela mesma, o autoisolamento da academia". Por outro lado, o autor revela seu oposto, ou seja, os riscos da sobrevalorização deste mesmo engajamento: "De fato, ele pode ser vítima dos mesmos perigos, caso se desenvolva um 'campo' de erudição engajada suficientemente amplo" (HOBSBAWN, 1998, p. 154).

[5] A sigla MPB representa um movimento dentro da música brasileira, e sua trajetória de sucesso se inicia num momento em que uma nova ditadura se instaurava a partir do golpe de 31 de março de 1964 e em que recrudescia o conflito militar e ideológico em torno da Guerra do Vietnã.

Várias foram as definições para MPB: música de protesto, música dos festivais, música politicamente engajada. Moderna música Popular Brasileira, ou MMPB, também era uma expressão utilizada por alguns críticos, como Augusto de Campos (CAMPOS, 1993.) e Walnice Nogueira Galvão (GALVÃO, 1976, p. 93-119).

Em termos geográficos, a MPB situa-se no eixo Rio São Paulo, pólo de urbanização e modernização e modernização do país. Era um movimento musical urbano com um público em sua maioria de classe média e universitário. Nesse eixo concentravam-se os meios de comunicação, em especial rádio e televisão, além de 90% das gravadoras (VILARINO, 1999, p.19).

> ...entre a denúncia antimitológica e a proposta se coloca a mediação de uma nova mitologia...esta nova mitologia assume o gesto de uma proposta , falsa. Os passos são os seguintes: se eu digo que algo está errado, vai implícito nesse dizer um novo passo que será uma proposta de consertar o errado, mas se eu digo que está errado e, em vez de fazer a proposta de conserto ao nível do errado, diluo a denúncia fazendo propostas ao nível mitológico, então eu apenas propicio a evasão (GALVÃO, 1976, p. 95).

A MPB trabalhava então entre dois referenciais: o sonho e a realidade. Ao ser sonhado, o sonho deixa de ser impossível e passa a ser uma luta, uma meta em função da realidade marcada pela opressão, mentira e submissão.

No III Festival de MPB da Record, a temática se repete. *Ponteio*, de Edu Lobo e Capinam, a grande vencedora, também tocava na questão do dia que virá. O violeiro canta a esperança de um dia completo, por inteiro, um novo tempo em que todos possam dedilhar o violão (ponteio). O violeiro brada "eu espero não vá demorar", pois agora se tem o dia incompleto, "calado, sem ponteio".

Há de se destacar ainda que essa migração temática não foi fruto apenas da discussão ocorrida no meio musical, mas também do contexto onde a produção cultural encontrava-se imersa, ou seja, o projeto reformista do então presidente João Goulart e a aproximação com os setores de esquerda. Essa condição contribuía de maneira decisiva para a construção de uma cena política da MPB, que unia lirismo, amor, nacionalismo e a bandeira das causas sociais. Algumas dessas temáticas, por sua vez, já bastante utilizadas nas décadas anteriores, mas agora repletas de influências revolucionárias provenientes dos setores trabalhistas e do comunismo (RIDENTI, 2000, p. 25).

Essa perspectiva ideológica que começava a ser vislumbrada pela música popular brasileira tinha respaldo teórico no discurso produzido pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB) e difundido por entidades como o Instituto Superior de Estudos Brasileiro (ISEB) e aclamado pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC – UNE).

O discurso que ecoava no centro da sociedade, projetado principalmente pelos estudantes universitários, falava em nome dos trabalhadores brasileiros e agia contra o imperialismo norte-americano e a propriedade privada. Também a política cultural do PCB articulava-se tendo como base as propostas do CPC, que tinha como núcleo o engajamento nacional-popular.

> Rechaçado o Imperialismo, neutralizadas as formas mercantis e industriais de cultura que lhe correspondiam e afastada a parte antinacional da burguesia, aliada do primeiro, estaria tudo pronto para que desabrochasse a cultura nacional verdadeira, descaracterizada pelos elementos anteriores, entendidos como corpo estranho. A ênfase, muito justa, nos mecanismos da dominação norte americana servia à mitificação da comunidade brasileira, [...subtraindo

> a] análise de classe que a tornaria problemática por sua vez (SCHWARZ, 2001, p. 96).

A bandeira levantada por essas vozes em torno da defesa das classes menos favorecidas transformou-se em um projeto amplo do PCB, que em 1958 propôs a criação de uma Frente Única, responsável por articular a revolução democrática da nação a partir da união de diversos segmentos da sociedade, desde o proletariado até a ala considerada mais progressista da burguesia. Essa articulação, no entanto, é desmontada com o golpe militar em 1º de abril de 1964.

Mas não se podia anunciar junto com o golpe o fim das esquerdas, já que o fechamento de sindicatos e entidades trabalhadoras previa tão logo uma resposta indignada de setores da sociedade. A resposta veio, mas antes de ser no campo político propriamente dito, ela aconteceu no campo cultural com um discurso que contestava a ordem social que passava a reger o país a partir do golpe.

Em suas mais diversas formas de expressão, a produção cultural pós-64 revolucionou a forma de engajar politicamente a sociedade. O viés cultural passou a ser a principal arena de luta, sendo amplamente utilizada para conscientizar e promover a ação.

A nova proposta cultural que começava a ser vislumbrada trazia também para a música novas perspectivas dentro do processo de criação musical. As mudanças eram motivadas, sobretudo por um movimento de aproximação com as camadas populares da sociedade, o que significava uma volta às raízes culturais. Esse posicionamento revelava uma postura engajada e representava, para muitos, a possibilidade de um projeto revolucionário, implementado por meio de formas de expressão artísticas.

> A politização das massas se tornou um terreno fértil sobre o qual frutificaram iniciativas de cultura popular como nunca havia ocorrido em épocas anteriores. [...] Um sopro de entusiasmo renovador percorria a música popular, o teatro e a literatura. É a fase de ouro da Bossa Nova, do cinema novo, do Teatro de Arena, da arquitetura de Brasília. [...] Impulso tão criativo e poderoso que se revelou capaz de passar por cima do golpe antidemocrático e ainda brilhar intensamente até o fechamento completo da ditadura militar no final de 1968 (GORENDER, 1987, p. 48-49).

A aproximação com os setores populares da sociedade, no entanto, não representava em si uma novidade. O projeto de formação de uma inteligência brasileira destacado por Ortiz (1989) aponta para uma preocupação do ISEB em propor categorias e temas de análise, o que influenciou o encaminhamento cultural durante as décadas de 50 e 60. A função do Instituto era a de validar a atuação do Estado durante o governo de Juscelino Kubitsheck, tendo suas discussões fundamentadas na construção de uma ideologia do conhecimento.

Na década de 60, no entanto, observa-se um movimento de esquerda encabeçado pelo Movimento de Cultura Popular do Recife e pelo CPC, da UNE, com o objetivo de propagar um ideário político diferente do que era teorizado até então pelo ISEB. Essas manifestações ganham força, sobretudo quando Carlos Estevam – funcionário do ISEB – assume a direção do CPC, levando consigo a teoria isebiana constituída por um arcabouço teórico antes propriedade exclusiva de alguns intelectuais da época. Esse pensamento passou a ser então difundido socialmente por meio de peças teatrais, músicas e até cartilhas escolares (ORTIZ, 1994).

Aos poucos, o CPC vai se configurando como o principal difusor de idéias acerca do engajamento político do artista e do ideal de arte na década de 60. Com uma grande quantidade de componentes vinculados ao PCB, o objetivo do grupo era aproximar os artistas da cultura popular brasileira. Algumas diretrizes de como a produção artística deveria se comportar diante de tal aproximação vieram de um documento escrito por Carlos Estevam, então diretor do CPC, em maio de 1962. O texto destacava a escolha feita pelos artistas por serem parte do povo, segundo o autor, "destacamentos do seu exército no front cultural", opção que estava diretamente associada ao processo de criação artística.

> E eseta (sic) opção fundamental que produz no espírito dos artistas e intelectuais que ainda não a fizeram [gera] alguns equívocos e incompreensões quanto ao valor que atribuímos à liberdade individual no processo de criação artística e quanto à nossa concepção de essência da arte em geral e da arte popular em particular (ESTEVAM, 1962)[6].

É interessante observar que, embora defenda a liberdade criativa, Estevam afirma que a superioridade da arte produzida para as elites, a chamada arte ilustrada, é claramente perceptível pelos próprios métodos utilizados em sua concepção. De acordo com ele, a arte popular tende a ser *inferior* sob esse aspecto, pois se propõe a utilizar condições estéticas pouco sofisticadas com o objetivo de se aproximar da linguagem utilizada pelo povo e, assim, estreitar os laços com ele.

A partir desse momento o que se via era a criação de padrões hierárquicos de cultura, onde a arte criada para as elites era superior no que diz respeito à forma, e a arte popular consistente quanto ao conteúdo. Dessa forma, estereotipavam-se também os artistas que agora podiam ser percebidos como produtores ou não de arte social revolucionária a partir da expressão e comunicação utilizadas, o que acabaria revelando o seu engajamento político.

[6] Texto do documento escrito por Carlos Estevam, então diretor do CPC.

Estava assim estabelecido o norte para a produção artística revolucionária. O conteúdo deveria ser o grande estímulo da produção artística, já que se dentro de um ideal popular houvesse uma preocupação formal estabelecida teríamos um deslocamento da proposta inicial de aproximação com o povo, significando uma alienação em relação à causa.

Essa categorização da produção artística provocou descontentamentos de alguns artistas que, embora engajados, não produziam arte dentro da perspectiva agora definida como popular. Um dos artistas que se posicionou de maneira enfática sobre o assunto foi o músico Carlos Lyra.

> Eu, Carlos Lyra, sou da classe média e não pretendo fazer arte do povo, pretendo fazer aquilo que eu faço. Posso ser alienado, mas não posso fugir: [...] faço Bossa Nova, faço teatro [...] a minha música, por mais que eu pretenda que ela seja politizada, nunca será uma música do povo (APUD: NAPOLITANO, 2001, p.30).

A submissão da forma ao conteúdo como recurso didático para promover a aproximação com a massa, tornou-se um agente de polarização de artistas que integravam o movimento de revolução artística, ao mesmo tempo em que se observa um 'namoro' entre a arte ilustrada e a arte revolucionária. Esse diálogo se dá, por exemplo, entre integrantes da Bossa Nova, como Carlos Lyra e Sérgio Ricardo, que começam a inserir em suas produções musicais elementos que revelam certo engajamento político. Outro ícone dessa transição da MPB descompromissada social e politicamente e a música com articulações ideológicas foi o compositor Nelson Lins e Barros[7].

Em seus artigos publicados na revista Movimento, produzida pela UNE, Barros defendia a renovação da MPB e elogiava a produção musical da ala nacionalista que surgia dentro do movimento da Bossa Nova. Em suas publicações, a principal preocupação exposta pelo compositor era com a invasão da música estrangeira por meio dos veículos de comunicação de massa, o que, para ele, ameaçava a construção de uma identidade musical brasileira.

Nesse primeiro momento, no entanto, Barros ainda não tinha como preocupação central a incorporação de determinados estrangeirismos musicais nas produções nacionais, como por exemplo, elementos do jazz na Bossa Nova, pois entendia que sendo o gênero pouco difundido entre as massas não contava com grande influência nas camadas populares. O que o incomodava era a propagação das produções internacionais que começavam a ser preferidas nos meios de comunicação em relação às nacionais.

[7] Nelson Lins e Barros era integrante do CPC e foi um dos maiores defensores da necessidade da atualização da Bossa Nova, no que se refere ao conteúdo de suas letras. Formou com Carlos Lyra uma parceria que rendeu diversas composições gravadas durante a década de 60.

> [...] a nossa música autêntica, regional desaparecerá como expressão cultural do povo, tornando-se coisa do passado, conhecida apenas pelos folcloristas, [...] a música das elites continuará hermética, sem representar a manifestação do povo, isto é, sem ser, propriamente, música brasileira (e) a música comercial será dominada cada vez mais, pela música americana, por ser esta de melhor apresentação [...] Se não forem encontradas soluções para êsses problemas, a música brasileira, no seu sentido tradicional, como expressão autêntica do seu povo, poderá desaparecer. A situação é grave e não se restringe a um problema artístico, mas a problemas de caráter social, cultural e político. Os compositores conscientes deverão ponderar sobre êsses problemas e lutar pela sua solução (BARROS, 1965, p. 26).

A partir daí, as críticas à Bossa Nova se tornam cada vez mais severas, sobretudo após o show realizado no Canegie Hall, em Nova York, em 1962[8], quando intensificam-se os questionamentos sobre como seria possível a formação de uma música essencialmente nacional a partir de um movimento que emergia da apropriação de elementos estrangeiros e para os próprios estrangeiros verem e ouvirem comercialmente.

Todo esse impasse sobre as intenções culturais e comerciais da Bossa Nova acabou por desencadear uma ruptura entre o grupo, surgindo assim a Nova Bossa[9]. Essa nova ala da Bossa Nova passou, então, a ser vista como a responsável pela reformulação da música popular brasileira.

> [...] A estética da Bossa Nova original continuou em suas linhas gerais no que havia de bom. O preciosismo tanto dos acordes como da linha melódica cedeu lugar a um expontanísmo natural e tradicionalmente brasileiro sem nunca descer ao vulgar ou comercial. A letra não perdeu em poesia e ganhou em conteúdo social (BARROS, 1965, p.15).

Além das mudanças citadas por Barros – a poesia mais próxima do contexto social; o afastamento da perspectiva puramente comercial com o abandono do preciosismo e a aproximação do tradicionalismo brasileiro – a música começava a chegar mais perto de outras áreas de criação cultural, como o teatro, por exemplo. Tinha início aí a criação do ideário nacional-popular para a música brasileira.

1.1 O Teatro como forma de expressão da música engajada

Esse reposicionamento da Bossa Nova era o pontapé inicial para o surgimento de diversos grupos que tinham no engajamento sua principal política, como o teatro, que foi decisivo para o desenvolvimento dessa nova perspectiva musical que aflorava. A partir daí, dentro do mesmo contexto ideológico, começaram a dialogar as três formas

[8] Esse show foi organizado por Sidney Frey, empresário da gravadora Audio Fidelity, uma das maiores dos EUA, com o apoio do Itamaraty.
[9] Nomenclatura utilizada por Barros (1963, p.15).

de expressão: música, teatro e cinema. Essa união acabou por ser decisiva na consolidação da música engajada.

O sincretismo de expressões deu origem a parcerias até então inusitadas - como a de Edu Lobo com o cineasta Ruy Guerra; e os poetas Vinícius de Moraes e José Carlos Capinam com o ator e dramaturgo Gianfrancesco Guarniere, com quem compuseram a trilha da peça Arena conta Zumbi - que contribuíram para enriquecer a diversidade musical.

Caetano Veloso também manteve relações estreitas com o teatro no início de sua carreira, com a participação na peça Arena canta Bahia e que mais tarde, entre 1967 e 1968, estreitar-se-iam ainda mais com a criação do movimento tropicalista.

Essas relações entre os atores sociais que mantinham aproximação com outras expressões artísticas, principalmente o cinema novo e o teatro, acabaram por servir de diretriz estética e ideológica, atuando diretamente na produção musical no que diz respeito ao seu sentido e significado. Sobre isso diz Sérgio Ricardo:

> Não existia um grupo [fechado], havia inicialmente uma perspectiva em que Chico Assis, Rui Guerra e Glauber Rocha tiveram muita influência em nós todos [da música]. Ao mesmo tempo que faziam teatro e cinema, estavam ligados à música popular por necessidade. Tanto é que os 3 são letristas. Eles eram mais voltados às letras e à filosofia, porque o teatro e o cinema abrangem uma área muito vasta, [...] Conversavam com Carlinhos Lyra, com Geraldo Vandré, comigo, da necessidade de se fazer uma música de protesto. E davam de uma certa forma as diretrizes culturais para a coisa: era necessário que não se fizesse música urbana e que se fosse buscar a fonte no próprio povo para poder falar-lhe das suas coisas (APUD: MELLO: 1976, p. 114-115).

É importante destacar dentro da narrativa de Sérgio Ricardo, a ênfase dada à necessidade de não se fazer uma música urbana. Havia neste momento uma tendência em se afastar da cidade e se aproximar do sertão, do morro e do interior como forma de buscar a autenticidade da cultura popular.

O diálogo produzido entre as diversas áreas de interesse acabou por ampliar o público interessado pela MPB e dar suporte à consagração da música popular brasileira como elemento de expressão engajada da cultura nacional. Para isso, o movimento recebeu apoio dos meios de comunicação de massa[10] e da indústria fonográfica.

Estratégias desse tipo acabaram por democratizar cada vez mais a música, que já era vista como a mais popular das expressões artística. Mais do que o teatro que se

[10] A maior contribuição dos veículos de comunicação de massa acontece com a criação dos festivais de música popular brasileira, que tiveram início em 1965, na TV Excelsior. O primeiro a ser realizado foi o Festival Nacional de Música Popular, que deu origem, em 1966, ao Festival de Música Popular Brasileira (TV Record) e ao Festival Internacional da Canção, organizado pela Secretaria de Turismo da Guanabara e transmitido pela TV Globo. As regras de classificação dos festivais eram variáveis, sendo definidas pelas emissoras responsáveis.

consagrou, segundo Napolitano (1955/1968)[11], como espaço de 'catarse' e do que o cinema que optou pelo viés da autocrítica e reflexão. Além disso, a infiltração da música na sociedade devia-se ainda à popularização de adventos da tecnologia como a veiculação por meio de compactos simples, LPs, programas de rádio e de televisão.

O caminho então era unir a produção musical às outras formas de expressão. E foi isso que o teatro fez, quando em 1958 reuniu uma quantidade de público jamais vista em torno dos palcos brasileiros para assistir à peça Eles não usam Black-tie, escrita por Gianfracesco Guarnieri e produzida pela companhia do Teatro Arena.

A peça era mais uma das produções do Teatro Arena, que se enquadrava perfeitamente na nova proposta da cultura de engajamento que se construía no país – utilização de autor nacional e foco na realidade social brasileira -. Sobretudo, após unir-se ao Teatro Paulista do Estudante – que mantinha relações estreitas com o Partido Comunista –, o Teatro Arena passou a ser visto como uma alternativa criativa aos problemas de financiamento que atingiam o teatro comercial brasileiro.

> Mesmo sem uma linha cultural definida, o Arena surgia mais adequado às condições econômicas e sociais. Sem poder se apoiar em figuras de cartaz, em cenários bem feitos, em peças estrangeiras de sucesso comercial (o "avaloir é alto) o teatro de Arena, mais cêdo ou mais tarde, teria que apoiar sua sobrevivência na parcela politizada do público paulista identificada com aquelas condições econômicas. Um público que via muito mais Brasil nos esforços culturais de conscientização do que nas realizações externas e desvinculadas.[12]

A formação de um público mais popular tornou-se uma meta para o Teatro Arena a partir do final da década de 1950 e durou até o início da década seguinte. A idéia era facilitar o acesso do povo à informação por meio das peças construídas com temáticas pertinentes. Isso foi possível somente após a realização de diversas excursões pelo Rio de Janeiro. Nesse período, as peças apresentadas foram Eles não usam Black-tie, Chapetuba F.C e Gente como a Gente.

Em um ano (1959-1960), sob a liderança de Oduvaldo Viana Filho e com o apoio de vários atores, criou-se um elenco que percorreu sindicatos, escolas, favelas e organizações de bairros para levar as produções do Arena às populações que não frequentavam teatro.

A ideia de produzir espetáculos numa esfera universitária e popular acabou por fomentar a criação de um núcleo que coordenasse a produção de uma cultura específica

[11] Marcos Napolitano no ensaio "A arte engajada e seus públicos"

[12] Texto publicado em, *Memorex:* elementos para uma história da UNE. São Paulo: DCE Livre Alexandre Vanuchio Leme, s.d., n.p. ????.

destinada à propaganda política, culminando na fundação do CPC, criado sob a tutela da UNE e do ISEB (MOSTAÇO, 1982, p. 57).

Com a criação do CPC, o objetivo era garantir uma aproximação entre cultura engajada, camadas populares, intelectuais e povo. Mostrava-se assim uma preocupação com a difusão das criações culturais engajadas e com a função social da arte.

Essa preocupação se dava, sobretudo, porque alguma coisa nesse engajamento verificado no Teatro Arena parecia contraditória à aproximação prevista com as camadas mais populares da sociedade. As temáticas tratadas, embora tivessem como centro a realidade social brasileira, eram fomentadas por integrantes da classe média, em sua maioria universitários engajados após o golpe de 1964.

A força pretendida com a associação do teatro com a música no intuito de difundir ideologias acaba somente por se concretizar com o desmembramento do CPC, após o Golpe de 64. Mesmo com o desmantelamento do grupo e até o incêndio da sede da UNE, no Rio de Janeiro, por oficiais paramilitares, os agentes ligados a essas organizações – estudantes, artistas e intelectuais – continuam engajados na propagação de suas ideologias a partir da criação, no final do ano de 1964, do Grupo Opinião, integrado, entre outros, por Vianinha, Paulo Pontes, Armando Costa e Ferreira Gullar.

A primeira ação do Grupo Opinião contra a ditadura militar foi em dezembro de 1964, logo após a sua fundação, com o show Opinião[13]. A apresentação unia música e teatro de forma jamais vista nos palcos brasileiros, pois a trilha sonora não mais era encarada como um complemento à interpretação, mas como um agente potencializador das ideias políticas e sociais.

O show Opinião trazia à cena músicas que contemplavam dilemas da nossa sociedade, como a injustiça no sertão nordestino, a partir da questão dos latifúndios. Em *Borandá*, João do Vale trazia um pouco dessa preocupação. O autor denuncia o latifúndio como causa da miséria do povo nordestino. A reza já não adianta, é preciso uma ação mais enérgica contra os coroneis. A crítica religiosa também está presente na composição, retratando a figura divina tanto como espiritual como em forma de líderes políticos, de corte populista: “Muita gente se arvora a ser Deus e promete tanta coisa pro sertão”.

[13] O Show Opinião foi escrito por Vianinha, Paulo Pontes e Armando Costa, com direção geral de Augusto Boal, direção musical de Dori Caymmi, participação de João do Vale – cancioneiro nordestino -, Zé Kéti – sambista carioca – e Nara Leão – ex-musa da Bossa Nova.

Em *Sina de Caboclo*, João do Vale, sugere a reforma agrária. “Quer ver eu bater enxada no chão, com força, coragem , com satisfação? é só me dar terra prá ver como é: eu planto feijão, arroz e café; vai ser bom prá mim e bom pró doutor. eu mando feijão, ele manda tractor. Vocês vai ver o que é produção! modéstia á parte, eu bato no peito: eu sou bom lavrador!”

Em *Carcará*, João do Vale e José Cândido reforçavam a temática da miséria. Aponta que não há de cair do céu nenhuma divindade, ou chuva redentora, ou milagre, a não ser a ave que se nega a morrer e busca sustento na miséria do sertão. Pegando, matando e comendo, o carcará desafia a lei natural, mas também a política e ousa viver num cenário que pouco oferece além da morte. “Carcará come inté cobra queimada/Quando chega o tempo da invernada/O sertão não tem mais roça queimada/Carcará mesmo assim num passa fome/Os burrego que nasce na baixada/Carcará pega, mata e come”

> A música popular é um dos mais amplos modos de comunicação que o próprio povo criou, para que as pessoas contassem umas às outras, cantando, suas experiências, suas alegrias e tristezas. É fato que, na maioria dos casos, esses sentimentos se referem a situações individuais, a que os compositores conseguem dar amplitude. Mas existem outros problemas, outras tristezas e outras alegrias, não menos profundas e não menos ligadas à vida de todo dia. E os compositores como Zé Kéti, João do Vale e Sérgio Ricardo, entre outros, falam dessas coisas. Eles revelam que, além do amor e da saudade, pode o samba cantar a solidariedade, a vontade de uma vida nova, a paz e a liberdade. E que sabe se, cantando essas canções, talvez possamos tornar mais vivos na alma do povo idéias e sentimentos que o ajudem a encontrar, na dura vida, o seu melhor caminho (LEÃO, 1965).[14]

A utilização de plataformas como o teatro, o cinema e a televisão como palanque de discurso foi a primeira ação de esquerda contra o regime militar que tomou de assalto a sociedade brasileira. Constituia-se a partir daí um novo espaço de atuação para a música no processo de ampliação do público.

Esse processo de prospecção pelos artistas de classe média do público das camadas mais populares da sociedade se deu pela utilização de conceitos estéticos e ideológicos herdados pelo Grupo Opinião do CPC e inseridos no show Opinião, além da incorporação de um repertório musical popular. Essas ferramentas deram origem a um espetáculo formado por canções e depoimentos dados em cena pelos intérpretes, onde a intenção era construir um panorama da realidade urbana e rural do país, orientando sempre para a denúncia de problemas sociais e para o aproveitamento de formas

[14] Texto escrito por Nara Leão para a contra capa do LP *Opinião de Nara*, lançado em 1965 pela Philips, P 632.732L.

populares de expressão musical, tais como os versos de partido alto e os desafios (CAMPOS, 1993, p. 8).

A resposta do público veio em 1º de maio de 1965 quando estreou em São Paulo, no Teatro Arena, o espetáculo *Arena conta Zumbi*. Com texto de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri e composições de Edu Lobo, o espetáculo superou todas as marcas de público, apresentando uma nova postura frente ao golpe de 1964.

O eixo temático do espetáculo foi motivado por uma composição de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, *Zambi no Açoite*, apresentada à Guarnieri. "Vem filho meu, meu capitão/Ganga-Zumba liberdade/É Zambi lutando, é lutador/ Faca cortando, talho sem dor".

A partir da música, que contava a história do processo de resistência à escravidão - que teve como emblema a construção do Quilombo dos Palmares no século XVII – a peça reproduzia as lutas travadas entre negros e brancos e ressaltava o valor daqueles que se empenharam em busca da liberdade. No entanto, a história não parava por aí, ampliava sua narrativa até 1º de abril de 1964, fazendo referência ao movimento político da época. Para promover esse diálogo, todas as canções que traziam em si forte engajamento foram compostas especialmente para a peça (MELLO, 1976, p.126).

O roteiro da peça tinha o claro objetivo de mostrar o resgate da liberdade por parte dos negros, ao mesmo tempo em que deixava claro os motivos da derrocada do quilombo, enfatizando como causa as alianças estabelecidas entre negros e comerciantes brancos. Sendo assim, Arena conta Zumbi podia ser considerada uma versão teatral do fracasso da esquerda brasileira em 1964 contada a partir da ideia de Palmares. Nesse caso, pode-se encarar o setor progressista da burguesia, com quem a esquerda havia estabelecido alianças, mais tarde revelando-se ausente, como a aliança negativa representada pelos comerciantes brancos.

O espetáculo era, portanto, carregado de associações que remetiam à época da ditadura militar. Eram paródias, alusões e discursos oficiais que eram trazidos à tona para provocar a mobilização do público.

> Por todo o texto semeiam-se expressões como "exterminar a subversão", "infiltração", "perigo negro" (leia-se vermelho). Pormenores – a grande alusão está no destacar-se o momento em que os negros começam a perder a guerra: a prosperidade de Palmares atraíra a atenção dos "brancos comerciantes" que lhe[s] fornecem armas em troca de levarem, a preço vil, os produtos dos quilombos. Confiantes na produção desse "aliado" os negros deixam de comprar armas (afinal, só desejam a paz) e ousam aumentar o preço de suas mercadorias. Feridos nos interesses mais "sensíveis", os brancos comerciantes aliam-se aos senhores de terra na furiosa escalada repressiva (CAMPOS, 1993, p.12).

Para marcar ainda mais as posições de negros e brancos no contexto da peça, optou-se por utilizar toda a versatilidade dos atores, que eram requisitados para a interpretação de diversos personagens. O mesmo ator que se mostrava "bom" no personagem do oprimido, no momento seguinte era "mal" no papel do opressor. Essa dualidade não ficava restrita somente à interpretação, mas foi incorporada à trilha sonora do espetáculo. Do lado do oprimido o que se via eram as músicas brasileiras mais populares, autênticas, capazes de expressar a emoção de maneira sincera[15]. Para os brancos o que restava era o hino paródio ou canções com o ritmo do ié, ié, ié, conhecidas pela alienação e falta de engajamento (CAMPOS, 1993, p.86-87).

A partir da trilha sonora assim construída, o espetáculo conduzia sua narrativa pautada na relação entre passado e presente. A música funcionava como um catalisador capaz de despertar os sentimentos do público e promover associações entre o grupo social ao qual pertencia naquele momento e o vínculo mantido por este com os negros oprimidos do passado. Esse paralelo permitia que todo o processo de luta e opressão fosse resgatado pelo espectador, fazendo-o perceber seu papel dentro dessa estrutura política e social.

A música possuía tamanha importância no funcionamento da peça pela responsabilidade de promover a integração entre autenticidade cultural e engajamento.[16] Ficava cada vez mais claro que a contribuição mais ampla da música para o teatro era, sem dúvida, torná-lo mais didático, por meio da interação entre palco e plateia. A música dinamizava o texto e tornava a peça um espetáculo.

1.2 A música engajada como parte estruturante do cinema novo

Depois do teatro, chegava a vez do cinema se render à força persuasiva da música. Na época, no entanto, a sétima arte dispunha de pouquíssimo prestígio junto ao público. Isso se dava pela forma como o Cinema Novo tinha estruturado sua proposta, ou seja, uma narrativa não-linear que exigia um esforço de decodificação acima da

[15] A essas composições foram inseridos batuques que remetiam às culturas afro-brasileiras. A intenção era promover uma identificação entre os negros representados e o povo brasileiro, oprimido e sofredor, tirando-o assim de uma posição de inércia para uma atitude de consciência da necessidade da busca pela liberdade.

[16] Ao comentar a importância das composições de Edu Lobo para a peça, Gianfrancesco Guarnieri disse o seguinte: "Edu é negão [...] a música dêle é música de hoje, mas não tem nada de quadradinha. É música cheia de tradição, expressão autêntica de uma classe que é nossa. (JB, 21/05/1965:3).

média, o que não era de maneira alguma condizente com o nível sócio-cultural da população brasileira da época.

Nessa fase, o cinema nacional se propunha a retratar as inúmeras diferenças entre os diversos grupos sociais que compunham o povo brasileiro, o que tornava as representações complexas, acabando por afastar o público dessa forma de expressão.
Não se pode negar, no entanto, que o engajamento era aqui também presença constante. A questão estava na forma como era apresentado – com alegorias, metáforas – muitas vezes complexas demais para serem absorvida por um público despreparado.

O que se observa é que essas questões tratadas pelo Cinema Novo passaram a ser acompanhadas de uma trilha sonora diferente daquela que permeou a produção artística até a década de 50. O que se via antes eram conjunto de músicos, orquestras, contratados para construir as trilhas dos filmes. A partir da década de 60, percebe-se a presença de trilhas compostas e interpretadas por grupos musicais e cantores nacionais que faziam parte do circuito cultural engajado da época. Essa mudança pode ser explicada pela falta de verba que não mais permitia a contratação de orquestras ou pela aderência às novas temáticas adotadas pelos roteiros.

A música passava então a ser utilizada não mais como coadjuvante da imagem, mas como parte estruturante do roteiro, que agora precisava dela para se concretizar de forma ampla e profunda. A trilha passava a ser elemento de construção do cenário e dos personagens, que tinham seus aspectos ideológicos, sociais, culturais e psicológicos cantados e não só mais contados. A integração entre música e cinema parece despontar aí como uma necessidade do grupo cinema-novista.

> ... O Cinema Novo, mesmo quando a música tem um caráter sinfônico, orquestral, ela é muito mais detonadora de um universo cultural a que aquele filme pertence do que propriamente um suplemento de narração. Eu acho que essa é a grande diferença. E eu diria que, de certo modo, a gente deixa de fazer a música que corresponde à imagem e passa a fazer a música que corresponde aos sentimentos do personagem ou até mesmo às idéias do autor. [...ou seja] eu não estou somente sublinhando o que está sendo visto, mas estou tentando dizer alguma coisa sobre o universo cultural e político naquele momento, que tinha uma importância muito grande.[17]

Ficava claro que os ideólogos do Cinema Novo passaram a compreender a música não como um artifício, mas como uma estratégia capaz de difundir ideias ao mesmo tempo em que caracterizava a realidade apresentada.

[17] Entrevista concedida por Cacá Diegues a Irineu Guerrini Júnior, parte integrante dos anexos da sua tese de doutorado intitulada "A música no cinema brasileiro dos anos sessenta: inovação e diálogo". Tese de Doutorado, ECA/USP, São Paulo, 2002.

O diálogo entre música e cinema começa a ser definido com a divulgação do manifesto "Estética da Fome", que reunia os princípios estruturadores do Cinema Novo. Nele havia destaque para questões que proporcionariam a inserção da MPB nas trilhas dessa nova fase da produção cinematográfica brasileira.

Uma dessas questões apontadas por Glauber Rocha era a fome, que ele entendia como principal causa das distorções no Brasil e também como elemento criativo fundamental para o Cinema Novo. Para Glauber, o que diferenciava o Cinema Novo daquele feito no resto do mundo eram as temáticas produzidas a partir da tensão criada pela situação de fome. "Nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida."[18].

Com essa abertura dada à música de protesto, o cinema brasileiro passa a ser visto como uma porta para a discussão de temas de interesse nacional e difusão ideológica. Para a MPB, por sua vez, estava criado mais um tablado para sua divulgação, além de estabelecer uma homogeneização de interesses nas diversas formas de expressão artística.

A sintonia entre música e cinema engajados talvez tenha atingido sua maior articulação no filme *O Desafio*[19], de 1965, que conta a história do casal Ada e Marcelo que vive os conflitos sociais e econômicos de um Brasil pós-golpe. Toda a discussão ideológica mostrada no filme é embalada por uma trilha musical[20] que contava com compositores conhecidos do circuito engajado, além de músicas que fizeram parte do show Opinião[21] e do espetáculo Arena conta Zumbi, que marcaram a entrada da música no teatro.

O filme acaba por se transformar numa arena, onde a utilização da MPB como forma de protesto é colocada à prova. Em um dos diálogos da película, a discussão é marcada por uma crítica a respeito do encaminhamento que estava se dando à música brasileira. Em um dos trechos, o amigo do protagonista diz: "vocês estão usando a música popular num sentido completamente errado, ela pode dá mais do que ela é, ...

[18] Glauber Rocha no manifesto *Estética da Fome*, publicado em 1965.
[19] Filme do diretor Paulo César Saraceni.
[20] Entre as músicas que integravam a trilha sonora do filme, podemos citar Carcará (João do Vale e José Cândido), Notícia de Jornal (Zé Kéti), do Show Opinião, Eu vivo num tempo de guerra (Edu Lobo e Gianfrancesco Guarniere), de Arena Conta Zumbi, além de De manhã (Caetano Veloso), Arrastão (Edu Lobo e Vinícius de Moraes), A minha desventura (Carlos Lyra e Vinícius de Moraes).
[21] Para dar mais veracidade à realidade criada para os personagens, o diretor gravou alguns trechos do Show Opinião e utilizou não só as músicas, mas também as imagens como artifício para contextualizar a realidade vivida pelo casal.

ópio do povo", e completa "...o que precisa é espalhar o pessimismo, o sentido trágico das coisas, prá que as pessoas criem vergonha na cara e se tornem fortes".

1.3 A música popular avança como cultura de massa

Ainda incipientes no Brasil até a década de 50, os meios de comunicação de massa não podiam ser reconhecidos como indústria cultural, já que possuíam pouca organização e baixo desenvolvimento técnico. A parca industrialização e urbanização do país também não contribuíam para a caracterização de uma sociedade de consumo, corroborando para a não consolidação de uma cultura de massa (LIMA, 1982). Por esses motivos, a cultura produzida industrialmente no Brasil nesse período e veiculada pelos meios de comunicação apresentava-se com algumas particularidades no que diz respeito à organicidade, à abrangência e à função se comparada àquela originada nos países desenvolvidos. O que se observa aqui é a presença do que Barbero (1997, p. 178) chamou de modelo populista de formação da cultura massiva, onde os meios de comunicação de massa atuam mais como elementos mediadores nas relações entre o Estado e as massas urbanas do que como responsáveis por fazer emergir uma cultura massificada capaz de agir como elemento de integração.

Quando em 1927 chega ao Brasil o sistema elétrico de registros sonoros, as gravações começaram a contar com uma qualidade de reprodução que permitia aos intérpretes desenvolver novas modalidades de canto popular, distanciando-se do estilo operístico adotado pelos intérpretes das décadas anteriores. Essa popularização da música criou seus primeiros ídolos, entre eles Francisco Alves, Mário Reis, Aracy Cortes e Orlando Silva.

A expansão do rádio vem ainda contribuir para a divulgação da música popular. A adesão da população foi tamanha que em poucos anos as emissoras ampliaram suas instalações de modo a realizar shows musicais e receber um público cada vez maior. Toda essa efervescência cultural incrementou a indústria fonográfica e voltou o olhar de empresas estrangeiras para o mercado brasileiro.[22]

A ampliação da abrangência da música, promovida pelos veículos de comunicação de massa, sobretudo o rádio, proporcionou uma miscigenação dos gêneros, a começar do mais popular deles, o samba. O ritmo foi deixando seus redutos

[22] De 1933 até o fim da Segunda Guerra Mundial, a produção fonográfica brasileira esteve concentrada nas mãos de três grandes empresas, a Odeon, a RCA Victor e a Columbia.

étnicos de origem, aproximando-se da classe média carioca. Ao lado do rádio, compositores como Almirante, Ary Barroso, Custódio Mesquita e Noel Rosa foram responsáveis por mediar essa circulação. Passa a valer ai os versos da canção de Noel Rosa em que diz "O samba na realidade/Não vem do morro nem da cidade (...) Nasce no coração".[23]

A maior penetração do samba no mercado musical brasileiro impôs algumas reformulações ao gênero, que aos poucos foi passando por um processo de refinamento e intelectualização. O gênero, que até então era classificado pelos intelectuais como uma música de caráter étnico, transforma-se em símbolo nacional (VIANNA, 1995, p.32).

O discurso nacional-popular evocado pelas composições, marcado pelas idéias de identidade nacional e pela brasilidade passou a ser uma constante nas composições da música popular. Um exemplo é a música *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, um samba exaltação, que revelava o que Mário de Andrade definiu como o último estágio da formação do músico nacionalista, "a fase da inconsciência nacional" (CONTIER, 1985, p. 29).

Esse discurso, por sua vez, vinha acompanhado do repertório da malandragem que se apresentava como um contra discurso à ideologia dominante que tentava a todo custo, durante o governo Vargas, estimular o discurso ufanista-nacionalista. Os esforços do governo para consolidar o suporte simbólico do Estado Novo não foram suficientes e enquanto os militares lutavam para incutir na mente da população a ideologia do trabalhismo, Silvio Caldas cantava "tenho orgulho de ser tão vadio".[24]

A falta de adesão dos compositores aos interesses ideológicos do Estado fez com que recorresse à prática da censura, com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) em 1939, utilizado para inibir o discurso do malandro (MOBY, 1994, p. 81).

A intelectualização do gênero passa ainda pela classificação da música em boa ou má, feita por jornalistas, radialistas e músicos, que ainda se preocupavam em analisar se a composição era verdadeiramente brasileira ou se continha traços de estrangeirismos. Segundo Oreste Barbosa, era a higiene poética do samba.

Entre as décadas de 50 e 60, o Brasil assiste à crise do modelo populista e ao início da formação de uma cultura massiva. É o que Lenharo (1995) classificou de

[23] Feitio de oração, autoria de Noel Rosa.
[24] Trecho da música Lenço no pescoço, composição de Wilson Batista, gravada por Silvio Caldas em 1933.

“carnavalização do cotidiano”, marcada pelos estímulos dos programas de rádio ao surgimento de ídolos e com eles os fãs e tudo aquilo que uma cultura de massa em formação contemplava e que, de certa forma, reproduzia a própria sociedade. As emissoras de rádio estavam, pois, diante de um dilema, agradar as massas e controlá-las ou perder a capacidade de penetração (LENHARO, 1995, p. 178).

A popularização a que a massificação levou trouxe reações da camada elitista da sociedade, na época representada, sobretudo, pela classe média ascendente do pós-guerra. Como resposta, alguns meios de comunicação adotaram posturas como a cobrança de ingressos para participar dos programas de auditório e a separação da plateia do palco por paredes de vidro, na tentativa de selecionar o público (TINHORÃO, 1981).

A partir da massificação musical promovida pelo rádio, seguiu-se uma tendência de popularização de fonogramas com gêneros como o bolero, a guarânia, o tango, a música sertaneja, o baião e as marchinhas carnavalescas. Surgiam aí intérpretes como Emilinha Borba, Marlene, Dalva de Oliveira, Ângela Maria, Cauby Peixoto, Anísio Silva, além das duplas Jararaca e Ratinho, Cascatinha e Inhana.

Para atender os diversos tipos de público que emergiam no Brasil, a indústria fonográfica aposta na segmentação musical e, em 1946, inaugura uma linha de repertório voltada para uma nova boemia intelectualizada originada no Rio de Janeiro, que mais tarde culminaria na Bossa Nova.

A Bossa Nova representava então a junção de elementos do *jazz*, da música erudita e da música popular brasileira, responsável por traduzir a ideologia de uma classe média que vivia a euforia da fase desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubitschek. A credibilidade na política econômica posta em prática e a tendência democrática do período contribuem ainda para explicar a suavidade e a leveza dos temas tratados pela música nesse período (SANT’ANNA, 1986).

Na segunda metade dos anos 50 foi a vez do *rock and roll* tomar conta das paradas de sucesso do Brasil. Uma das expressões mais representativas da cultura de massa norte-americana chegava ao país pela porta da frente, trazendo com ela toda a rebeldia juvenil. Em 1957 foi gravado o primeiro rock composto por um brasileiro, *Rock and Roll em Copacabana*, de autoria de Miguel Gustavo, interpretado por Cauby Peixoto e lançado pela RCA. Depois desse pontapé inicial, não demorou muito para entrar em campo um time de cantores de rock, entre eles os irmãos Tony e Celly Campelo, Ronnie Cord e Sérgio Murilo.

Nos anos 60, o Brasil passa por um intenso processo de reordenamento político-ideológico, com a ressignificação de idéias como as de povo, nação, libertação, identidade nacional, concebidas a partir de referências das esquerdas e marcadas por conotações 'romântico-revolucionárias' definidas pelo ISEB e pela política cultural do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE.

Esse novo projeto nacional popular norteou tanto a prática política como também a produção cultural da época, sobretudo as referências artísticas dos intelectuais com forte influência no meio universitário. Esse novo cenário marcado pela ideologia nacional-desenvolvimentista e pelo engajamento influenciou decisivamente a música popular, que traduziu esse ideário.

> De fato, nós tínhamos percebido que para fazer o que acreditávamos que era necessário, tínhamos de nos livrar do Brasil tal como o conhecíamos...tínhamos que ir mais fundo e pulverizar a imagem do Brasil carioca...o Brasil com o seu jeitinho e seu Carnaval...acabar de vez com a imagem do Brasil nacional-popular e com a imagem do Brasil garota da Zona Sul, o Brasil mulata de maiô paetê, meias brilhantes e salto alto. Não era apenas uma revolta contra a ditadura militar (VELOSO, 1997).

Em 1962, portanto, compositores e intérpretes ligados à Bossa Nova, entre eles Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Nara Leão, Geraldo Vandré, Paulo Sérgio Valle e Marcos Valle deram início à construção de um novo discurso musical, a música de protesto.

Em 1963, Carlos Lyra, Nara Leão e os integrantes do Teatro de Arena rompem com a estética da Bossa Nova e iniciam um movimento de aproximação com Cinema Novo e com os CPCs. Já nesse ano, Nara Leão grava composições de Zé Keti, Cartola e Nelson Cavaquinho[25]. No ano seguinte, em 1964, durante o Show Opinião, ao lado de Zé Keti e João do Vale, Nara Leão declara:

> Ando muito confusa sobre as coisas que devem ser feitas na música. Mas tenho uma certeza: a de que a canção pode dar às pessoas algo mais que distração e deleite. A canção popular pode ajudá-las a compreender melhor o mundo onde vivem e a se identificar num nível mais alto de compreensão (Apud TINHORÃO, 1978, p. 232).

No segundo LP, Opinião de Nara, lançado no segundo semestre de 1964, viria a ruptura definitiva com a Bossa Nova. Nele, Nara Leão gravou vários sambas de morro e canções de protesto (CASTRO, 1990, p. 347-348). A cantora dizia-se cansada de "cantar para dois ou três intelectuais uma musiquinha de apartamento", pretendendo um "samba puro, que tem muito mais a dizer, que é a expressão do povo, e não uma coisa feita de um grupinho para outro grupinho" (apud ALMEIDA, 1984 p.67). Contra essa posição, os irmãos Marcos e Paulo Sérgio Valle, fieis ao movimento, compuseram uma *Resposta* musical:

[25] Todos compositores oriundos dos morros cariocas.

A RESPOSTA (1965)
Marcos e Paulo Sérgio Valle

Se alguém disser que teu samba não tem mais valor
Porque ele é feito somente de paz e de amor
Não ligue, não
Que essa gente não sabe o que diz
Não pode entender quando um samba é feliz

O samba pode ser feito de sol e de mar
O samba bom é aquele que o povo cantar
De fome basta a que o povo na vida já tem
Pra que lhe fazer cantar isso também?

Mas é que é tempo de ser diferente
E essa gente não quer mais saber de amor
Falar de terra na areia do Arpoador
Quem pelo pobre na vida não faz-lhe favor
Falar de morro morando de frente pro mar
Não vai fazer ninguém melhorar

Voltada principalmente para o público universitário, as canções de protesto expressavam não apenas a politização que tomava corpo entre os mais diversos setores da sociedade, mas a união entre produção artística, política e cultura de massa. Era aquilo que Galvão definiu como "o ensaio geral da socialização da cultura" (GALVÃO, 1976, p. 186).

Na década de 60, a Jovem Guarda, movimento liderado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia, surge como contraponto à música de protesto, já que apresentava um conteúdo bastante distanciado da politização do ambiente universitário, além de ser acusada de representante do imperialismo cultural norte-americano. A razão dessa característica guardava lugar nos músicos ligados ao estilo musical, que, em sua maioria, eram de origem interiorana e suburbana. O discurso recorrente nessas composições voltadas para o público juvenil era caracterizado por letras ingênuas, românticas e, às vezes, com elementos de humor e rebeldia adolescente.

> Uma sociedade capitalista exige uma cultura baseada em imagens. Necessita fornecer quantidades muito grandes de divertimentos a fim de estimular o consumo e anestesiar os danos causados pelo fato de pertencermos a determinada classe, raça ou sexo. E necessita igualmente reunir quantidades ilimitadas de informação, explorar os recursos naturais de modo eficiente, aumentar a produtividade, manter a ordem, fazer a guerra e proporcionar empregos aos burocratas. A dupla capacidade da câmara de tornar subjetiva e objetiva a realidade de dois modos indispensáveis ao funcionamento de uma sociedade industrial avançada: como seus óculos (para a massa) e como objeto de vigilância (para os dirigentes) (SONTAG, 1982, p.171).

Esse movimento, influenciado diretamente pelo *rock and roll*, estava calcado a partir de um imaginário de valores positivos. Após o golpe militar de 64, a Jovem

Guarda passou a ser vista como um movimento menos transgressor e mais conformista ao contrário do que acontecia nas artes em geral, onde a participação político-social era uma constante.

Essa polarização discursiva entre o engajamento da música de protesto e o descomprometimento político da Jovem Guarda acabou por gerar alguns conflitos entre os representantes das duas correntes. Isso ficou bem claro depois do Festival de 1967, da TV Record, que dividiu a música brasileira em antes e depois. Ficaram para trás os cantores que usavam terno e smoking, os intérpretes que apenas cantavam o amor e os fãs que idolatravam seus ídolos a distância. Entraram em cena roupas coloridas, compositores que, seguindo Bob Dylan, queriam provar que era possível falar sobre qualquer assunto, e fãs que iam muito além da idolatria. Mais do que adorar seu ídolos, queriam saber o que eles pensavam e o que vestiam – para, em última análise, ser como eles.

No dia 26 de junho de 1967, a TV Record organizou uma passeata contra a guitarra.[26] O objetivo era mobilizar os fãs de Elis Regina, cujo programa enfrentava dificuldades de audiência. Assim, um evento que a posteridade registrou como político foi, na verdade, uma jogada de marketing de uma emissora.

Os músicos ligados à Jovem Guarda se defendiam dos seus "adversários" dizendo que havia entre o gênero e o público brasileiro uma identificação que podia ser comprovada pelos maiores índices de vendagem de discos.

Para marcar sua posição nessa briga, Chico compôs o samba *Tem mais Samba* que considera o marco zero de sua carreira profissional. A canção foi uma encomenda feita pelo produtor Luiz Vergueiro para o show Balanço de Orfeu, que estreou em 7 de

[26] É no mínimo curioso que Gilberto Gil, que meses mais tarde iria escandalizar os puristas com as guitarras dos Mutantes em Domingo no Parque, estivesse ali. Isso ocorreu por duas razões: a convocação da TV Record e a proximidade com Elis Regina, que precisava aumentar a audiência do seu programa na emissora. Assim, Gil ignorou os conselhos do amigo Caetano. Num Brasil dividido entre Jovem Guarda e Música Popular Brasileira, Gil estava dividido. O resultado disso foi o que aconteceu com o artista momentos depois de ensaiar Domingo no Parque para apresentar a música na primeira eliminatória do festival, ele deixou o teatro repentinamente e voltou para se quarto no Hotel Danúbio, onde se trancou com Nana Caymmi (sua mulher na época). Paulo Machado de Carvalho Filho conta no filme Uma noite em 67 que foi até o quarto e viu Gil deitado e apavorado na cama. Com a ajuda de Nana, segundo ele, levou o cantor para o chuveiro e o convenceu a participar da eliminatória. O próprio Gil assume que estava apavorado. Gil havia inscrito a música Domingo no Parque no festival como uma canção meio regional. Foi aconselhado por Caetano Veloso, no entanto, a incluir nos arranjos os até então desconhecidos Mutantes – os irmão Arnaldo e Sérgio Baptista e Rita Lee -, adeptos do Rock americano e inglês. Com isso ele se viu dividido entre as cações de protesto, das quais suas composições, inclusive Domingo no Parque, se aproximavam e o tropicalismo de Caetano. E para agravar a crise pessoal do compositor, ele estava levando para o palco as guitarras contra as quais havia protestado. "Eu não queria brigar, não queria mexer com o que estava acontecendo. Sabe como é, eu sempre fui meio uuuooooooommm. Sempre quis compartilhar, somar, e não dividir."

dezembro de 1964 no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo. A música seria cantada por todo o elenco no final do espetáculo, representando a vitória da Bossa Nova sobre a Jovem Guarda.

TEM MAIS SAMBA (1964)
Chico Buarque

Tem mais samba no encontro que na espera
Tem mais samba a maldade que a ferida
Tem mais samba no porto que na vela
Tem mais samba o perdão que a despedida
Tem mais samba nas mãos do que nos olhos
Tem mais samba no chão do que na lua
Tem mais samba no homem que trabalha
Tem mais samba no som que vem da rua
Tem mais samba no peito de quem chora
Tem mais samba no pranto de quem vê
Que o bom samba não tem lugar nem hora
O coração de fora
Samba sem querer
Vem que passa
Teu sofrer
Se todo mundo sambasse
Seria tão fácil viver

Para acirrar ainda mais essa competição, as emissoras de televisão investiam nos festivais[27] de MPB, que durante muitos anos serviram como vitrine para revelar artistas e divulgar canções. Os festivais promovidos pelas emissoras de televisão e responsáveis por popularizar e massificar a música alterou radicalmente as regras do fazer musical, engendrando um novo tipo de artistas e um novo tipo de público.

Mas as tensões musicais não pararam por ai. Em 1967, Caetano Veloso e Gilberto Gil transgridem a polarização ideológica instituída na música brasileira e passam a adotar elementos estéticos do *rock* em suas apresentações. Tal investida dos artistas acaba por desencadear o surgimento de um novo estilo musical, o Tropicalismo.

O movimento caracterizava-se por incorporar elementos da antropofagia de Oswald de Andrade, além de utilizar em seu discurso uma linguagem experimental calcada no contexto urbano-industrial, explorar o potencial crítico da paródia e do *ready-made* (RISÉRIO, 1982).

A tensão estava posta de vez. O Tropicalismo veio como uma crítica ao nacionalismo aclamado no discurso da música de protesto da MPB. No entanto, ao mesmo tempo em que criticava, não conseguia romper por completo com ele, mantendo

[27] Neolatina, a palavra ‘festival” provém de festivitas, designando uma alegria festiva, um dia de festa e graça ou “uma maneira engenhosa de dizer”. (Cf. TORRINHA, 1986, p. 333)

como base do seu repertório a preocupação com a construção de uma nação moderna. Nesse período, os brasileiros assistiam à radicalização dos conflitos políticos no Brasil, que acabou por fomentar o AI-5[28] e o endurecimento da ditadura militar.

Entre 1969 e 1980, o que se viu no Brasil foi a massificação da cultura. O que era para ser socialização acabou por se converter em consolidação da indústria cultural, afetando também a indústria fonográfica, que nesse período passa a receber mais investimentos estrangeiros. Esse estímulo provocou o reaparelhamento do setor e maior especialização da mão-de-obra. Um exemplo do incremento da indústria fonográfica brasileira foi a construção do Estúdio Eldorado[29], em São Paulo, na época o único estúdio de 16 canais do Brasil e o mais moderno da América Latina. Isso mostrava o interesse na mundialização da cultura (ORTIZ, 1994).

Durante esse período, a MPB se consolida como um segmento musical com uma tradição de engajamento, mantendo-se em um grupo crítico e intelectualizado mesmo no contexto da ditadura militar. Compositores como Chico Buarque, Gonzaguinha, João Bosco, Aldir Blanc e Milton Nascimento foram responsáveis por produzir um vasto repertório onde é possível identificar características de um romantismo revolucionário, entre elas uma que é bastante recorrente nesse tipo de composição, o entendimento do povo como elemento de resistência ao regime ditatorial.

Esse cenário é narrado por Chico Buarque de Holanda em *Vai Passar* (1984).

> Vai passar
> Nessa avenida <u>um samba popular</u>
> Cada paralelepípedo
> Da velha cidade
> Essa noite vai
> Se arrepiar. (...)
> Meu Deus, vem olhar
> Vem ver de perto <u>uma cidade a cantar</u>
> <u>A evolução da liberdade</u>
> Até o dia clarear.

O samba popular ao qual a música se refere pode ser entendido como o grito de liberdade da sociedade brasileira, oprimida pela ditadura, mas disposta a expressar sua vontade e poder de mobilização capaz de colocar "uma cidade a cantar", em busca da abertura, da "evolução da liberdade".

[28] Ato Institucional número 5 – sancionado em 13 de dezembro de 1968, no governo do general Costa e Silva, dava poder de execução aos governantes para punir sem quaisquer argumento os que fossem considerados inimigos do regime. O AI-5, que vigorou até 1978 foi responsável por uma série de ações arbitrárias. Ver anexo 1.

[29] O Estúdio Eldorado era de propriedade do grupo que mantém os jornais O Estado de São Paulo e o Jornal da Tarde e a Rádio Eldorado.

O outro trecho da música faz uma alusão ao regime militar e suas consequências para a construção social da pátria.

> Num tempo
> Página infeliz da nossa história
> Passagem desbotada na memória
> Das nossas novas gerações
> Dormia
> A nossa pátria mãe tão distraída
> Sem perceber que era subtraída
> Em tenebrosas transações.

O período da ditadura é tratado como "página infeliz da nossa história". O autor atribui ainda à pátria características humanas, quando afirma que "distraída" era subtraída, ou seja, era roubada, uma provável referência à liberdade do seu povo usurpada pelo regime opressor.

> Um dia, afinal,
> Tinham direito a uma alegria fugaz,
> Uma ofegante epidemia
> Que se chamava Carnaval.

No final da letra, o Carnaval a que o autor se refere é o próprio movimento pelas eleições diretas, como confirma o próprio Chico Buarque de Holanda. "Comecei a ter a idéia musical e algumas pinceladas do que eu queria como letra. Foi na época daquela euforia das diretas"[30]. A alusão ao Carnaval se deve ainda pela semelhança entre os comícios pelas diretas e a festa popular, além do tema Diretas Já ter sido incorporado naquele ano de 1984 às letras dos sambas e marchinhas carnavalescas:

> Nunca um tema político ocupou tanto espaço no carnaval. O brasileiro aproveitou a visibilidade concedida por Momo para expressar seu desejo de votar para presidente, fazendo uso de paródias, alegorias e muito bom humor. Nem o peso da crise econômica que se abatera nos últimos dois anos foi suficiente para esmorecer os ânimos e a esperança no voto direto. (LEONELLI; OLIVEIRA, 2004, P.437).

No entanto, nem todas as composições que fizeram parte da trilha sonora desse período propunham a revolução pela festa popular. Outra música bastante executada nesta época, *Virada*, composta por Noca da Portela, em 1978, sugere a mudança por meio da luta.

> Vamos lá rapaziada,
> Ta na hora da virada,
> Vamos dar o troco,
> Vamos botar lenha nesse fogo,
> Vamos virar esse jogo que é jogo de carta marcada,
> O nosso time não está no degredo,
> Vamos à luta sem medo
> Que é hora do tudo ou nada.

[30] BUARQUE, Chico. O momento da criação de Vai Passar. Disponível em http://www.chicobuarque.com.br/consultado em 27 de fevereiro de 2005.

Outra canção presente nos comícios foi *Pra não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré, composta em 1968, considerada um marco na campanha das diretas pelo poder de mobilização da massa.

> Caminhando e cantando
> E seguindo a canção.
> Somos todos iguais, braços dados ou não.
> Vem, vamos embora que esperar não é saber.
> Quem sabe faz a hora, não espera acontecer.

Após a decretação do AI-5, no entanto, muitos desses compositores se tornaram alvos frequentes da censura, que se apoiava na Doutrina da Segurança Nacional e que durante 10 anos se valeu desse pretexto para censurar mais de mil canções (MAKLOUF, 1984).

Nos anos 70 o que acontece no Brasil é o surgimento de *rock* com características brasileiras, mais distante dos elementos norte-americanos da Jovem Guarda e mais próximo do estilo adotado pelo Topicalismo. Nessa época, um repertório bastante diversificado foi produzido, difícil de ser definido e enquadrado em uma tendência[31]. No entanto, a partir da década de 80, um movimento que ficou conhecido como "Rock Brasil" ou "BRock", encabeçado pelas bandas Paralalamas do Sucesso, Barão Vermelho, Blitz e Legião Urbana trouxe à tona um novo discurso musical, dessa vez com mais semelhanças com a música de protesto da década de 60, já que traduzia a rebeldia e a irreverência juvenis em um período marcado pelo fim da ditadura militar e o início de um movimento pró-diretas. Além disso, o estilo representava a consolidação da cultura de massa no Brasil associada à urbanização, a formação de uma sociedade de consumo e a inserção do país no processo de mundialização da cultura.

Em paralelo ao movimento do rock nacional, com o objetivo de atingir os segmentos mais populares da sociedade, teve origem o brega, com um repertório predominantemente romântico e dramático.[32] Esse estilo guardava semelhança com gêneros como a rancheira mexicana, a guarânia e o bolero.

Nos anos 80 e 90, a inserção do país no fluxo cultural mundial acarretou o surgimento de novos segmentos de mercado como o neo-sertanejo, que misturava a música sertaneja tradicional, o *country music* e a Jovem Guarda. No início dos anos 90, duplas como Chitãozinho e Chororó, Leandro e Leonardo, Zezé di Camargo e Luciano passaram a liderar as vendas. Suas canções transformaram-se na trilha sonora da era

[31] Nesse período surgiram grupos como os Mutantes, Secos e Molhados, Terço, 14 Bis, além de compositores e intérpretes como Rita Lee, Ney Matogrosso e Raul Seixas.
[32] O gênero abrigava remanescentes da Jovem Guarda – Jerry Adriani, Antônio Marcos, Wanderley Cardoso, Odair José, Raginaldo Rossi e o próprio Roberto Carlos.

Collor, sustentando o mercado de discos numa época marcada pela crise no setor fonográfico (ZAN, 1995).

Depois do esgotamento sertanejo, ocorrido em meados da década de 90, surgiu no mercado uma nova modalidade de samba, o pagode, que misturava elementos das músicas românticas da Jovem Guarda, do sertanejo e da música negra norte-americana.

Uma característica interessante, no que se refere a esse gênero específico, é a origem dos grupos, em sua maioria provenientes da periferia das grandes cidades e que tiveram suas músicas gravadas inicialmente por pequenas gravadoras. Outra característica é a recorrência discursiva de temas como a afirmação da identidade negra, manifestada inclusive nas denominações dos grupos[33] e nas referências nas letras das músicas. O gênero mesclava o som das gafieiras com a *black music*, apontando como fontes inspiradoras Tim Maia, Jorge Bem Jor, Steve Wonder, o *funk*, o reggae e os afoxés baianos.

A partir da segunda metade da década de 90, a música baiana, rotulada de *Axé Music*, passou a dividir a audiência com o pagode, o *Manguebeat* e o *Rap*. Nesse período, é importante perceber que as articulações funcionavam a nível local e global, já que o Sertanejo mistura música caipira, brega e pop; o Pagode, aspectos da roda de samba e do fundo de quintal com o pop; o Axé, que mescla o samba baiano com o reggae; e o Manguebeat que articula elementos dos gêneros populares pernambucanos com a música pop. De todos esses gêneros, somente o Rap faz o caminho inverso e reproduz o estilo característico dos jovens negros e latinos dos bairros pobres das grandes cidades norte-americanas, compondo letras com temáticas ligadas ao duro cotidiano das periferias das metrópoles brasileiras.

Além do afastamento dos elementos locais, o que há de diferente entre o Rap e os demais gêneros são os elementos utilizados para legitimar o estilo, já que os outros se valem do discurso da cultura popular brasileira para isso.

[33] Raça Negra e Negritude Jr.

CAPÍTULO II

A CRIAÇÃO DE UM GÊNERO TEXTUAL A PARTIR DAS RELAÇÕES ONDE, QUEM E O QUE: ESPAÇO, SUJEITO E IDEOLOGIA

2.1 A questão do gênero

Bakthin define gêneros[34] como tipos relativamente estáveis de enunciados que se constituem historicamente a partir das situações de interação verbal. Esta afirmação parte da ideia de que a língua é uma atividade social, histórica e cognitiva.

Partimos do pressuposto básico de que é impossível se comunicar verbalmente a não ser por algum gênero, assim como é impossível se comunicar verbalmente a não ser por algum texto. Isso significa que a comunicação verbal só é possível através de algum gênero textual. Essa posição é defendida por Bakhtin (1992) e pela maioria dos autores que analisam a língua a partir de seus aspectos discursivos e enunciativos, e não por suas peculiaridades formais.

Entendemos assim a língua como uma forma de agir social e historicamente que, ao expressar-se procura interagir de modo a mostrar-se real. É neste contexto que os gêneros textuais se apresentam como ações sócio-discursivas para agir sobre o mundo e dizer o mundo. Como ações sócio-discursisvas, os gêneros contribuem para organizar as atividades comunicativas do dia-a-dia.

Partindo para o nosso objeto, defendemos que para compreendermos então esta vasta área de estudo (canção) precisamos definir inicialmente o gênero. Para Koch (2002), os gêneros são relativamente estáveis, ou seja, embora possuam uma configuração própria, estão sujeitos às modificações que o intercâmbio com outros gêneros produzem, bem como às mudanças sociais e até mesmo tecnológicas. Dentro dessa perspectiva, o gênero canção é especialmente interessante para o estudo tanto da forma composicional, quanto das transformações.

Embora predeterminados, não constituem formas rígidas, inibidoras de criatividade ou limitadas. Pelo contrário, se fizermos uma rápida retrospectiva histórica dos gêneros, numa primeira fase, povos de cultura essencialmente oral desenvolveram

[34] Usamos a expressão *gênero textual como referência* a *textos materializados* com *características sócio-comunicativas* definidas por conteúdos, propriedades funcionais, estilo e composição característica. Na vida cotidiana é possível encontrar inúmeros gêneros textuais.

um conjunto limitado de gêneros. Com a invenção da escrita alfabética, por volta do século VII A.C., multiplicam-se os gêneros, surgindo os típicos da escrita. Numa terceira fase, a partir do século XV, os gêneros se desenvolvem com a cultura impressa para, na fase intermediária de industrialização iniciada no século XVIII, dar início a uma grande ampliação. Condicionados aos avanços tecnológicos, o que vemos é o surgimento de novos gêneros.

Essa observação histórica revela que os gêneros textuais surgem, situam-se e integram-se funcionalmente nas culturas em que se desenvolvem. São caracterizados mais por suas funções comunicativas, cognitivas e institucionais do que por suas peculiaridades linguísticas e estruturais. Possuem uma estrutura formal não linear e, assim como surgem, podem desaparecer.

Para Maingueneau (1997) a noção de gênero não é de *"fácil manejo"*, já que os gêneros constantemente se misturam uns com os outros. Segundo o autor, um mesmo texto pode ter origem na junção de vários gêneros. Seguramente, esses novos gêneros não são inovações absolutas, quais criações *ab ovo,* sem uma ancoragem em outros gêneros já existentes. A interseção entre os gêneros já havia sido destacada por Bakhtin (1992) quando o mesmo pontuou a 'transmutação' dos gêneros e a assimilação de um gênero por outro, gerando novos.

Entretanto, para Maingueneau, se há gênero a partir do momento que vários textos se submetem a um conjunto de coerções comuns e que os gêneros variam segundo os lugares e as épocas, compreender-se-á facilmente que a lista dos gêneros seja, por definição, indeterminada (MAINGUENEAU, 1997, p.34).

Dessa forma, podemos concluir que o contexto sócio-político-cultural favorece o surgimento de formas inovadoras, mas não absolutamente novas como é o caso da música de protesto que nasce a partir de uma circunstância sócio-política específica, desenvolvendo formas estruturais também próprias condicionadas às possibilidades do discurso. Nesse caso, o gênero é responsável por instaurar uma nova forma de relação com o uso da linguagem que tem a ver com aspectos sócio-comunicativos e funcionais, mas também com aspectos formais, sejam eles estruturais ou linguísticos.

Embora na maioria das vezes os gêneros sejam definidos por seus aspectos sóciopragmáticos, no caso específico da música de protesto a forma é fundamental para a determinação do gênero, assim como as suas funções.

É importante destacar, no entanto, que para o nosso objeto o ambiente também deve ser levado em consideração. Pois, se a música de protesto é apresentada em um

programa de auditório possui um significado, mas se esta mesma música é cantada por um grupo de estudantes em uma passeata em 1968 seu significado muda completamente.

Os gêneros textuais são, então, construídos a partir de três elementos: o conteúdo temático, o estilo verbal e a construção composicional. Esses elementos permitem verificar a regularidade das estratégias entre um mesmo gênero, sendo úteis para nos mostrar que a música engajada mantém o tom mobilizador na construção composicional, utilizando-se de recursos verbais como a metáfora, a paráfrase e a polissemia, o que permite construções elaboradas de modo a driblar os censores e produzir sentido para o agente da mobilização. Há variação na utilização do léxico e no que significa nas diferentes situações em que é empregado. A construção da letra segue a ordem da narrativa com começo, meio e fim e a política, a sociedade, a violência, a opressão como temáticas captadas pelo compositor a partir da observação do cotidiano da sociedade. Ao analisar o gênero música de protesto, percebemos que este se apropria de outras categorias de gênero como a poesia.

Para definir o gênero, além da articulação entre o linguístico e o social, Maingueneau (1997) incorpora a noção de contrato, advinda do direito, porque toda enunciação é regida pela prática social do sujeito que enuncia. Este sujeito não pode, portanto, dizer o que quer, em qualquer lugar para todo indivíduo porque essa prática, que emerge como gênero, presume um contrato.

Dentro dessa perspectiva, não se pode deixar de refletir sobre o gênero discursivo quando se aborda um *corpus*, uma vez que, segundo adverte Maingueneau (1997) é ilusório pensar que exista algum enunciado "livre" de qualquer coerção.

Amparado por Bakhtin (1992), Maingueneau defende a necessidade de se compreender a noção de gênero do discurso para que se possa proceder à interpretação de enunciados:

> O gênero de discurso tem uma incidência decisiva para a interpretação dos enunciados. Não se pode interpretar um enunciado se não se souber a que género o ligar. Ouvindo outrem, nós sabemos, logo pelas primeiras palavras, prever o género, adivinhar o volume (o tamanho aproximado de um todo discursivo), a estrutura composicional, prever o fim, por outras palavras, desde o princípio, somos sensíveis ao todo discursivo (MAINGUENEAU, 1997, p.55).

Como suas análises da AD passam pelas "vias abertas da pragmática", Maingueneau (1997) observa ainda que é fundamental para a análise o conhecimento das coerções genéricas dos gêneros discursivos. Sendo assim, para este trabalho nos propomos a entender como o discurso da música de protesto organiza suas regras de

como dizer, como se institucionaliza enquanto prática social. Além disso, é preciso considerar diferentes ordens, como o tipo de transmissão oral ou escrita? Através de quais circuitos foi difundido? Quais os momentos e lugares de enunciação específicos? Que estatuto o enunciador genérico deve assumir e qual estatuto deve conferir a seu co-enunciador (para o autor este termo é correlato de destinatário) para tornar-se sujeito de seu discurso?

2.2 Texto, contexto, textualização: a formação de um discurso musical ideológico

As formas da comunicação verbal (os gêneros discursivos), as formas do enunciado (ou da enunciação) e o tema (conteúdo) formam uma unidade orgânica intrinsecamente relacionada, de modo que

> ... la clasificación de las formas de los enunciados debe fundarse en la clasificación de las formas de comunicación discursiva. Estas últimas están plenamente determinadas por las relaciones de producción y por la formación político-social (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 1992a, p. 46).

No caso da música engajada, observamos que se aproxima da poesia por se apropriar de recursos semelhantes ao da sua criação, como a rima, a métrica e a sonoridade, em busca de um dinamismo constantemente reprimido pela escrita (ZUMTHOR, 2007). Além disso, segundo Faustino (1976, p. 46), tanto a poesia como a música são responsáveis por interpretar um sentimento de uma época, de um povo em um dado momento histórico envolvido em um contexto.

No entanto, essas tarefas eram das mais difíceis para os compositores, pois eram obrigados a ter uma preocupação especial com a forma que imprimiam aos seus discursos musicais, já que a censura da época estava atenta e à caça de qualquer manifestação fora do considerado tolerável pelo regime militar.

É a partir daí que, em nossa análise, o texto adquire uma dimensão muito mais ampla do que somente um sistema de frases interligadas por elementos coesivos. Enquanto objeto discursivo, o texto não é uma unidade fechada com começo, meio e fim porque se relaciona com outros textos e com a memória discursiva. Dessa forma, não pode ser considerado apenas como um objeto linguístico, mas como um processo histórico, que se abre às diferentes leituras. Tais leituras, de acordo com Orlandi (2000), acontecem por causa do equívoco e da incompletude que são próprios da linguagem e que instalados no texto constituem um espaço de interpretação. Segundo Infante (1998, p. 90), "resulta da ação de tecer, de entrelaçar unidades e partes a fim de formar um todo

inter-relacionado." Sendo assim, passa a ser mais do que coesão passa a ser coerência. Para isso, tem início um novo processo constitutivo, que leva em consideração algo além dos elementos linguísticos, o discurso, de modo a gerar significado. "El texto no es simplemente un producto final, sino ese producto más su historia, es decir, la forma, los procesos que lo han producido." (BERNÁRDEZ, 1995, p. 137).

Passa-se, então, a considerar a existência de outros elementos que compõem o cenário comunicativo, responsáveis por garantir a relação entre textualidade e textualização, conceitos que precisam ser explicados para que seja possível entender a construção do texto. O primeiro é o da textualidade, que pode ser entendido como a forma dada ao texto, sua estrutura, sua organização; o segundo é o da textualização, que diz respeito à construção do sentido do texto pelo decodificador. Sendo assim, o texto pode ter diversas textualizações a depender do leitor (VAL, 2002).

Os elementos que garantirão essa relação são:

- Locutor: é movido por uma intenção que o mobiliza para produzir o texto; assume papeis sociais; utiliza o conhecimento que tem para construir o texto.
- Condição de produção do texto[35]: essa situação depende da relação estabelecida entre a intenção do locutor e o conhecimento aplicado por ele na formulação do texto e a capacidade do interlocutor em assimilar essa intenção e de usar o seu conhecimento para processar o entendimento do texto constituído. Para Dijk (2001), o contexto pode ser definido como "modelos mentales especiales que construimos de nuestras experiências comunicativas. También conocidos por modelos de contexto." E ainda observa: "los textos son moldeados por sus contextos, es decir, por las propiedades relevantes de la situación social."[36]

  Complementando a definição de Dijk, Beaugrande (2005, p. 36-37) afirma que contexto é "un evento comunicativo entendido y aceptado como una contribución a un discurso, definido este como un conjunto o una serie de textos mutuamente relevantes, hablados, escritos o presentados en cualquier otro medio. (...) tanto el texto como el discurso son unidades prácticas".
- Ouvinte: utiliza suas experiências e saberes para dar sentido ao texto. Sentido esse que pode variar a partir da textualização.

[35] Também denominada de Contexto Discursivo.
[36] Disponível em www.dicursos.org, no texto sob o título *Discurso y Poder.* Acesso em 30.12.11.

Sendo assim, torna-se importante, neste momento, definir as associações entre discurso artístico, sobretudo o musical, e o discurso político a partir da definição da própria noção de discurso. Possenti (2002) classifica assim os terrenos onde o discurso se define usualmente: Um dos espaços em que é usual situar-se para definir a palavra "discurso" é o da oposição enunciado VS. enunciação, quer dizer, na distinção entre o produto linguístico resultante de um evento do mesmo tipo e a própria produção deste produto. O enunciado é o produto. O processo de produção é a enunciação. A ideia mais relevante, neste caso, desdobra-se fundamentalmente em dois aspectos:

O primeiro é que o próprio ato de falar é importante, é significativo, e não apenas o que se fala ou como se fala. Em outras palavras, há efeitos de sentido produzidos pelo ato de falar. O fato de afirmar algo pode, em certas circunstâncias, ser mais relevante (ou tão relevante quanto, ou, pelo menos, relevante de algum modo) do que aquilo que se afirma. Um exemplo disso é o discurso proferido por Caetano Veloso durante sua apresentação no III Festival Internacional da Canção, no dia 28 de setembro de 1968, última noite da fase nacional do evento, que classificaria seis músicas para representar o país nas semifinais. A intolerância transformou-se em espetáculo exibido para todo o país no teatro do Tuca, em São Paulo, quando algumas dúzias de ovos, tomates e bolas de papel, além das intermináveis vaias interromperam a apresentação de Caetano Veloso. A intenção era proibir que Caetano Veloso cantasse *É proibido proibir*, mas a platéia conseguiu muito mais do que isso, ao invés de cantar, Caetano proferiu aquele que ele próprio considera o mais brilhante discurso de sua vida (VENTURA, 2008).

A música em questão foi composta por Caetano por insistência do seu empresário, Guilherme Araújo, que tinha visto um graffiti com a frase "É proibido proibir". Caetano fez então letra e mais tarde resolveu inscrevê-la no festival da Globo, onde foi acompanhado pelos Mutantes.

Caetano ainda se lembra de que estava vestido de plástico verde e negro, "com uns colares de correntes, tomadas, coisas quebradas, pedaços de lâmpadas, uma coisa muito estranha". Quando começou a cantar, Gil e Gal estavam na platéia e sua mulher, Dedé, nos bastidores. De repente, a uma ordem em inglês, irrompeu no palco a surpresa que Caetano mantivera em absoluto segredo e que descreve assim: "Pulando e dando gritos, um rapaz louro de dois metros de altura, esquisito, muito louco, roupas mais estranhas do que as minhas" (VENTURA, 2008).

É PROIBIDO PROIBIR (1968)
Caetano Veloso

A mãe da virgem diz que não
E o anúncio da televisão
E estava escrito no portão
E o maestro ergueu o dedo
E além da porta
Há o porteiro, sim...
E eu digo não
E eu digo não ao não
Eu digo: É!
Proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir...
Me dê um beijo meu amor
Eles estão nos esperando
Os automóveis ardem em chamas
Derrubar as prateleiras
As estantes, as estátuas
As vidraças, louças
Livros, sim...
(falado)
Cai no areal na hora adversa que Deus concede aos seus
para o intervalo em que esteja a alma imersa em sonhos
que são Deus.
Que importa o areal, a morte, a desventura, se com Deus
me guardei
É o que me sonhei, que eterno dura e esse que regressarei.
E eu digo sim
E eu digo não ao não
E eu digo: É!
Proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir...

Johnny Dandurand, americano do Texas, acabou por ser o responsável por uma das maiores crises da história dos festivais de música, assim como já havia feito Sérgio Ricardo no ano anterior, ao quebrar o violão e atirar o que sobrou dele sobre a plateia. O público que lotava o Tuca naquela noite, ao ver a cena, iniciou um processo gradual de agressão, primeiro foram os xingamentos, em seguida as bolinhas de papel e, logo depois, os ovos e tomates[37]. Como as tentativas de cantar foram frustradas, Caetano resolveu então realizar um dos mais escandalosos (VENTURA, 2008) discursos daqueles tempos.

[37] Caetano havia sido vaiado também no festival do ano anterior ao interpretar *Alegria, alegria* porque a platéia considerava a composição uma cópia da música americana.

> Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir este ano uma música, um tipo de música, que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado; são as mesma juventude que vai sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada. Nada, absolutamente nada! Hoje não tem Fernando Pessoa![38] Eu hoje vim dizer aqui que quem teve coragem de assumir a estrutura do festival, não com o medo que o Sr. Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu. Vocês estão por fora! Vocês não dão para entender. Mas que juventude é essa, que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém! Vocês são iguais sabe a quem? São iguais sabe a quem? – tem som no microfone? – Àqueles que foram ao Roda-Viva e espancaram os atores. Vocês não diferem em nada deles, vocês não diferem em nada! [...] (CAETANO IN VENTURA, 2008).

Quando saiu do palco, Caetano encontrou Gil indignado, construindo um discurso carregado de ideologia: "Eles estão embotados pela burrice que uma coisa chamada Partido Comunista resolveu pôr na cabeça deles". Depois de receber o apoio do amigo, o artista saiu escoltado pela polícia disposto a não mais participar de festivais.

A força atribuída ao discurso proferido por Caetano corrobora a ideia de Possenti (2002) de que o discurso se apoia em duas fontes fundamentais: os chamados atos de fala (perguntar, prometer, ordenar, afirmar, etc) e os elementos formais da língua que são interpretados, em sua referência, na instância de enunciação (pronomes pessoais, demonstrativos, os chamados advérbios de tempo e lugar, os tempos verbais).

O outro aspecto relevante na enunciação é que ela é regrada, isto é, não é qualquer pessoa em determinada sociedade que pode dizer o que quer que seja. Há falas distribuídas segundo certas regras. Assim como há regras gramaticais de organização dos enunciados, também há regras que regem o aparecimento das enunciações. Isso porque há regulamentação do "uso" da língua, e não apenas regras de estrutura da língua, que seu uso é significativo. Uma das maneiras de fazer análise do discurso é descobrir os efeitos decorrentes do uso da língua por quem a usa quando a usa: analisar os eventos reais de fala em seus vários aspectos – em especial condições de aparecimento e efeitos do aparecimento dos enunciados.

A ocorrência de uma fala deste tipo significava uma reação a uma posição contrária – ninguém fala sem motivo – que não era conhecida, mas da qual a enunciação era o sintoma. Isso revela o predomínio da enunciação sobre o enunciado: o que importa é falar, não tanto o que se fala. Foucault (1996) assinalou que uma das características do enunciado é sua raridade, enquanto que todos sabemos que o número das enunciações é infindável.

[38] Caetano pretendia ler um Poema de Fernando Pessoa e dar um grito de apoio a Cacilda Becker, que sofria pressões da censura para rescindir seu contrato na televisão.

Neste sentido, discurso significa, pois, qualquer ocorrência de qualquer sequência linguística. O fato de ocorrer é constitutivo, faz com que o enunciado ultrapasse o domínio das regras de sua constituição interna, para produzir efeitos decorrentes do fato de ter ocorrido, e não de ser, por exemplo, gramatical ou não.

Um segundo critério para definir discurso é a consideração simultânea do contexto de ocorrência com a ocorrência linguística. É neste sentido que se pode dizer que certos enunciados são gramaticalmente ambíguos, mas o discurso se encarrega de fornecer condições para sua interpretação unívoca. Nesta vertente, concebe-se a língua como não fornecendo, eventualmente, todas as condições para sua interpretação (o contexto completa); ou como sendo de tal natureza que os fatores contextuais podem alterar o que se diz (o contexto modifica); como tendo entre os fatores que explicam porque se disse isso e não aquilo, os fatores externos à língua (o contexto justifica).

Em determinado contexto, pode-se ver os fatores externos justificando, de certa maneira, porque se diz uma coisa e não outra, ou porque se diz de certa forma e não de outra. São as condições externas que explicam porque se diz o que se diz. Isso pode ser perfeitamente verificável nas composições de protesto feitas na época da ditadura, já que o recurso de dizer algo em lugar de outro algo era uma estratégia utilizada para driblar a censura. O que permite postular, segundo Possenti (2002) estes outros princípios:

1. Os sujeitos são integralmente sociais e históricos e integralmente individuais – para evitar o subjetivismo desvairado e a identificação do sujeito com uma peça
2. Cada discurso é integralmente histórico e social e integralmente pessoal e circunstancial – para evitar a ideia de que o sujeito é fonte de seu discurso e a de que é o discurso que se dá
3. Cada discurso é integralmente interdiscurso e integralmente relativo a um mundo exterior – para evitar a ideia de que o discurso refere-se diretamente às coisas e a de que tudo é discurso ou que a realidade, se houver uma, é criada pelo discurso
4. Cada discurso é integralmente ideológico e/ou inconsciente e integralmente cooperativo e interpessoal – para evitar a ideia de que o sujeito diz o que diz materializando suas intenções e a de que o sujeito não tem nenhum poder de manobra e que o interlocutor concreto é irrelevante
5. O falante sabe o que está dizendo e ilude-se se pensar que sabe o que diz – para evitar que se desconheçam os saberes que os sujeitos culminam em sua

> prática histórica e que se conclua disso que nada lhes é estranho ou desconhecido.[39]

Uma terceira maneira de definir discurso é considerar que esta palavra designa um conjunto de enunciados que se relacionam entre si de alguma maneira mais ou menos garantida, seja porque se produzem numa mesma instância, seja porque são relativos a um mesmo referencial.

Neste caso, o referencial que fornecia subsídios para o conteúdo da produção musical era justamente a realidade do povo brasileiro. Já a forma, era ditada pelo que era possível diante do contexto, ou seja, o que era permitido pela censura, o que podia ser dito e como era aceitável dizer.

2.3 Música como gênero

Entre essa diversidade de gêneros, um deles nos chama atenção, o gênero musical. Os gêneros musicais se dividem em três grandes grupos – erudito, folclórico e popular -, que podem se subdividir em outros e até dar origem a estilos musicais compostos de mais de um gênero. O gênero erudito tem como característica a melodia e a harmonia "refinadas", com voz e instrumentos dependentes de partitura. Nesse caso, a voz é utilizada como instrumento e não como palavra cantada. O gênero folclórico é conhecido por seus elementos culturais e temas como agricultura, festas populares, trabalho. Quanto à autoria, as canções folclóricas são marcadas por não terem autor conhecido, sendo suas letras e melodias parte do domínio público. O mais conhecido dos gêneros musicais, no entanto, é o popular, a música do dia a dia. Este gênero é composto por estilos musicais bem diversos que vão se mesclando ao longo do tempo.

Esse hibridismo presente nos gêneros musicais se dá por ser a música um fato social em constante mudança, como apontou Foucault (2006), das artes, a mais sensível às transformações tecnológicas, sempre incorporando novas formas, ritmos, possibilidades melódicas e instrumentais.

A música pode ser conceituada como um tipo de produção simbólica contextualizada, já que seu processo de produção está diretamente relacionado ao contexto cultural, político e econômico da sociedade na qual está inserida.

> A possibilidade da música revelar correlações entre as esferas artísticas e social vem da associação a outras linguagens. Ela é marcada pela constante utilização de recursos como arranjos e ritmos, os quais de tanto serem ouvidos em situações objetivas, já têm sua audição condicionada por essas

[39] Anais do 1º encontro nacional de Interação em Linguagem Verbal e não Verbal (1993) Brasília.

> situações, podendo apontar para um sentido extramusical reconhecível. (...) O sentido, neste caso, vem de fora, do público que, ao compartilhar relações similares vai construindo uma espécie de índex da experiência auditiva (SOARES, 2002, p.10).

Esse "sentido extramusical" a que se refere Soares (2002) é o responsável por permitir a associação entre a música e os elementos que nela interferem, podendo ser questões da vida cotidiana ou da identidade coletiva. "A canção constrói e, quando compreendida, dá a conhecer questões essenciais, tais como nossa identidade coletiva, nossa soberania, a alegria, a dor, o amor" (SOARES, 2002).

2.4 Gênero Textual Canção

Para definir a canção recorremos à linguística textual e à música, no entanto o que encontramos foram conceitos bem parecidos, pois contém em sua essência aspectos lítero-musical, isto é, texto e música.

Entre as suas características podemos apontar a extensão, já que a canção é uma peça pequena e seu meio de execução, a voz com ou sem acompanhamento (instrumento). Sua execução está condicionada a uma melodia e a composição de uma letra, seja ela advinda de um texto poético já existente ou de um texto criado juntamente com a melodia pelo compositor musical.

> Todo texto possui uma organização ou estruturação (superestrutura) mais ou menos estável, que constitui o gênero textual. A denominação dos gêneros é estabelecida em critérios heterogêneos, havendo variação das categorias em função do uso que se faz delas (FERREIRA & DIAS, 2005, p.326).

Se a existência da canção está relacionada a uma letra, podemos concluir que o gênero canção se constitui em uma zona fronteiriça com o texto literário, em especial o poético.

Os dois gêneros tem origem simultânea e formaram por muito tempo uma única expressão artística. Poesia e Música só se dissociam na segunda época medieval, quando passam a constituir duas formas de arte distintas. Um exemplo disso é o conjunto da obra da poesia trovadoresca, com milhares de poemas, de centenas de autores diferentes, sem que haja em sua construção a presença da música.

Em 1960, o que acontece no Brasil é o reencontro dos gêneros musical e poético. Isso foi possível a partir da penetração de um grupo de poetas[40] na MPB, proporcionando o resgate da oralidade da poesia e aumentando sua penetração na massa (SILVA, 2010, p. 29).

[40] Segundo Silva (2010, p. 29), esse grupo de poetas priorizou a MPB e não o livro como canal de comunicação literária.

Sendo assim, embora se tratando de gêneros específicos que, segundo Costa (2002), interseccionam-se por aspectos de sua materialidade e por alguns momentos comuns de sua produção, tanto a poesia como a música guardam relação com a escrita.

No caso da música, a escrita surge no momento em que o compositor a registra e no momento da sistematização da produção da obra com a produção do encarte (COSTA, 2002).

Historicamente, o discurso oral precede o discurso escrito, já que era a forma de comunicação utilizada pelos povos que não tinham o domínio da escrita. Para Zumthor (1997), toda comunicação poética em que a transmissão e a recepção passe pela voz e pelo ouvido é considerada oral. Essa oralidade, para o autor, não se limita ao uso da voz, pois ela é sempre complementada pelos movimentos do corpo, como um gesto, um olhar, que compõem também uma poética. Esses movimentos são explorados conforme a cultura do povo que os realizem.

Por poesia, entende-se um sentimento que desperta e emociona o ser humano, provocando uma catarse. Quanto à canção, Costa (2002) a define como um gênero híbrido, de caráter intersemiótico, pois é resultado da conjugação de dois tipos de linguagem, a verbal e a musical, que compreende ritmo e melodia. “A partir da incidência primeira começava um trabalho de um sobre o outro: a música elaborava o poema que elaborava a música” (FOUCAULT, 2006). Como nos mostra essa afirmação de Foucault, não é possível separar o poema da música, no caso do gênero canção, o trabalho de um sobre o outro é constante e bilateral, construindo os sentidos conjuntamente.

2.5 A Materialidade da Canção

Sendo a canção um gênero litero-musical, portanto híbrido, o textual não pode ser desvinculado do aspecto musical. Sua análise então não se deve limitar aos aspectos linguísticos e discursivos, mas também deve levar em consideração o seu conteúdo rítmico e melódico.

Quanto à materialidade da canção, Costa (2003) propõe três níveis: a materialidade formal, a materialidade linguística e a materialidade enunciativa ou pragmática.

Quanto à materialidade formal, Costa (2003) subdivide em cinco momentos:

1. Momento da produção em que a canção:
    - Pode ser produzida apenas oralmente (texto e melodia);
    - Pode ter a escrita prévia ou simultânea à produção oral da melodia;

- Pode ter realização gráfica simultânea tanto da letra quanto da melodia;
- Pode ter a escrita da letra posterior à produção (oral ou gráfica) da melodia;
- Pode demandar recursos tecnológicos adicionais para ser produzida: o instrumento musical e, a depender do gênero, o amplificador de som.

2. Momento de veiculação: a canção é reproduzida/executada oralmente e através de recursos tecnológicos como cds, e com auxílio de instrumentos musicais, aparelhos de som e microfone.
3. Momento de recepção: se dá através da audição (podendo ser acompanhada por leitura) e por multidimensionalidade dos sinais percebidos (as dinâmicas da canção, os movimentos de ascendência e descendência, além dos sentidos verbais veiculados pela letra).
4. Momento do registro*:* a canção pode ser registrada através de discos e encartes do disco, partituras, catálogos, revistas ou folhetos. Contudo, o registro escrito não reflete satisfatoriamente sua realidade.
5. Momento de reprodução: é feito através da declamação[41] e do canto.

Embora utilizemos como recurso teórico a Análise de Discurso (de linha francesa), ampliaremos nossa discussão sobre o gênero textual canção para a linguística. Por isso, trazemos aqui a análise de Costa (2003) quanto à materialidade linguística, em que diz que nela:

- Predominam as palavras mais usadas cotidianamente;
- Existe uma maior liberdade quanto às regras normativas da sintaxe;
- Permitem-se repetições e quebra de frases, palavras, sílabas e sons sem intencionalidade outra que não a obediência às exigências do curso melódico e rítmico;
- Permite-se veicular diferentes socioletos;
- Pode dar pouca atenção à coerência do texto: os sentidos que faltarem podem ser preenchidos pela melodia.
- Há jogo com movimentos de prolongamento das vogais, oscilação da tessitura da melodia, repetição de sequências melódicas (temas), segmentação

[41] Costa considera a declamação como forma de reprodução da canção. No entanto, consideramos que o ato de declamar desvincula a música do texto, enaltecendo este último, mas reduzindo a plenitude da canção.

consonantal como representação das disposições internas (inspiração) do compositor.

No gênero canção ainda encontramos a materialidade enunciativa ou pragmática que:

- Constrói predominantemente cena enunciativa dialógica, centrada na interação entre um **eu** e um **tu** constituídos no interior da letra;
- É produto de uma comunidade discursiva pouco definida, que tem identidade dividida entre a poesia e a músicas;
- Exige a habilidade do canto (artística ou não) e o conhecimento da melodia (leitura opcional);
- É extremamente permissiva a relação com outras linguagens: dramática, cênica, cinematográfica e plásticas (fotografia, pintura e desenho) dentre outras.

A materialidade aqui tratada nos fornece elementos para relacionarmos a canção com o seu mundo externo, aquele fora do mundo da inspiração, da técnica, da alma do compositor.

2.6 Estética e funcionalidade da canção

Embora essa materialidade a que nos referimos nos dê subsídios suficientes para sua análise textual (das significações), por se tratar de uma materialidade mais concreta que a litero-musical, é imprescindível destacar que a harmonia, melodia e ritmo não devem ser esquecidos, pois fazem parte da construção de sentido do gênero

Ao decodificar a canção é preciso que o ouvinte esteja preparado para perceber os efeitos acústicos e sonoros produzidos por ela. Já do ponto de vista do ouvinte, a canção escutada funcionalmente pressupõe uma ligação à significação textual, ela está relacionada a uma intenção, um objetivo (elevar a espiritualidade, acalmar um bebê, fazer uma propaganda).

Na composição de protesto, os autores tem objetivos diversos, entre eles o de narrar a história do país, o de mobilizar e até mesmo o de mudar o caminho da história. Em *Travessia*, composta por Milton Nascimento em 1969, por exemplo, o objetivo dos autores é alertar a sociedade que o caminho a ser percorrido em busca da liberdade é árduo e que a concretização desse sonho só é possível a partir da ação.

> Já não sonho, hoje faço
> Com meu braço o meu viver
> Solto a voz nas estradas
> Já não quero parar

Meu caminho é de pedra
Como posso sonhar?
Sonho feito de brisa
Vento vem terminar.

Os obstáculos desse caminho de pedra são cantados em o *Bêbado e o Equilibrista*, composta em 1979 por João Bosco e Aldir Blanc e considerada como um dos carros-chefes da campanha pelas eleições diretas (LEONELLI; OLIVEIRA, 2004, p. 489).

Mas sei que uma dor assim pungente
Não há de ser inutilmente a esperança
Dança na corda bamba de sombrinha
E cada passo dessa linha
Pode se machucar
Azar, a esperança equilibrista
Sabe que o show de todo artista
Tem que continuar

À medida que as manifestações iam se intensificando, a música além de ganhar uma participação mais efetiva pelo seu poder de mobilização, também ganhava a responsabilidade de narrar os fatos históricos, eternizando-os em forma de poesia.

Sendo assim, o protesto despontava dentro da música como novidade, segundo Silva (2010, p. 33) "gerando o equívoco de se confundir um recurso inalienável da mimese poética, inerente, por isso mesmo, à criação artística em geral, com uma mera postura intelectual diante da ditadura". Uma prova disso é que a referencialidade sígnica da proposição da realidade pressuposta, recurso poético que gerou o protesto na canção, não desapareceu da produção poética após o fim do regime militar.

Um dos momentos narrados pela música de protesto foram as manifestações que tomaram conta das ruas das principais cidades do país dias antes da votação da emenda Dante de Oliveira na Câmara dos Deputados[42]. Uma delas, realizada no dia 16 de abril de 1984, reuniu uma multidão de um milhão e quinhentas mil pessoas, que participaram de um comício no Anhangabaú, em São Paulo. Nenhum tipo de repressão foi capaz de calar a voz do povo até o dia da votação da emenda, nem mesmo as proibições decretadas pelo então presidente João Figueiredo por meio das Medidas de Emergência.

> A população atendia ao chamado do Comitê Pró-Diretas e promovia seu "barulhaço". Em São Paulo houve baterias de fogos e concentração na escadaria da Catedral da Sé, além de passeata com frigideiras e panelas na avenida Paulista. No Rio houve passeatas em Copacabana e concentração em frente ao Palácio Guanabara. Manifestações semelhantes reproduziram-se em Porto Alegre, Belo Horizonte e capitais do Nordeste. Também em Brasília, a cidade sitiada pela emergência, já a partir do final da tarde os manifestantes foram às ruas (RODRIGUES, 2003, p. 92).

Pelas Tabelas, de Chico Buarque, narra esse momento de conflito, utilizando-se de um outro conflito como pano de fundo, a vida amorosa do personagem da canção.

[42] A votação da emenda Dante de Oliveira aconteceu no dia 25 de abril de 1984.

> Quando vi todo mundo na rua de blusa amarela
> Eu achei que era ela puxando um cordão
> Dão oito horas e danço de blusa amarela
> Minha cabeça talvez faça as pazes assim
> Quando ouvi a cidade de noite batendo as panelas
> Eu pensei que era ela voltando para mim.
> Quando eu vi a galera aplaudindo de pé as tabelas.

Mais uma vez, assim como em *Vai Passar*, o autor se utiliza do Carnaval (puxando um cordão) para se referir ao clima da festa cívica em prol das Diretas , mas dessa vez faz uma referência direta às manifestações a favor da medida Dante de Oliveira, quando se refere ao "bater de panelas" e à "galera aplaudindo de pé as tabelas", numa alusão à população que acompanhava a votação através das 'tabelas'"[43].

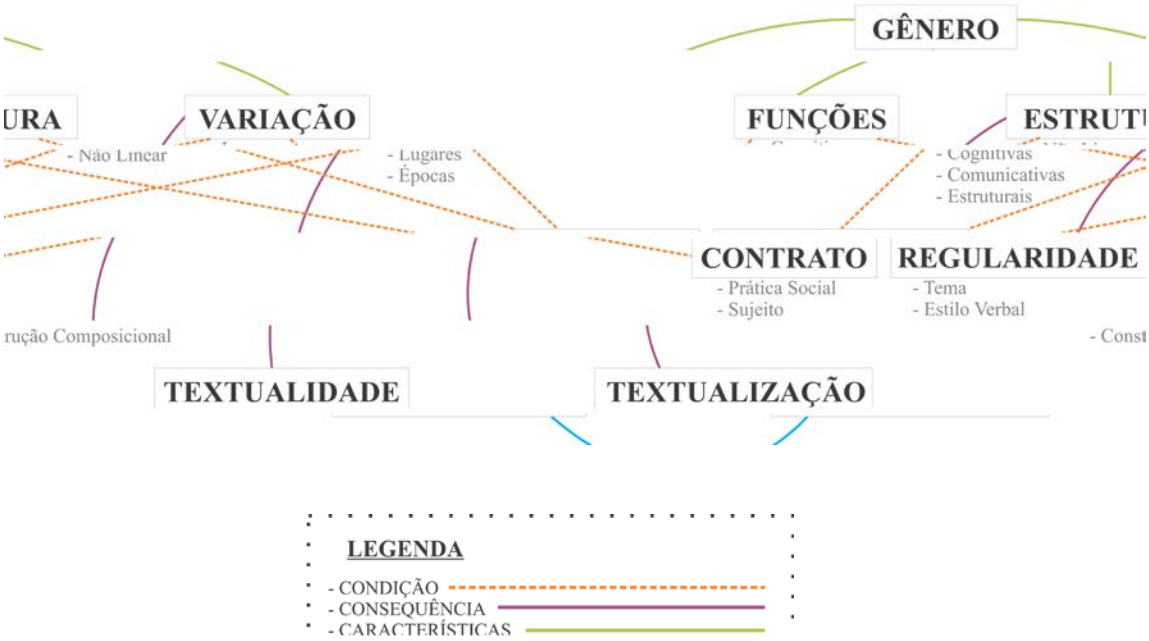
> Em uma passeata deste período, realizada nas ruas do centro do Rio de Janeiro, ao som de um trio elétrico e dois carros com alto-falantes, a festiva multidão cantava versões de músicas de Carnaval, que criticavam a política econômica e gritava palavras de ordem: 'Voto direto derruba Delfim Neto' e 'O povo está a fim da cabeça do Delfin' (LEONELLI; OLIVEIRA, 2004, p. 461).

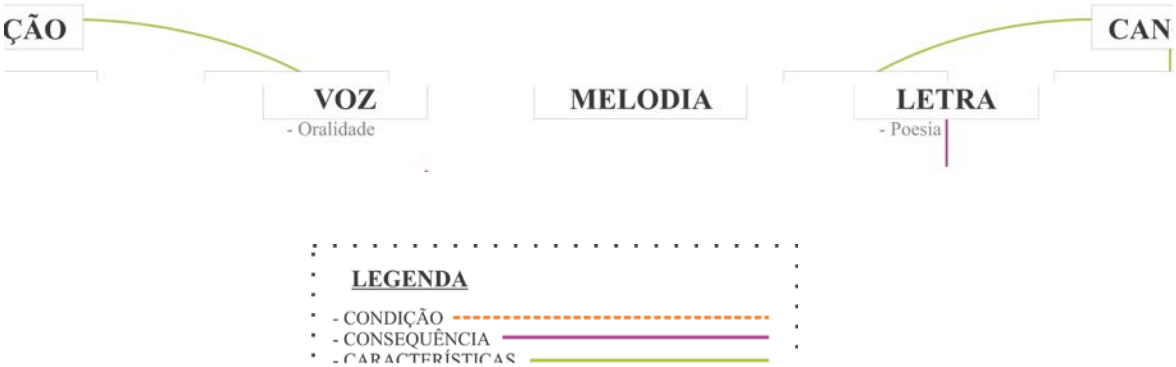
A historiadora Heloísa Starling analisa como a contraposição entre esfera pública e privada se manifesta nessa canção de Chico Buarque e conclui que

> Talvez o Brasil de Chico seja isso: um dos poucos países no mundo onde uma canção ainda se apodera dos esboços de construção do mundo público para experimentar outras maneiras de pensar e de reconstruir os percursos da sociabilidade republicana – mesmo que, nos versos da canção, o desenho desse percurso aconteça apenas de modo indireto, num jogo de passes, pelas tabelas (STARLING, 2004, p. 115).

A relação entre vida pública e privada é uma temática recorrente nas composições de Chico Buarque. Bomeny (2004, p. 135) afirma que "a música será sempre, no caso do Brasil – país de larga, bem sucedidade e reconhecida tradição musical -, reveladora dos instantes de afirmação de nossa identidade como nação, como grupo ou como povo". Podendo esse também ser apontado como uma das funcionalidades da música.

[43] Placares instalados em várias cidades para que o povo pudesse acompanhar a votação da emenda Dante de Oliveira.


GÊNERO
URA
VARIAÇÃO
FUNÇÕES
ESTRUT
- Não Linear
- Lugares
- Épocas
- Cognitivas
- Comunicativas
- Estruturais
CONTRATO
REGULARIDADE
- Prática Social
- Sujeito
- Tema
- Estilo Verbal
rução Composicional
- Const
TEXTUALIDADE
TEXTUALIZAÇÃO
LEGENDA
- CONDIÇÃO
- CONSEQUÊNCIA
- CARACTERÍSTICAS


ÇÃO
CAN
VOZ
- Oralidade
MELODIA
LETRA
- Poesia
LEGENDA
- CONDIÇÃO
- CONSEQUÊNCIA
- CARACTERÍSTICAS

CAPÍTULO III

ONDE ESTOU?: O CONTEXTO COMO FATOR DETERMINANTE NA CONSTRUÇÃO DO DISCURSO ENGAJADO

A língua, como já visto, é considerada em seu funcionamento para produzir sentidos. Tais sentidos ou efeitos de sentidos são resultantes da posição do sujeito do discurso, o qual tentamos desvendar por meio de perguntas como: Quem é esse sujeito que fala? Ou quem é esse enunciador? Como fala? O que lhe é próprio falar? Qual sua posição dentro da comunidade? Sua fala o que significa? O que deixa ele de falar? Que pressuposições e que subentendidos ficam nas entrelinhas de sua fala? (GUIMARÃES, 2004, p. 193).

A partir daí, o discurso passa a construir sua representação também na encenação da fala. Maingueneau (2006) divide essa cena em outras três: cena englobante – refere-se ao tipo de discurso e sua existência está relacionada ao tempo e ao espaço porque surge da necessidade do grupo, sendo assim o que se leva em consideração aqui é a finalidade do discurso, um exemplo é o discurso político e o de mobilização, ambos presentes nas letras da música de protesto, cuja finalidade era driblar a censura e denunciar o regime militar -; a cena genérica – que compreende o gênero do discurso no qual cada um define o seu papel -; e a cenografia – corresponde ao contexto que a obra implica, é a própria enunciação que se constrói à medida que se desenvolve. A cenografia busca respaldo em cenas de fala instaladas na memória coletiva, atribuindo legitimidade ao discurso de modo que o enunciador consiga convencer o outro.

Segundo Maingueneau (2006) existem os gêneros que se utilizam apenas de sua cena genérica e aqueles que permitem cenografias variadas. Além desses, tem também os que embora utilizem cenografias variadas, mantêm-se fieis a sua cenografia genérica. As letras das músicas de protesto não se mantêm fieis à uma cena genérica, ou seja, ao gênero ao qual pertencem, visto que não pertencem a nenhum gênero específico, mas sim a uma variedade deles. De modo que defendemos aqui a criação de uma categoria gênero de protesto, a qual englobe todas as particularidades recorrentes à sua construção, uma vez que mantém um padrão formal e temático, mas pode ser enquadrada nas mais diferentes categorias de gênero (samba, romântica, sertaneja, rock). Essa possibilidade de manter o tema e inserir-se em diversas categorias

proporcionava maios penetração junto ao público, possibilitando abrangência, e a manutenção da condição formal facilitava a interpretação do ouvinte, que a reconstruía por meio de algumas pistas como o conhecimento do gênero discursivo, dos níveis da língua, do ritmo, da entonação e dos conteúdos explícitos. É o texto, portanto, que se encarrega de construir a cenografia.

Para analisar a cena enunciativa é preciso levar em consideração a noção de gênero, que se dá pelas características e procedimentos que lhes são comuns.

3.1 A Situação

Para garantir a conexão entre texto e contexto para que ele faça sentido dentro de uma determinada situação de recepção devemos levar em consideração o conceito da Situacionalidade.

> um dos fatores que fazem com que um texto seja relevante para uma dada situação, explícita ou recuperável. A situacionalidade de um texto pressupõe os participantes locutor e alocutário como sujeitos situados, como lugares ou papéis sócio-simbolicamente regulados, bem como todos os fatores constitutivos da interação verbal. Se um texto é relevante para uma dada situação, dizemos que ele é apropriado ou adequado (MATEUS, 1983, p. 189).

Daí a importância de situar o leitor nesse contexto histórico, no caso do nosso trabalho a ditadura militar, para que as estratégias discursivas utilizadas possam ser compreendidas. Essa necessidade de contextualizar se dá porque a situação onde foram construídas faz parte da condição de produção, interferindo diretamente nas opções dos locutores e dos receptores de duas formas: da situação para o texto - em que determina até que ponto a situação comunicativa interfere no processo de produção e recepção de um texto - e, a outra, do texto para a situação, em que o leitor interpreta o texto segundo suas próprias vivências, seu conhecimento de mundo (VAL, 2000).

O contexto, por sua vez, está associado às condições de produção, e divide-se em contexto imediato e contexto amplo. O contexto imediato compreende as circunstâncias da enunciação e o contexto amplo, o ambiente sócio-histórico e ideológico do texto em questão.

3.1.1 O contexto imediato e o contexto amplo: a censura

Dentro das condições de produção iremos, primeiramente, analisar o contexto amplo, a condição sócio-política a qual o Brasil esteve submetido durante as décadas de

60 e 70, que teve como consequência a transformação das condições de enunciação, que influenciaram diretamente nas estratégias utilizadas pelos compositores para construir as canções de protesto, instituindo assim o gênero.

Uma das grandes responsáveis pela transformação das condições de produção que deram origem a este novo gênero, presente durante todo o regime militar, foi a censura. Ao analisar a trajetória da censura no Brasil observa-se algumas idas e vindas em seu percurso histórico motivadas, pelo que se pode perceber, pelos interesses condicionados ao contexto sociopolítico que se desenhava nas diferentes épocas.

O primeiro grande acontecimento que diz respeito à censura no Brasil, trata justamente da tentativa de assegurar sua derrocada, ou seja, assegurar a liberdade de imprensa. A primeira lei que estabelece a liberdade de imprensa foi assinada por D. Pedro I, em 28 de agosto de 1821. Depois de 151 anos em vigor, no entanto, o decreto de D. Pedro I foi censurado em 06 de setembro de 1972 pelo Departamento de Polícia Federal, que determinava a todos os jornais: "Está proibida a publicação do decreto de D, Pedro I, datada do século passado, abolindo a Censura no Brasil. Também está proibido qualquer comentário a respeito."

Tais 'orientações', embora parecessem esdrúxulas estavam protegidas de se tornarem públicas pela própria censura que vedava qualquer possibilidade de publicações desses atos secretos. As ações adotadas pela censura, no entanto, foram bastante oscilantes durante o período de 21 anos em que esteve em vigor, alternando períodos de maior e menor intensidade. Foi atuante no período subsequente ao golpe de 1964, apresentando variações nos anos posteriores, o que provavelmente se explica pela presença de pessoas com maior vocação autoritária em cargos determinantes do governo militar.

O período mais crítico quanto à atuação efetiva da censura, que implicou em efeitos diretos para a população brasileira, foi o da promulgação do AI-5, em dezembro de 1968, no governo Costa e Silva, até o fim do governo Médici. A partir do ano de 1976, no governo Geisel, teve início o processo de distensão, o que levou à diminuição das sanções. Mas, foi somente no final do governo Geisel e início do governo Figueiredo que a liberdade de imprensa foi restaurada no Brasil.

Durante os governos de Costa e Silva e Castello Branco[44], jornais de esquerda e jornais pró-João Goulart[45] foram invadidos e destruídos. Outros, como o Correio da

[44] Eliézer Rizzo de Oliveira (1976), entre outros, argumenta que, até o AI-2, o governo Castello Branco procurou legitimar-se através da constitucionalidade dos seus atos. O AI-2 alterou a Constituição,

Manhã[46], embora fosse um opositor radical de Goulart, foi perseguido pela censura por denunciar os abusos da ditadura. A retaliação veio com um ataque à bomba à sua sede, que foi invadida e interditada, tendo uma edição do jornal sido sumariamente confiscada e a proprietária do jornal, Niomar Bittencourt, sido presa por mais de dois meses.

Os atentados à bomba e os assaltos a banco se multiplicavam anulando muitas vezes seus próprios objetivos – porque ora podiam ser atribuídos à direita, ora à esquerda. Alguns tinham origem clara, como os atentados às peças O burguês fidalgo, no Rio, e Roda-Viva, em São Paulo, ou a explosão do Teatro Opinião em Copacabana, todos assumidos pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC), outros deixavam dúvidas (VENTURA, 2008).

O governo prometia combater o terrorismo de direita, mas fingia acreditar que ele não estava infiltrado dentro do próprio poder. A Central Intelligence Agency (CIA), no seu relatório secreto de catorze páginas intitulado *Os militares no Brasil* e publicado no boletim semanal de 29.11.68, dizia:

> Alguns linhas-duras também podem estar fornecendo apoio moral – e possivelmente material – a grupos civis de direita, como o CCC, que está envolvido em atividades terroristas, e a TFP, uma organização de ultradireita de católicos militantes (In VENTURA, 2008).

O que a CIA sabia, certamente o governo também não desconhecia, mas uma estava interessada em informação; enquanto ao outro só interessavam os indícios que pudessem incriminar, a priori, a esquerda.

Na madrugada de 30 de abril, uma bomba explodia no Estado de S. Paulo, no andar térreo de sua então sede, um prédio de seis andares no centro da cidade. O impacto da explosão destruiu o saguão e quebrou vidros a quinhentos metros do local. Mesmo antes das apurações, a autoria foi atribuída a “grupos de esquerda”.

Dez anos depois, em dezembro de 1978, o jornalista Luiz Alberto Bettancourt entrevistava um oficial do Exército que participara do atentado. Exigindo anonimato, o já agora coronel contava para o repórter:

---

incluindo a "subversão da ordem", ainda que não violenta, entre os crimes e retirando do júri a competência para julgar os casos de abuso da imprensa (COSTELLA, 1970, p. 132-4).

[45] Entre eles os jornais Politika, Folha da Semana,o Semanário e a Última Hora, esse integrante de uma das principais cadeias jornalísticas do país.

[46] Evidentemente, durante os períodos democráticos, sem censura, também há jornais que fecham, por razões diversas, como má administração, competição de outros jornais e de outros tipos de mídia etc., criando um problema de multicolinearidade. Miceli (1986) demonstrou que a participação dos jornais na receita provinda dos anúncios decaiu muito durante o período, devido ao crescimento da televisão. Há indicações, também, de que o *Correio da Manhã* já se encontrava em séria situação financeira. Evidentemente, os prejuízos derivados da censura, das invasões e depredações contribuíram para o seu fechamento.

> A operação foi planejada pelo Estado-Maior do II Exército – certamente em conjunto com um comando civil, embora isso eu não possa garantir -, que designou um oficial para articular todos os contato necessários. Esse articulador foi um coronel da Intendência, que aliás era dono da fábrica que fornecia os cantis do II Exército (VENTURA, 2008, p. 199).

O que já não era nem de longe um governo democrático ficou ainda pior. Se antes do Ato Institucional nº 5 a aplicação da censura estava limitada à necessidade da defesa do regime e estado de sítio, após a medida as ações coercitivas foram postas em prática sem que fosse declarado estado de sítio.

A primeira medida, executada no mesmo dia da publicação do ato, foi ocupar o Jornal do Brasil e submeter o conteúdo do periódico à aprovação dos oficiais[47]. No entanto, no dia seguinte, os jornalistas publicaram o conteúdo censurado ao invés do aprovado pelos funcionários do governo militar.

Pouco depois da divulgação do Ato Institucional número 5 pela Voz do Brasil chegavam ao Jornal do Brasil cinco majores da Escola de Comando do Estado-Maior, dirigindo-se à sala da direção da redação, no terceiro andar. Ao se apresentarem como censores, o editor-chefe Alberto Dines pediu licença e subiu ao sétimo andar para se comunicar com o diretor Nascimento Brito.

Começava a nascer naquele momento uma edição histórica. “Eu achava que de alguma maneira a gente tinha que denunciar a censura. Era preciso caracterizar que o jornal estava censurado”, lembra Dines: “Eu queria dizer ao leitor que ele não acreditasse no que ia ler”.

Era arriscado, mas Nascimento Brito aceitou a proposta. “A estratégia adotada”, segundo Dines, “era mostrar de forma metafórica, figurada, com bom humor, que a gente estava sob censura”.

No dia 14, os leitores mais atentos do JB puderam perceber que o tradicional matutino da Condessa Pereira Carneiro apresentava mudanças que violentavam suas rigorosas normas de estilo e bom gosto. Nelson Rodrigues dizia que no dia em que o mundo acabasse, o *copydesk* do JB noticiaria o fato “sem um ponto de exclamação”. Naquele sábado, porém, o jornal estava cheio de clichês e lugares-comuns – “balipodistas”, “festejado jogador”, “o *colored* Pelé” – que haviam sido abolidos do jornal desde, pelo menos, 1956, quando o JB realizou uma das mais importantes reformas gráficas e redacionais da imprensa brasileira.

[47] Este é um ponto freqüentemente esquecido nas análises da censura. Ainda que a censura, quase sempre, seja negativa, isto é, procure proibir a divulgação de alguma notícia, há tentativas de forçar a publicação de notícias favoráveis ao governo e às autoridades coatoras, que vão desde notícias de alto nível de abstração, ideológicas, até notícias de tipo social e pessoal.

Mas havia surpresas mais estranhas. Apesar do sol de dezembro, por exemplo, a previsão meteorológica anunciava, no alto à esquerda da primeira página: "Tempo negro. Temperatura sufocante. O ar está irrespirável. O país está sendo varrido por fortes ventos". No outro lado da página, aparecia em destaque uma irrelevância: "Ontem foi o dia dos cegos". A foto principal era de Costa e Silva na entrega das espadas aos novos guardas-marinha. Ele está rígido, inclinado para frente como se fosse cair. Na outra, uma cena deslocada no tempo, com a seguinte legenda: "Garrincha foi expulso quando o Brasil vencia o Chile na Copa de 62". Pela primeira vez, no lugar dos editoriais, eram publicadas várias fotos: na maior, um lutador de judô, gigante, dominando um garoto. O título da foto: "Força hercúlea".

É possível que nem todos os leitores tivessem percebido a intenção das brincadeiras, do deboche e dos absurdos da edição, mas pelo menos um não gostou. No sábado à tarde, Dines estava na sua sala quando um dos majores da véspera entrou e foi logo dizendo:

- Você me fez de palhaço; não admito; nunca ninguém fez isso comigo.

A resposta do editor foi uma declaração de guerra:

- Olha aqui, você é meu hóspede e não admito que abuse da minha hospitalidade. Você se comporte ou te ponho daqui para fora e você vai ter que censurar o jornal do banheiro (VENTURA, 2008, p.252-253).

Em retaliação à atitude, o jornal foi censurado por três semanas consecutivas até se submeter a auto-censura em conformidade com as instruções da Censura, situação que perdurou até 1972. Além dessa, diversas outras ações repressivas aconteceram em diferentes pontos do país. Essa situação era apenas um agravamento da repressão que teve início desde os primeiros anos do governo militar, um exemplo disso foi a criação do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) desde os anos 1920 e do Serviço Nacional de Informações (SNI) em 1964, o que leva a crer que as forças antidemocráticas estavam apenas esperando a decretação do AI-5 para agir contra instituições e pessoas contrárias à ditadura. Em seguida, o que se viu foi o período mais repressivo da história política do Brasil. Um desses que estava na espreita para agir era o delegado Sérgio Paranhos Fleury[48], que mais tarde seria peça-chave da Operação

[48] Filho de legista, Fleury cresceu em delegacias e desde os 17 anos estava na polícia. Nos anos 1960 comandou um esquadrão da morte que executou centenas de criminosos comuns. Bebia, usava cocaína e mesmo assim foi considerado "heroi nacional" pelas Forças Armadas. O promotor Hélio Bicudo, porém, desvendou crimes do esquadrão e numa decisão inédita, a 1ª Câmara Criminal do tribunal de São Paulo decidiu pronunciá-lo por homicídio cometido durante as sessões do esquadrão. Portanto, de acordo com o

Bandeirantes (OBAN), um organismo que reunia elementos das Forças Armadas, da polícia estadual e da Polícia Federal para o trabalho específico de combate à subversão. O delegado recebia suspeitos em sua base, uma delegacia na Tutóia, no bairro do Paraíso, onde eram realizadas as consideradas piores sessões de torturas que se tem notícia, repletas de choques elétricos, afogamentos, palmatórias, queimaduras, espancamentos em pau-de-arara e estupros individuais e coletivos.

A influência do delegado ia além dos limites do Estado. Em 1969, Fleury matou Carlos Marighella[49] com ajuda do Centro de Informações da Marinha (CENIMAR), que deteve no Rio padres que tinham ligações com o guerrilheiro e os ofereceu à tortura do delegado.

Código de Processo Penal (CPP), no artigo 408, dispunha que nesse caso o réu deveria ser preso para aguardar julgamento. Para livrar Fleury da prisão, Brasília se empenhou e um projeto de alteração do CPP foi apresentado às pressas pelo deputado governista Cantídio Sampaio. A partir daí se editou a lei 5.941, de 22 de novembro de 1973, que determinava que no caso de réus primários ou com bons antecedentes, o juiz podia deixar de decretar a prisão ou revogá-la.

[49] Marighella era um veterano no combate a ditaduras membro do PCB desde os 18 anos. Foi torturado pela polícia de Vargas e anistiado em 1945, quando é eleito deputado federal e depois cassado em 1948, passando a viver na clandestinidade. Em 9 de setembro de 1964 é encurralado num cinema por agentes do DOPS. Mesmo depois de receber um tiro à queima roupa, enfrenta os policiais e grita "Abaixo à ditadura facista". Libertado com um habeas Corpus depois de 80 dias, funda a ANL. A partir daí se torna o inimigo mais procurado pela repressão. Em 4 de novembro de 1969 sofre uma emboscada na Alameda Casa Branca em São Paulo e é assassinado. Mesmo depois de morto sua voz continua a ecoar. Seu *Manual do Guerrilheiro Urbano* fica conhecido em todo o mundo. (O guerrilheiro urbano é (...) patriota ardente, é um lutador pela libertação de seu país, um amigo de sua gente e da liberdade."

Tabela 1 – Cronologia da Censura no Brasil

1964	Em 31 de março um golpe político-militar depõe João Goulart da Presidência da República. O Ato Instiucional nº 1 suspende os direitos políticos de centenas de pessoas. O general Castelo Branco toma posse como presidente.
1965	Extinguem-se os partidos políticos existentes e institui-se o bipartidarismo, com a Aliança Renovadora Nacional (Arena), de apoio ao governo, e o MDB (Movimento Democrático Brasileiro), de oposição.
1966	Suspensas as eleições diretas para cargos executivos. Vários deputados federais são cassados. O Congresso, ao protestar, é posto em recesso por um mês.
1967	O marechal Costa e Silva toma posse na Presidência da República. Líderes da oposição organizam uma frente ampla contra o governo militar.
1968	Oposição é reprimida com violência. O Ato Institucional nº 5 marca o endurecimento do regime, agora abertamente ditatorial.
1969	Costa e Silva é afastado por motivo de saúde. Uma junta dos ministros militares assume provisoriamente o governo. A alta oficialidade das Forças Armadas escolhe o general Garrastazu Médici para presidente.
1970	A oposição ao regime se torna mais intensa, com guerrilhas na cidade e no campo. Os militares reagem com violência. Nos "porões" da ditadura, passam a ocorrer mortes, desaparecimentos e torturas.
1971-1973	A repressão vence a guerrilha. O país experimenta um momento de desenvolvimento econômico que ficou conhecido como "o milagre brasileiro". A economia cresceu, mas em detrimento da preservação ambiental e com o aumento da dependência do petróleo importado e do capital externo.
1974	O general Ernesto Geisel assume a presidência, enquanto o MDB conquista uma vitória expressiva nas eleições legislativas.
1975-1976	Geisel representa a ala moderada dos militares e tenta promover uma abertura, enfrentando seus próprios pares. O crescimento econômico se mantém mas já há sinais de crise, proveniente sobretudo do aumento do preço petróleo e da dívida externa.
1977	A sociedade civil passa a reivindicar efetivamente a recuperação dos direitos democráticos.
1978	Fim do AI-5. A abertura política progride lentamente.
1979	O general João Batista Figueiredo assume a presidência. Aprovada a lei da anistia. Centenas de exilados retornam ao país. O pluripartidarismo é restabelecido.
1980	Agrava-se a crise econômica. Aumentam as greves e as manifestações de protesto. O PDS substitui a Arena e o PMDB o MDB. Fundam-se o PDT e o PTB.
1981	Continuam os conflitos internos entre a ala radical e a ala moderada das forças armadas. Figueiredo tem um infarto e o poder fica nas mãos de um civil, Aureliano Chaves, durante três meses.
1982-1983	Eleições diretas para governadores e prefeitos, com vitória da oposição em Estados como São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro. O PT obtem seu registro na Justiça Eleitoral. Sem condições de pagar aos credores externos, o Brasil vai ao FMI.
1984	Uma campanha por eleições diretas para presidente da República agita o país. Emenda à Constituição é votada com esse objetivo, mas não consegue ser aprovada no Congresso. O fim do regime militar é iminente.
1985	Indiretamente, o civil e oposicionista Tancredo Neves é eleito presidente da República. No entanto, com sua morte anterior à posse, assume seu vice, José Sarney.

Fonte: http://educacao.uol.com.br/historia-brasil/ditadura-militar-1-quadro-apresenta-principais-fatos-entre-1964-e-1985.jhtm

Da edição do AI-5 aos últimos anos do governo Médici, a sociedade brasileira foi submetida a boa parte das medidas de exceção. A eleição de Geisel implicou em uma abertura gradativa, que teve início com a redução da censura política, embora mantendo a censura permanente a alguns veículos de comunicação como O Estado de São Paulo, o Jornal da Tarde, o Pasquim, Opinião[50], Veja[51], O São Paulo e Movimento[52], este com 4,5 milhões de palavras censuradas entre 1975, ano de sua fundação, e 1978 (CHAGAS, 1979, p.48).

Somente depois da posse de Figueiredo é que a liberdade de imprensa no Brasil começa a ser redefinida, tomando como base um país de regime democrático. No entanto, essa abertura não foi total nesse primeiro momento, persistindo a censura aos veículos eletrônicos de comunicação.

As justificativas para a implementação da censura no Brasil são pouco conclusivas, já que são em sua maioria teses dedutivistas. A maioria delas atribui ao regime ditatorial, a censura e a necessidade de acumulação de capital, classificando, portanto, os instrumentos de repressão como ferramentas socialmente injustas. Da parte do governo, a explicação era atribuída à necessidade de desenvolvimento do país. No entanto, no que diz respeito à censura, quando se observa os temas que tiveram sua publicação proibida não se encontra ênfase em assuntos relacionados à política econômica ou reações a ela - greves e manifestações.[53]

Do conteúdo analisado, o motivo mais recorrente para justificar a censura era a proteção do Estado[54], que incluía várias subcategorias:

---

[50] De acordo com os números da censura, o Opinião foi o jornal que mais sofreu sanções. Dos 230 exemplares produzidos em quatro anos, 221 foram feitos com censura prévia e cinco deles apreendidos efetivamente (os números 24, 26, 195, 205 e 231). Das 10.548 páginas escritas pelos seus colaboradores, somente 5.796 chegaram aos leitores. O periódico sofreu ainda um atentado a bomba em 1976.

[51] A revista *Veja* esteve sob censura prévia durante 119 edições, tendo 10.352 linhas cortadas, 60 matérias totalmente proibidas, assim como 44 fotografias e 20 desenhos e *charges* (MARCONI, 1980, p. 84). Isto representa 87 linhas por número, um artigo vetado a cada dois números, uma foto a cada três edições e um desenho ou *charge* a cada seis edições.

[52] O *Movimento*, durante três anos de censura prévia, teve 3.093 artigos e 3.162 ilustrações vetados, num total de 18.761 laudas (MARCONI, 1980, p. 76).

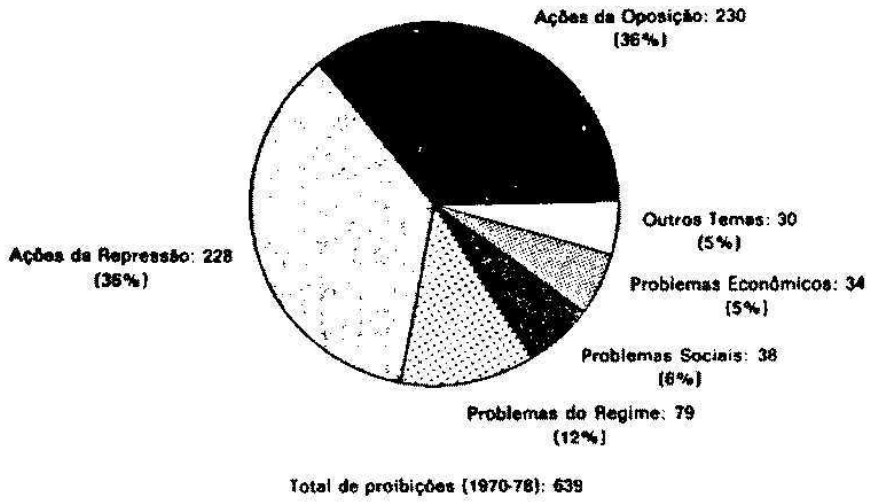
[53] A historiadora Maria Aparecida de Aquino analisou o material censurado nos jornais paulistas Movimento e O Estado de S. Paulo, o Estadão. Identificou intervenções distintas em publicações de perfis editoriais muito diferentes. No Estadão, o controle recaiu sobre assuntos políticos; em Movimento, que focalizava causas sociais, as sanções tinham como alvo reportagens sobre as condições de vida de pessoas comuns. Para a historiadora, Maria Helena Moreira Alves, o objetivo da censura num regime autoritário é esconder os conflitos na tentativa de "construir", ainda que artificialmente, uma sociedade estável e homogênea. Fonte: Coleções Caros Amigos. A Ditadura Militar no Brasil. Fascículo 9: Governo Geisel – Fim do "milagre". P. 266. Ver Anexo 16.

[54] Em 1970, todas as 27 proibições visaram à proteção do Estado; em 1971 respondeu por 91% das proibições; 90% em 1972; 82% em 1973; 88% em 1974; 84% em 1975-76 e 83% em 1977-78.

- Atividades repressivas: prisões, estouro de aparelhos, tortura, morte de opositores e a própria censura;
- As atividades da oposição;
- Os problemas *internos* do regime tampouco podiam ser tornados públicos: demissões, dissenções, nomeações conflitivas, problemas sucessórios, casos de corrupção militar, prisioneiros políticos, tortura e atividade estudantis;
- Os problemas sociais;
- Os problemas econômicos.

Só no período do governo Médici, mais de 80% do conteúdo proibido pelos censores foi classificado como proteção do Estado. Os dados mostram que as proibições, originárias, em sua maioria, nos órgãos militares de inteligência, visavam à proteção do Estado autoritário; outras, originadas em numerosos minicentros de poder, obedeciam a interesses menores, locais e, até mesmo, pessoais das autoridades coatoras. A coerência que se esperava das decisões autoritárias da Censura não obedecia a um padrão nem sequer apresentavam explicações consistentes, o que fez com que muitos analistas e observadores chegassem à conclusão de que a Censura não tinha lógica[55]. Nessa época também se tornou frequente a censura a pessoas consideradas 'inimigos do Estado'. Entre esses 'inimigos' estavam D. Hélder Câmara, Chico Buarque e Geraldo Vandré.

Gráfico 3 – A composição das proibições de publicar, 1970-1978



[55] "A Censura Não Tinha Lógica" foi o título de um artigo publicado no "Folhetim" da *Folha de São Paulo*.

3.1.2 A censura à produção artística e literária

A censura artística foi regida pelo Decreto nº 20.493[56], de 1946, que criou o Serviço de Censura de Diversões Públicas, ligado ao Ministério da Justiça e estabeleceu as regras do permitido. Isso vigorou até 1968, já que em 1969, com a criação da Polícia Federal, esta passou a responder pelos serviços de diversões públicas. Apesar desta mudança, o artigo 41 do referido Decreto nº 20.493[57] continuou sendo utilizado como referência para os censores durante toda a década de 1970: "Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica:

a) contiver qualquer ofensa ao decoro público;

b) contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes;

c) divulgar ou induzir os maus costumes;

d) for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;

e) puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;[58]

f) for ofensivo às coletividades ou às religiões;

g) ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacional;

h) induzir ao desprestígio das forças armadas."

Nos casos em que esses itens não se aplicavam as decisões tomavam como base o estabelecido pelo artigo 136: "os casos omissos serão resolvidos pelo chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas, ouvido o chefe de polícia". No que se referia à música popular, segundo Berg (2002), a Doutrina de Segurança Nacional era a principal justificativa para os atos da censura. Com o AI-5, a motivação política dos discursos tornou-se o foco da censura. Em 10 anos de aplicação, o AI-5 deixou o seguinte balanço, cerca de 500 filmes e 450 peças interditadas, 200 livros proibidos, dezenas de programas de rádio e televisão vetados e mais de mil letras de música censuradas (SOUZA, 1984, p. 142).

---

[56] Kushnir (2004) sublinha que "um governo eleito pelo povo depois de um longo período ditatorial (1937-1945) refez uma legislação invasiva e centralizadora, como era a que regia o DIP, para, nos (supostos) ares da liberdade, assegurar o domínio de outra maneira, mas mantendo um conteúdo regulador" (p.83). A censura à canção já estava prevista no DIP, onde, em 1939, estavam oito censores que tinham que observar o que trazia o Cap. III, Art.7, em que competia à Divisão de Radiodifusão, em sua alínea: " c) fazer a censura prévia de programas radiofônicos e de letras para serem musicadas". (KUSHNI R, 2004, p. 96).

[57] Afinal, em seu Capítulo II, no Art. 8º, expressava que competia à União "organizar e manter a Polícia Federal com a finalidade de prover: [...] d) a censura de diversões públicas" (ALBIN, 2002, p. 16).

[58] No Decreto nº. 21.240, de 1932, esta preocupação já constava na legislação censória ao proibir a: "alusão à não-cordialidade entre os povos" (KUSHNIR, 2004, p. 169).

Entre essas músicas que não passaram pelo crivo da censura, estava *Cálice*, de Chico Buarque. Mesmo com a letra vetada pelos censores, Chico tentou cantá-la junto com Gilberto Gil no evento Phono 73: O canto de um povo 2[59], balbuciando apenas a melodia e os trechos em que a palavra Cálice era pronunciada. A tentativa, porém fracassou, pois os microfones foram desligados e as vozes de Chico e Gil "caladas".

O fato, no entanto, tem duas versões diferentes. Uma da gravadora[60], que diz que os microfones teriam sido desligados pelos censores presentes no show[61]. A segunda versão atribui à própria Phonogram a "censura".

A censura artística e literária afetou, predominantemente, a produção nacional de cunho político. Entre os mais censurados estavam livros 'suspeitos', peças de teatro e músicas de motivação política. Essa predominância se comprova com números, já que 34% do material examinado no ano de 1976 foi censurado. Já a indústria cinematográfica, assim como as novelas de televisão passaram quase incólumes pelo período da ditadura, o que se deve em grande parte à autocensura[62]. A Rede Globo, por exemplo, manteve um departamento de censura responsável por enquadrar o conteúdo das narrativas dentro do determinado pelas regras da ditadura, de modo a evitar perdas econômicas resultantes da censura posterior.

Tabela 2 – Unidades inspecionadas e censuradas pela Divisão de Censura e Diversões Públicas de Departamento de Censura Federal, 1976.

Tipo de Unidade	Inspecionadas	Censuradas	Porcentagem das Censuradas
Filmes de cinema	23.231	6	<.1
Novelas de televisão (capítulos)	2.070	2 séries	—
Novelas de rádio	1.424	—	—
Peças de teatro	960	29	3
Livros	219	74	34

Fonte: Dados de entrevista com Rogério Nunes, diretor da Divisão de Censura, no Jornal do Brasil.

[59] Show promovido pela gravadora Phonogram, hoje Universal Music, em 1973, no Palácio das Convenções do Anhembi. Em 2005 trechos do show foram lançados no DVD "Phono 73", pela Universal Music. O evento tinha como objetivo apresentar o elenco de cantores da gravadora.

[60] Informações disponíveis na página oficial da Internet da gravadora Universam Music, no artigo *Conheça mais sobre a história da Universal Music*, em que, segundo a empresa, o corte foi feito após "a inesperada visita da Censura Federal." Disponível em: <http://www.universalmusic.com.br/quemsomos.asp>. Acesso em: 06 jul. 2003.

[61] Neste período a organização dos eventos artísticos eram obrigadas a repassar quatro ingresso para a Censura.

[62] Esse disparate entre os números se devem em primeiro lugar, a um problema de amostragem. Todas as peças de teatro e de rádio, assim como todos os filmes, só eram liberados para o público após análise dos censores, o que não se aplicava aos livros. Os números, portanto, fazem referência apenas àqueles livros investigados pela Divisão de Censura por serem "suspeitos" e, conseqüentemente, com maior probabilidade de serem censurados do que uma amostra aleatória dos livros publicados.

Esse complexo sistema foi responsável por produzir significação entre aqueles responsáveis por coagir e os coagidos, ou seja, censura e sociedade.

> Tais informações *não* se constituiam em um amontoado caótico de folhas dispersas abordando temas fragmentados, por vezes de maneira ridícula e sempre mobilizando um certo jargão. Configuravam, isto sim, uma rede intertextual produtora de eficazes efeitos de sentido e de convicção [...] uma das formas do *agir* da comunidade de segurança e de informações foi o estabelecimento dessa relação entre ela própria, que "executava", e os demais militares, que a admitiam, baseada na força de elocução de um tal discurso – que assim vivificava, recriava-se continuamente e sustentava ações (FICO, 2001, p. 21).

Para o controle da produção musical, as regras não foram diferentes. A censura abrangia desde os grandes festivais de música até as pequenas apresentações feitas em colégios. No arquivo do DOPS/RJ aparece um fato curioso com o assunto "Apresentação em escolas de compositores e artistas que participaram do Festival Universitário de Música Popular[63]". No documento há um relato de um espetáculo realizado no dia 6 de setembro de 1968 no Colégio Bennett, no Rio de Janeiro, em que o apresentador teria dito que pretendiam "levar a mensagem dos universitários aos estudantes de nível médio, de modo que estejam prontos para a luta quando ingressarem na escola superior". Na sequência, o mesmo documento informa que as "músicas apresentadas eram de protesto[64].

A preocupação com a educação crítica dos jovens era uma constante. No arquivo do DOPS do Rio Grande do Sul, há o registro do receio da polícia com o movimento estudantil. Em uma circular intitulada "Atividade estudantil", de 1975, no item "dados conhecidos", denunciava a politização das recepções feitas aos calouros nas universidades. Entre os casos citados, há o exemplo da Universidade de Brasília, quando durante show no dia 24 de agosto de 1974, o cantor Fagner, no meio da apresentação, parou de cantar e avisou ao público universitário presente que "agissem com muita cautela, pois a repressão estava sumindo com muita gente". O relato concluía: "Nenhuma atitude foi tomada a respeito pela direção da UnB"[65].

---

[63] Se de fato tratar-se da apresentação de cantores que participaram do *Festival Universitário da Canção Popular* (1968), este teve como um dos finalistas o então estreante compositor Gonzaguinha, com sua canção *Pobreza por Pobreza*, defendida por Jorge Néri. Este Festival foi vencido por Taiguara interpretando a canção *Helena, Helena, Helena*, de Alberto Land, e teve outro futuro integrante do MAU, a exemplo de Gonzaguinha, o compositor César Costa Filho, com o 3º lugar com *Meu tamborim*, parceria com Ronaldo Monteiro de Souza, interpretada por Beth Carvalho (HOMEM DE MELLO, 2003, p.470).

[64] Assunto: Apresentação em escolas de compositores e artistas que participaram do Festival Universitário de Música Popular, Origem: CENIMAR, Difusão: I Ex – DOPS/GB, Inform. nº 756, datado de 19.09.1968, Arquivo do DOPS, Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro.

[65] Coincidentemente, a organização de tal espetáculo contou com a participação da então aluna da UNB, a Prof.ª Dr.ª Zélia Lopes da Silva

A partir daí a repressão começou a agir diretamente na classe universitária. O resultado disso pode ser percebido pela queda na faixa etária dos presos políticos desde então, já que em 1970, mais da metade dos 500 presos políticos tinham idade média de 23 anos (GASPARI, 2002b, p.204)[66] que, por sua vez, também era a idade média dos músicos inscritos em festivais e integrantes de bandas. São inúmeros os registros nos arquivos do DOPS que relatam a prisão de músicos anônimos em razão de seu engajamento político associado à música.

Com a abertura de alguns arquivos, um assunto que chama atenção é a "Operação Condor", coordenada pelo presidente Figueiredo e responsável pelo acompanhamento, prisão e tortura de suspeitos de atentarem contra a "Segurança do Estado". A operação contava com a parceria das polícias dos governos militares do Brasil, do Chile, do Paraguai, do Uruguai, da Bolívia e da Argentina, que pretendiam capturar e matar os inimigos comuns do regime (FIGUEIREDO, 2005, p. 291). O plano só ficou conhecido publicamente em 1992, quando o ex-preso político paraguaio Martín Almada teve acesso ao "Arquivo do Terror", em Assunção, com documentos que detalhavam o plano dos governos autoritários dos seis países contra a "subversão". No Brasil, prontuários encontrados em 2000 nos arquivos dos DOPS, datados de 1976, traziam os nomes de inúmeros músicos estrangeiros. No Departamento Estadual de Ordem Política e Social (DEOPS), por exemplo, o nome da cantora argentina Mercedes Sosa foi citado primária ou secundariamente entre 1977 e 1982 em 16 documentos. As menções fazem referência a espetáculos no Brasil; participação em eventos, como no *Festival Nacional Mulheres nas Artes*, em 1982; por ter sido aludida em um manifesto: "Ref. Citada no panfleto ref. 30.000 desaparecidos na Argentina"[67]; ou ainda por ser "cantora conhecida como intérprete de canções de protesto"[68]; entre outros.

O músico brasileiro Ricardo Vilas (Ricardo Vilas Boas Sá Rego) foi outro desses nomes. Mais tarde ele serviria de moeda de troca no sequestro do embaixador dos Estados Unidos, Charles Elbrick[69], no Brasil, por grupos armados de esquerda, em

[66] Segundo o General Antonio Carlos Muricy, em entrevista ao *Jornal do Brasil* (19 jul. 1970).
[67] Operação Condor: Brasil "caçou" argentinos no país em 1976. *Folha de São Paulo*, 20/05/2000.
[68] Idem, nº. 21-Z-14-3836 rm, datado de out. 1977.
[69] A investida foi executada pela Dissidência Universitária da Guanabara e do Grupo Tático Armado da Ação Libertadora Nacional (ALN). O sequestro, realizado em 4 de setembro de 1969, é considerado o mais bem-sucedido golpe da esquerda armada contra a ditadura. Depois de trocarem a vítima de carro e o agredirem com uma coronhada na nuca após uma tentativa de fuga, deixaram no veículo uma mensagem responsável por deixar a Junta Militar que governava o país na época em estado de emergência: "A vida e a morte do Sr. embaixador estão nas mãos da ditadura. Se ela atender a duas exigências o Sr. Buker Elbrick será liberado. Caso contrário, seremos obrigados a cumprir a justiça revolucionária.". Deram 48 horas ao governo para a veiculação de um manifesto pelas principais emissoras de TV e jornais e

Momento Quatro 1969. Vilas era o estereótipo da juventude estudantil, tendo começado suas atividades políticas ainda no Colégio de Aplicação no Rio de Janeiro. O músico integrou o grupo musical composto por Maurício Maestro, Zé Rodrix, David Tygel e Ricardo Sá (nome artístico utilizado por Vilas na época), que participou de inúmeras eliminatórias dos festivais entre 1967 e 1968[70], mais tarde, em carreiras solo ou em outras formações, seus integrantes permaneceriam no cenário da MPB nas últimas décadas.

Mesmo com uma relação conturbada entre os músicos e o serviço de repressão, são poucos os registros presentes no DOPS que dão conta de compositores ou intérpretes presos exclusivamente por suas atividades musicais. O caso de Ricardo Vilas, preso em 1969, é um exemplo, já que em sua ficha consta como justificativa para a detenção, sua ligação com movimentos de oposição à ditadura militar, acusado de subversão e de tentativa de homicídio, conforme documentação presente no DEOPS/ São Paulo.[71]

3.2 A censura, a música e a ideologia

O conceito de ideologia pode ser visto por duas perspectivas, a primeira que leva em consideração a visão marxista que defende a existência de *um* único discurso

---

exigiram a libertação de 15 presos políticos considerados altamente subversivos para os militares, entre eles os líderes do movimento estudantil Vladimir Palmeira, José Dirceu e Gregório Bezerra. Quando o presidente dos Estados Unidos, Richard Nixon (1913-1990), amigo pessoal do embaixador, soube do acontecido pressionou a ditadura por uma solução. Dessa forma, não restou outra alternativa senão atender as exigências. Mais tarde, em 1970, a ALN e a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), comandada por Bacuri – apelido de Eduardo Collen Leite, considerado pelo regime um dos mais 'perigosos subversivos' por envolver-se em assaltos a bancos, carros-fortes e supermercados para levantar dinheiro para a luta armada contra a ditadura, além de comandar o sequestro do cônsul japonês, Nobuo Okushi, em março de 1970, trocado pela liberdade de cinco presos e de ter matado o segurança João Batista de Souza durante um assalto ao depósito da Companhia de Cigarros Souza Cruz e o agente da Polícia Federal Irlando de Souza Régis, em uma troca de tiros no momento do seqüestro do embaixador alemão. Mais tarde, Bacuri seria preso e submetido a 109 dias de tortura antes de ser assassinado. Seu corpo foi entregue à família coberto de hematomas, cortes profundos, escoriações e queimaduras generalizadas, dentes quebrados ou arrancados, costelas fraturadas, orelhas decepadas e olhos vazados. No laudo, assinado pelos legistas Aloysio Fernandes e Décio Brandão Camargo, consta que a vítima não foi vítima de tortura. -, voltariam a seqüestrar um embaixador para trocá-lo por presos políticos. Dessa vez, a vítima seria o embaixador alemão Von Holleben. Depois de cinco dias, a exigência foi cumprida e 40 presos foram liberados – 20 militantes da VPR e os demais pertencentes a diversas organizações comunistas – e levados para a Argélia. No dia seguinte o embaixador foi solto.

[70] Por meio das canções: *Diana Pastora* (Fernando Lobo e João Mello) com Marília Medalha e com a mesma cantora e com Edu Lobo, na vencedora *Ponteio* (Edu Lobo), ambas do III Festival de MPB, de 1967; *Sem despedida* (Macalé), ao lado de Joyce, no II Festival Internacional da Canção Popular, de 1967; *Charrete* (José Rodrigues), no IV Festival da MPB, de 1968; e *Ultimatum* (de Marcos e Paulo Sérgio Valle) ao lado de Maria Odete, alcançando o 2º. lugar no II Festival Nacional da MPB, de 1968.

[71] Segundo sua ficha no DOPS do Paraná: "Em 10.05.69 – Consta que o fichado foi detido pela polícia carioca DOPS por tentar balear dois agentes do DOPS e ser encontrado em seu apartamento forte material subversivo (V.p. DOPS/Rio – Tribuna PR)"

ideológico – o da classe dominante – o que acaba legitimando o poder de uma classe ou grupo social. A segunda analisa a ideologia de forma mais ampla, considerando os discursos como ideológicos; além de considerá-la como uma concepção de mundo de um determinado grupo social numa circunstância histórica determinada. Sendo assim, é possível dizermos que a ideologia é a concepção de mundo de um indivíduo ou grupo social. A princípio, a AD utilizou o conceito de ideologia idealizado por Althusser (1974), que a define como um conjunto de práticas materiais que reproduzem as relações de produção. Para ele, a ideologia é a responsável pelo funcionamento e pela organização dos Aparelhos Ideológicos do Estado (AIE), representados por instituições que estão sob seu controle como a religião, a escola. A AD passa a considerar a ideologia como estratégia para a produção de evidências que implicam hábitos, valores, crenças e rituais compartilhados pelos sujeitos, portanto uma manifestação sempre grupal e nunca particular. A produção dessas evidências engloba a memória e o esquecimento, criando no sujeito a ilusão de ser autônomo naquilo que diz, pois as palavras passam a ter sentido quando passam para o anonimato, pois estão atreladas à história.

Os esquecimentos podem acontecer em duas instâncias, o esquecimento nº1 - da instância do inconsciente. Faz com que pensemos ser a origem do que dizemos, quando, na verdade, detonamos sentidos preexistentes – e o esquecimento nº2 – da enunciação, semi-consciente, indica que o dizer sempre podia ser outro.

Sendo assim, a AD não considera a literalidade dos dizeres, já que as palavras estão carregadas de ideologia e seu sentido é construído na relação do sujeito com a língua. Para Orlandi (2000, p. 45), este sujeito é responsável pela organização e unidade do texto, pois o sujeito se submete à linguagem e à história para dizer. Na música engajada, a ideologia aparece implicitamente a todo momento, no entanto isso se faz por meio de pressupostos, subentendidos e silêncios, já que a censura não permitia que essa ideologia fosse expressa de forma escancarada.

Entre os países que adotaram a censura ideológica às artes, o Brasil foi um dos que desenvolveu os instrumentos mais requintados para justificar a repressão. No parecer emitido pelo Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas de Brasília sobre os motivos das proibições existiam, além de dados sobre a gravadora, a canção e o compositor, um campo intitulado “Linguagem”, onde os censores categorizavam a tipologia da linguagem utilizada nas composições, entre elas:

1. Romântica
2. Protesto
3. Romanesca
4. Truncada
5. Saudosista
6. Poética
7. Normal
8. Própria do gênero baião
9. Lírica
10. Tendenciosa
11. Sentido dúbio
12. Enaltecedora
13. Acessível
14. Estilo Popular
15. Poética sem muito apuro
16. Descolorida
17. Pobre
18. Regionalista
19. De teor político
20. Comum-maliciosa
21. Irreverente
22. Obscena
23. Comum-amorosa
24. Épica
25. Simples e doutrinária
26. De fundo religioso
27. Pitoresca
28. Subliminar
29. Popular com dosagem de sublimação
30. Caipira
31. Indireta
32. Simplória
33. Errônea
34. Perniciosa
35. Grosseira
36. Vulgar
37. Mensagem negativa
38. Entretenimento
39. Positiva
40. Com fundo educativo
41. Indeterminada

Ao que se pode perceber o trabalho do censor era amplamente subjetivo, tendo como base a decodificação do texto a partir de experiências particulares. Isso explica as questões às quais os candidatos ao cargo de censor federal eram submetidos. A prova que selecionava os funcionários trazia questões que misturavam comportamento e ideologia, como “Você tem medo de aranha? Você acha que as leis antes de serem cumpridas devem ser questionadas? Você acha que as relações sociais devem partir das

Universidades?". A maioria das questões era construída na ordem inversa de modo a confundir os candidatos.[72]

O aumento da exigência no processo de seleção dos censores foi necessário para solucionar problemas que se apresentavam com frequência nos pareceres, como erros gramaticais graves e interpretações confusas das canções analisadas, que criaram a imagem do censor incapaz. O veto e a liberação da canção *Trocando em miúdos* (1978) é um exemplo disso. Mesmo numa canção como essa, que descreve momentos da separação de um casal, os censores enxergavam subversão. Nesse caso, o motivo foi a referência a um livro do poeta chileno Pablo Neruda, que pertencera ao Partido Comunista de seu país, suficiente para proibirem uma letra. Informado do motivo da proibição, Chico teria dito aos advogados encarregados de lidar com a censura que não havia nenhum perigo de subversão, já que a moça, embora tenha ficado com o livro, nunca chegou a tê-lo.

No entanto, o ingresso desse novo modelo de censor acabou por gerar também um novo problema já que os funcionários contratados anteriormente tinham apenas o nível médio e os novos possuíam nível superior, o que era traduzido em visões diferentes sob um mesmo objeto, provocando avaliações distintas quanto à necessidade de censurar. [73]

Contudo, essa confusão interpretativa não se devia somente à formação do censor, mas também à própria disposição da lei. A Lei nº. 5.536, de 21 de Novembro de 1968[74], que "Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura[75], e dá outras providências". Fica claro assim que em nenhum momento a Lei dispõe sobre a censura de letras musicais, sendo assim também não estabelece os parâmetros para o veto, tornando assim o corte questionável, pois o censor poderia simplesmente partir de uma linha argumentativa pessoal para justificar a decisão, ao contrário dos parâmetros traçados para as obra teatrais e cinematográficas,

[72] Estas perguntas estão disponíveis em uma pasta do DOPS/PR intitulada Censura, onde havia um recorte de jornal que elencava as perguntas citadas e afirmava que "de 1975-1977, dos 25 mil e 700 candidatos ao DPF (Departamento de Polícia Federal), 1.586 foram aprovados. Desses 57, foram contratados como técnicos depois de terem sua personalidade testada por meio de exames psicotécnicos. Desses 57, 29 foram demitidos após o teste, que reunia 20 perguntas básicas repetidas 180 vezes de formas diferentes.

[73] A partir da portaria 11B/70 tornou-se possível contratar censores sem concurso público.

[74] É nessa Lei onde é instituída a obrigatoriedade da formação superior para os técnicos da censura.

[75] O Conselho Superior de Censura de que trata a Lei em questão e que deveria contar com integrantes externos ao Governo só foi regulado por meio de um decreto assinado em 13 de setembro de 1979. Um dos membros externos consultados para integrar o CSC foi o poeta Carlos Drummond de Andrade, que respondeu assim ao convite "Nem me falem nisso. Nasci para ser censurado, jamais para censurar". In: Posto de Escuta. *Manchete.* Rio de Janeiro: Bloch, ano 15, nº. 823, 27 jan.1968, p. 56.

"Art. 4º Os órgãos de censura deverão apreciar a obra em seu contexto geral levando-lhe em conta o valor artístico, cultural e educativo, sem isolar cenas, trechos ou frases, ficando-lhe vedadas recomendações críticas sobre as obras censuradas".

Para colaborar ainda mais com tudo isso, o aumento da vendagem de discos[76] e a facilidade de acesso aos aparelhos de reprodução acabaram por tornar os órgãos de censura mais complexos, pois sentiam a "ordem" mais ameaçada por esse tipo de produção.

Para Kushnir (2004), a imagem do censor incapaz[77] não é de todo uma observação realista, já que esse estereótipo era mais uma justificativa para o fim da censura do que um argumento plausível. Para ela, além dos censores terem se comportado como atentos observadores da legislação, esta não trazia em si características subjetivas de interpretação, o que se observa é que a subjetividade estava no próprio objeto de análise, as canções. Tais composições, ao contrário dos textos informativos, principal alvo da legislação, tinham características de textos literários, sendo, portanto, passíveis de polissemia, o que dava margem para interpretações subjetivas.

> As reflexões nesse campo têm-se debruçado mais fortemente sobre a resistência, sobre o burlar o 'não-dizer'. Por esse raciocínio, criou-se um duelo em que o censor ou é um tirano, um algoz, ou é um incompetente, despreparado intelectualmente para a função (KUSHNIR, 2004, p. 39).

Na tentativa de garantir elementos suficientes para que os censores exercessem a profissão com mais eficiência, o chefe do Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP), Romero Lago, implantou o programa Qualidade Total em 1966, que consistia em realizar capacitações para os funcionários. Na grade dos cursos oferecidos estavam disciplinas como, Técnicas de Censura, ministrada pelo coronel Oswaldo Ferraro de Carvalho; Direito Aplicado, ministrada pelo censor Coriolano Fagundes; Teatro, ministrada pela atriz Sylvia Orthof e Censura de Teatro, cuja professora era Maria Clara Machado. A partir de 1977, os professores da Universidade de Brasília também passaram a ministrar disciplinas para os censores (KUSHNIR, 2004, p. 177). O investimento em especialização e o aumento das exigências nos processos de seleção acabaram por gerar um endurecimento das decisões do DCPD.

[76] De acordo com Márcia Tosta Dias (2000, p. 55), em pesquisa aos dados da vendagem de discos da Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD), em 1968 foram vendidos cerca de 18 milhões de discos (entre compactos simples e duplos e LPs), enquanto que, em 1974, alcançou uma cifra de 31 milhões.

[77] Quanto à imagem do censor, uma curiosidade é que, em geral, ela está associada ao homem, quando na verdade, a maioria dos funcionários do DCDP eram mulheres. De acordo com Gaspari (1999), dos 87 censores, 57 eram mulheres.

Alguns setores da sociedade civil também funcionaram como aliados da Censura, servindo de observadores e muitas vezes denunciando aquilo que consideravam subversivo e, portanto, merecedor de ser banido.

Esse endurecimento acabou por contaminar os censores com tal rigor, que quase tudo passou a ser suspeito. No final da década de 1960, o alvo foi a música de origem espanhola que passou a ser encarada como ameaçadora já que, além dos populares tangos e boleros, um novo estilo com composições focadas nos debates sobre a integração cultural de setores de esquerda do Cone Sul começava a despontar no Brasil. A precaução da Censura era tamanha, que até mesmo Roberto Carlos teve o disco *Roberto Carlos canta a la juventud* censurado por ter canções suas traduzidas para o espanhol.[78]

Essa perseguição contaminou também os países vizinhos, como a Argentina, onde o general Roberto Viola definiu assim o papel desempenhado pela arte contestatória:

> El tetro, el cine y La música se constituyeron em uma arma temible Del agressor subversivo. Las canciones de protesta, por ejemplo, jugaban um papel relevante em La formación Del clima de subversión que se gestaba: ellas denunciaban situaciones de injustiça social, algunas reales, otras inventadas o deformadas.[79]

O monitoramento a esse tipo de composição era constante por ser considerada uma das maiores ameaças à manutenção do sistema. O receio que as autoridades tinham da influência "degradante" desse estilo musical sobre a sociedade fez com que algumas teorias fossem desenvolvidas pelo militares. Uma delas dava conta de que existiria uma Organização sediada em Cuba, que tinha como objetivo a promoção da canção de protesto.

Essa desconfiança toda foi motivada após denúncia feita pela revista argentina Esquiu, no artigo *La canción protesta: instrumento subversivo?* - escrito tomando como base o primeiro número da revista *Canción Protesta,* produzida pela Casa de las Americas, de Cuba, em 1967, em comemoração ao *Primeiro Encontro da Canção de Protesto*[80], marco mundial no campo da canção de contestação política e social – o texto

[78] Um encarte publicado junto com este CD lançado mais tarde, em 1998, pela Sony Music, diz que o material foi vetado porque a ditadura brasileira considerava perigosa a vulgarização da língua espanhola por poder contribuir para o ideal da *canción por la unidad latinoamericana,* que pregava Pablo Milanés, ou o Soy loco por ti America (1967), de José Carlos Capinam e Gilberto Gil.

[79] Diario "La Prensa", Buenos Aires, 26 de diciembre de 1979. In: *Una Nación de Subversivos*. Disponível em: < http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/almiron/cposto/>. Capítulo VI. Una nación de subversivos. Acesso em: 16 set. 2011.

[80] Mesmo com as reações adversas, o Encontro conseguiu mobilizar artistapara a criação do Centro de La Canción Protesta, que funcionou como um importante centro de aglutinação das composições que se

trazia uma série de críticas ao gênero, chegando a classificá-lo como instrumento de uma "guerra ideológica".

Do encontro participaram inúmeros músicos ligados às composições de protesto como Daniel Viglietti, os irmãos Parra, Silvio Rodrigues, Pablo Milanés e Luis Cília[81], este último ganhador do primeiro prêmio da canção revolucionária.

Ao voltar para a França, onde vivia exilado, Cília leva consigo uma bobina com quatro gravações de Carlos Puebla, que acabam sendo lançadas pelo *Cercle Du Disque Socialiste*, em Paris, em 1968. Entre as canções estava *Hasta siempre*, que tornou-se um enorme sucesso na Europa e é tida como um dos ícones da canção de protesto no mundo. Em menos de um ano esta canção veio parar no Brasil, sendo regravada pela Companhia Brasileira de Discos do Rio de Janeiro, o que gerou preocupação nos órgãos de censura.

Tal preocupação motivou um ofício enviado pelo chefe do DCDP ao diretor do DOPS, coronel Newton Braga Teixeira, que revelava sua apreensão quanto à liberação do disco *CHE*, de Carlos Puebla, pela gravadora Polidor, para todo território Nacional, justificando que o disco continha músicas ofensivas ao interesse da Nação e das "ditaduras irmãs".

Esse pretexto de defesa dos interesses da ditadura para além das fronteiras territoriais serviu como base para a proibição de inúmeras composições. Um exemplo é o caso da tradução da canção *Espanholzinho*, de Juan Manoel Serrat e António Machado, "Há um espanhol que quer viver/ e a viver começa/ entre uma Espanha que morre/ e outra que boceja/ Espanholzinho que vens/ ao mundo Deus te guarde/Uma das duas Espanhas/ te gelará o coração", proibida no Brasil por "ser a mesma ofensiva aos sentimentos de um país irmão"[82].

Para as músicas *Chacarera de mi pago* (Unos ojos estoy viendo que no me dejan cantar en el rasguido me pierdo, los versos me hace olvidar.) e *Plegaria a um labrador* (*Levántate y mírate las manos para crecer, estréchala a tu hermano, juntos iremos unidos en la sangre, hoy es el tiempo que puede ser mañana. Líbranos de aquel que nos*

---

inseriam dentro da chamada Nova Canção Latino-Americana, promovendo uma aproximação entre Cuba e os países da América do Sul. (VILAÇA, 2000, p. 39).

[81] Compositor português autor do hino do Partido Comunista Português e um dos primeiros a compor canções contra a Guerra Colonial na África. Em 1962 é preso devido a sua participação numa greve de fome na cantina da Universidade de Lisboa, segundo informações do Instituto dos Arquivos Nacionais/ Torre do Tombo, PIDE/DGS, Pasta Luís Fernando Castelo Branco Cília. proc. 1936/ E-GT.

[82] De acordo com texto do parecer 315, de 21 de outubro de 1975. Neste mesmo documento eram proibidas ainda as letras das canções *Viajero*, *Canción y Camino* e *Hoy es Mañana*, de Juan Blanco e Darlam Marques; *Chacarera de mi pago*, da Família Parra; e *Plegaria a um labrador*, de Victor Jara.

domina en la miseria; tráenos tu reino de justicia e igualdad; sopla como el viento la flor de la quebrada, limpia como el fuego el cañón de mi fusil...), o argumento foi o mesmo. Só que, em ambos os casos, os censores apontavam que os autores deixavam clara a "opressão e a total falta de liberdade [sic!]". Outra censora ao analisar a mesma música, vota pela proibição por achar inadequada a tradução da expressão "*que caray*", traduzida para o português como "caramba". Outra análise chega ao seguinte parecer "[...] prega-se a revolta, a necessidade de união para a luta a fim de conseguir a liberdade, a justiça e a igualdade [...] um hino de revolta e instigação à luta armada".

Em 1977, o alvo foi a canção *Violeta Del Tiempo* composta pelo brasileiro Décio Marques em homenagem a Violeta Parra. Na letra, feita em espanhol, existe um claro jogo de opostos composto por meio de metáforas. E foi justamente essa estratégia discursiva que serviu de justificativa para o veto da censura.

> [...] La voz de ternura, impulso de historia
> Que canta su gloria bajo un cielo negro
> El fin de la escoria del sable milicia
> Que implantó injusticia y nuestra soledad
> La gente humillada busca una solucción
> Y bajo el escombro siembra una raíz
> El hombre inhumano el sable se iran borrar
> En la escritura del tiempo y del maíz
> (en la historia del tiempo, del cobre y del maíz)
> Y arriba en el infinito tú irás cantar
> Canta violeta canta, canta, canta
> Hasta que rompa el siglo de represión [...]

Os militares chamavam atenção para o vocabulário utilizado nesse tipo de composição, entre elas citavam o jogo de oposições "vida e morte; candura e opressão; sol e céu negro". Nesse caso, a censora classificou a música como "revolucionária e de protesto, podendo servir de bandeira a propósitos contrários ao interesse nacional [...]". Em outro parecer sobre a mesma composição, destaca-se a seguinte observação: "é crivada de metáforas cuja compreensão, acreditamos, se torna difícil àqueles que não estejam completamente a par dos acontecimentos políticos e sociais do Chile".

Pouco a pouco, as composições revolucionárias foram rompendo as fronteiras físicas e políticas das nações e contaminando outros povos com o ideal de libertação. Um exemplo disso foi a música portuguesa trazida para o Brasil por Abílio Manoel, que chegou ao país por causa da perseguição política de que foram vítimas seu avô, seu pai e sua mãe durante a ditadura salazarista por causa do manifesto ateísta feito e divulgado pela família, o qual foi repudiado pela ditadura "cristã".

E foi com uma canção dedicada à Revolução dos Cravos, *O fado e O Cravo de Abril*, que Abílio Manoel foi selecionado para o Festival Abertura, promovido pela

Rede Globo, em 1975. No entanto, a música foi vetada pela censura brasileira, o que fez com que, segundo o autor, a Rede Globo desse a ele uma passagem aérea para Brasília com a intenção que negociasse pessoalmente a liberação da música junto ao ministro da Justiça, Armando Falcão.

A prática, que era um dos recursos utilizados na tentativa de sensibilizar os censores, não teve resultado positivo nesse caso[83]. Em 1976, no entanto, a canção pode ser gravada no CD *América Morena* após uma estratégia simples e muito utilizada pelos compositores da época na intenção de ludibriar os censores e conseguir aprovar as canções, a mudança dos títulos e o jogo de palavras. Sobre isso, o compositor Aldir Blanc diz que essa barganha entre gravadoras e Censura, adequando as letras das canções na tentativa de torná-las graváveis era extremamente prejudicial "Isso tem um preço para o criador, para a cultura e, conseqüentemente, para aquele que ouve" (AUTRAN, 1979, p.100).

No caso específico de *O fado e o Cravo de Abril*, o título foi trocado para o *Cravo e o fado de Abril*, o que modificava completamente o sentido do que estava sendo passado à população, onde, num primeiro momento, faz referência ao ritmo típico português, relacionando-o com o final da primavera (abril) e de um momento político autoritário, em que os cravos representam a revolução dos capitães portugueses[84], que em 25 de abril de 1974 tomaram o poder, livrando o país do facismo que governava Portugal desde 1933.

A participação da música de protesto na Revolução dos Cravos foi efetiva. O sinal para as tropas avançarem partiu da Rádio Alfabeta, com a música *Depois do Adeus*, de Paulo Carvalho, tocada às 23h do dia 24 de abril. O segundo sinal veio 1 hora depois por meio da Rádio Renascença com a música *Grândola, Vila Morena*, de José Afonso, antecedida da leitura da sua primeira quadra:

> Grândola, vila morena
> Terra da fraternidade
> O povo é quem mais ordena
> Dentro de ti, ó cidade.

Esse foi o sinal para avisar a todos os quarteis e militares que aderiram ao golpe, que tudo estava correndo conforme o previsto.

[83] Consulta ao arquivo DCDP de Brasília confirma a relação entre gravadoras e censores na barganha para a liberação das composições.

[84] Quando os Militares das Forças Armadas foram para as ruas, as floristas do Rossio, praça central de Lisboa, colocaram cravos nos fuzis dos militares e sem disparar, praticamente, nenhum tiro, os militares derrubaram o regime ditatorial. A Revolução foi o tempo inteiro apoiada pela população e conseguiu restaurar as liberdades de expressão, de opinião e de imprensa.

Em homenagem à Revolução dos Cravos, que em abril de 1974 depusera o regime ditatorial de Portugal, Chico Buarque compôs a música *Tanto Mar*,

> Foi bonita a festa, pá
> Fiquei contente
> E inda guardo, renitente
> Um velho cravo para mim
>
> Já murcharam tua festa, pá
> Mas certamente
> Esqueceram uma semente
> Nalgum canto do jardim
>
> Sei que há léguas a nos separar
> Tanto mar, tanto mar
> Sei também quanto é preciso, pá
> Navegar, navegar
>
> Canta a primavera, pá
> Cá estou carente
> Manda novamente
> Algum cheirinho de alecrim

Em composições nacionais muitos vetos foram dados baseados na utilização de palavras como "sangue, luta, flor, pão, Vietnam, negros e perseguição". Os censores destacavam ainda que os músicos se aproveitavam da facilidade de entendimento pela massa das mensagens por estarem em contato frequente com outras formas de manifestação cultural.[85] Segundo o jornalista Humberto Werneck, o censor encarregado de encrencar com a música de Buarque foi Augusto da Costa – "ninguém menos que o zagueiro Augusto da seleção de 1950, em cuja jurisdição, o ataque uruguaio enfiou aquelas duas bolas no fatídico 16 de julho". "Porra, Augusto, você perde a Copa e ainda vem me aporrinhar", disse Chico. Depois dessa, *Tanto mar* passou, mas sem letra (WERNECK, 1989).

A metáfora flor é um artifício recorrente em diversas composições de protesto, utilizada com diferentes conotações. Na composição *Sabiá*[86], por exemplo, é usada simbolizando o exílio,

> Vou voltar, sei que ainda vou voltar
> Vou deitar à sombra de uma palmeira, que já não há
> Colher a flor que já não dá
> E algum amor
> Talvez possa espantar
> As noites que eu não queria
> E anunciar o dia.

[85] Essas informações constam da pasta Informações Sigilosas, intitulada A Canção de Protesto: Instrumento subversivo, de 27 de abril de 1973.
[86] Música de Tom Jobim e Chico Buarque, vencedora do III Festival Internacional da Canção Popular, em 1968, deixando em 2º lugar *Pra não dizer que não falei das flores*, composta e interpretada por Geraldo Vandré e favorita do público.

A principal concorrente de *Sabiá* no III Festival Internacional de Música, utiliza a metáfora desde o título, *Pra não dizer que não falei das flores,* dessa vez representando a pureza e a sensibilidade.

> Pelas rua marchando indecisos cordões
> Inda fazem da flor seu mais forte refrão
> E acreditam nas flores vencendo o canhão
> Os amores na mente as flores no chão
> A certeza na frente, a história no chão.

Expressões que serviam para mostrar a liberdade vigiada em que a população vivia na época também foram utilizadas pelos autores. O trecho "conversas de esquina", empregado na música *O Fado e o Cravo de Abril*, de Abílio Manuel, foi utilizado para lembrar que durante a ditadura, qualquer aglomeração de pessoas era coibida pelas autoridades militares.

> E o som das guitarras na rua,
> Conversas de esquina,
> Varinas, cantigas...
> O fado e o cravo de abril.

Muitas das letras censuradas conseguiram ser liberadas após a simples explicação do conteúdo delas[87]. Para que a letra de *Partido Alto* fosse aprovada foi necessário substituir as palavras "brasileiro" por "batuqueiro" e "titica" por "coisica." A Censura do Rio de Janeiro pronunciou-se: "A TCDP da DR/GB, examinando o primitivo texto da música Partido Alto, achou por bem vetá-la, pelo sentido depreciativo ao brasileiro apresentado em um de seus versos e também devido ao uso de expressão grosseira."[88] Dessa forma estava mantido o modelo de Brasil criado pelos militares, um país desenvolvido economicamente, moderno e alegre, onde estava proibido às manifestações artística qualquer referência à pobreza, à fome, à desigualdade social. Isso explica o veto à música de Chico Buarque, que contradizia em tudo o modelo da ditadura.

Em *Não existe pecado ao sul do Equador*, a frase vetada foi "vamos fazer um pecado, safado, debaixo do meu cobertor", substituída por "rasgado, suado, a todo vapor" para ser aprovada. No entanto, o trecho "deixa a tristeza pra lá, vem comer, me jantar/sarapatel, caruru, tucupi, tacacá/ vê se me usa, me abusa, lambuza" passou despercebido.

---

[87] Parte desses processos de negociação entre músicos, gravadoras e Censura podem ser consultados no Fundo FDDP de Brasília, no acervo do Rio de Janeiro, além de outra parte que deve ter sido destruída ou extraviada.

[88] Sem identificação de protocolo e respondido à mão no próprio ofício da Phonogram que pedia a liberação da canção, de 05.04.72, Seção Censura Prévia, Fundo DCDP, Arquivo Nacional/ DF.

A estratégia adotada pela DCDP e pela Polícia Federal era para que a censura fosse feita a partir das possíveis interpretações da lei. Um exemplo disso é o Ofício n.º 1398/75 – DCDP em que o diretor geral da Polícia Federal, Moacyr Coelho, alerta o então ministro da Justiça, Armando Falcão, sobre a preparação de um evento artístico organizado pelo Centro Acadêmico da Universidade Federal Fluminense, que contaria com a participação de "[...] MPB-4, Chico Buarque, Milton Nascimento, Luiz Gonzaga Jr., Sérgio Ricardo, Dom (sic!) Bosco e João do Vale."

A estratégia utilizada pelo Estado, nesse caso, foi, segundo Coelho, "fazer toda série de exigência possível, com o fim de dificultar ou impedir a sua realização". Em situações como essa, já que nem sempre existia algo para proibir antecipadamente. Eram feitas consultas no DOPS para saber informações a respeito dos artistas que participariam do evento e a partir daí adotar a tática mais adequada.

Assim como não houve fronteira para a música de protesto, também não houve barreira para a vigilância. Em 1978, o disco *Falso Brilhante*, de Elis Regina, foi censurado na Argentina por causa da canção *Gracias a La vida*, de Violeta Parra. O disco teve origem na peça de mesmo nome, acusada na época de panfletária[89], que foi sucesso de bilheteria no Brasil, atingindo a marca de 280 mil espectadores em 14 meses de apresentações, trazendo uma visão otimista da situação política do país. Isso pode ser percebido na letra da música *Quero*, de Thomas Roth, um dos temas da peça.

> Quero ver o sol atrás do muro
> Quero um refúgio que seja seguro
> Uma nuvem branca sem sol nem fumaça
> Quero um mundo feito sem porta ou vidraça
> Quero uma estrada que leve à verdade [...]

Por não manifestar um conteúdo político explícito e não ter militantes entre os atores do elenco, a peça foi liberada depois de uma *premier* para os censores com parecer que trazia a seguinte decisão

> Show musical, de autoria de Elis Regina e outros artistas nacionalmente conhecidos, e que apresentam vários temas de nosso cancioneiro musical, de muito bom gosto e de objetivos de fundo educativo, tentam apresentar um espetáculo de nível médio e de caráter cultural. As letras musicadas são de bom teor lítero-psicológico, além de levarem a mensagem de confiança para qualquer tipo de platéia, face à linguagem simples e direta. Nada desperta, senão bom gosto e alguns momentos de lazer. CONCLUSÃO: Pelo exposto, somos pela liberação sem restrição de qualquer exigência legal quanto à faixa etária.[90]

No entanto, por ser polissêmico, o espetáculo era não só uma crença na mudança e uma homenagem aos artistas, mas era também uma denúncia. Esse sentido paralelo,

[89] A temática central do espetáculo era a vida do artista, a sua relação com a indústria, o sucesso, o fracasso e, é claro, a questão política.
[90] Texto integral do parecer emitido pelo técnico de Censura A. Gomes Ferreira, em Brasília.

negligenciado pelos censores num primeiro momento, foi percebido em seguida por causa das canções *Los Hermanos* e *Gracias a la vida*. Um agente policial foi a uma das apresentações em abril de 1976 e fez um relatório de duas páginas sobre o musical. O documento classificava o musical como não subversivo, mas ressaltava a possibilidade de outras leituras que poderiam estar associadas a ideologias políticas. Para justificar a suspeita, o relator destaca que a "interpretação por Elis Regina de algumas músicas poderia ter alguma conotação do gênero político ('Los Hermanos', de Atahaualpa Yupanqui [sic!], e 'Gracias a la Vida', de Violeta Parra)." No entanto, conclui o documento dizendo que "dificilmente poder-se-ia afirmar que o espetáculo tem objetivos políticos e, se os tem, são tão velados que a sua eficácia seria inofensiva, principalmente na atual conjuntura". Mas acrescenta que a música "Gracia [sic!] la vida" é de uma "autora chilena" e que seria adequado "investigar músicos que acompañan [sic!]". E ainda "Levantamentos dos componentes chilenos da equipe de Elis Regina que canta 'Gracia [sic!] a la vida'. Saber dos antecedentes dos chilenos = atraz [sic!] desta música, outros virão".

A partir desses relatos, fica evidente que havia a preocupação por parte dos censores não apenas com a origem do discurso musical, mas com as condições de produção – local – e de recepção – capacidade de decodificação da audiência.

O parecer desse único censor, considerado suficiente para a liberação do espetáculo, traduzia o que acontecia com a maioria dos técnicos que analisavam material artístico, uma linguagem simples e direta. No entanto, o que se apresentava era exatamente o contrário, nas entrelinhas é que estavam as mensagens a serem passadas e que deveriam ser censuradas, mas para perceber esse deslocamento de sentido era preciso mais do que apenas conhecer leis e eles não estavam preparados para isso.

A partir desta constatação, a pesquisadora Beatriz Kushnir realizou tese de doutorado[91] em História, onde traz outra leitura do exercício censório no Brasil. A autora fez um levantamento de como a censura foi institucionalizada no Brasil, levando em consideração a operacionalização das leis vigentes por parte dos técnicos recrutados pelo Estado para a tarefa. Para isso, ela entrevistou censores com o objetivo de entender melhor como se dava a operacionalização do serviço de censura.[92]

[91] A pesquisa deu origem à publicação Cães de Guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988

[92] A autora tomou os cuidados de filtrar o conteúdo das falas dos entrevistados, já que a visão "pessoal" desses profissionais muitas vezes estava carregada de uma ideologia pregada pelo sistema.

Esse levantamento permite observar embates recorrentes entre Estado e diversos setores da sociedade e uma imensa diversidade temática que ia muito além de somente questões políticas. Um exemplo disso era a temática do homossexualismo[93], que foi motivo de veto total ou parcial em todas as canções que abordavam o assunto. A música *De Leve*, versão de Gilberto Gil e Rita, Lee foi proibida sob a alegação de abordar tal temática: "Jojô era um cara que pensava que era/ mas sabia que era não/ saiu de Pelotas[94], foi atrás da hora/ Trepadeira de verão [...]", como afirma parecer existente nos arquivos da DCDP.

> A letra em questão enfoca o homossexualismo e o lesbianismo de maneira vulgar, maliciosa e inadequada. Por entendermos que tal assunto não deva ser tratado muito menos decantado de tal maneira e sim através do ponto de vista médico-científico, opinamos pela NÃO LIBERAÇÃO da composição supra, baseada no artigo 41, alínea a do Decreto 20.493/46. São Paulo, 16 de Novembro de 1977.

Embora a justificativa para o veto fosse "a ofensa a moral e os bons costumes" - que pode ser, em parte, explicada pelo conservadorismo cristão que povoava e povoa o Brasil e um estereótipo que associa fraqueza com homossexualidade, algo não admitido militarmente - em seguida revela-se baseada numa tese sobre desvios biológicos.

Mas de todos os argumentos, o mais utilizado foi, sem dúvida, a imposição de uma cultura do medo. Um documento dos arquivos da DCDP de Brasília, datado de 04 de dezembro de 1972, com o assunto: Movimento Estudantil na Guanabara, originado do SNI taz a acusação de que o show ocorrido em junho do mesmo ano e organizado pelo Diretório Central de Estudantes da Pontíficia Universidade Católica da Guanabara, com a participação dos músicos Gonzaguinha, Egberto Gismonti, Sérgio Ricardo e Edu Lobo, continha canções que não tinham passado pela Censura. Das canções que constavam como aprovadas pela Censura, anexas ao roteiro do show, estava *Federico*, atribuída a Egberto Gismonti.

> Eram passadas 3 horas
> Depois das Ave-Marias
> Quando seu corpo

[93] Este tema também foi tabu em outras ditaduras, como na Espanha. Em 1971, a canção "Le Gorille", do francês George Brassens, foi proibida pela Censura espanhola sob a justificativa: "contiene un fondo, no solo erótico sino homosexual y es, por tanto, deneglabe". Vale ressaltar que nestes mesmos documentos são proibidas ainda, do mesmo músico, Hecatombe, La Chasse aux Papillons, Corne d'Aurochs, Il Suffit de Passer le Pont, todas elas consideradas "inmorales". Naquele mesmo ano um outro parecer proibiu canções de John Mayall, enviadas pela Phonogram Madrid, como Looking at Tomorrow, considerada pelo censor: "canción ligera, pero muy ambigua y que puede ser interpretada como homosexual. DENEGAR". Logo, faz-se uso do veto sempre que houver a dúvida em relação aos "verdadeiros objetivos" da canção. Archivo General de La Administración de España, Sección: Cultura, Cajas: 63589 y 67381. Tal arquivo se localiza na cidade de Alcalá de Henares.

[94] A cidade de Pelotas fica no Rio Grande do Sul e é sempre recorrência quando o assunto é homossexualidade, pois é utilizada como símbolo de cidade gay.

De morte caiu sobre a terra fria.
Eram passadas 3 horas
Depois das Ave-Marias
Quando o silêncio das almas
Desceu sobre Andaluzia.
Assim disseram os homens
Assim falaram teu nome
Ainda te escuto as palavras
Bailando no firmamento.

A canção é uma referência direta ao poema *La cogida y la muerte*, de García Lorca[95]: "A las cinco de la tarde/ Eran las cinco en punto de la tarde/ Un niño trajo la blanca sábana/ *a las cinco de la tarde/* Una espuerta de cal ya prevenida *a las cinco de la tarde/* Lo demás era muerte y sólo muerte/ *a las cinco de la tarde* [...]" (LORCA, 1998, p. 287).

Para Lorca (1998) era, portanto, fazer referência à arte e à expressão contida, calada, usurpada seja pela violência física, seja pela autoridade. E, ainda, lembrar Lorca era provar que as vítimas das ditaduras eram transformadas em mártires e continuavam a 'assombrar' os seus repressores, como diz Paulo César Pinheiro na canção *Pesadelo*
"Você me prende vivo/ Eu escapo morto/ De repente olha eu de novo/ Perturbando a paz/ Exigindo o troco."

Mas não precisava necessariamente possuir engajamento com questões sociais ou políticas para se transformar na próxima vítima do veto. Bastava, por exemplo, utilizar um linguajar classificado como "pouco apropriado" pelo controle estatal da produção musical para transformar-se em alvo. Adoniran Barbosa teve canções do seu primeiro LP[96] vetadas, tendo como justificativa a utilização de um linguajar "pouco apropriado". Adoniran, embora não fizesse parte do grupo de artistas considerados subversivos, a desculpa dos equívocos ortográficos não se sustentava sozinha e, de acordo com Mugnaini[97], o veto da canção *Despejo na Favela*, de 1969, teve cunho político. A letra, enviada para apreciação pela CBS, em agosto de 1971, foi vetada sem mais explicações pela censura carioca. Em 1974, uma nova tentativa foi feita para liberar a música, no entanto, a proibição foi mantida[98], agora sob a alegação de infringir o Art. 41, alínea d), do Regulamento aprovado pelo Dec. Nº. 20493/46[99], que determinava: "Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou

[95] Embora, em depoimento, os artistas não tenham confirmado a execução da música, o simples fato da música constar do roteiro da apresentação já era motivo de desconfiança. Lorca tinha sido assassinado 36 anos antes, mas continuava representando a crítica às injustiças e à repressão política proveniente de uma ditadura que ainda persistia na Espanha e em Portugal
[96] A gravação data de 1974 e 1975.
[97] MUGNAINI Jr, Ayrton. Adoniran: dá licença contar.
[98] Parecer nº. 13849/74, Seção Censura Prévia, de 04.09.1975, Fundo DCDP, Arquivo Nacional/ DF.
[99] O artigo integrava o Decreto de 1946 que criou o Serviço de Censura de Diversões Públicas.

transmissão radiotelefônica: [...] d) for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes". O parecer ainda completa: "O final da letra dá idéia de protesto contra a ordem judicial e a condição social de Narciso na favela. Dessa maneira opinamos pela interdição da mesma. 22/12/73."

Do mesmo autor, *Saudosa Maloca* passou a ser objeto de desconfiança quando utilizada durante passeata do movimento contra a carestia. A mudança de contexto trouxe à tona uma das principais características de composição de Adoniran, a temática social, que abordava as inquietações das diversas camadas sociais. Entre os assuntos recorrentes nas letras do autor estavam: habitação, fome, exploração.

Ainda segundo Magnaini, a canção foi alvo da implicância dos militares, sobretudo por causa dos versos: "Minha mudança é tão pequena que cabe no bolso de trás, mas essa gente aí, hein? Cumé que faz?" (MUGNAINI JR., 2002, p. 124).

> Quando o oficial de justiça chegou
> Lá na favela
> E contra o seu desejo
> Entregou pra seu Narciso
> Um aviso, uma ordem de despejo
> Assinada "Seu Doutor"
> Assim dizia a petição:
> "Dentro de dez dias quero a favela vazia
> E os barracos todos no chão"
> É uma ordem superior
> ô, ô, ô, ô, meu senhor
> É uma ordem superior
> Não tem nada não, seu doutor
> Amanhã mesmo vou deixar meu barracão
> Não tem nada não
> Vou sair daqui
> Pra não ouvir o ronco do trator
> Pra mim não tem problema
> Em qualquer canto eu me arrumo
> De qualquer jeito eu me ajeito
> Depois, o que eu tenho é tão pouco
> Minha mudança é tão pequena
> Que cabe no bolso de trás
> Mas essa gente aí
> Como é que faz?
> ô, ô, ô, ô, meu senhor

A música, portanto, só viria a ser gravada em 1980, no LP *Adoniran e Convidados*. A faixa foi gravada em parceria com Gozaguinha, o que deu à letra uma conotação ainda mais política. Em uma análise feita por Lenharo (1985)[100], o autor identifica os seguintes pontos:

> A utilização dos termos "senhor/doutor" para designar o executante de "uma ordem superior" não é empregada aleatoriamente; constituem expressões que

[100] LENHARO, Alcir. Luzes da Cidade. 1985.

> advêm da linguagem do mundo colonial, e que retratam a superioridade incontestável do branco sobre o escravo. Neste samba, "senhor/ doutor" personalizam a ação devastadora do capital, destruidor do espaço fraternal da favela (LENHARO, 1985, p. 51).

Ainda sob o pretexto da linguagem pouco educativa, a Censura recomendou corte na canção *Já fui uma brasa*, parceria de Adoniran com Marcos César, propondo o corte de duas linhas conforme o perecer nº 13849/74: "A letra 'Já fui uma brasa' é passível de LIBERAÇÃO, o que propomos, se cortadas as duas últimas linhas do trecho falado. (art.41, 'a'), comb. Arts. 43 e 53 do Reg.". No veto da Guanabara, o problema apontado era outra vez a "falta de gosto", indicando a passagem "porque em baixo, se assoprar/ pode ter muita lenha pra queimar" como inapropriada. Com as mudanças, a música ficou assim:

> Eu também um dia fui uma brasa
> E acendi muita lenha no fogão
> E hoje o que é que eu sou?
> Quem sabe de mim é meu violão
> Mas lembro que o rádio que hoje toca
> iê-iê-iê o dia inteiro,
> Tocava saudosa maloca
> Eu gosto dos meninos destes tal de iê-iê-iê,
> porque com eles, canta a voz do povo
> E eu que já fui uma brasa,
> Se assoprarem posso acender de novo
> (declamado):
> É negrão... eu ia passando,
> o broto olhou pra mim e disse:
> é uma cinza, mora?
> Sim, mas se assoprarem debaixo desta cinza
> tem muita lenha pra queimar...

Na música, Adoniran critica o caráter cíclico do sucesso, em especial a marginalização do samba em detrimento do surgimento dos gêneros classificados como "modernos", no caso, a Jovem Guarda.

Adoniran voltaria a ser vetado sob a mesma alegação de adequação linguística pela canção *Tiro ao Álvaro*, parceria com Osvaldo Moles. O parecer de Brasília dizia o seguinte: "Recomendamos a LIBERAÇÃO da letra *Tiro ao Álvaro*, desde que corrigidas as palavras 'tauba' (para TÁBUA), 'artomove' (para AUTOMÓVEL) e 'revorve' (para REVÓLVE)". O compositor, no entanto, preferiu não incluir a música em seu disco de 1974, deixando para gravá-la num dueto com Elis Regina, em 1980.
Ainda pelo mesmo motivo, segundo Ayrton Mugnaini Jr., a canção *Samba do Arnesto* e *Um Samba no Bixiga*, lançadas nos anos 1950 pelos Demônios, desta vez proibida só por mencionar as palavras 'polícia' e 'sargento' também teriam sido proibidas no

mesmo período.[101] Além das alegações apontadas, o sotaque ítalo-paulista presente nas composições de Adoniran foi considerado algo impróprio para o Brasil novo dos militares pós-1964.

O fato de a Censura estabelecer critérios linguísticos tão severos supera a preocupação real com a formação cultural da sociedade, mas revela um argumento ainda mais forte, a representação da qual ela dava conta, o popular, o humilde, a diversidade, que não era tolerada pelo Estado Militar, pois revelavam um sistema de dominação, onde as classes dominantes eram detentoras do saber legítimo, enquanto tudo o mais era colocado à margem, criando uma falsa relação de status e estigma, sendo assim, a variedade linguística seria o reflexo da variedade social (POSSENTI, 2002). De acordo com Lenharo (1985) "O sentido da transgressão se amplia quando a fala 'errada' visa diretamente atacar não somente a fala do instituído e sim os seus próprios constituidores" (1985, p. 53).

A preocupação com a forma utilizada nas composições era também um estímulo à criatividade dos próprios censores, que vez por outra acabavam por transformar seus pareceres em verdadeiras críticas literárias. No parecer 16182, de 1974, são apontadas quatro canções do músico brasileiro Sérgio Sampaio em que se observa uma liberdade de analista por parte do censor. *O Bloco do Funil* ("A noite então desceu e a gente não dormiu/ Este é o primeiro grande carnaval do Rio/ Esta é a primeira grande ponte que caiu/ Este é o primeiro grande coração do Rio/ Este é o primeiro grande primeiro de abril..."), *Vá tomar banho* ("Não me encha o saco que eu não sou da sua escola,/ cuide da sua vida pois a barra está pesada..."), *O que será de nós* ("Ando tão cansado e 26 anos é muito pouco, meu amor/ Pra ter que suportar um quarto escuro como se eu fosse uma fera ou um vampiro...") e *Sweet melo* ("Luís Melodia, dias melhores virão... com seus blues de brasileiro e americano, meu irmão!... Quem pode, pode/ Quem tem medo chupa cana/ Quem não tem, come banana..."), afirma o censor:

> Inegavelmente, as letras musicais acima citadas observam o mais alto padrão literário, tendo sido elaborado no mais puro estilo linguístico. Entretanto, a perfeição das construções não elimina os agravantes de ordem política, social e moral aí utilizadas como motivo para as músicas em apreço. De maneira sutil, o autor se insurge e contesta os padrões sociais vigentes, em crítica às autoridades e ao regime [que] faz calar a inteligência e criatividade. Como exemplo, cito os versos da canção O QUE SERÁ DE NÓS, que se seguem: -

[101] Segundo o pesquisador, embora não tenham sido encontrados registros em Brasília do veto, o autor afirma que foram interditas as letras de: "[...] 'Samba do Arnesto', devido à imoralidade dos erros de português.'"(MUGNAINI JR., 2002, p. 132). Em 1985, o trabalho de Valter Krausche sobre Adoniran, trazia esta mesma versão em relação à *Samba do Arnesto*: "[...] foi proibido por um decreto federal que não permitia o uso 'errado' do vernáculo no rádio, na TV, etc." (KRAUSCHE, 1985, p. 79).

> Se eu não nasci em Londres/ por isso não posso cantar como John Lennon. Existem também críticas à construção da ponte RIO-NITERÓI: Em geral, as letras obedecem à mesma linha o que impossibilita, a meu ver, a sua liberação. Com base no art. 41, alínea d, de Regulamento baixado pelo Dec. 20.493, sugiro a NÃO LIBERAÇÃO. Brasília, 11 de junho de 1974.

A partir dessa justificativa, fica claro o que era passível de censura, além das estruturas linguísticas "pouco apropriadas", crítica política e social; idéias contrárias à determinada moral; críticas ao regime e às suas realizações, aqui, neste caso, temos o exemplo da ponte Rio-Niterói, símbolo da monumentalidade da engenharia implementada pelo Estado[102]. Palavras como noite, por exemplo, chamavam a atenção dos censores, já que constantemente eram utilizadas em seu sentido metafórico, fazendo referência à longa noite iniciada no dia primeiro de abril de 1964, data nunca reconhecida pelos militares como o dia do Golpe.

No caso da composição de Geraldo Vandré em parceria com Geraldo Azevedo, *Canção da Despedida*, só foi liberada pela censura depois de retirar do título a palavra *canção*, de acordo com parecer que encontra-se no arquivo da DCDP de Brasília. Na cópia da letra aparece o carimbo de "aprovo", mas o trecho "um rei mal coroado não queria / O amor em seu reinado pois sabia / Não ia ser amado" foi sublinhado, o que pode representar um veto em última instância que não consta dos arquivos, o que explica ela só ter podido ser gravada em 1973.

Neste mesmo parecer apareciam liberadas as cações *A última valsa* (Gilberto Gil), *Bandeira branca* (Geraldo Vandré), *Na terra como no céu* (Geraldo Vandré), *Qualquer dia desses* (Luiz Cláudio/ P.Tapajós) e uma única censurada, *Canto Livre da América* (Geraldo Vandré). A liberação das músicas era justificada pela interpretação do censor de que as mesmas utilizavam linguagem "simples e romântica", com tema "social", tendo como personagem "enamorados, bons, sonhadores", cortes: "não há" e, por fim, a conclusão: "visto não haver implicações nem mensagens de cunho duvidoso, somos pela liberação sem restrição de faixa etária".[103]

Os censores, no entanto, estavam mais uma vez equivocados. A letra de *Canção da Despedida* representa mais do que uma música que narra a rotina de um casal apaixonado, ao contrário, faz uma severa crítica à forma repressiva do governo da época.

[102] Na canção *O bêbado e a equilibrista*, de João Bosco e Aldir Blanc, temos uma passagem com a mesma crítica às construções do período militar: "Caía a tarde feito viaduto [...]".
[103] Parecer nº 6028/73, datado de 09.08.1973, Fundo DCDP/ Brasília, p.129.

Já vou embora →
Mas sei que vou voltar
Amor não chora
Se eu volto é pra ficar
Amor não chora
Que a hora é de deixar
O amor e agora
Pra sempre ele ficar
Eu quis ficar aqui
Mas não podia
O meu caminho a ti
Não conduzia
Um rei mal coroado →
Não queria
O amor em seu reinado
Pois sabia
Não ia ser amado
Amor não chora
Eu volto um dia
O rei velho e cansado
Já morria
Perdido em seu reinado
Sem Maria
Quando eu me despedia
E no meu canto lhe dizia.

Provável referência aos artistas exilados por causa da repressão imposta pela ditadura militar. Nesse caso, em especial, faz-se uma referência direta ao exílio de Vandré.

Provável referência ao Golpe de 1964 que levou ao poder os militares em uma atitude antidemocrática.

Mesmo vetada pela censura, Azevedo incluiu a canção em vários dos seus shows realizados na década de 1970, o que mostra a falta de controle da repressão. Em alguns casos, quando a censura não era suficiente para inibir os artistas, grupos militares e paramilitares atuavam "auxiliando" nos trabalhos. Uma das vítimas dessa atuação foi Geraldo Vandré, que após ser aclamado com o 2º lugar no Festival com *Pra não dizer que não falei das flores*, programou uma série de apresentações em conjunto com o grupo *Quarteto Livre,* que tinha entre seus integrantes Geraldo Azevedo, Naná Vasconcelos, Nelson Ângelo e Franklin. Foi justamente depois de um desses espetáculos , em 1968, que aconteceu um dos atentados de maior repercussão durante do governo militar. Vandré acabara de sair do local do show quando seu camarim explodiu. Ninguém se feriu, pois todos os músicos já haviam deixado o recinto[104]. Após o AI-5 o espetáculo foi proibido e Vandré precisou ficar escondido na casa da mulher de Guimarães Rosa antes de conseguir entrar no Paraguai com passaporte falso e, então, partir para o exílio no Chile.[105] Tendo a fuga de Vandré como inspiração, Benito de

[104] Depoimento de Geraldo Azevedo ao autor, no Rio de Janeiro, em 24 mar. 2005. Mais informações em HOMEM DE MELLO (2003, p. 301) e em ARAÚJO (2002, p. 108).
[105] Vandré só retornou ao Brasil em 1973, adotando uma posição de defesa do regime militar, rompendo com a oposição política. Algumas versões sugerem que a "mudança de lado" foi conseqüência de um

Paula gravou, em 1974, *Tributo a um rei esquecido*, "Ele foi um rei e brincou com a sorte/ hoje ele é nada e retrata a morte/ ele passou por mim mudo e entristecido/ eu quis gritar seu nome e não pude [...] O que foi que fizeram com ele?" (ARAÚJO, 2002, p. 106).

Caso semelhante aconteceria anos depois, em 1981, quando uma bomba explodiu no Riocentro, após o megashow do dia do trabalhador organizado pelo Centro Brasil Democrático (CEBRADE), presidido por Oscar Niemeyer. A organização do evento ficou sob a responsabilidade de Chico Buarque, que juntou um elenco de peso num show para mais de 18 mil pessoas. O ponto que merece destaque é que, embora o local do show fosse fechado, "das trinta portas de saída de emergência, 28 estão [propositalmente] trancadas com cadeado" (FIGUEIREDO, 2005, p. 318). A bomba estorou dentro de um Puma, no colo de um dos dois militares que estavam nesse setor da ação. O balanço foi de um morto, um aposentado por invalidez, um processo de investigação fraudado e os militares de alta patente inocentados, a exemplo de todos os outros envolvidos na operação.[106]

Em 1972, Geraldo Azevedo enfrentou outra vez problemas com a censura, agora por causa da música *Talismã*, escrita em parceria com Alceu Valença. A canção havia sido vetada por causa do trecho *"Joana me deu talismã, viajar."* Para vetar a letra, o censor utilizou a justificativa de que "Joana" e "viajar" faziam apologia ao consumo de drogas, pois "Joana" vinha de "marijuana" e "viajar" era o efeito alucinógeno da mesma. A dupla substituiu "Joana" por "Diana" e a canção foi aprovada.[107]

As músicas engajadas, no entanto, não eram os únicos alvos dos vetos. Até canções evangélicas foram proibidas. Uma lista com o repertório do "Primeiro Festival Brasileiro da Canção Evangélica", que se realizaria em Anápolis/Goiás em 1972, teve das 26 canções participantes, uma delas proibidas, o hino *Poder Jovem em Cristo*, de Luiz Alves dos Santos: "Jovem Lutai [...] Vede as drogas causando maldição/ Jovens

---

"acordo" feito com os militares para tornar seu retorno ao país possível, outras dizem que a virada ideológica foi motivada por torturas e "lavagem cerebral" realizadas pelos militares. (ARAUJO, 2002)

[106] A operação previa a explosão de várias bombas, no entanto, por acidente, uma das bombas explodiu antes da hora no carro que a transportava. Dentro do carro estavam o capitão do Exército Wilson Machado e o sargento Guilherme do Rosário. A explosão feriu o capitão e matou o sargento. A versão oficial dizia que os militares haviam sido "vítimas de um atentado". A afirmação seria sustentada por um inquérito policial militar forjado para a versão inconsistente dos fatos. O governo sabia que o atentado era obra da ala mais radical do Exército, formada por militares que praticavam atentados terroristas com o objetivo de tumultuar o processo de abertura do regime. Antes do Riocentro, bombas já haviam explodido em jornais de oposição, na Câmara Municipal do Rio de Janeiro e numa carta ao presidente da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), que matou uma secretária.

[107] Do disco: VALENÇA, Alceu, AZEVEDO, Geraldo. *Quadrafônico.* Rio de Janeiro: Copacabana, 1972. nº CLP11695. (vinil).

solitários estão sem direção/ Vamos destemidos a todos proclamar/ Que Jesus Cristo é o Salvador". O censor dá a palavra final: "[...] nada constei que impeça a liberação, exceto da última, por conter alusão a drogas"[108].

Isso mostra a falta de critérios para justificar os vetos. Mesmo assim, em 1971 Filinto Müller, presidente do partido da ditadura, a Aliança Renovadora Nacional (ARENA), afirmou não haver censura no Brasil. A declaração de Müller, no entanto, foi proibida pela censura.

Nesse período, os temas considerados imorais eram os principais motivos de censura. O problema estava no conceito de imoralidade, que para os censores parecia ser muito amplo e presente nos mais variados assuntos, gêneros e tipologias discursivas. Em 1973, a canção *Em qualquer lugar*, de Odair José e Fernando Adour, foi vetada por utilizar uma "linguagem insinuante", tendo como tema o "ato sexual", apresentando um "personagem licencioso" que traz uma "mensagem negativa [que] prega a prática do ato sexual em qualquer local"[109]. Para promover a sanção, o censor utilizou a seguinte justificativa: "Mais uma vez encaminhada à Censura, em grau de recurso, a presente letra musical, mesmo tendo sofrido pequenas modificações, continua atentando flagrantemente contras dispositivos censórios, como o art. 1º do Dec.–Lei nº1.077/70 e o art. 41, alínea a, do Dec. 20.493/46. Ante o exposto, só temos a nos manifestar contra a liberação da letra musical em epígrafe.[110]

A atuação da censura passou a ser tão desprovida de regras que até mesmo melodias passaram a sofrer proibições, como foi o caso de *Zanzibar* de Edu Lobo. Tanta severidade pecava pela eventual falta de atenção, que permitia a liberação de letras como a de *Pesadelo*, de Paulo Pinheiro e Maurício Tapajós, que "foi enviada no meio de outros discos para passar"[111]. A música trazia o seguinte trecho grifado: *"Você vai na marra/ ela um dia volta/ e se a força é tua/ ela um dia é nossa* [...] *que medo você tem de nós/ você corta um verso/ eu escrevo outro/Você me prende vivo/ eu escapo morto* [...]*"*. O equívoco só foi percebido depois da aprovação da DCDP, que por muito pouco não mandou retirar todos os discos das lojas.

Mas também houve aquelas composições que não tiveram problema algum com a censura, embora também tivessem como mote a situação política do país. Mesmo com

[108] Parecer s/nº, datado de 26.10.1972, Fundo DCDP/ Brasília.
[109] Parecer nº 3985/73, datado de 15.06.1973, Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas/ Brasília.
[110] Parecer nº 3985/73, datado de 15.06.1973, Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas/ Brasília.
[111] Paulo Pinheiro em entrevista concedida ao programa *Nossa Língua Portuguesa*. TV Cultura, exibido em 05 de março de 2000.

a recorrência temática, a abordagem do tema acontecia sob uma outra perspectiva, a do regime militar. A letra de *Marcha Hino dos Ex Combatentes*, de Raimundo Boaventura Ferreira, gravada em de 1974, retrata esse novo olhar: "[...] Brasil tu é gigante/ que tens o símbolo da pátria avante/ com os teus grandes combatentes/ que enfrentaram todas jornadas/ longe das suas moradas/ Brasil terra varonil/ Brasil pátria amada"[112]. Os elogios ao governo militar também prosperaram em forma de samba, como foi o caso do samba enredo *Obra Divina*, do Grêmio Recreativo Carnavalesco do Cruzeiro: "[...] Hoje a engenharia construiu/ esta obra divinal/transamazônica/ integração nacional/ canta lelê, canta lalá/ Este Brasil ninguém pode segurar/ Na passarela o cacique vai se integrar".[113]

As composições que não exaltavam esse clima elogioso eram constantemente vítimas dos argumentos partidários dos censores. Num dos pareceres que concluem pelo veto da música *Porto da Vitória*, de Taiguara, a censora de Brasília diz que a canção revela descaso com o país por parte do autor, infringindo assim o art. 41, letra g, do Decreto 20493, de 1946[114]. No veto da Guanabara, o argumento foi quase panfletário: "a insatisfação não condiz mais com a situação privilegiada de nosso país e o Dia da Vitória, nosso Brasil já alcançou há muito tempo"[115]. Razão parecida foi a justificativa dos censores de Brasília para a proibição da letra *Óculoescuro*, de Raul Seixas e Paulo Coelho, "[...] negativa, induz flagrantemente ao descontentamento e insatisfação no que tange o regime vigente e incita a uma nova ideologia, contrária aos interesses nacionais"[116].

Para driblar a censura, no mesmo ano, Raul Seixas gravou a música *Como vovó dizia*, em parceria com Paulo Coelho, uma adaptação de *Óculoescuro*: "Esta luz está muito forte, tenho medo de cegar [...] quem não tem colírio, usa óculoescuro/ quem não tem visão, bate a cara contra o muro/ quem não planta agora, não recolhe no futuro". A composição fazia parte da trilha sonora da novela *O Rebu*, da TV Globo, feita inteiramente pela dupla Seixas e Coelho. O disco teve uma de suas canções vetadas sob a alegação de infringir o artigo 41, o decreto 20493/46, no inciso: "d) for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes". *Murungando*, interpretada por Betinho, "levanta a cabeça

[112] Fundo DCDP/ Brasília, sem outras informações, com um carimbo de aprovado e a assinatura e o número do técnico de Censura.
[113] Idem, sem número do parecer e aprovada em 20 fev. 1975.
[114] Parecer nº 17705/74, datado de 26 jul. 1974, Fundo DCDP/ Brasília.
[115] Idem, datado de 21 abr. 1974.
[116] Idem, Parecer nº. 10207/ 73, datado de 12 nov. 1973, Fundo DCDP/ Brasília.

mamãe/ levanta cabeça papai/ levanta a cabeça hipão [...] levanta a cabeça povão", trazia, segundo parecer do escritório regional da Guanabara metáforas que sugeriam uma mobilização por parte da população "[...] o autor, através de metáforas, implicitamente, diz que o povo anda cabisbaixo e o induz a levantar a cabeça [...] na realidade, exortando o povo, ele está fazendo da música um meio para atingir um fim"[117]. No entanto, a música gravada no disco da novela é a mesma vetada pela Guanabara, o que pressupõe que foi liberada após recurso em Brasília, revelando o poder de negociação com a censura.

Mesmo visado pelo regime, Raul continuou com sua crítica implacável contra o sistema. No entanto, cada vez mais ele aprimorava suas estratégias para driblar a censura. Em *Mosca na Sopa*, mais uma interpretação equivocada dos censores fez com que a letra fosse liberada, embora trouxesse críticas ferrenhas ao regime militar sob o ritmo contagiante da fusão do baião com o rock. De acordo com o parecer, dado por dois técnicos, a música continha: "Cenas: das inconveniências de uma mosca; personagem: o autor e uma mosca; mensagem: inexistente; Conclusão: em que pese a estupidez e o mau gosto, somos pela liberação já que não atinamos a comprometimentos outros"[118]. Na letra, Seixas deixa claro o seu papel crítico diante do cenário: "Eu sou a mosca que pousou em sua sopa/ que pintou pra lhe abusar/ que perturba o seu sono".

O rock nacional enfrentou proibições frequentes. As canções com palavras proibidas tocavam no rádio, substituindo os vocábulos por um bip, chamando mais atenção do que se a palavra fosse pronunciada.

Mais tarde, em 1980, a temática das drogas voltaria a causar polêmica após nova proibição em torno da canção *O mal é o que sai da boca do homem*, de Pepeu Gomes, Baby Consuelo e Galvão que concorreu ao Festival MPB-80, promovido pela TV Globo: "[...] você pode fumar baseado/baseado em que você pode fazer quase tudo/contanto que você possua/ mas não seja possuído [...]".

Em 1984, um pouco antes de ser decretado o fim da censura, a banda *Legião Urbana* teve a canção *Dado Viciado*, de autoria de Renato Russo, proibida pela Censura Federal em Brasília. Foram quatro pareceres recomendando o veto da música, embora a letra mostrasse os danos provocados pela droga num jovem. A censora Solange

[117] Parecer nº. 686/ 74, datado de 12 nov. 1974, Serviço de Censura de Diversões Públicas/ Guanabara, cit. em: ESSINGER, Silvio (org.). *O Baú do Raul Revirado.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p. 94.
[118] 196 Parecer nº 2056/73, datado de 09 abr. 1973, Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas/ Brasília.

Hernandez, a Solange Tesourinha, emitiu a seguinte observação "[...] a composição referenciada veicula mensagem que pode suscitar interesse pelo uso de substâncias entorpecentes"[119]. A canção só seria gravada no CD *Uma outra estação*[120], de 1997, fazendo uma ressalva explicando que o Dado, personagem da música, não se tratava do integrante do grupo Dado Villa-Lobos. Neste mesmo processo, encontra-se aprovada a letra de *Geração Coca-Cola*, também de Renato Russo, para gravação da Legião Urbana: "[...] Somos os filhos da revolução/somos burgueses sem religião/somos o futuro da nação/geração coca-cola/depois de vinte anos na escola/não é difícil aprender/todas as manhas de seu jogo sujo/ não é assim que tem que ser [...]". Aqui percebe-se o início do processo de abertura, podia-se criticar o período da ditadura, mas alguns temas de cunho moral ainda eram justificativas para o veto (FIUZA, 2001).

Tabus como esse não foram eliminados com o fim da ditadura em 1984, pois a censura continuou a ser exercida até 1988[121], ano da promulgação da Constituição, que a extinguiu. No entanto, mesmo após a extinção da censura alguns casos isolados ainda aconteceram a partir de processos judiciais. Em 1995, a canção *Luis Inácio (300 picaretas)*, do grupo *Paralamas do Sucesso*, foi considerada ofensiva aos deputados federais chamados de "picaretas".

As justificativas para os vetos, entretanto, foram mudando seu foco, da política para a imoralidade, fixando a atenção em palavras que remetiam aos genitais, numa caça ao obsceno e às palavras ambíguas, em razão da cacofonia. Mesmo atuando com novos parâmetros, a incoerência continuava como características dos censores. Em 1980, Tom Jobim e o poeta Cacaso tiveram uma música vetada por causa da presença da palavra "bunda". O problema é que a referência era à parte do corpo de um lagarto e não de uma pessoa: "Sovaco de cobra, dente de galinha, bunda de lagarto e pena de sardinha". O veto foi recebido como piada por Jobim, que comentou o episódio com humor: "[...] ora, lagarto não tem bunda, é evidentemente um animal parco de nádegas. A censura não entendeu a brincadeira e vetou a palavra bunda. Isso pareceu ridículo,

[119] Despacho nº 143/ 84, datado de 12.04.84, Fundo DCDP/ Brasília.
[120] LEGIÃO Urbana. *Uma outra estação*. EMI Brasil, 1997, n º. 859321 2. Neste disco, encontra-se ainda uma antiga canção, *La Maison Dieu*, de crítica ao período militar: "Eu sou a pátria que lhe esqueceu/o carrasco que lhe torturou/ o general que lhe arrancou os olhos/ o sangue inocente/ de todos os desaparecidos [...] Eu sou a lembrança do terror/ de uma revolução de merda [...] eu não anistiei ninguém".
[121] De acordo com levantamento de Kushnir (2004) junto ao arquivo da DCDP, entre 1985 e 1987: "foram 261 letras de música cortadas e 25 terminantemente vetadas" (p. 147). Em 1986, em plena "Nova República", foi realizado um concurso para censor que elevou o número deles de 150 para 220.

porque a palavra está em todas as revistas, em toda parte, até na publicidade de televisão [...]" (JOBIM, s./d., p.91).

Outra vítima da obsessão da censura pela imoralidade foi a Xuxa, a rainha dos baixinhos: "[...] quanto à letra musical *Banda da Xuxa*[122], poderá ser liberada irrestritamente, com a inclusão do autor 'Robson Stipancovich', desde que suprimida a expressão 'ai minha bunda' acrescentada na presente versão"[123].

Os motivos para os vetos eram os mais variados. Alguns partiam das exigências e contradições do próprio regime, outros atendiam à demanda da sociedade civil[124]. Entre as solicitações desse último segmento estão curiosidades como documentos de associações portuguesas cobrando a censura para que esta proibisse piadas sobre portugueses em programas humorísticos de televisão, o mesmo ocorrendo com piadas envolvendo gaúchos, pleito de igrejas evangélicas contra canções consideradas blasfêmia, de associações de proteção aos animais contra uma canção que pedia para que se "trocasse seu cachorro por uma criança pobre"[125].

3.2.1 Músicos ou subversivos?

A relação da música com os presos políticos ia além da participação efetiva na construção musical. Quando não servia de trilha sonora para as sessões de tortura, acabava servindo para livrar os militantes delas, sendo utilizadas como senhas.

Uma das militantes da Ação Popular (AP) e do Partido Comunista do Brasil (PC do B) presa em Porto Alegre, em 1975, conta que era comum escutar os soldados cantando durante as sessões de tortura. Ainda segundo a ativista, que não quis se identificar, uma das canções que ouvia com frequência era *Charlie Brown*[126].

> De madrugada, parei em um lugar que eu calculo que fosse Brasília; imagino pela distância de horas e, principalmente, porque a gente tinha uma fórmula de conhecer os lugares onde estava pelas músicas que a repressão cantava. A gente começava a ouvir os soldados, eles tinham o costume de cantar, muitos

[122] A música foi gravada no disco *Xegundo Xou da Xuxa,* em 1987.
[123] Parecer nº 566/87-SE/ DCDP, datado de 29 jun. 1987, Fundo DCDP/ Brasília. Este parecer foi assinado pelo Diretor da DCDP em exercício, Raymundo Eustáquio de Mesquita.
[124] Os documentos que explicam os motivos dos vetos estão guardados no arquivo da censura em Brasília. Tal documentação serve para esclarecer as formas de controle da produção cultural durante a ditadura militar e parte do período de abertura, no que se refere ao cinema, à televisão, ao jornalismo, à música e ao teatro.
[125] Já em meados de 1985, em relação à canção *Rock da Cachorra*, de Eduardo Dusek.
[126] Composição de Benito di Paula que traz como tema central a qualidade da música brasileira, citando os nomes de Caetano Veloso e Vinicius de Morais, dois nomes da MPB contrários ao regime. Em 1971, Benito di Paula teve seu LP de estréia retirado das lojas por conter a gravação da canção *Apesar de Você*, de Chico Buarque, proibida depois do lançamento do disco (ARAÚJO, 2002, p.103).

> deles cantavam enquanto torturavam, até para escapar, para tirar aquilo da cabeça (COLLING, 1997, p. 57).

Analisando os depoimentos dos presos políticos, o que parece é que cada quartel adotava uma trilha sonora para "embalar" a violência da tortura. Não se sabe o porquê das escolhas, talvez por simples gosto pessoal, ou por outro motivo não revelado. Um exemplo dessa seleção musical é citado pelo jornalista Élio Gaspari, que lembra que no 1º Batalhão de Infantaria Blindada, em Barra Mansa/ RJ, o tenente-coronel Gladstone Pernasetti Teixeira chamava suas sessões de tortura de "missas" e obrigava os torturados a cantar *Jesus Cristo* (1970), de Roberto e Erasmo Carlos. Nesse caso, podemos estabelecer uma relação entre a escolha e a nova postura da Igreja Católica após seu apoio inicial ao Golpe de 1964 (GASPARI, 2002b, p.320). Já nos Pelotões de Investigação Criminal da Polícia do Exército (PIC) de Brasília o que se ouvia era *Amada Amante*, de Roberto e Erasmo Carlos.[127]

De acordo com a ex-presa política, Lilian Celiberti, as canções muitas vezes serviram também como senhas, "organizamos um código de músicas para transmitir informação de setor a setor" (GARRIDO, 1989, p. 77)[128]. O jornalista, crítico teatral e poeta português João Apolinário (1924-1986), que teve alguns de seus poemas[129] musicados e gravados pelos grupo *Secos & Molhados*, formado por seu filho, o português João Ricardo, e os artistas brasileiros Ney Matogrosso e Gerson Conrad, foi um dos que teve suas composições inseridas nesse código.

A participação de Apolinário, no entanto, não ficou restrita aos domínios luso-brasileiros, mas expandiram-se por parte da Europa. Em 1967, dois de seus poemas - *Recuso-me* e *É preciso avisar toda a gente* - foram musicados pelo compositor português Luís Cília no disco A poesia portuguesa de hoje e de sempre, lançado na França e na Espanha.

É preciso avisar toda a gente
dar notícia informar prevenir
que por cada flor estrangulada →
há milhões de sementes a florir.
É preciso avisar toda a gente
segredar a palavra e a senha

Mais uma composição que utiliza essa palavra como metáfora de um tempo que estar por vir, uma nova realidade.

[127] Depoimento retirado do documentário: *Tocantins: cadê profiro?* Dir. Hélio Brito. Brasil, COR, Co-Produção: Virtual Áudio &Vídeo/ TV Palmas/ Fund. Padre Anchieta - TV Cultura, 2005.
[128] Depoimento extraído do livro que relata as memórias da ex-presa, *Meu quarto, minha cela*, organizado por Lucy Garrido. No livro, ela relata todo o seu sofrimento desde o seu sequestro, em 1978, pelo Exército uruguaio e pelo DOPS/ Rio Grande do Sul, no Brasil, até sua prisão no Uruguai.
[129] Entre esses poemas estavam: no LP de 1973, *Amor* (Leve como leve pluma/ muito leve leve pousa...) e *Primavera nos Dentes* (Quem tem consciência para ter coragem/ quem tem a força de saber que existe/ e no centro da engrenagem/ inventa a contra-mola que resiste...). No segundo disco da banda, de 1974: *Flores Astrais* (Todas as cores/ e outras mais/ procriam flores astrais/ um verme passeia/ na lua cheia) e *Angústia* (Agonizo se tento/ retomar a origem das coisas/ sinto-me dentro delas e fujo...).

engrossando a verdade corrente
duma força que nada detenha.
É preciso avisar toda a gente
que há fogo no meio da floresta →
e que os mortos apontam em frente
o caminho da esperança que resta.
É preciso avisar toda a gente
transmitindo este morse de dores. →
É preciso imperioso e urgente
mais flores mais flores mais flores.

É preciso avisar à população dos percalços que se apresentam no caminho – a censura, a tortura, a prisão.
Senha.

Outra canção utilizada como senha foi a do músico português José Afonso[130], que havia produzido um disco no Brasil para o publicitário Marcus Pereira[131]. Seu prontuário (INFE B-1), datado de 06 de maio de 1976, diz: "Entre 17 e 20 Fev. 76, em trânsito por Lisboa/Portugal, concedeu entrevista exclusiva ao jornalista português José Jorge Letria, que foi divulgada pelo matutino lisboeta 'O Diário', porta-voz oficioso do Partido Comunista Português. Analisando o teor da entrevista, nota-se a tentativa de denegrir a imagem cultural do Brasil no exterior. Na oportunidade revelou haver produzido no Brasil, um disco intitulado 'Portugal de Hoje', com canções 'Progressistas' de José Afonso [...] Dentre as canções gravadas, destaca-se 'Grândola Vila Morena', um dos símbolos da revolução de 25 abr. 74, em Portugal. Durante sua permanência na capital portuguesa, foi acompanhado pelo refugiado brasileiro José Celso Martinez Correia"[132].

Foi justamente a canção em questão que serviu como a segunda e última senha para a saída dos quarteis. Para que o plano desse certo foi preciso mobilizar o jornalista e músico José Jorge Letria, já que os radialistas responsáveis por executar a canção não a tinham na emissora. Assim, Letria levou seu próprio disco à Rádio Renascença de modo a garantir que o plano fosse cumprido.

Marcus Pereira ainda teve acrescentada à sua ficha sua relação com a canção brasileira engajada e com a música portuguesa de contestação. Por ser dono de uma gravadora, Pereira tinha interesses na divulgação de canções entre os dois países e um interesse em particular por aqueles artistas que não conseguiam espaço nas gravadoras. Em Portugal, o que se ouvia eram canções folclóricas que falavam da história e da vida do país. O objetivo era popularizar no Brasil a chamada moderna canção portuguesa,

[130] Sobre o músico, os arquivos do DOPS só registram que o mesmo produziu um disco para o publicitário Marcus Flávio Pereira, identificado pelo prontuário 01383.
[131] Sobre o publicitário, diz o arquivo: "é dono da Marcus Pereira Publicidade e foi representante do Governo Arraes em São Paulo"
[132] 319 Arquivo do Estado de São Paulo. Arquivo DEOPS, Divisão de Informações do DOPS, nº. 50-Z-9(206), datado de 06 mai. 1976.

justamente aquela que não tinha divulgação. Essa iniciativa acabou por promover uma mudança no panorama musical português.

Entre as estratégias de Pereira para popularizar a música, uma delas foi a sociedade em um dos mais importantes bares paulistas: o *Jogral* em parceria com o compositor Luís Carlos Paraná (1932-1970). Inaugurado em 1964, este bar foi o ponto de encontro de jornalistas, artistas e músicos, que se reuniam para escutar, principalmente, samba, choro e música caipira, os chamados gêneros menosprezados. A principal atração do bar era o próprio dono Luís Carlos Paraná, tendo no repertório composições suas e de Paulo Vanzolini (SAUTCHUK, 2005, p. 26). Essa empreitada deu origem a um empreendimento muito maior, o lançamento do selo e da gravadora Marcus Pereira.

Para começar, Pereira lançou no Brasil dois discos da cantora portuguesa Paula Ribas e do angolano Luis N'Gambi, em 1974. O disco Portugal Hoje[133] trazia canções de José Afonso interpretadas por Paula Ribas e Luis N'Gambi. Entre as músicas estava a canção-senha *Grândola,Vila Morena*, cujo nome vinha estampado na capa do LP, ilustrado por um cravo com os dizeres: "A transmissão da canção 'Grândola, Vila Morena' por uma emissora de Lisboa, foi a senha para a deflagração dos acontecimentos políticos de abril, em Portugal (de uma entrevista do capitão Salgueiro Maia à Revista Manchete)".

O disco trazia ainda uma apresentação do empresário onde dizia que as músicas que integravam o LP eram "de nítida inspiração folclórica na sua concepção literária e musical", sobre a "revolução musical e florida", além de desejar: "que assim sejam todas as revoluções, e que os espiões se disfarcem com vestidos de organdi, e que as balas sejam amarradas na ponta de um barbante, para maior economia das batalhas [...]".

O engajamento das canções gravadas era efetivo e podia ser percebido claramente em diversas composições. Um exemplo era a letra de *Por trás daquela janela*.

---

[133] O disco foi lançado pelo selo Marcus Pereira em 1974 e teve financiamento da Financiadora de Estúdios e Projetos, embora abordando temática de forte cunho político. Entre as canções que compunham a obra, além de *Grândola, Vila Morena*, estavam: *Eu vou ser como a toupeira, Maria Faia* (domínio popular/ Beira-Baixa), *Epígrafe para a arte de furtar* (letra de Jorge de Sena), *Canto moço, Traz outro amigo, Avenida de Angola, Por trás daquela janela, Moda do Entrudo, No comboio descendente, canção do Desterro e A caminho de Urga* (apesar do título aqui referenciado é a mesma lançada em Portugal como *É para Urga*).

Por trás daquela janela →

Referência às grades da prisão.

Faz anos o meu amigo
E irmão [...] Na noite que segue o dia
O meu amigo lá dorme
De pé [...] →

Tipo de tortura aplicada pela repressão, conhecida como tortura do sono. Consistia em manter o preso de pé durante o sono, causando extremo desconforto, muitas vezes, inclusive, impossibilitando o descanso durante dias.

Naquela parede fria
Uma canção de Alegria
No vai e vem da maré[134] →

A prisão onde o militante antifacista Alfredo Matos era em Caxias, próxima ao mar.

No segundo disco promovido por Marcus Pereira, *Fados Brasileiros*, também interpretados por Paula Ribas, contou com músicas compostas por Vinicius de Moraes, Caetano Veloso, Dorival Caymmi, Eduardo Gudin, Cecília Meireles, Chico Buarque, Caco Velho, entre outros.

Em outro documento encontrado no DEOPS, José Roberto da Silva relata ter comparecido a um show no auditório da Fundação Getúlio Vargas, que contou com a presença de Milton Nascimento, Paulinho da Viola, Edu Lobo e Gonzaguinha, entre outros. Acusado de pertencer ao PC do B, bastou a alusão aos músicos que participaram do show para que seus nomes passassem a ser motivo de observação especial.

O compositor Paulo César Pinheiro passou por situação semelhante quando foi fichado em 1979 por ter trechos da letra de sua canção *Pesadelo* utilizados em materiais do Diretório Central dos Estudantes (DCE) da Pontifícia Universidade Católica (PUC), quando do movimento de reorganização da entidade: "Quando o muro cai/ uma ponte UNE/ se a vingança encara/ o remorso pUNE"[135].

Entre os documentos do DOPS, este sob o título "Confidencial", registra um texto que fazia referência à viúva do cantor e teatrólogo chileno Victor Jara publicado, provavelmente, em algum veículo de comunicação, sobre a decisão do Tribunal Russell, criado para julgar os crimes de governos autoritários, em relação ao julgamento do seu marido, em 1974, com um júri composto por Lélio Basso, Jean-Paul Sartre e García Márquez: O tribunal dedicou três dias ao Brasil e dois ao Chile. Um dos testemunhos foi exatamente o da viúva do cantor e compositor chileno Victor Jara, Joan, que se referiu aos dramáticos detalhes da prisão, tortura e morte de seu marido. Segundo Joan

[134] TELES, Viriato. *Música Popular Portuguesa*: Uma Bibliografia: Fichas de Leitura. Disponível em: <http://attambur.com/Recolhas/Bibliografia/MPP_uma%20bibliografia_fichas_de_leitura.htm>. Acesso em 23 mai. 2004.
[135] Doc. 50-C-33-217. Arquivo do DEOPS, Arquivo Público do Estado de São Paulo. Na letra original não foi enfatizada a sigla, tal estratégia foi realizada pelos estudantes.

Jara, os dedos de Victor Jara foram cortados "como gesto simbólico contra as mãos que tocavam a guitarra livre"[136].

Erasmo Carlos também não escapou de ser fichado pelo DOPS mesmo sem ter ligações com movimentos de oposição ao regime militar. O motivo foi um braço erguido e um punho cerrado – gesto interpretado pela censura como próprio do comunismo – durante o programa Sílvio Santos, veiculado pela TVGlobo, no dia 18 de outubro de 1970. O fato, embora considerado de extrema gravidade, não foi levado adiante por falta de provas, já que havia sido narrado por um informante.

O gaúcho Raul Ellwanger também se tornou presença constante nos arquivos do DOPS. Mais uma vez, o motivo das citações não eram diretamente as composições do músico, mas a influência política no movimento estudantil. Em sua ficha encontrada no DEOPS/SP aparece como subversivo e em outra é taxado de "Comunista fanático. Elemento ligado à ex-UNE. Considerado um dos mais violentos esquerdistas dentro da PUC. Orador com temas esquerdistas (festivais de canção)". Além de "Agitador. Orador de alguns recursos. Participa de concursos de música com temas esquerdistas (Festivais de Canção)."[137] Em 1984, Ellwanger gravou *Gaudério, disco que contou* com a participação de dois argentinos León Gieco e Mercedes Sosa e do cubano Pablo Milanés. Gravado parte em Buenos Aires e parte no Rio de Janeiro.

Nessa época, Chico Buarque já era um dos músicos mais citados na documentação dos DOPS, inclusive nos arquivos em Portugal. Ao lado de Vinícius de Moraes, Chico era um dos artistas brasileiros de maior popularidade entre os portugueses nas décadas de 1970 e 1980. No que se refere à relação do compositor com a sociedade portuguesa, Chico compôs a canção *Tanto mar,* que retrata a efervescência política que o país vivia no momento da revolução de 25 de abril. "Eu, aliás, passei por lá, por acaso, dias depois, me contagiei e fiz a música. Quando fui gravar aqui no Brasil, ela foi vetada integralmente. A música saiu sem letra, eu tocava no Canecão e tinha uma flauta que fazia o solo". Mais tarde, em 1977, a letra foi liberada. No entanto, devido aos rumos dados à revolução, o próprio Chico encarregou-se de mudar também a produção de sentido da música.

[136] Doc. 41-Z-3-4605. Idem. No documentário "El derecho de vivir em paz" (direção de Carmen Parot, 100 min. Antologia Victor Jara – Warner Music/ Chile, 2003, DVD) sobre a vida de Victor Jara, sua viúva confirma que o músico teve as mãos e dedos quebrados, e não cortadas.
[137] No pasta 50-Z-30-735, Arquivo do DEOPS, Arquivo Público do Estado de São Paulo.

1ª versão
Eu queria estar na festa, pá
com a tua gente
e colher pessoalmente
uma flor do teu jardim

2ª versão
Já mudaram tua festa, pá
mas certamente
esqueceram uma semente
n'algum canto de jardim

A canção foi sucesso em Portugal e segundo Chico, "ela saiu, cumpriu o papel dela, só que no Brasil ninguém conhece. E saiu lá com letra e tudo"[138].

Além das referências a Chico Buarque, os documentos do DOPS citam também o músico João Bosco, fichado na Semana do Calouro, na apresentação do dia 22/03/1968, depois de tecer comentários a respeito da censura, dizendo que esta deveria ser criteriosa em suas atitudes. Comparou a Democracia com um cabaré, afirmando que é um dos maiores defensores do Cabaré, "pois este é o sustentáculo da Democracia, pois é ainda o único lugar aonde se vai de livre e espontânea vontade"[139].

Outro que fez companhia a Chico e Bosco nos arquivos da censura foi Luiz Gonzaga Jr. Certa vez, quando de um show realizado por ele na Universidade Federal Fluminense, em 1975, Gonzaguinha foi fichado por policiais à paisana. Um relatório assinado por um dos chefes de setor, Henrique de Sousa Guimarães, dizia que o músico,: "[...] por meio de metáforas, ironicamente, durante todo o seu tempo, criticou a Revolução de 31 de março de 1964. O que me cumpre informar. Niterói, 15 de outubro de 1975". Com isso, Gonzaga Jr. tornou-se uma das personalidades mais visadas pela repressão graças às críticas ao regime militar presentes em suas músicas. Sendo assim, não é à toa que ele foi o responsável por reintroduzir a ironia[140] no campo da canção.

Para o pesquisador Napolitano (2004), ao analisar a documentação dos DOPS de São Paulo e do Rio de Janeiro, a repressão à música pode ser dividida em três fases: a primeira, entre 1967 e 1968, foi o momento de popularização da MPB, que aconteceu

[138] Entrevista à Tarso de Castro, publicada na *Folha de São Paulo* de 11 set. 1977.
[139] Fichário Individual, n. º 25.951, datado de 19.04.1977, Arquivo do DOPS, Arquivo Público do Paraná.
[140]A ironia é basicamente uma figura de linguagem "pela qual se diz o contrário do que se pensa, com intenção sarcástica" (CHERUBIM, 1989, p.41). Trabalha de maneira dialógica ou intersubjetiva (BRAIT, 1996), o que significa que ela exige que o interlocutor se posicione de um determinado modo, sob pena de o efeito simplesmente não se concretizar. Dizemos que existe, na produção do discurso, uma atitude potencialmente irônica, já que a construção do sentido irônico depende, além do ironista, também do interlocutor ou leitor. Existem basicamente quatro modos de expressar a ironia, sendo a antífrase e o sarcasmo os modos mais comuns. (CHERUBIM, 1989).

com “[...] o sucesso dos festivais da canção dos anos 60; concomitantemente, houve o recrudescimento da "questão estudantil", o que levou a repressão a destacar o papel da música como ‘propaganda subversiva’ e ‘guerra psicológica’” (NAPOLITANO, 2004, p.05); a segunda, de 1971 a 1977, caracterizou-se pela influência dos movimentos universitários, sobretudo, em São Paulo. A terceira fase, iniciada em 1978, é marcada pela campanha em prol da Anistia.

Embora com motivações diferentes, as canções que marcaram cada uma dessas fases transformaram-se em veículos de contestação, desejos e críticas que iam de encontro à imagem que o governo queria construir de suas intenções e que podiam ser traduzidas em jargões panfletários: "país que vai pra frente", "Médici ou mude-se", "Brasil: ame-o ou deixe-o" ou "Pra frente, Brasil".

Por meio desse discurso partidário, o regime autoritário tinha como objetivo conquistar o apoio da população em relação às ações postas em prática, legitimando seu discurso e suas atitudes. Essa estratégia dividiu a sociedade civil em dois grupos: o dos apoiadores do regime e o dos opositores a ele. Entre os opositores, a grande maioria era composta por universitários da classe média que, com a ajuda do discurso difundido pelo primeiro grupo, passou a ser taxada de subversiva, drogada e imoral. Um exemplo da manipulação desse discurso por parte do regime foi a exposição das pílulas anticoncepcionais encontradas pela polícia após a invasão da residência universitária (CRUSP) da Universidade de São Paulo (USP), em 1968, remetendo à ideia de promiscuidade. O subversivo, portanto, poderia estar em qualquer lugar, fosse na política ou no comportamento e o governo sabia disso. “[...] se pautavam pelo imaginário que aglutinava, muitas vezes sem a mínima plausibilidade, o medo à desordem política e social com a dissolução dos laços morais e familiares, pautados por um pensamento ultraconservador” (NAPOLITANO, 2004, p.06).

> [...] tanto nos adeptos do nacional-popular (rotulados pelos adversários de *populistas*), como nos tropicalistas, que só não eram populistas se esse termo for sinonimizado à “manipulação do povo” ou ao nacionalismo dos movimentos adeptos do nacional-popular, no seio dos quais os tropicalistas nasceram e contra os quais viriam a insurgir-se; mas o tropicalismo veio a desenvolver suas próprias idéias de nação, de Brasil, de povo brasileiro, incompreensíveis fora da cultura política da época (RIDENTI, 2000, p. 287).

Os opositores tinham como inspiração revoluções ocorridas em outros países como a cubana, a chinesa, a soviética, a francesa ou até o movimento hippie e a contracultura (RIDENTI, 2000, p. 44).

Com a imagem relacionada aos músicos não foi diferente. E inúmeros eventos foram divulgados para colocar a população contra os compositores considerados

"desinteressantes" para o regime militar. Nessa época, o rock foi decisivo para inspirar uma legião de seguidores. Uma canção de Bob Dylan deu nome a uma organização radical ligada à SDS (Students for a Democrat Society), denominada *Weatherman.* Um ano mais tarde, vários: "[...] atentados à bomba em Nova Iorque contra os escritórios de grandes corporações (IBM, Mobil Oil) leva a assinatura de outra facção terrorista que se intitula *Força Revolucionária # 9*, nome derivado de uma canção dos Beatles, *Revolution # 9*" (MUGGIATI, 1983, p.14).

Em entrevista à revista *Rolling Stone,* John Lennon aponta: "O sonho acabou. E não estou falando só dos Beatles. Falo é dessa transa de 'geração'. Acabou e temos de encarar a chamada realidade" (MUGGIATI,1983, p.108). Essa inquietação de toda uma geração teve seus reflexos também no Brasil agravados pela repressão imposta pela ditadura militar, ambiente bem descrito na canção de Sidney Miller *Pois é, pra quê?*, interpretada pelo grupo musical MPB-4: "[...] A revolta latente que ninguém vê/ E nem sabe se sente, pois é, pra quê? [...] da morte incerta, a gravata enforca/o sapato aperta, o país exporta [...] Que rapaz é esse, que estranho canto/Seu rosto é santo, seu canto é tudo [...] De outra flor que tortura, pois é prá quê? [...]".

Empenhados na estratégia de construir uma imagem negativa do grupo dos opositores ao governo, temos o exemplo do Living Theatre[141]. Em apresentação em Ouro Preto, a companhia americana de teatro livre foi alvo de uma campanha movida por um padre local e pela organização *Tradição, Família e Propriedade* (TFP). O motivo era o estilo de vida do grupo e de suas intervenções teatrais. A mobilização teve como resultado a prisão dos integrantes do grupo por consumo de droga (maconha), encontrada no quintal da casa onde estavam hospedados[142].

A cantora Shila, ex-mulher do ator português Sérgio Godinho, acusou a polícia de torturar e agredir os integrantes do grupo. Foram muitos os segmentos que se manifestaram a favor do Living: John Lennon, Yoko Ono, Bob Dylan, Mick Jagger, Jane Fonda, Allen Ginsberg, Arthur Miller, Susan Sontag, Samuel Beckett, Jean Genet, Stefan Brecht (filho de Bertold Brecht), Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Jean-

[141] Este período do grupo no Brasil é retratado no curta-metragem "Liberdade Ainda que à Tardinha", de Luís Guimarães de Castro, e a história do grupo é narrada no documentário belga *Resist*, dirigido por Dirk Szuszies e Karin Kaper, de 2003.

[142] De acordo com depoimento de um dos integrantes do grupo, a polícia invadiu a casa e em batida nada encontro. No entanto, ao sair para o quintal, um cartaz havia sido colocado com uma seta que indicava u local no solo. Ao remover a areia do local, encontrou-se uma lata com maconha. Segundo o integrante que prestou esse depoimento, a droga havia sido "plantada" no local, provavelmente, por um estudante que não havia conseguido vender drogas para o grupo.

Luc Godard e Jean-Paul Sartre[143]. O resultado foi a absolvição do grupo um ano depois, mas como a ordem de expulsão não havia saído das fichas policiais, não puderam voltar ao país até que a anistia fosse decretada. No DEOPS/SP tal expulsão é publicada no dia 27 de agosto de 1971, assinada pelo presidente Médici: "Expulsar do Território Nacional [...] Vicente Segura, da nacionalidade peruana, Sérgio Godinho, de nacionalidade portuguesa, Sheyla Mary Charlesworth, de nacionalidade canadense [...]"[144].

Godinho voltaria a enfrentar problemas com a polícia política em 1982, quando ao retornar ao Brasil para compor o repertório do seu disco *Coincidências,* que contou com a participação de Chico Buarque, Caetano Veloso, Milton Nascimento, Novelli, Ivan Lins e João Bosco[145], acabou sendo preso no Aeroporto do Galeão. O pretexto para a detenção era a observação em sua ficha sobre a expulsão do país determinada pelo presidente Médici e, outra vez, a acusação de posse de maconha[146]. De acordo com Godinho, sofreu tortura com choques elétricos na cabeça praticada por agentes da Polícia Federal.

A partir daí, a experiência com a prisão passou a ser um tema recorrente nas composições dos músicos brasileiros, seja pela própria experiência ou pelo apoio aos amigos capturados. Caetano Veloso, por exemplo, em *Terra*, relata: "Quando eu me encontrava preso/ Na cela de uma cadeia [...]". O motivo da detenção de Caetano foi o suposto desrespeito à bandeira nacional durante um show em parceria com Gilberto Gil, também detido.

Em outra ocasião, Caetano compôs a canção Irene[147] enquanto estava na cadeia.

Eu não sou daqui? Eu não tenho nada
Quero ver Irene rir
Quero ver Irene dar sua risada [...]. →

Segundo Caetano, a risada de Irene era o melhor contraponto à violência da ditadura da qual estava sendo vítima.

Sobre esta composição, Caetano fala:

> Eu não pensava em torná-la pública: pensava tratar-se de algo inconsistente e incomunicável. Para minha surpresa, Gil achou-a linda e, uma vez gravada, não só ela fez sucesso como de público como Augusto de Campos publicou

[143] Conforme depoimento da mesma. Disponível: <http://www.institutocamoes.pt/bases/godinho/liberdade.htm>. Acesso em 12 jan. 2005. Ela também teve uma breve carreira como cantora em Portugal, em fins da década de 1970.
[144] Pasta 50-E-3-1602, Arquivo do DEOPS, Arquivo Público do Estado de São Paulo.
[145] Este, é considerado um dos primeiros trabalhos luso-brasileiros.
[146] Em relação à acusação de posse de droga, era comum a utilização do chamado "kit flagrante" – um pouco de droga colocada por policiais nas coisas do "subversivo" de modo a produzir provas para incriminá-lo.
[147] Irene era o nome de uma das irmãs do autor.

> uma versão visualmente tratada de modo a enfatizar o (para mim surpreendente) caráter palindrômico do refrão: com efeito, a frase "Irene ri" pode ser lida nos dois sentidos (VELOSO, 1997, p. 395).

Diante da perseguição sofrida pelos grupos contrários ao regime e sua marginalização, a música acabava por exercer outro papel além do de crítica ao sistema, o de aglutinadora. Em 1960, um festival realizado no Maracanãzinho chegou a reunir 20 mil pessoas. O musical *Opinião377,* com Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale, é um exemplo dessa função agregadora da música. Segundo Gaspari (2002a, p. 229): "O show rodou o Brasil, foi visto por 100 mil pessoas e por alguns anos foi paradigma da militância cultural oposicionista."

Sobre esses eventos, o sociólogo Ciro Marcondes Filho lança uma dúvida quanto à sua capacidade de intervenção: "A questão que permanece é se esses encontros de centenas de milhares de pessoas possuem qualquer efeito realmente aglutinador, organizador e principalmente formador de consciência e de definição política" (MARCONDES FILHO, 1985, p. 159). O que se sabe, no entanto, é que há uma recorrência nos depoimentos dos familiares dos desaparecidos e mortos políticos sobre a forte ligação emotiva destes com a música popular.

Muitas vezes, para não fazer da prisão um tema recorrente em suas músicas, muitos artistas eram obrigados a ceder às pressões da repressão. Um exemplo disso foi um evento protagonizado pela cantora Elis Regina, descrito num documento confidencial do Ministério do Exército, datado de 01.12.1971. Ao longo de quatro folhas estão informações sobre Elis e uma carta escrita à mão por ela, onde afirma não possuir ligações com grupos esquerdistas. Para agravar a situação, o documento trazia ainda considerações sobre seu relacionamento com Caetano Veloso, Gilberto Gil, Geraldo Vandré e Edu Lobo, segundo ainda o arquivo, de orientação filo-comunista.

A retratação se fez necessária em virtude de uma entrevista concedida por Elis, na Holanda[148], em 1969, onde teria afirmado que o Brasil era "governado por gorilas". Uma cópia da declaração foi enviada pela embaixada brasileira ao SNI que, por sua vez, convocou a cantora para um interrogatório. Por causa disso, Elis teria sido obrigada a cantar nas Olimpíadas do Exército de 1972.[149] O mesmo documento traz o depoimento de Elis:

---

[148] Entrevista concedida à revista holandesa 'Tros-Nederland', edição de 23 de maio, sem a indicação do ano, sob o título 'A primavera impetuosa de Elis', de acordo com documento Informações sigilosas, Informação nº 2919/ S-103.2.CIE, Ministério do Exército, Rio de Janeiro, datado de 01.12.1971, Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas/ Brasília, p. 1-4. Também encontram-se referências a esta entrevista na Holanda no Arquivo DEOPS/ SP, no ofício do SNI datado de 11 out. 1971 e nos seguintes docs. nº. 52-Z-0-12799/ 22757/22758/756-A.

[149] De acordo com a própria Elis, em depoimento a Regina Echeverria (1985, p. 91).

> Em 22 de Nov 71, foi convidada a prestar esclarecimentos no Centro de Relações Públicas do Exército (CRPE), por solicitação do CIE, quando caracterizou sua posição de artista isolada e desligada de qualquer vínculo político-ideológico, tendo, inclusive, negado terminantemente ter recebido, durante a entrevista concedida na Holanda, qualquer pergunta sobre Cuba ou outro assunto político e mesmo relacionado com o Brasil e seu povo. Nessa oportunidade, escreveu de próprio punho a declaração anexa, tendo gravado, em imagem e som, o seu depoimento, cujo tape se acha arquivado neste Centro.[150]

Esta concessão trouxe sérios problemas para a cantora, que sofreu retaliações de grupos de oposição ao regime, sendo acusada, inclusive, de omissa e partidária do regime[151]. Um dos indignados com a atitude da cantora foi o cartunista Henfil, que a enterrou em sua coluna do Pasquim *Cabôco Mamadô e seu fantástico Cemitério dos Vivos* como fazia com aqueles que julgava negligentes ao engajamento esquerdista. Entre os "enterrados" por Henfil estavam Roberto Carlos, Paulo Gracindo e Marília Pêra.

Mas Elis não estava só. Outros músicos também passaram por situações parecidas, entre eles Jair Rodrigues (e Dom & Ravel), Luiz Gonzaga, Roberto Carlos, Jorge Ben, Wilson Simonal, Cauby Peixoto, Marcos Valle, Agostinho dos Santos, Ronnie Von, Zimbo Trio e Elizeth Cardoso (ARAÚJO, 2002, p. 187).

Mesmo assim, Elis fez diversas incursões simpáticas à esquerda. Além de doações para sindicatos[152], ela gravou a canção *O bêbado e a equilibrista, de* João Bosco e Aldir Blanc. A letra da música narra o assassinato dos opositores ao regime.

com tanta gente que partiu num rabo de foguete[...]
choram Marias e Clarisses→
no solo do Brasil

> Referência aos parentes dos mortos/desaparecidos/exilados. Nesse caso, pode-se pensar que Maria seria a representação da mãe de Betinho (1935-1997) e da viúva do operário Manoel Fiel Filho, morto aos 49 anos nos porões da repressão. Já Clarisse, era o nome da viúva de Vladimir Herzog, assassinado durante depoimento ao DOI-CODI.

É importante destacar que o depoimento de Elis não quer dizer absolutamente nada em relação ao seu posicionamento político, já que qualquer informação prestada durante a ditadura, sobretudo àquelas dadas em dependências do governo, podem ser fruto de manipulação ocorrida por tortura, ameaça ou chantagem. Um caso emblemático em que essa condição fica clara é o do jornalista e diretor do Departamento de

[150] Informações sigilosas, Informação nº 2919/ S-103.2.CIE, Ministério do Exército, Rio de Janeiro, datado de 01.12.1971, Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas/ Brasília.
[151] Segundo Marcos Lázaro, empresário de Elis Regina na época, a assertiva da cantora à solicitação dos militares se deu pelo bom cachê oferecido na época. Segundo Araújo (2002), em: PENTEADO, Léa. *Um instante, maestro! A história de um apresentador que fez história na TV*. Rio de Janeiro: Record, 1993, p. 156.
[152] Alguns acusaram a cantora de ter feito isso como estratégia de marketing para se promover. No entanto, amigos mais próximos afirmam que muitas das colaborações eram anônimas.

Telejornalismo da TV Cultura Vladimir Herzog, assassinado depois de se apresentar espontaneamente para prestar depoimento em 1975. O jornalista foi morto durante um interrogatório nas dependências do DOI- CODI[153].

Durante muito tempo a viúva de Herzog, Clarisse, lutou ativamente para derrubar a versão de suicídio forjada pelos militares. Os advogados[154] da família conseguiram provar a responsabilidade do Estado pela morte do jornalista, invalidando o laudo médico de Shibata. Em 27 de outubro de 1978, a 7 ª Vara da Justiça Federal em São Paulo responsabilizou a União pela prisão, tortura e morte de Herzog, dando origem à primeira condenação do Estado por crime político após o golpe. No entanto, mesmo com a condenação, a família só recebeu a indenização 1996, por meio da Comissão Especial dos Desaparecidos Políticos, debaixo de muitos protestos de setores militares.

Caetano e Gil também foram presos e isolados após serem levados para prestar depoimento em 27 de dezembro de 1968. Eles foram soltos somente depois de dois meses e aconselhados a deixarem o país. Mas o exílio não era sinônimo de liberdade e fim da perseguição. De acordo com Quadrat (2004, p. 320), após pesquisa realizada junto à documentação do Ministério da Justiça sobre a espionagem contra os brasileiros exilados, é possível identificar quatro frentes desta observação: a possibilidade de retorno dos exilados; as campanhas contra a tortura e pela anistia; a atuação política destes brasileiros no exterior e, por fim; uma preocupação com as pessoas que viajaram para estes países, embora não na condição de exilados.

Essa colaboração dada pelos serviços de representação diplomática, pela Interpol e pelas agências de notícias provocou inúmeras dificuldades para a entrada de brasileiros em outros países. O casal de músicos brasileiros Ricardo Vilas e Teca Calazans e a filha tiveram sua entrada negada na Inglaterra, sendo detidos no aeroporto de Londres e mandados de volta para Paris, onde Vilas estava exilado. Os obstáculos impostos para a obtenção de passaporte e vistos dificultavam o enquadramento dos exilados em empregos e o acesso aos serviços públicos, como saúde e educação. Na Argentina, alguns músicos brasileiros chegaram a morar num hospital abandonado. Maria Auxiliadora Lara Barcellos (Dora) denunciou à Anistia Internacional a situação

[153] Os militares tentaram forjar suicídio. No entanto, ficou provado que a causa da morte tinha sido conseqüência de tortura realizada por representantes do Estado. O laudo inicial, que atestava suicídio, foi assinado pelo médico legista Harry Shibata, o mesmo que atestou a morte de Elis Regina por overdose de cocaína.

[154] Um dos advogados da família Herzog era Samuel MacDowell, namorado de Elis Regina quando esta morreu.

dos refugiados políticos em Berlim Ocidental, onde era preciso se apresentar três vezes por dia ao posto policial daquela cidade[155].[156]

Essas sanções decorriam, provavelmente, das informações passadas pelo governo brasileiro aos outros países, em que qualificava os exilados como "perigosos terroristas".

> Depoimentos de diversos exilados em países democráticos, como a Alemanha e a França, não deixam dúvida de que suas polícias recebiam informações da polícia brasileira e não se privaram de usá-las visando pressionar, intimidar e humilhar (ROLLEMBERG, 1999, p.144).

A caça às bruxas promovida pela ditadura brasileira aos exilados, sobretudo músicos e intelectuais, tinha em si uma razão de ser se levarmos em consideração a máxima "a canção é uma arma", do músico português José Mário Branco. O músico gaúcho Licks não participou de movimentos guerrilheiros e chegou até a concluir um curso de tenente em Porto Alegre, mas preferiu trocar a carreira militar por uma incursão pela música e os diferentes gêneros que habitavam o Brasil. Foi preso e interrogado pelo DOPS, mas conseguiu sair ileso por conhecer alguns oficiais que o deixaram sair da cadeia.

Em 1972 partiu para o Chile onde conheceu músicos, escritores e outros brasileiros exilados. No Chile, a canção popular e de cunho engajado passava por um processo de popularização entre as camadas populares com o apoio do Governo Allende, sendo usada como forma de politização e radicalização.

> No Chile eu fazia "trabajos voluntários". Ia a uma fábrica, tocar para os operários. Ou ao campo, para uma colheita, tocar para os camponeses. Mas tocava aquilo que eu achava bonito. De repente vinha alguém do partido (porque tudo estava na mão de algum partido) e me cobrava: "Mas porque você não canta coisas revolucionárias? Para chamar a massa para a luta?" Não era sempre que acontecia isto, mas quando acontecia, ficava clara a diferença de visões.

Não só no Chile, mas em outros países a música também desempenhou esse papel de veículo de divulgação do discurso dos movimentos populares.

> A Unidade Popular do Chile chegou ao poder também com muita festa e 'canções do poder popular', com grupos como os Quilapayún e Inti-Illimani. O sabor da música permaneceu, mas a dura realidade do poder político acabou com a festa, em todos os sentidos" (MARCONDES FILHO, 1985, p.161).

No Brasil, a canção engajada teve uma ligação muito estreita com os setores de oposição política à ditadura, o que acabou gerando uma vigilância extrema aos artistas que representavam essa resistência. Muitos deles acabaram sendo obrigados a fugir do

[155] Maria Auxiliadora Lara Barcellos acabou por se suicidar em maio de 1976 ao se jogar nos trilhos do metrô de Berlim.
[156] Cristina Machado, em seu livro *Os exilados: 5 mil brasileiros à espera da anistia* (1979).

país em razão dessa perseguição do Estado. Nomes conhecidos como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Taiguara, Raul Seixas, Geraldo Vandré e Nara Leão e outros músicos menos conhecidos saíram do Brasil antes que fossem "sumidos" pela repressão.

3.2.2 As vozes malcriadas

Sem a presença destes compositores, a proposta inicial dos festivais de dar voz ao sujeito foi-se perdendo. A ausência dos músicos consagrados pelo engajamento político e social deu lugar a uma nova safra de compositores e com ela um temática que se afastava da participação, mas se aproximava do contexto político-ideológico da época. A última amostra da presença desta MPB nos festivais foi a música *Sinal Fechado*, de Paulinho da Viola, vencedora do V Festival de MPB da Record, em 1969.

SINAL FECHADO (1929)
Paulinho da Viola

– Olá! Como vai?
– Eu vou indo. E você, tudo bem?
– Tudo bem! Eu vou indo, correndo pegar meu lugar no futuro... E você?
– Tudo bem! Eu vou indo, em busca de um sono tranqüilo... →
Quem sabe?
– Quanto tempo!
– Pois é, quanto tempo!
– Me perdoe a pressa - é a alma dos nossos negócios!
– Qual, não tem de quê! Eu também só ando a cem!
– Quando é que você telefona? Precisamos nos ver por aí! →
– Pra semana, prometo, talvez nos vejamos...Quem sabe?
– Quanto tempo!
– Pois é...quanto tempo!
– Tanta coisa que eu tinha a dizer, mas eu sumi na poeira das ruas...
– Eu também tenho algo a dizer, mas me foge à lembrança!
– Por favor, telefone - Eu preciso beber alguma coisa,
rapidamente...
– Pra semana...
– O sinal...
– Eu procuro você...
– Vai abrir, vai abrir...
– Eu prometo, não esqueço, não esqueço... →
– Por favor, não esqueça, não esqueça...

Uma provável referência à ida para o exílio, em busca de paz e da liberdade perdidas.

O autor mostra a incerteza do reencontro com os compositores exilados. O futuro parecia cada vez mais incerto. A afasia era um exemplo dessa incerteza e da repressão.

A composição traz um diálogo com frases curtas, inconsistentes. Como se algo precisasse, mas não pudesse ser dito.

A não ser Sinal Fechado, nenhuma das outras músicas classificadas para o festival trazia qualquer relação com a realidade. A vencedora do IV Festival Internacional da Canção, da TV Globo, em 1969, *Cantiga por Luciana*, de Edmundo

Souto e Paulinho Tapajós, interpretada pela estreante Evinha, é um exemplo dessa mudança temática e de postura da MPB.

CANTIGA POR LUCIANA (1969)
Paulinho Tapajós e Edmundo Souto

Manhã no peito de um cantor
cansado de esperar só.
Foi tanto tempo que nem sei
das tardes tão vazias
por onde andei.
Luciana, Luciana,
sorriso de menina
dos olhos de mar...
Luciana, Luciana
abrace essa cantiga
por onde passar.
Nasceu na paz de um beija-flor,
em verso, em voz de amor,
já desponta, aos olhos da manhã,
pedaços de uma vida
que abriu-se em flor.

No ano seguinte, o V Festival Internacional da Canção da TV Globo premiava em primeiro lugar BR-3, de Antonio Adolfo e Tibério Gaspar, na interpretação de Tony Tornado, que também não trazia qualquer sinal de engajamento.

BR-3 (1970)
Antonio Adolfo e Tibério Gaspar

A gente corre na BR-3
A gente morre na BR-3
Há um foguete
Rasgando o céu, cruzando o espaço
E um Jesus Cristo feito em aço
Crucificado outra vez
E a gente corre na BR-3
E agente morre na BR-3
Há um sonho
Viagem multicolorida
Às vezes ponto de partida
E às vezes porto de um talvez
E a gente corre na BR-3
E a gente morre na BR-3
Há um crime
No longo asfalto dessa estrada
E uma notícia fabricada
Pro novo herói de cada mês

Havia música popular brasileira, mas a MPB, sigla que designava uma música propiciadora de reflexão e portadora de uma postura crítica, migraria para espaços

menos privilegiados, nos terstícios do sistema, naquilo que Gilberto Vasconcelos designou de “frestas” (VASCONCELOS, 1977).

Taiguara mesmo depois de exilado teve seu disco *Imyra, Tayra, Ipy* (Odeon, 1976) recolhido das lojas 72 horas após sua distribuição e seus espetáculos foram imediatamente proibidos. Em 1974, um manuscrito do músico também havia sido vetado pela censura: “Verão de 1974. 44 proibições, cancelamentos de shows, prisões desaparecimentos, torturas [...] O exílio já entrara no Brasil! Só restava sair”. O disco acabou sendo lançado em 2002 no Japão pela EMI-Toshiba. Desde então, a família tem tentado o “repatriamento” do LP para o Brasil.

A maioria dos shows acontecia em condições adversas de estrutura e de remuneração já que, na maioria das vezes, os músicos não recebiam nada pelas apresentações. Isso acabou por gerar uma divisão entre dois grupos, os dos “engajados” e o dos “profissionais”.

As organizações que apoiavam os exilados também foram alvo constante de perseguição. Rogério Licks quando retornou ao Brasil em 1973, depois de ficar exilado no Chile, trabalhou no restaurante da Caixinha de ajuda aos brasileiros exilados no Chile. De acordo com o músico, os dia que antecederam o golpe liderado por Pinochet foram tensos e cheios de ameaças : “[...] chegou meu chefe do Restaurante, o Camacho, e ele me falou o seguinte: ‘Olha vou dar um conselho, você corta a barba e o cabelo e você vai ter que procurar um jeito de escapar porque seu nome saiu numa lista de buscados, com outra gente conhecida aí’”.[157]

Enquanto a caixinha de apoio aos exilados lutava para se manter, a Caixinha da OBAN, que financiava a repressão, tortura e morte de opositores ao regime, contava com uma extensa lista de patrocinadores, entre eles Gastão Vidigal, dono do Banco Mercantil de São Paulo, empresas como a Volkswagen, Ford, Ultragaz, entre outras (GASPARI, 2002b, p.62).

Em muitos casos essas perseguições não foram capazes de calar a voz dos exilados. Em Buenos Aires, os músicos brasileiros Raul Ellwanger, Eliana Lorentz Chaves[158], Zeca Leal, José Luís Sabóia, Edu, José Rogério Licks e Márcia Savaget

[157] ENTRE UM SAMBA E UM FADO: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970. (FIUZA, Alexandre, 2001).

[158] Cantora também conhecida como Nana Chaves e ativista da VPR – Vanguarda Revolucionária Popular. Presa em 1970, o seu nome aparece numa lista de nomes presente num “relatório mensal de informações” que elencava as pessoas que tinham voltado do exílio, no seu caso constava “MAI 77”. Este documento encontra-se microfilmado no arquivo do DOPS/SP. Teve uma curta carreira no final da

Fiani montaram o espetáculo Canción del Exilio[159], com direção do teatrólogo Augusto Boal[160]. O show era uma coletânea de canções da MPB que denunciava os crimes da ditadura brasileira.

Após a apresentação, realizada em 1974, os músicos foram perseguidos e acabaram se dividindo e fugindo para diferentes países da Europa, mesmo assim ainda realizaram algumas apresentações em países como Dinamarca, Alemanha, Bélgica, França e Portugal. Em sua apresentação na Dinamarca, em 1976, o grupo Caldo de Cana foi uma das atrações do "Brasilianski kultur i eksil", que contou com a presença dos exilados Augusto Boal, Reginaldo Faria Leite, Marta Maria Klagsbrunn[161], Luis Vagner Cacasu, Jorge T. Michel, Virgínia Paiva, Humberto Silva, Apolônio de Carvalho, Orestes Gomes e Arthur José Poerner, entre outros. O prospecto do evento trazia o seguinte texto: "[...] ditadura é servil – defende diretamente interesses do imperialismo americano, das multinacionais e da burguesia nacional. A ditadura custa dor e sangue – mais de três mil assassinatos, incontável número de prisões ilegais, violência, terror e exílio". E continua: "[...] A ditadura é obscurantista por necessidade política. Fecha universidades, expulsa alunos e professores, cientistas e juízes. Proibiu mais de 500 peças de teatro. Censurou mais de 1000 canções. Interditou mais de três centenas de livros e de filmes. Exerce na imprensa a censura prévia. Impõe a noite mais absoluta. Mas o povo resiste [...] A Semana da Cultura Brasileira no Exílio quer mostrar uma pequena parte dessa resistência – a produção de artistas e intelectuais brasileiros impedidos de se expressarem em seu país". O tom da "Carta à Dinamarca", como o texto era intitulado deixava evidente as posições opostas em que os artistas e o regime político se colocaram.

O afastamento forçado da terra natal acabou por impor não só o afastamento físico, mas o distanciamento emocional. O teatrólogo Augusto Boal, exilado em Portugal, por exemplo, queixava-se da falta de notícias do Brasil. Para tentar colocar o amigo a par dos acontecimentos, Chico e Francis Hime compuseram *Meu caro amigo* (1976).

---

década de 1960 na chamada *Frente Gaúcha da MPB,* atuando em casas de espetáculos e em programas de televisão.

[159] Os artistas integravam o grupo Caldo de Cana

[160] Boal foi para o exílio após ter sido preso e sofrer torturas na prisão sob a acusação de colaborar com a Aliança Libertadora Nacional (ANL). (RIDENTI, 2000, p. 159)

[161] O nome de Marta é um dos que aparece como vítima na carta-denúncia *Torture in Brazil – Ilha das Flores*. Essa carta foi publicada em jornais internacionais em 1970, denunciando a tortura de presos políticos no Brasil em 1969 em um local chamado de central de torturas, criado por trás da Baía de Guanabara, onde denunciava os métodos empregados nas sessões de tortura e listava o nome das vítimas e o tipo de violência sofrida. O caso de Marta continua sendo analisado pelo Ministério da Justiça para fins de indenização.

MEU CARO AMIGO (1976)
Chico Buarque / Francis Hime

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

> Foi assim, tranqüilo e a gosto, que me lembrei do dia em que estávamos almoçando bacalhau à Braz – com Paulo Freire, sua esposa e sua equipe, Darcy Ribeiro e outros amigos exilados – na casa onde morávamos Cecília, eu e nossos filhos, em Lisboa, no Campo Pequeno, quando, na sobremesa, minha mãe visitante me disse que tinha trazido do Brasil uma carta do Chico. Pusemos a carta-cassete na vitrola e, pela primeira vez, ouvimos "Meu caro amigo", com Francis Hime ao piano. Falávamos tristezas, e ouvimos um canto de esperança.[162]

Embora sem ter como precisar os números reais da repressão por não ter acesso às informações oficiais, a oposição seguia propagando os desmandos da ditadura brasileira nos quatro cantos do mundo, criando uma ampla e eficiente rede de solidariedade no exterior, seguindo o exemplo de ações promovidas por países como Portugal, França, Alemanha, Chile, Argélia, Holanda, Canadá, Suíça, Itália e EUA. De modo a sistematizar essas denúncias, em 1969 foi criada a *Frente Brasileira de Informações*, responsável por difundir a ação violenta do Estado. Em resposta a essa mobilização, em maio de 1970, foi construída na França uma escultura simbolizando a tortura no Brasil. A obra, inspirada na imagem de Cristo crucificado, era feita de cera com fios elétricos ligados ao corpo, em particular nos genitais. A reação do governo brasileiro ao movimento que deu origem à peça está no documento "Cristo das Torturas", que conta com um texto e com três imagens divulgadas na imprensa internacional, arquivada no DOPS de Pernambuco[163].

E as manifestações não pararam por ai:

> A atividade da Frente Brasileira de Informações e da esquerda católica fez a bola de neve rolar novamente na direção do Vaticano. Durante a Semana Santa de 1970, a igreja parisiense de Saint-Germain des Prés expôs em seu altar-mor um Cristo algemado, com um tubo na boca e um magneto na trave da cruz. Sobre sua cabeça havia uma bola com uma inscrição "Ordem e Progresso" (GASPARI, 2002b, p. 306).

A cada dia novas adesões ao redor do mundo se uniam na campanha contra a ditadura brasileira, engrossando o coro das denúncias e chamando a atenção para o que acontecia no Brasil. Os filósofos Jean Paul Sartre e Simone de Beauvoir e o cineasta Jean Luc Godard, que teria oferecido os lucros de seu filme *Vento Leste* à Aliança Libertadora Nacional (ALN), foram alguns dos que se juntaram ao grupo (GASPARI, 2002b, p. 145). O historiador francês Michel de Certeau foi parar nos arquivos do DOPS/PR por causa do seu engajamento com a causa brasileira: "[...] tomou parte em um grande congresso público em data de 10 de janeiro de 1970, realizado pela *Front brésilien d'information* (criada por Arrais [sic!] e composta de fugitivos políticos) em

[162] Augusto Boal em depoimento para o livro Chico Buarque do Brasil, organizado por Rinaldo de Fernandes.
[163] Ficha *Cristo das Torturas*, n. º 29737, datado de 18.05.1970, Arquivo do DOPS/ PE, Arquivo Público do Estado de Pernambuco.

Paris”417. Para Certeau, em texto publicado na revista chilena *Mensaje* (janeiro de 1970) e na uruguaia *Cuadernos de Marcha* (maio de 1970), a Política de Segurança Nacional seria “[...] uma tática sem estratégia [...] uma concepção destinada a transformar-se em vítima dos seus pressupostos impensados e de sua própria lógica” (CERTEAU, 1970 apud GASPARI, 2002b, p.188).

Muitas das denúncias que foram motivo de indignação no exterior eram enviadas pelos próprios funcionários do Itamarati.

> Pouco depois chegava à Europa e a Nova York um documento provindo do cárcere da Ilha das Flores. Era o primeiro depoimento autografado e trazia a autenticidade da valentia. Assinavam-no diversas prisioneiras que continuavam na ilha e afrontavam as represálias que o gesto poderia lhes custar. Listaram dezesseis jovens supliciadas. Eram militantes do MR-8, do PCB e da AP. Salvo uma, todas tinham entre vinte e 25 anos (GASPARI, 2002b, p. 273-4).

Entre os nomes citados no documento está o do músico Geraldo Azevedo, que embora não tivesse nenhuma ligação direta com movimentos de oposição, sua esposa Victória Pamplona e o casal Celso Simões Bredariol e Priscila Magalhães Bredariol, com quem dividia o apartamento eram integrantes da Ação Popular (AP). Azevedo foi preso e levado para o CENIMAR, onde foi espancado até ser levado para a *Ilha das Flores,* permanecendo lá por 19 dias na solitária. O músico destaca que havia uma tortura psicológica, em que os policiais rompiam o silêncio e gritavam “chame um médico rápido”.

Em 1976, depois de preso juntamente com sua esposa Priscila, Azevedo foi novamente levado à Ilha das Flores. A causa da detenção seria um abaixo-assinado a favor da democracia encontrado em seu apartamento. O documento já contava com as assinaturas de Tom Jobim, Otto Maria Carpeaux e Jards Macalé. O músico conta que as torturas foram ainda mais crueis, sobretudo a psicológica, em que os militares aumentavam o som da TV quando a canção *Caravana*, composição sua com Alceu Valença, tocava na novela Gabriela, exibida na TV Globo, enquanto ele era submetido a uma sessão de pau-de-arara. Muitas vezes foi também obrigado a cantar enquanto era torturado. “[...] me tiraram a roupa, me botaram um capuz, botaram numa cela molhada como se fosse um frigorífico assim, com zero grau. E uma sirene tocando o tempo todo.”

O músico narra que foi levado para uma sala onde havia um álbum de fotos com seus conhecidos e que lhe foi pedido para colocar os nomes daqueles que conhecia numa folha de papel e depois iniciaram os preparativos para os choques elétricos. A sessão de choques só acabou porque simulou um ataque cardíaco.

Mesmo não sendo peça chave na oposição ao regime, Azevedo diz ter sido preso por meio de denúncia da própria oposição, que para evitar a prisão de pessoas estratégicas para o movimento, fazia a repressão perder tempo prendendo as pessoas erradas de modo a permitir que os demais fugissem. Depois de solto, Azevedo ainda foi obrigado a tocar no almoço dos oficiais.

Outro músico que acusou a ditadura de tortura foi Raul Seixas. No entanto, muitos não levaram a sério seu testemunho, por causa das suas comuns declarações contraditórias. Neste caso, pelo menos, a denúncia foi confirmada pelo seu parceiro Paulo Coelho e pelo seu amigo Sylvio Passos (ABONÍZIO, 1999, p. 132). Segundo Seixas, sua prisão foi motivada pela criação da Sociedade Alternativa, movimento espiritual, sem conotação política. "Me levaram para um lugar que não sei onde era. Imagina a situação: estava nu, com uma carapuça preta. E veio de lá mil barbaridades" (ALEXANDRE, s./d., p.43). Depois disso, Raul se exilou nos EUA.

Em todas essas andanças que os músicos brasileiros exilados foram obrigados a fazer para fugir do controle da ditadura brasileira, o intercâmbio com outros artistas foi inevitável. Essa relação se deu, principalmente, com músicos portugueses, muito provavelmente pela semelhança da língua, e com argentinos, uruguaios, chilenos e cubanos.

O coletivo de músicos *Los Piratas Del Bembirá* é um exemplo desse intercâmbio. O grupo surge da associação dos brasileiros Manduka, Geraldo Vandré, Antonio Smith e Matías Pizarro como os chilenos do *Los Jaivas* e do IIIapu. No entanto, a repressão não tardou a impor restrições a tais parcerias, apressando-se em dissolvê-la por julgá-la um risco à ordem.

> Ya conocidos en Argentina, Los Jaivas son trastocados por la detención de Eduardo por los militares argentinos, sin explicaciones y sin argumentos... afortunadamente Eduardo es liberado después de cerca de tres meses. Eso y las nuevas restricciones a las visas de viaje hacia otros países de Latinoamérica obligan a Los Jaivas a partir de Argentina, escogiendo como destino París, Francia.

Em alguns casos, artistas brasileiros em passagem por terras estrangeiras eram sequestrados pelo Estado local e desapareciam misteriosamente sem que nunca se tivesse mais notícias destes. Um caso clássico, é o do pianista Francisco Tenório Jr.[164] (1913-1980), que em turnê com Vinícius de Moras pela Argentina foi capturado ao sair do hotel para comprar cigarros e nunca mais foi encontrado. O caso só seria elucidado 10 anos depois a partir do depoimento do torturador, conhecido como Vallejos, que

[164] Francisco Tenório Jr. também participou de *Calabar*.

disse que o músico havia sido preso a princípio por causa do seu jeito hippie, mas depois de ser interrogado e dizer que fazia parte da banda de Vinícius de Moraes, isso acabou por incitar a ira dos militares que viam Vinícius como comunista, o que fez com que fosse morto com um tiro na cabeça em uma cela da Escola Mecânica da Armada (CASTELLO, 1994, p.383). Além de Tenório, outros artistas brasileiros também só tiveram seus destinos revelados depois do depoimento do próprio torturador, já que os vestígios dos crimes, em sua maioria, desapareciam junto com os corpos.

> [...] Em 1986, o ex-torturador argentino Claudio Vallejos, que integrava o Serviço de Informação Naval, em entrevista à revista Senhor (n° 270) menciona o destino de diversos brasileiros nas mãos da ditadura argentina: Sidney Fix Marques dos Santos, Luiz Renato do Lago Faria, Maria Regina Marcondes Pinto de Espinosa, Norma Espíndola, Roberto Rascardo Rodrigues e Francisco Tenório Jr[165].

Vallejos apresentou ainda documentos que comprovavam as relações "cordiais" entre as ditaduras latino-americanas não só no que se refere à atuação violenta contra os inimigos das ditaduras como na sonegação de informações sobre presos políticos e seus destinos às famílias:

> Do dia 20 de março de 1976 – quando o Capitão Acosta solicita ao Contra-Almirante Chamorro autorização 'para estabelecer contato com o agente de ligação, código de guerra 003, letra C, do SNI do Brasil', para que informasse a central do SNI no Brasil que o grupo de tarefa chefiado por Acosta estava 'interessado na colaboração para a identificação e informações sobre a pessoa do detido brasileiro Francisco Tenório Jr.

Um ofício posterior assinado por Acosta e endereçado ao embaixador brasileiro, em nome do "Chefe da Armada Argentina", datado de 25 de março de 1976, comunica o governo brasileiro sobre a morte de Tenório:

> 1) Lamentamos informar a essa representação diplomática o falecimento do cidadão brasileiro Francisco Tenório Júnior, Passaporte n° 197803, de 35 anos, músico de profissão, residente na cidade do Rio de Janeiro; 2) O mesmo encontrava-se detido à disposição do Poder Executivo Nacional, o que foi oportunamente informado a esta Embaixada; 3) O cadáver encontra-se à disposição da embaixada na morgue judicial da cidade de Buenos Aires, onde foi remetido para a devida autópsia.[166]

Para os exilados, a música servia ainda como termômetro da situação política. Licks relata que na manhã de 12 de setembro de 1973, durante seu exílio no Chile, foi surpreendido com as músicas que tocavam no rádio, ao invés de músicas engajadas o que se ouvia eram músicas americanas. Isso era um forte indício de que o Golpe havia acontecido, mesmo sem que a população tivesse sido avisada oficialmente[167]. Em Portugal, coisa semelhante aconteceu quando a população se deu conta de que uma

[165] Disponível no site do Tortura Nunca Mais do Rio de Janeiro <http://www.torturanuncamais-rj.org.br/MDDetalhes.asp?CodMortosDesaparecidos=344>. Acesso em: 10 de ago. de 2010.
[166] Disponível no site do Tortura Nunca Mais do Rio de Janeiro <http://www.torturanuncamais-rj.org.br/MDDetalhes.asp?CodMortosDesaparecidos=344>. Acesso em 10 de ago. de 2010.
[167] O Golpe Militar aconteceu no Chile em 11 de setembro de 1973.

revolução de esquerda[168] estava acontecendo ao escutar canções engajadas e antes proibidas de serem executadas no rádio. "[...] principais vítimas da censura, podiam agora livremente trazer à luz do dia muitas das suas obras censuradas e criar tantas outras em tempo fecundo como aquele" (CRUZEIRO, 1994, p. 461).

A angústia da falta de notícias oficiais e da distância dos parentes, dos amigos, da cultura e da pátria só teria fim com a decretação da Anistia, em 1979. Os músicos puderam então retornar ao Brasil e reconstruir ou retomar as vidas que deixaram para trás. Muitos conseguiram encontrar os seus espaços outros não, como foi o caso de Licks, que não conseguiu consolidar sua carreira de músico instrumentista no país, voltando para a Alemanha onde vive até hoje. Ricardo Vilas, apesar de ter atuado como produtor musical em dois programas da Rede Globo – *Sítio do Pica Pau Amarelo* e *Globo de Ouro* – acabou retornando a Paris, dando continuidade a sua carreira solo iniciada durante o exílio em parceria com a sua ex-mulher Teca Calazans.

Grande parte dessa falta de adaptação se deve à falta de liberdade ainda presente no país. A anistia havia garantido o retorno dos exilados, mas não a liberdade de expressão. Dessa forma, os músicos continuavam tendo que submeter as letras de suas composições à Censura. Vilas, por exemplo, teve sua música Imagem Moderna liberada, apesar de seus trechos: "Teus planos/ um tal gigante/ severo impune autoritário".

[168] O movimento em questão é a Revolução dos Cravos.


LEGENDA
- CONDIÇÃO
- CONSEQUÊNCIA

CAPÍTULO IV

CÁLICE: ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS NA MÚSICA DE PROTESTO

4.1 Como dizer

Na perspectiva da Análise do Discurso (AD)[169], a qual tomamos como metodologia para o estudo do nosso objeto, a linguagem é uma forma de ação em espaços institucionais. A AD surge na França[170], na década de 60, sob uma construção estruturalista[171] que propõe uma nova metodologia de leitura do texto que substitui a Filosofia. Esta nova proposta, não analisa apenas o conteúdo do texto a partir da sua materialidade linguística, mas se propõe a verificar a exterioridade da linguagem, que compreende o ideológico e o social, sendo assim sob o olhar da AD, a linguagem é entendida como elo entre a realidade natural e social e o homem, que permite que este produza significado e signifique-se. Esse estudo observa a palavra em movimento, pautando-se na tríade língua-discurso-ideologia, uma vez que vê o discurso como materialidade da ideologia e a língua, como materialidade do discurso (ORLANDI, 2000).

[169] Foi Jean Dubois, professor da Universidade de Paris X-Nanterre, o responsável por introduzir o sintagma "análise do discurso", que acabou por possibilitar o desenvolvimento da Escola Francesa da Análise do Discurso, que teve início entre 1969 e 1972 com a Escola de Nanterre, primeiro círculo de pesquisadores em AD. No Brasil, a AD só começa a ser utilizada como metodologia em 1980, após a abertura política que só foi possível com o fim da ditadura militar.

[170] De acordo com Maingueneau (1997), foram os formalistas russos que abriram espaço para a entrada no campo dos estudos linguísticos do discurso ao operarem com o texto. Todavia, serão os trabalhos do lingüista americano Z.H. Harris, que realiza uma análise sistemática do texto e de R. Jakobson e de E. Beneviste sobre a enunciação, que serão decisivos para a constituição da AD.

[171] O estruturalismo propõe o abandono do exame particular das obras, tomando-as como manifestação de outra coisa para além delas próprias: a estrutura do discurso literário, formado pelo conjunto abstrato de procedimentos que caracterizam esse discurso, enquanto propriedade típica da organização mental do homem. As obras individuais seriam manifestações empíricas de uma realidade virtual, constituída pelas normas que regem as práticas singulares. A análise desse discurso, que paira acima das obras e antes de sua existência singular, é que consiste no objeto de investigação do método estrutural. Os estruturalistas recusam a descrição imanente, por acreditar que um método científico não pode se esgotar em operações práticas e singulares. Ao contrário, deve voltar-se para o exame da estrutura do discurso literário, abstratamente concebido, do qual as obras concretas não passam de particulariza ações. Em última análise, a crítica estrutural preocupa-se com a criação de uma poética, não no sentido clássico de conjunto de normas ou preceitos para a conquista da adequação das obras aos respectivos gêneros, mas no sentido de uma teoria da estrutura e do funcionamento do discurso literário. A crítica estrutural teve Roland Barthes e Tzvetan Todorov entre seus principais representantes. (TEIXEIRA, disponível em http://textoterritorio.pro.br/alexandrefaria/recortes/cult_fortunacritica_4.pdf, acessado em 05.01.11) na conjuntura estruturalista, a autonomia da linguagem é unanimemente reconhecida. Isso porque, devido ao recorte que as teorias estruturalistas da linguagem fazem de seu objeto de estudo – a língua -, torna-se possível estudá-la a partir de regularidades e, portanto, apreendê-la na sua totalidade, já que as influências externas, geradoras de irregularidades, não afetam o sistema por não serem consideradas como parte da estrutura, a língua não é pretendida na sua relação co o mundo, mas na estrutura interna de um sistema fechado sobre si mesmo.

> A Análise do Discurso é uma técnica que se interessa, em primeiro plano, pelo mecanismo que articula o conteúdo significativo transtextual. Efetiva, pois, não propriamente uma interpretação semântica de conteúdo, mas uma elucidação de como e porque o texto diz. Enquanto o texto exibe um processo organizacional o discurso se representa num processo interacional (GUIMARÃES, 2004, p. 195).

Nosso objeto de estudo, a música engajada, vale-se a todo tempo desta tríade, utilizando-se das estratégias que a língua coloca à disposição para construir um discurso que seja capaz de significar a partir de um objetivo que tem origem em uma ideologia. A ideologia é a relação (necessária) entre o sujeito, a língua e a história. "Não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia: o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia e é assim que a língua faz sentido."[172] (PÊCHEUX, 1975, apud ORLANDI, 2000, p. 17).

A linguagem, então, é concebida pela AD aliada à Teoria da Enunciação e à Pragmática, como interação social na qual o outro desempenha papel fundamental na constituição do significado. "O estudo da linguagem pode estar apartado da sociedade que a produz. Os processos que entram em jogo na constituição da linguagem são processos históricos-sociais." (ORLANDI, 1996, P. 17)

Bakhtin/Volochinov (1929 [1986]) traça um paralelo entre a evolução da sociedade e a evolução da palavra. O autor analisa a palavra a partir da teoria semiótica, classificando-a como uma manifestação do signo como a pintura e a música, o signo ideológico por excelência.

Cabe aqui tentar entender sobre aquilo que faz da palavra esse "signo ideológico por excelência". Para Bakhtin (1992), a explicação está nas particularidades que constituem a palavra:

a) sua *pureza semiótica*: a palavra é puramente signo;

b) sua capacidade de converter-se em discurso interior;

c) serve a todas as formas de comunicação social em todos os domínios, ou seja, possui uma *neutralidade ideológica*; e

d) tem uma "presença obrigatória, como fenômeno acompanhante, em todo ato consciente" (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1929 [1986], p. 38) e, nesse sentido, "é o indicador mais sensível de todas as transformações sociais" (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1929 [1986], p. 41).

[172] A obra Analyse Automatique Du Discours, publicada em 1968, por Pêcheux é apontada como a porta de entrada do sujeito e da história como base dos processos discursivos. Nesta obra, Pêcheux, leitor atento de Saussurre, propõe uma teoria na qual se pensa a língua enquanto sistema e caráter social como a base dos processos discursivos.

> (...) existe una enorme zona de la comunicación ideológica que no se deja relacionar con esfera ideológica alguna. Es la zona de la comunicación en la vida cotidiana. Ésta es sumamente rica en contenido e importante. Por un lado, se conecta directamente con los procesos de la producción, por el outro toca las esferas de las diversas ideologías ya formadas y especializadas [científica, estética, moral ou religiosa] (VOLOSHINOV, 1992, p. 38).

Para Bakhtin (1992 [1986]), essa zona da ideologia cotidiana corresponde ao que Marx definiu como psicologia social[173]. Dentro dessa perspectiva, Bakhtin/Volochinov (1992 [1986]) vai analisar a importância do material verbal – a palavra como *signo ideológico* e como *interação discursiva* – para os estudos da psicologia social. Sobre isso, o teórico russo observa: "La psicología social se manifiesta preferentemente en las formas muy variadas del enunciado, en formas de los pequeños "géneros discursivos", internos y externos, que hasta ahora no han sido estudiados en absoluto" (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1992 p. 44-45).

Até 1929, a psicologia social estava sendo estudada apenas do ponto de vista do *conteúdo*, isto é, dos *temas* que aí se encontram atualizados num dado momento do tempo, e mesmo assim numa aplicação mecânica do método sociológico, orientada apenas para a composição temática, sem se preocupar com a especificidade do fenômeno ideológico observado. O que estava faltando era, segundo Bakhtin, um estudo "desde el punto de vista de las *formas y tipos de la comunicación discursiva*, en la cual dichos temas se realizan (se discuten, se expresan, se ponen a prueba, se analizan)" (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1992 p. 45).

4.1.1 O não dito: a metáfora

Durante a ditadura militar, a música de protesto representava uma das poucas possibilidades de intervenção na vida política. O objetivo dos compositores da época era conscientizar a população da possibilidade de transformação a partir da concepção marxista-leninista reinante na época.

Mas para garantir que a mensagem chegaria ao público era necessário utilizar uma série de estratégias discursivas, entre elas a metáfora. O uso dessa figura de retórica era um recurso bastante utilizado pelos compositores para que fosse possível falar de uma coisa, dizendo uma outra coisa. Essa estratégia pode ser percebida na canção *Apesar de Você*, de Chico Buarque, de 1970.

[173] O teórico russo prefere evitar o termo "psicologia", visto que está interessado na índole sociológica da expressão e da vivência (ou experiência, ou atividade mental), por isso adota o termo *ideologia do cotidiano* para referir-se ao que as fontes marxistas, conforme demonstrou na primeira parte do livro, chamam de *psicologia social*. (SOUZA, 2003)

> O disco já tinha vendido em torno de 80 a 100 mil cópias. Um dia, alguém abriu o bico, porque sempre tem alguém que abre. Apareceu um fileto de jornal "A música de Chico Buarque "Apesar de você" foi feita em homenagem ao presidente Médici." Isso saiu num domingo de manhã. Na segunda de manhã, o exército invadiu a fábrica. Dr. João Carlos me ligou e falou: Some! Depois de três, quatro dias em casa ele avisou que eu podia sair. Eles invadiram a fábrica e quiseram saber qual era o disco no estoque que tinha "Apesar de você". Eles levaram tudo pra quebrar. Só não quebraram a matriz, porque não estava lá.[174]

Segundo Orlandi (2006) "não há censura completamente eficaz", para a autora à toda "retórica da opressão" responde uma "retórica da resistência". A resistência nesse caso torna-se possível a partir de estratégias discursivas, entre elas a metáfora, que funciona como um subterfúgio, gerando uma multiplicidade de sentidos para confundir a censura, pois segundo Pêcheux, "não há identificação perfeitamente bem sucedida" (PÊCHEUX, 1988).

Quanto às estratégias discursivas utilizadas por Chico nesta música, que se tornou um incômodo para a censura, observamos o uso incessante de metáforas como silenciamento para romper seus sentidos. Segundo Orlandi (2006, p. 121) "o processo discursivo significando não pela metáfora, mas pelo rompimento dela". É relevante neste momento considerar que a condição da linguagem é incompletude, já que nem sujeitos nem sentidos estão completos.

> ...o sujeito significa em condições determinadas, impelido pela língua e pelo mundo, por fatos que reclamam sentido, pela sua memória discursiva, por um saber/poder/dever dizer, em que os fatos fazem sentido por se inscreverem em formações discursivas que representam no discurso as injunções ideológicas. (...) Assim o homem (se) significa. Se o sentido e o sujeito poderiam ser os mesmos, no entanto derivam para outros sentidos, outras posições. A deriva é o efeito metafórico, a transferência, a palavra que fala com outras (ORLANDI, 2000).

A construção de sentido proporcionada pela música de protesto só é possível se levarmos em consideração não apenas sua forma poética, mas também a melodia. Já que se os elementos forem separados, facilmente incorreríamos no mesmo engano da censura, que interpretou-lhe como uma história que canta a dor de um amor desfeito que torna-se vingativo. Em sua totalidade – poesia, melodia e ritmo -, no entanto, a canção constroi outros sentidos. Isso pode ser percebido pelo coro utilizado para cantar, representando a "minha gente" a que a música se refere; o ritmo que vai aumentando gradativamente como um sentimento que começa contido e que, aos poucos, vai sendo liberado.

A necessidade de dizer algo que não podia ser dito claramente, também se revela em *Cálice*, escrita por Chico em parceria com Gilberto Gil, em 1973 para o show Phono

[174] Disponível em www.censuramusical.com

73, realizado em maio no Anhembi, em São Paulo. *Cálice* é um desabafo de quem não suporta mais o silenciamento, ser proibido de expressar sua crítica. Gil mostrou a Chico a primeira estrofe e o refrão "Pai, afasta de mim esse cálice", referência à data que os escrevera, uma Sexta-feira Santa, e Chico percebeu o jogo de palavras "cálice x cale-se". Gil escreveu então a primeira e a terceira estrofe e Chico as outras duas.

Quinze anos depois da liberação da música, em 1978, Chico, falando ao *Correio Braziliense,* comentou as distorções que a censura provocava:

> Às vezes, eu mesmo não sei o que eu quis dizer em algumas metáforas de músicas como 'Cálice', por exemplo. [...] naquela época havia uma forçação de barra muito grande, tanto a favor quanto contra. Ambos os lados liam politicamente o que não era. [...] Já disseram que o verso 'de muito gorda a porca já não anda', de 'Cálice', era uma crítica ao Delfim Netto, que era ministro. E gordo [risos].[175]

CÁLICE (1973) →
Chico Buarque e Gilberto Gil

A ambiguidade da palavra remete a dois sentidos: um denotado – copo, taça - que guarda associação direta com palavras como vinho tinto, bebida, engolir; outro conotado - do verbo calar-se – que, por sua vez, guarda associação com calado, grito, ser escutado, presa na garganta.

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

A palavra "cálice" aqui está representa a ditadura, a censura cruel, sanguinária e amarga.

Como beber dessa bebida amarga
Tragar a dor, engolir a labuta
Mesmo calada a boca, resta o peito (1)
Silêncio na cidade não se escuta →
De que me vale ser filho de santa
Melhor seria ser filho da outra
Outra realidade menos morta
Tanta mentira, tanta força bruta →

O autor aqui deixa implícito que preferia viver num país estagnado do que pagar com a liberdade de expressão pelo desenvolvimento, promessa do regime militar.

Referência as estratégias usadas pelo regime militar. A mentira, que tentava mascarar suas ações e persuadir o povo e a força bruta que calava os que insistiam em falar.

Como é difícil acordar calado
Se na calada da noite eu me dano
Quero lançar um grito desumano
Que é uma maneira de ser escutado
Esse silêncio todo me atordoa
Atordoado eu permaneço atento →
Na arquibancada pra a qualquer momento
Ver emergir o monstro da lagoa →

É importante perceber aqui uma associação entre o momento político e social do país - que entre 1969 e 1973, durante o governo Médici, viveu seu momento mais severo do regime militar, com uso da violência que resultou em diversas mortes, entre elas a de Carlos Lamarca e Carlos Mariguela, dois dos principais líderes da oposição armada – e o silêncio da população. Quanto mais repressão, mais silêncio por parte da população, um silêncio, que segundo o autor, atordoa.

Referência aos órgãos de censura que silenciavam a voz do artista. Tais órgãos eram apenas pequenas estruturas a serviço do governo, nesse caso, representado pelo general Emílio Garrastazu Médici.

De muita gorda a porca já não anda
De muito usada a faca já não corta
Como é difícil, pai, abrir a porta

[175] Quando perguntado sobre o real significado da frase, Chico disse: "Não faço a mínima idéia. [Risos] Esse verso é do Gil"

Essa palavra presa na garganta
Esse pileque homérico no mundo
De que adianta ter boa vontade
Mesmo calado o peito, resta a cuca (2) →
Dos bêbados do centro da cidade

Aqui percebemos uma relação de contigüidade, onde a frase um traz a primeira possibilidade em detrimento do silenciamento "Mesmo calada a boca, resta o peito", Aqui, calada a boca resta o peito. Depois, calado o peito resta a cuca.

Talvez o mundo não seja pequeno
Bem seja a vida um fato consumado
Quero inventar o meu próprio pecado
Quero morrer do meu próprio veneno
Quero perder de vez tua cabeça
Minha cabeça perder teu juízo
Quero cheirar fumaça de óleo diesel[176]
Me embriagar até que alguém me esqueça.[177] →

Esse verso é uma referência à morte do militante político do Movimento Revolucionário (MR-8), Stuart Angel. O professor foi preso em 1971, torturado e levado à Base Aérea do Galeão onde foi amarrado num jipe com a boca presa ao cano de escape do carro. Stuart respirou gases tóxicos até morrer. Sua mãe, Zuzu Angel, mandou uma carta a Chico Buarque relatando o acontecido e dizendo que os militares tinham desaparecido com o corpo do seu filho.

Toda a letra, escrita em primeira pessoa, traz o depoimento de um sujeito sufocado por ter reprimida a revolta, o ressentimento, o inconformismo e a frustração com o cerceamento do Regime Militar.

Em 1978, a canção foi liberada e incluída no LP de Chico. Mesmo autorizada, a censura veio agora por parte da Igreja, através da Conferência Nacional dos Bispos que, apesar de criticar a existência de uma doutrina de segurança nacional que castrava as liberdades individuais, agora proibia a execução da música durante as missas.

Além das metáforas, outros recursos utilizados pelos autores eram os pressupostos, subentendidos e o silêncio. Podemos definir os pressupostos como "idéias não expressas de maneira explícita, que decorrem logicamente do sentido de certas palavras ou expressões contidas na frase" (PLATÃO & FIORIN, 1996m p. 307). Os pressupostos são, portanto, recursos argumentativos que levam o interpretante a tirar conclusões. Sendo assim, para que um pressuposto faça sentido e seja eficiente, o emissor depende diretamente da interpretação do receptor. O ideal é que aquilo que se argumenta implicitamente seja confirmado pelo que se diz explicitamente. Segundo Platão & Fiorin (1996) como marcadores de pressupostos podemos citar:

- Adjetivos (ou palavras similares);
- Verbos que indicam mudança ou permanência de estado, tais como *permanecer, continuar, tornar-se, vir a ser, ficar, passar (a), deixar (de), começar (a), converter-se, transformar-se, ganhar, perder* entre outros.

[176] Ver Anexo 12 – A história de Stuart
[177] Baseado no relato de Zuzu Angel sobre a prisão, tortura e morte do filho, Chico Buarque compôs a canção-elegia Angélica, que fala da dor de uma mãe que sofre com a perda do filho. Ver Anexo 13 – A história de Zuzu Angel.

- Verbos que indicam um ponto de vista sobre o fato expresso pelo seu complemento como, por exemplo, *pretender, supor, alegar, presumir, imaginar* etc;
- Alguns advérbios;
- As orações adjetivas e algumas conjunções.

Ao contrário dos pressupostos, que como vimos são marcados linguisticamente, os subentendidos "são insinuações, não marcadas linguisticamente, contidas numa frase ou num conjunto de frases" (PLATÃO & FIORIN, 1996, p. 310). O subtendido conta, assim como o pressuposto, com a interpretação do ouvinte, mas ao contrário dele, exime o locutor da responsabilidade do dizer, podendo este simplesmente negar a interpretação do receptor. "O subentendido diz sem dizer, sugere, mas não diz" (PLATÃO & FIORIN, 1996, p. 311).

4.1.2. O não dito: o Silêncio

O gênero textual canção faz uso do jogo de sons e silêncio para construir sentido. Segundo Orlandi (2006), o silêncio não é o vazio, ele "escorre por entre a trama das falas". Na estrutura da canção, o silêncio é a pausa que age sobre o texto para lhe atribuir significado, é o que Orlandi (2006) chama de silêncio constitutivo aquele ligado à própria condição do dizer.

> Assim é que vemos a relação entre palavra e silêncio: a palavra imprime-se no contínuo significante do silêncio e ela o marca, o segmenta e o distingue em sentidos discretos, constituindo um tempo (*tempus*) no movimento contínuo (*aevum*) dos sentidos no silêncio (ORLANDI, 2006).

No entanto, a canção de protesto se constitui ainda a partir de um outro tipo de silêncio, esse muito mais ideológico e político, o silenciamento da censura. Em *Apesar de Você*, o autor não silencia, mas é obrigado a substituir o que não pode ser dito pelo que é possível dizer no que se refere à forma. No entanto, a produção de sentido não foi prejudicada, já que o uso da metáfora garantiu o dizer.

Dessa forma, percebemos que o silêncio se apresenta sob diversas formas: o silêncio constitutivo e o silêncio local. O silêncio constitutivo entende que para que não se diga algo, é preciso dizê-lo, ou seja, é o não dito. Já o silêncio local, está relacionado às proibições do dizer, à censura, o que não pode ser dito em determinada situação. O silêncio das palavras, do qual falamos, no entanto, não é vazio, é a opção por dizer um outro algo, que não é o algo original por um dado motivo. No caso da nossa análise, o silêncio que levaremos em consideração é o silêncio local, o silêncio da censura. A

linguagem utilizada por esse silêncio mostra um significado que representa uma coisa quando vista superficialmente e outra quando se conota e é possível perceber o proibido, o não dito, mas que mesmo sem ser dito é capaz de significar. É o silêncio da opressão, que não se caracteriza pela ausência de palavras e nem faz calar o locutor, no entanto torna o discurso mais difícil de ser construído e interpretado. Toda palavra é, pois, carregada de sentido e todo sentido possui silêncios em si, um dizer implica sempre outro, gerando diversas significações.

4.1.3 O não dito, quase dito: a Semântica

Em 1973, a peça Calabar escrita por Chico Buarque em parceria com Ruy Guerra foi proibida pela Censura, causando um dos maiores prejuízos financeiros do teatro brasileiro[178]. O texto discutia a posição de Domingos Fernandes Calabar no episódio histórico em que o mulato tomou partido ao lado dos invasores holandeses contra a corte portuguesa, e por isso foi condenado à morte como traidor. Havia, no entanto uma referência clara ao capitão Carlos Lamarca, que em janeiro de 1969 abandonou o Exército para integrar-se à guerrilha, levando consigo armas e munições. Segundo Chico Buarque, o texto da peça havia sido aprovado com restrições referentes a palavrões e algumas palavras que deveriam ser cortadas. No entanto, a segunda censura, a do espetáculo, da qual dependia a estreia, não compareceu ao ensaio e dessa forma "chegou uma hora em que não havia como manter aquela produção em pé, então, falimos [...] A gente recorreu e meses mais tarde ela foi proibida pelo general Bandeira, que era o chefe do serviço de censura", explica Buarque[179]. O veto ao espetáculo não foi totalmente explicado.[180]

> O Exército produziu um cáustico parecer de oito páginas sobre a peça Calabar, o elogio da traição, de Chico Buarque e Ruy Guerra. A intenção do parecer era forçar a Polícia Federal a censurar o espetáculo, cujo texto foi considerado 'subversivo' pelo CIE (FIGUEIREDO, 2005).

A imprensa foi proibida de noticiar a proibição e não pode sequer mencionar a palavra "Calabar". Nem mesmo a nota que tratava do cancelamento da estreia trazia o nome da peça.

---

[178] Estima-se que o prejuízo tenha ficado em torno ao equivalente a R$ 30 mil

[179] Entrevista a Geraldo Leite da Rádio Eldorado, em 27 set. 1989, publicada integralmente no *site* oficial do músico. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/sanatorio>. Acesso em: 23 jan. 2004.

[180] Parecer S-103, de 22 de outubro de 1973. Do Centro de Informações do Exército. Confidencial. ArN/DSI-MJ. Cf: FIGUEIREDO, Lucas. *Ministério do Silêncio: a história do serviço secreto brasileiro de Washington Luís a Lula*. (1927-2005). Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2005.

CALA A BOCA, BÁRBARA (1973)
Chico Buarque / Rui Guerra

Ele sabe dos caminhos dessa minha terra
No meu corpo se escondeu, minhas matas percorreu
Os meus rios, os meus braços
Ele é o meu guerreiro nos colchões de terra
Nas bandeiras, bons lençóis
Nas trincheiras, quantos ais, ai
Cala a boca - olha o fogo!
Cala a boca - olha a relva!
Cala a boca, Bárbara
Cala a boca, Bárbara
Cala a boca, Bárbara
Cala a boca, Bárbara
Ele sabe dos segredos que ninguém ensina
Onde guardo o meu prazer, em que pântanos beber
As vazantes, as correntes
Nos colchões de ferro ele é o meu parceiro
Nas campanhas, nos currais
Nas entranhas, quantos ais, ai
Cala a boca - olha a noite!
Cala a boca - olha o frio!
Cala a boca, Bárbara
Cala a boca, Bárbara
Cala a boca, Bárbara

Proibida de ser mencionada, a palavra "Calabar" veio implícita e estrategicamente colocada na música, tema da peça. CALA a boca, BÁRbara. Mesmo com a peça censurada, o livro Calabar foi um sucesso de vendas, contando com seis edições entre 1973 e 1974.

Chico teria mais problemas ao tentar gravar as canções que integravam a peça Calabar. O disco que se chamava inicialmente *Chico canta Calabar*, perdeu a capa que trazia um muro pichado com a inscrição *Calabar* e ganhou capa branca apenas com a inscrição Chico Canta. No processo arquivado no DCDP[181] de Brasília são vetadas integralmente duas canções, *Ana de Amsterdan*[182] e *Vence na vida quem diz sim*. As demais poderiam ser gravadas com a classificação de "divulgação em recinto fechado para maiores de 18 anos"[183]. Quanto a *Ana de Amsterdan*, o chefe da Censura, Rogério Nunes, neste mesmo parecer, escreve o seguinte: "A letra *Ana de Amsterdan*, conforme despacho no processo da peça, não pode ser gravada comercialmente"[184]. A letra trazia

[181] Divisão de Censura de Diversões Públicas
[182] A música Ana de Amsterdan era o tema da personagem homônima, que era uma prostituta.
[183] Parecer nº. 7057/73, de 29 ago. 1973, Arquivo Nacional de Brasília, Fundo DCDP.
[184] Parecer nº. 7057/73, com anotação de 20 set. 1973, Arquivo Nacional de Brasília, Fundo DCDP, Censura Prévia.

o tema dos excluídos, daqueles que viviam à margem da sociedade, tendo sido, provavelmente, considerada uma ameaça à moral do país.

> Sou Anna do dique e das docas
> Dacompra, da venda, das trocas, das pernas [...]
> Sou Anna de vinte minutos
> sou Anna da brasa dos brutos na coxa [...].

A canção *Vence na vida quem diz sim* não teve seu veto justificado, mas é possível chegar a algumas conclusões se compararmos a estratégia linguística utilizada na construção de seu texto com a utilizada em *Mulheres de Atenas*, onde o positivo, na verdade, remete ao negativo, levando à reflexão por parte do receptor. "Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas" era um alerta para aquilo que NÃO devia ser feito. O mesmo em "vence na vida quem diz sim/ se te dói o corpo/ diz que sim [...] se te mandam embora/ diz que sim", que sugere uma mudança de postura, que vai da passividade e do conformismo à ação.

A partir daí, Chico passou a ser sinônimo de vigilância severa. A sofisticação literária adotada pelo autor, responsável muitas vezes por confundir os censores, não deixava escapar nem mesmo os trabalhos voltados para o público infantil. Na versão musical de Chico Buarque para *Os Saltimbancos*[185], uma tradução e adaptação da peça italiana *I Musicanti* (de 1976)[186], com música do argentino Luis Enriquez Bacalov e textos do italiano Sergio Bardotti, o referencial político é latente. Para tentar driblar a censura, Chico recorreu não só a estratégias literárias, mas também ao uso de pseudônimos. A relação de Chico Buarque com a repressão era tão conflituosa que seu nome era o único veto às visitas aos presos políticos do presídio carioca Milton Dias Moreira (FREITAS, 1981, p. 236). Compositores que já tivessem uma letra proibida ficavam marcados e passavam a integrar uma espécie de lista maldita da censura. Suas canções, muitas vezes, eram vetadas simplesmente por terem o nome nessa lista. Chico passou então a assinar com o pseudônimo Julinho de Adelaide e a primeira música do autor liberada pela censura foi *Acorda Amor*.

[185] Encenada sob a direção de Antônio Pedro, em 1977, foi gravada em disco no mesmo ano.

[186] *O Saltimbancos*. Phonogram/ Philips, 1977, nº. 6349.321. Chico Buarque aproveitou os fonogramas originais inserindo os cantos e textos vertidos e adaptados para o português. O disco conta com cantores e cantoras de renome: Miúcha (mãe de Bebel Gilberto e irmã do Chico, no papel da galinha), Nara Leão (como a gata), Ruy (do MPB-4 como o cão) e Magro (também do MPB-4, como o jumento). No coro, as crianças Lelê, Lolô, Lulu, Bee, Pipa e Bebel. O disco em vinil, diferente de sua versão em CD (de 1993), traz um livreto, com textos e ilustrações, que dá contorno a uma produção direcionada para crianças. Afinal, há que se destacar que este foi um dos primeiros projetos discográficos voltados ao público infantil, que até então só conhecia as histórias infantis narradas.

ACORDA AMOR (1974)
Leonel Paiva/Julinho da Adelaide (Chico Buarque)

Acorda amor
Eu tive um pesadelo agora
Sonhei que tinha gente lá fora
Batendo no portão, que aflição
Era a dura, numa muito escura viatura
Minha nossa santa criatura
Chame, chame, chame lá
Chame, chame o ladrão, chame o ladrão
Acorda amor
Não é mais pesadelo nada
Tem gente já no vão de escada
Fazendo confusão, que aflição
São os homens
E eu aqui parado de pijama
Eu não gosto de passar vexame
Chame, chame, chame
Chame o ladrão, chame o ladrão
Se eu demorar uns meses
Convém, às vezes, você sofrer
Mas depois de um ano eu não vindo
Ponha a roupa de domingo
E pode me esquecer
Acorda amor
Que o bicho é brabo e não sossega
Se você corre o bicho pega
Se fica não sei não
Atenção
Não demora
Dia desses chega a sua hora
Não discuta à toa não reclame
Clame, chame lá, chame, chame
Chame o ladrão, chame o ladrão, chame o ladrão
(Não esqueça a escova, o sabonete e o violão)

A imprensa passou a noticiar a descoberta do compositor da favela da Rocinha com ironia:

> Na festa de inauguração do novo Teatro Bandeirantes, dia 12, em São Paulo, [...] o próprio Chico, acuado por uma terrível síndrome de infecundidade, estava sendo obrigado, pela primeira vez em sua carreira, a recorrer a trabalhos de outros autores. Paradoxalmente, no entanto, sua descoberta, um certo Julinho de Adelaide, originário da favela da Rocinha, no Rio, demonstrou que pode tranquilamente preencher os vazios deixados pelo autor de "Fado Tropical" e outras coisas. Seus estilos musicais são irmãos.[187]

Para completar, além das semelhanças dos estilos dos autores, *Acorda Amor* descreve uma prisão muito parecida com a de Chico em 1968, quando foi surpreendido dentro de casa por agentes da ditadura. Em setembro de 1974, Julinho de Adelaide foi

[187] Matéria escrita pelo jornalista Silvio Lancellotti, publicada na Revista Veja em agosto de 1974.

entrevistado pelo dramaturgo Mario Prata para o jornal *Última Hora*, de São Paulo, onde Prata rendia elogios à censura e deixava claro um certo ciúme de Julinho em relação a Chico Buarque.

A terceira e última composição de Julinho de Adelaide antes de ser desmascarado pelo Governo foi *Milagre Brasileiro*[188] (1975). A letra falava sobre os índices de crescimento do país enquanto o povo perdia poder aquisitivo. O ponto de partida para a composição foi a declaração do general Médici de que o Brasil ia bem, mas o povo ia mal.[189]

O pseudônimo foi um recurso adotado ainda por outros compositores como Adoniran Barbosa, que deu autoria a algumas de suas canções ao seu cachorro Peteleco. Outra composição que teve o nome de seu intérprete alterado pelo mesmo motivo foi *Samba do Arnesto*, quando da inversão do nome de Nicola (Caporrino) para "Alocin".

> ...Enfim, aí eu senti que a barra estava pesada e ai falei: vamos experimentar com outro nome que pode ser que melhore. E realmente melhorou. As três primeiras músicas que eu mandei, onde eu assinava como Julinho da Adelaide, passaram. Se fossem com o meu nome, provavelmente, não passariam. Foi um artifício que funcionou durante pouco tempo. Depois ficou meio marcado, porque só se gravava esse tal de Julinho de Adelaide, e começou a correr a suspeita de que o Julinho de Adelaide seria um pseudônimo, até que o *Jornal do Brasil* publicou uma matéria falando sobre a censura e divulgou a verdade: que o Julinho da Adelaide era realmente um pseudônimo[190]

Ao compor a trilha sonora do filme *Os Saltimbancos Trapalhões*, de 1981, baseado na peça, a canção *Rebichada* foi vetada em primeira instância pela censura. O motivo foi o refrão da música: "Au, au, au. Hi-ho, hi-ho. Miau, miau, miau. Cocorocó", no qual o compositor faz uma alusão à exploração dos animais pelo circo. Além disso, a letra da música faz ainda referência ao caráter cíclico da história: "Não sou eu quem

---

[188] Chama-se milagre econômico brasileiro a época entre 1969 e 1973, durante o governo Medici, em que o Brasil teve excepcional crescimento econômico e, paradoxalmente, um aumento da concentração de renda e da pobreza. Esse período correponde também aos chamados anos de chumbo da ditadura militar, marcado pela censura e pela instauração de um pensamento ufanista de "Brasil potência", que se evidencia com a conquista da terceira Copa do Mundo de Futebol, em 1970 no México, e a criação do mote de significado dúbio: "Brasil, ame-o ou deixe-o". As três vitórias na Copa do Mundo ajudaram a manter no ar um clima de euforia generalizada, nunca antes vista, e daquilo que Gaspari (2002) apelidou de "patriotadas". O Brasil cantava: "Noventa milhões em ação, pra frente, Brasil do meu coração(...) Salve a seleção." . para Gaspari (2001), "O Milagre Brasileiro e os Anos de Chumbo foram simultâneos. Ambos reais, co-existiam negando-se. Passados mais de trinta anos, continuam negando-se. Quem acha que houve um, não acredita (ou não gosta de admitir) que houve o outro".

[189] O Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos (Dieese) divulgou na época que em 1965, o tempo de trabalho necessário para adquirir uma cesta básica era de 88 horas e 16 minutos. Em 1974, ano anterior à composição da música "Milagre Brasileiro", esse tempo pulou para 163 horas e 32 minutos.

[190] Entrevista concedida por Chico Buarque, em 1989, à Rádio Eldorado, disponível em www.chicobuarque.com.br.

repete esta história/ é a história que adora uma repetição/ uma repetição/ uma repetição [...]".

Outra obra de Chico Buarque voltada ao público infantil que revela essa articulação poética é o livro *Chapeuzinho Amarelo*. O livro conta a história de uma menina que tinha medo de tudo, mas principalmente do lobo, mesmo sabendo que não existiam lobos onde morava, "mesmo assim a Chapeuzinho tinha cada vez mais medo do medo do medo do medo de um dia encontrar o lobo". O medo de chapeuzinho só tem fim quando ela encontra o lobo, que não consegue assustá-la e por isso fica deprimido. A repetição da palavra 'lobo', um jogo semântico do autor, faz com que 'lobo' se transforme em 'bolo'. "Era um bolo de lobo fofo, tremendo que nem pudim, com medo da Chapeuzinho. Com medo de ser comido com vela e tudo, interím" (BUARQUE, 2002, p. 24).

A primeira edição do livro data de 1979 e traz mais uma vez a proposta de promover uma transformação das relações sociais a partir de uma poética que alia o lúdico à ideologia. Nesse caso, o lobo era a representação da ditadura que continuava viva por causa do medo, decisivo na manutenção de modelos de comportamento impostos pelos militares.

> Apesar da alegada consciência política de esquerda, alguma coisa mais forte – que vem pela história, pela memória, pelas filiações de sentidos constituídos em outros dizeres, em outras vozes, no jogo da língua atravessada pela história, marcada pela ideologia e pelas posições relativas ao poder – traz em sua materialidade os efeitos que atingem esses sujeitos apesar de suas vontades (ORLANDI, 2000, p.32)

4.1.4 O dito

Os festivais de música da década de 60 ficaram marcados pela forma articulada de dizer algo. A finalidade não era apenas revelar artistas e músicas, mas dizer algo, reforçar uma voz. A partir daí, os compositores e intérpretes participantes dos festivais passaram a substituir imagens recorrentes – o barquinho, o céu, o mar, a praia, a garota – por outras mais presentes no cotidiano de diferentes classes sociais.

Em Arrastão, o mar não é mais objeto de contemplação, elemento passivo na paisagem e sim espaço de trabalho, de onde são retirados os peixes que garantem a subsistência, além de local de culto, morada de Iemanjá. Na letra, retrata-se um pouco do cotidiano de uma população pouco favorecida no meio social.

ARRASTÃO (1965)
Edu Lobo e Vinicius de Moraes

Eh! tem jangada no mar
Eh! eh! eh! Hoje tem arrastão
Eh! Todo mundo pescar
Chega de sombra e João Jô viu
Olha o arrastão entrando no mar sem fim
É meu irmão me traz Iemanjá prá mim
Olha o arrastão entrando no mar sem fim
É meu irmão me traz Iemanjá prá mim
Minha Santa Bárbara me abençoai
Quero me casar com Janaína
Eh! Puxa bem devagar
Eh! eh! eh! Já vem vindo o arrastão
Eh! É a rainha do mar
Vem, vem na rede João prá mim
Valha-me meu Nosso Senhor do Bonfim
Nunca, jamais se viu tanto peixe assim
Valha-me meu Nosso Senhor do Bonfim
Nunca, jamais se viu tanto peixe assim

A censura acabara por levar os compositores a considerarem o processo de Formação Discursiva (FD), responsável por determinar aquilo que pode e deve ser dito, fazendo com que o sujeito utilize as palavras relacionadas às condições históricas. Segundo Fernandes (2007, p. 88), uma FD constitui-se de outras formações discursivas, de elementos que vêm do seu exterior, o que Pêcheux (1997) denominou de pré-construído. Para Foucault (1996), a FD consiste em:

> Um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço que definiram em uma época dada, e para uma área social, econômica, geográfica ou lingüística dada, as condições de exercício da função enunciativa (FOUCAULT, 1997).

Maingueneau (1997) ressalta que uma FD não pode ser considerada como um bloco homogêneo, mas como um domínio heterogêneo aberto e instável na qual diferentes FD coexistem, dando origem ao interdiscurso.

Dessa forma o que importa é como se constitui um discurso. No caso, o que importa é mostrar que, apesar de o discurso manifestar-se linearmente, sua montagem não é homogênea, ou seja, numa sequência textual, os elementos que aparecem não provêm necessariamente da mesma fonte, não são oriundos de um único discurso, sendo, portanto, heterogêneo.

O outro passa a ser o elemento mais relevante. É o reinado do outro, ou do Outro. O sujeito é concebido basicamente como aquele que põe um outro em cena ou o que se põe em cena como se fosse um outro, ou seja, aquele que faz circular discursos de vários locutores.

Quando um locutor qualquer produz um discurso qualquer, este discurso não provém apenas de um lugar, mas de vários lugares. Este discurso é controlado sobre e a partir de outros discursos.

Os discursos tem em si relações que são determináveis (pela análise); e, para a interpretação de um discurso, o analista deve tomar os "outros" em conta, se quiser um ponto de vista proveitoso e menos redutor.

É por isso que ser leitor não é apenas ser um decodificador dos sinais de uma cadeia linguística, mas um perspicaz caçador de pistas de interdiscursividade; daí porque ler um texto é, em grande parte, dar-se conta de como ele é construído, de que materiais ele é feito, isto é, de como outros textos estão no texto.

A origem da ideia de heterogeneidade é dupla: psicanalítica (lacaniana), por um lado; materialista (bakhtiniana), por outro. De Lacan, as idéias mestras são a da predominância do significante em relação ao significado, ou melhor, de um peso variado do significante em relação ao significado, de forma que, enunciado um significante, não se tem uma garantia óbvia (saussuriana ou formalista) de ocorrência de um determinado significado, por um lado; por outro, a importante ideia de que o locutor pode estar produzindo um outro discurso, ou, um discurso do outro/Outro (isto é, seu discurso pode ter um sentido que lhe foge ao controle, mas que é feito de sentido dos significantes enunciados – em especial atos falhos, chistes, outros discursos muito típicos – que funcionam como sintomas de outro discurso)

De Bakhtin, vem fundamentalmente a idéia de diálogo. Mas de um diálogo socialmente marcado. Outra idéia relevante nesta apropriação de Bakhtin pela AD é a de que o discurso que um locutor produz é, antes de mais nada, de outro, embora seja extremamente relevante também observar que para Bakhtin (1992) o locutor acaba por tornar sua esta palavra do outro: as influências extratextuais tem uma importância muito especial nas primeiras etapas de desenvolvimento do homem. Estas influências estão revestidas de palavras (ou de outros signos), e estas palavras pertencem a outras pessoas; antes de tudo, trata-se das palavras da mãe. Depois, estas "palavras alheias" se reelaboram dialogicamente em "palavras-próprias-alheias" com a ajuda de outras "palavras alheias" (escutadas anteriormente) e, logo, em palavras próprias (com a perda das aspas, falando metaforicamente) que possuem já um caráter criativo (BAKHTIN, 1992).

Para Bakhtin (2008) "só um Adão mítico, abordando com sua primeira palavra um mundo ainda não posto em questão" poderia ter escapado à orientação dialógica

inevitável com o já dito da palavra do outro. “Para o indivíduo que fala sua língua materna, a palavra não se apresenta como tirada do dicionário”. Como resultado do trabalho de todas essas forças estratificadoras, a linguagem não conserva mais as formas ou as palavras neutras, como se não pertencesse a ninguém.

A partir dos conceitos de Bakhtin (2008) sobre heterogeneidade, Authier-Revuz (1990) propõe que a heterogeneidade está praticamente em todos os lugares e Maingueneau (1997) identifica alguns dos casos de heterogeneidade mostrada:

a) O discurso direto, o indireto, o indireto livre
b) A ironia
c) A pressuposição
d) A negação (a polêmica)
e) A parafrasagem (crescimento sadio, isto é, sem inflação)
f) A paródia
g) O pastiche
h) O “mas”
i) As “aspas” (claro)
j) O metadiscurso do locutor

Junto a esse conceito, surge a noção de Formação Ideológica (FI), que consiste na perspectiva de mundo de uma determinada classe social. Considerando-se que não existem ideias desvinculadas da linguagem, essa visão de mundo também não existe fora da linguagem. Assim, para cada FD existe uma FI.

A partir destes conceitos construídos pela Análise do Discurso e dos conceitos da Linguística Textual, verificamos que o processo de elucidação de um texto não depende somente da análise crítica do receptor, mas, sobretudo, de como cada um destes textos é estruturado pelo emissor. Temos ai uma relação de interdependência - o emissor que parte de um objetivo, levando em consideração aquele a quem se dirige e o contexto no qual este está inserido; e o receptor que só textualiza a mensagem da maneira pretendida pelo emissor se inserir o texto ‘recebido’ num contexto dado. Podemos dizer então que para que o processo textual-discursivo se concretize, é necessário “que o sujeito reúna determinadas condições (...) e busque no texto a mensagem pretendida pelo autor, utilize estratégias e habilidades adequadas ao exercício de compreensão e interpretação” (GUIMARÃES, 2004, p. 195). O texto deve, portanto, “estar bem estruturado, fixar-se ao alcance de compreensão do intérprete, estar inserto em

contextos situacionais apropriados, ou seja, atender ao fator de textualidade configurado na situacionalidade e não apresentar vazios nem dificuldades insuperáveis" (ibid., p. 95)

Os enunciados, por sua vez, vão se construir a partir daquilo que Bakhtin (2010) denomina de discurso interior, que está relacionado com a vivência (atividade mental), onde a ideologia cotidiana se apresenta em estratos superiores e inferiores. Aos estratos inferiores "pertenecen todas las vivencias difusas, poco desarrolladas, que pasan esporádicamente por nuestra psique, así como los pensamientos y las palabras fortuitas y ociosas... Es desde luego imposible descubrir los presupuestos socioeconómicos de una vivencia o una expresión aislada" (VOLOSHINOV, 1992a, p. 129). Situando-se entre o normal e o patológico, os estratos inferiores tem caráter eminentemente biológico e biográfico. Além do discurso interior, os anunciados também vão depender do discurso propriamente dito, associado à expressão. Nesse sentido, o elo entre a base (a organização econômico-social) e as superestruturas (os sistemas ideológicos) se situa, do ponto de vista de uma filosofia marxista da linguagem, na ideologia cotidiana, naquela zona da comunicação ideológica que é a comunicação da vida cotidiana:

> Los sistemas ideológicos articulados de la moral social, de La ciencia, del arte, de la religión se cristalizan a partir de La ideología cotidiana y a su vez la influyen retroactivamente, dando en condiciones normales el tono a la ideología cotidiana. Pero al mismo tiempo estos productos ideológicos estructurados conservan permanentemente un vínculo orgánico y vivo con la ideología cotidiana, se alimentan de sus jugos y fuera de Ella están muertos, como lo están, por ejemplo, una obra literária terminada o una idea científica fuera de una percepción viva que los valore (VOLOSHINOV, 1992a, p.128).

Os estratos superiores da ideologia cotidiana se relacionam com os gêneros discursivos cotidianos e com os sistemas ideológicos (os gêneros ideológicos), levando em consideração as seguintes características:

(1) são mais consistentes, responsáveis e de índole criativa;

(2) são muito mais móveis e tensos em comparação com uma ideologia estruturada;

(3) são capazes de transmitir as mudanças da base socioeconômica de forma mais dinâmica e definida;

(4) acumulam as energias criativas com a ajuda das quais se levam a cabo as reestruturações parciais ou radicais dos sistemas ideológicos. Do ponto de vista desses estratos superiores da ideologia do cotidiano, Bakhtin/Volochinov (1992) discute a idéia do enunciado como totalidade. Nesse sentido, a análise do enunciado concreto cotidiano como totalidade, isto é, como unidade real da comunicação discursiva, deve levar em conta:

(a) a ideologia do cotidiano e a comunicação da vida cotidiana: esses enunciados são manifestações concretas dessa ideologia e dessa forma de comunicação;

(b) a situação concreta: "la comunicación discursiva jamás puede ser compreendida y explicada fuera del vínculo com una situación concreta" (VOLOSHINOV, 1992a, p.133) mais próxima (a interação discursiva única e irrepetível) e mais ampla (na comunicação artística, científica). En esta relación concreta con la situación, la comunicación discursiva siempre está acompañada por actos sociales de carácter extralingüístico (actos de trabajo, actos simbólicos de un ritual, de una cerimonia, etc.), siendo a menudo tan sólo su complemento y cumpliendo con una función auxiliar (VOLOSHINOV, 1992a, p.133);

(c) o auditório (os outros participantes): "la situación y el auditorio obligan el discurso interior a que se actualice mediante una expresión externa determinada, la que inmediatamente se incluye en un contexto cotidiano extraverbal; en éste la expresión mencionada se complementa con una acción, un acto ético o una respuesta de otros participantes de la enunciación" (VOLOSHINOV, 1992a, p. 134);

(d) as fronteiras: "la totalidad se determina por sus fronteras, y éstas pasan por la línea de contacto del enunciado determinado con el medio extraverbal [situación, auditorio] y com el verbal, constituido por otros enunciados" (VOLOSHINOV, 1992a, p. 134);

(e) as formas e tipos de comunicação discursiva: os pequenos gêneros discursivos cotidianos.

4.1.5 O entendido: recursos linguísticos e condições discursivas como estratégias de cognição a partir da Linguística Textual (uma outra abordagem)

Para explicarmos as estratégias discursivas utilizadas pelos autores na construção das composições engajadas, as diretrizes da linguística textual e da análise do discurso devem ser combinadas de modo a estudar o texto de maneira global, em todas as suas perspectivas. Sendo assim, é preciso primeiro traçar o caminho percorrido pela linguística textual. O termo "Lingüística de texto" foi utilizado pela primeira vez pelo autor alemão *Harald Weinrich*, que defende a idéia de que toda linguística é, necessariamente, uma linguística de texto.

Sobre o assunto, Dijk (1979, apud BEAUGRANDE & DRESSLER, 2005, p. 49) explica que a

> lingüística del texto no es una denominación que se refiera a uma única disciplina o a un determinado método en concreto. En el ámbito de la ciencia del lenguaje, este término se utiliza para etiquetar cualquier tipo de estudio relacionado con el texto, siempre que éste sea el objeto principal de la investigación.

O surgimento do estudo da língua está fundamentado em três grandes bases, são elas a Retórica, a Antropologia e a Sociologia, determinantes para o desenvolvimento da disciplina. A linguística textual, por sua vez, tem origem dentro da própria linguística, incorporando mais profundamente, no entanto, a poética, a estilística, a teoria da linguagem e a psicolinguística (BERNÁRDEZ, 1987, p. 9).

Surgida na década de 1960, na Europa, a linguística textual define-se como "el estudio científico y linguístico de las unidades en que efectivamente se produce la comunicación verbal, es decir, los textos." (ibid., p. 7). Ou Ainda: "O subdomínio linguístico de uma ciência transdisciplinar do texto e do discurso" (BEAUGRANDE, 2005, tradução nossa).

A evolução da linguística textual se deu em três passos. São eles:

(1) Análises Transfrásticas

Esta análise parte da parte para o todo, ou seja, da frase para o texto. A prioridade é perceber as relações de coesão estabelecidas pelo elementos interfrásticos. De acordo com Val (2000), a Análise Transfrástica,

> focaliza as relações entre os enunciados de uma seqüência, interessando-se por questões como a correferência, o emprego do artigo, a correlação entre os tempos e modos verbais, que hoje identificamos como atinentes à coesão textual. Essa vertente surge a partir da constatação de que há fenômenos sintáticos que não podem ser suficientemente entendidos quando se toma a frase como unidade máxima de análise (VAL, p. 34).

A partir dos conceitos de texto de Harweg, que definiu texto como texto como "uma sequência pronominal ininterrupta", e de Isenberg, que afirmou ser o texto "uma seqüência coerente de enunciados", é importante deixar claro que a relação entre as frases e os períodos é que constituem o objeto da análise.

Aqui, ressaltamos que a utilização desse tipo de análise nas construções musicais deve ser feita com cuidado, já que os elementos coesivos, embora essenciais para garantir a harmonia do que é escrito, por si só, não garante o sentido global do texto, que depende do conhecimento intuitivo do emissor.

(2) Gramáticas Textuais

Por entender que não só a música, mas que os textos em geral para fazerem sentido requerem muito mais do que uma sequência bem construída de frases, surgem as Gramáticas Textuais.

> a compreensão de que um texto é mais do que uma seqüência de enunciados concatenados, e que sua significação é um todo resultante de operações lógicas, semânticas (e pragmáticas) que provoquem a integração entre os significados que o compõem (VAL, 2000, p. 35).

A partir dessa concepção, o objeto de análise da linguística passa da frase ao texto, o que obriga que se leve em consideração as condições de recepção para que se determine a forma de elaboração, de modo a garantir sua compreensão por todos os receptores de uma mesma língua. Têm-se aqui duas novas noções sobre texto/discurso, a primeira delas diz ser o texto a unidade linguística maior, que se subdivide em outras menores; e a segunda noção diz não existir uma continuidade entre frase e texto.

Era preciso conhecer a competência textual dos usuários de uma dada língua, para avaliar se lhes era possível diferenciar um texto dotado de sentido, de um amontoado de palavras ou frases.

Para produzir sentido, algumas palavras são decisivas no contexto ideológico em que a música foi composta. A letra fala em rebelião, o que pode representar a vontade de mudar, personificada aqui por Teotônio Vilela, que aparecia como porta voz do povo. Povo este, que por sua vez, carrega uma ira santa, inundada de uma saúde civil, ou seja, uma vontade de derrubar o regime militar e instaurar a democracia no país, explicitada pela festa cívica da mobilização política do cidadão brasileiro.

(3) Teorias de Texto

O texto passa a ser visto como um processo e não mais como um produto, passa-se, portanto, a analisar o contexto pragmático do texto, analisando o texto em funcionamento e não mais as suas regras formais. Para Marcuschi (1998), nessa etapa evolutiva, a linguística textual assume caráter interdisciplinar, dinâmico, funcional e processual, não considerando, por sua vez, a língua como entidade autônoma ou meramente formal.

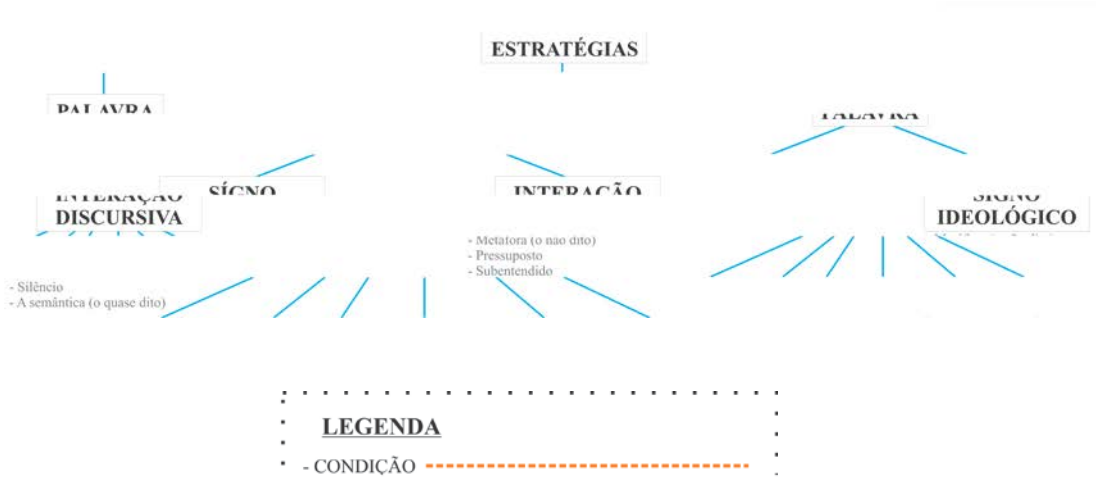
O processo histórico da linguística textual mostra uma evolução no que se refere ao conceito de texto e forma como é visto e analisado durante esse período. Num primeiro momento, em 1976, Halliday & Hasan (1976, apud Val, 2000) buscaram a integração entre as dimensões sintática e semântica do texto e consideraram o texto como uma “unidade de língua em uso” (p. 1), uma “unidade semântica, uma unidade não de forma, mas de significado”. (p. 2). Charolles (1988), em 1978, tentou “explicitar o sistema implícito de regras de coerência com a qual operamos na produção, interpretação e avaliação de textos”. (p. 41). Propôs, também, as meta-regras constitutivas da coerência. A primeira delas compreende a meta-regra de repetição, a

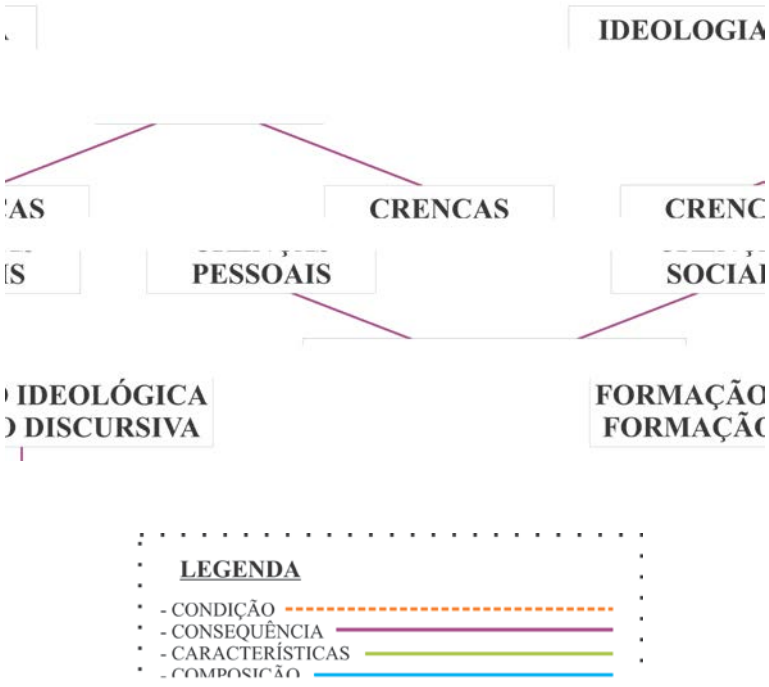
segunda diz respeito à progressão, a terceira se refere a não contradição e, a quarta, compreende a meta-regra de relação. Charolles (1988) defende a ideia de que a "coerência e o sentido do texto são dependentes da situação, o texto não é nem deixa de ser coerente em si mesmo, mas é coerente ou não para alguém em determinada situação". (VAL, 2000, p. 42).

Em 1981, Beaugrande & Dressler (1981, apud VAL, 2000) definiram texto como "ocorrência comunicativa" (p. 4) e comprometeram-se, ademais, "com o estudo do uso da linguagem como uma atividade humana crucial". (p. 12). Além disso, propuseram os sete fatores de textualidade: coesão, coerência, intencionalidade, aceitabilidade, informatividade, situacionalidade e intertextualidade, e três princípios reguladores: eficiência, eficácia e adequação.

Esse amadurecimento do entendimento da constituição do texto e do seu funcionamento global foi responsável também por ampliar e até modificar as perspectivas de análises dos estudiosos, dando a cada etapa evolutiva um olhar próprio e diferenciado mesmo que sobre o mesmo objeto.

Em sua fase atual, a linguística textual põe em pauta questões que se referem ao processamento sócio cognitivo de textos orais e escritos, ocupando-se do estudo dos recursos linguísticos e das condições discursivas que norteiam a construção da textualidade. Essa trasnsdisciplinaridade, que hoje é uma característica desse campo de estudo, busca o texto, que se origina não somente a partir de um processo interativo, mas de um processo de construção social de conhecimento, como objeto.


ESTRATÉGIAS
DISCURSIVA
IDEOLÓGICO
- Metafora (o não dito)
- Pressuposto
- Subentendido
- Silêncio
- A semântica (o quase dito)
LEGENDA
- CONDIÇÃO


IDEOLOGIA
CRENCAS
PESSOAIS
IDEOLÓGICA
DISCURSIVA
FORMAÇÃO
LEGENDA
- CONDIÇÃO
- CONSEQUÊNCIA
- CARACTERÍSTICAS

CAPÍTULO V

O QUE QUERO?: IDEOLOGIA, EMOÇÕES E CRENÇAS

5.1 Conceitos e Definições

Foi Destutt de Tracy, na França, no século XVIII, que criou o termo[191] e propôs que se chamasse Ideologia à "ciência das idéias", uma ciência, no entanto, que nunca veio a concretizar-se, a não ser que tomemos como sua representação atual a Filosofia (DIJK, 1999).

Em seu uso cotidiano, a noção de ideologia se faz no que diz respeito ao sistema de crenças que expressam ou ocultam nossa posição social ou política, perspectivas e interesses. No entanto, essa definição de ideologia é tomada por nós mesmos, constantemente, sob seu aspecto negativo, já que nunca descrevemos nosso próprio sistema de crenças ou convicções como ideologia, mas como a noção de verdade. Ideologia é somente aquilo que os outros defendem, motivo para incluir ou excluir pessoas de um ou outro grupo nas mais diferentes esferas.

Essa posição negativa acerca do conceito de ideologia é atribuída inicialmente a Napoleão, que qualifica os ideólogos franceses de abstratos, nebulosos, idealistas e perigosos para o poder (REBOUL, 1999). Marx e Engels também empregaram o termo com uma carga semântica negativa, associado a variadas noções de poder e dominação. A partir dessa posição, a ideologia foi definida como o conjunto de idéias dominantes de uma época, sendo assim, parte da "superestrutura". Dessa forma, partindo do pressuposto que as classes dominantes são responsáveis pelo controle dos meios de produção e reprodução de idéias, é natural que consigam fazer aceitar suas ideologias, por meio desses, como a forma natural de se ser das coisas (DIJK, 1999).

> As idéias da classe dominante são, em cada época, as idéias dominantes, isto é, a classe que é a força material dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, sua força espiritual. A classe que tem à sua disposição os meios de produção material dispõe, ao mesmo tempo, dos meios de produção espiritual. (...) Na medida em que dominam como classe e determinam todo o âmbito de uma época histórica, é evidente que o façam em toda sua extensão e, conseqüentemente, entre outras coisas, dominem também como pensadores, como produtores de idéias de seu tempo e que suas idéias sejam, por isso mesmo, as idéias dominantes da época (MARX e ENGELS, 1983, p.14).

[191] O termo "ideologia" foi citado na obra Elements de idéologie, de Destutt de Tracy, em 1810.

Esse determinismo ideológico pregado pela teoria marxista, no entanto, desenvolveu-se dando origem a uma nova definição do conceito, que entendia ideologia como a base das representações sociais compartilhadas pelos membros de um dado grupo. Nesse sentido, a ideologia pode ainda influenciar naquilo que se aceita como verdadeiro ou falso e, epistemologicamente, também é decisiva na formação da base de uma argumentação sobre uma ordem social particular. É importante destacar que as ideologias não devem ser concebidas apenas como uma visão de mundo de um conjunto de pessoas, mas sim as bases para a formação dessas crenças.

Ricoeur (1977) chama atenção ainda para a necessidade de se interpretar ideologia como algo além da sua função de justificação dos interesses da classe dominante. Para ele, a ideologia tem ainda o objetivo de perpetuar um ato fundador original, de estimular uma práxis social que a concretize, de racionalizar suas formas de expressão, de operar atrás de nós, promover a conservação e resistência às modificações, além da função de dominação e de deformação.

Dentro dessa nova concepção de ideologia, seria ela a responsável por organizar e coordenar as práticas sociais de e entre grupos. Nesse sentido, Stuart Hall define assim ideologia:

> Entende por ideologia as estruturas mentais – as linguagens, os conceitos, as categorias, imagens do pensamento e os sistemas de representação – que diferentes classes e grupos sociais utilizam para encontrar sentido para a forma como a sociedade funciona, explicá-la e fazê-la inteligível (HALL, 1995, p. 26).

À definição de Hall poderíamos ainda agregar a reflexão de que as ideologias vão mais além do que simplesmente encontrar sentido para a dinâmica social, mas são capazes de regular as práticas sociais, sendo determinante no que se refere à estabilização de comportamentos e de formas de dominação.

5.2 Ideias, emoções e crenças para um discurso ideológico

Podemos definir idéias como abstrações ou construções sociais. No entanto, o uso cotidiano do seu significado nos leva para um caminho bem menos complexo o de um pensamento novo, original. Estas idéias, por sua vez, podem ser expressas pelo autor, transmitidas a outros, compartilhadas por um grupo e a partir daí ampliadas e manipuladas, adquirindo uma dimensão social e cultural. As idéias são assim objetos mentais que se juntam em conjuntos específicos que dão origem às ideologias.

As idéias também podem ser definidas como crenças, já que é possível entendê-las como qualquer coisa que pode ser pensada. As crenças podem ser designadas como a base do conhecimento, que por sua vez é uma categoria das crenças. Afastada dessa noção técnica está a acepção popular do léxico que é tomada no sentido contrário de "conhecimento", como algo subjetivo, infundado.

Mas talvez esse sentido "popular" esteja relacionado com aquilo que costumamos chamar de juízo de valor, ou seja, os pensamentos que vão além do que é falso ou verdadeiro, mas algo que nós próprios classificamos como falso ou verdadeiro, bom ou mal, aceitável ou inaceitável a partir de concepções individuais, particulares.

Essa distinção entre conhecimento e crença ou juízo de valor remonta à Platão, quando diferencia *epistéme* e *doxa*, classificando a primeira como conhecimento sistemático, científico, filosófico e a segunda como crença popular, passível de erro.

Dentro da categoria das crenças, há ainda um grupo que pode ou não ser considerado parte desta, a partir da posição teórica em que se coloque o grupo das emoções. Sentir afeto ou repulsa por algo ou alguém pressupõe uma crença na existência daquilo que motiva o sentimento e ainda a classificação disso em bom ou mal. O sentir, por sua vez, é decisivo na construção ideológica já que grande parte dessa concepção está baseada nas emoções que se carrega.

A partir daí, as crenças se revelam como unidades de informação, que processadas dão origem ao produto do pensamento, resultado das condições e consequências do discurso e da interação social. Dessa forma, a mente funcionaria como um depósito de crenças, que ao mesmo tempo é responsável por produzi-las e processá-las. (DIJK, 1999).

5.3 Crenças pessoais e crenças sociais: em que crê a música engajada?

Se pudermos definir tudo que se pensa como crença, é preciso então deixar claro que nem tudo em que se crer pode ser considerado ideologia. A crença ideológica está relacionada a uma posição assumida dentro de um determinado grupo de interesse, constituindo-se, portanto, em uma crença social. Já as crenças pessoais ou não ideológicas consistem, por exemplo, nas experiências passadas, as preferências particulares, acontecimentos da vida cotidiana. Nada impede, no entanto, que essas últimas estejam fundamentadas a partir de uma ideologia (DIJK, 1999) como acontece nas músicas de protesto, nas quais crenças particulares dos autores tinham como base a

ideologia democrática, libertária, política, mobilizadora, de modo a tentar fomentar uma ideologia social.

A conclusão a que se pode chegar depois dessa separação epistemológica é a de que as ideologias são compostas em seu cerne por crenças socialmente compartilhadas pelos membros de um dado grupo. Dessa forma, percebe-se que as crenças pessoais muito embora estejam permeadas por ideologias não constituem parte de uma ideologia social.

Esse distanciamento revela-se também no uso que esses atores sociais e ideológicos fazem da linguagem que a todo momento remete a suas funções socialmente estabelecidas. De acordo com Djik (1999), a linguagem pessoal é controlada pela gramática e as regras do discurso socialmente compartilhadas, mas tal controle não constitui parte do conhecimento abstrato da linguagem. No entanto, a linguagem pode ser definida como o conjunto de suas manifestações efetivas, diferente, pois, do sistema abstrato de regras socialmente compartilhado da gramática. Essa diferenciação entre pessoal e social é fundamental para o funcionamento discursivo, já que os discursos são ideológicos e reproduzem ideologias a partir das relações teóricas entre o social e as pessoas. A maior parte dos discursos é, então, produzida por poucas pessoas em determinados contextos.

5.4 Representações sociais e Memória coletiva: referências para a construção de um discurso musical próprio

As relações que estabelecemos com pessoas, objetos e ideias em nosso meio são constituídas após passarem por um processo de interpretação na nossa mente. Essa, por sua vez, dá-se por meio do nosso histórico pessoal: nossas experiências anteriores, cultura, status sócio-econômico, crenças, etc. Para entendermos melhor como se dá esse processo, vamos usar o conceito das Representações Sociais instituído por Moscovici (2009).

Todas as informações que recebemos no nosso dia-a-dia tendem a ser refletidas através de elementos simbólicos que expressamos por meio de palavras ou gestos (FRANCO, 2004). Essas reflexões são chamadas Representações Sociais.

Quanto à memória coletiva, esta não significa um repertório único para todos os membros de uma sociedade, mas fruto de algum elemento comum experimentado de forma singular e constituindo uma memória em cada integrante daquele grupo

(VILARINO, 1999). A capacidade do homem de desenvolver ideias e transformar elementos em símbolos é fruto da interação entre ele, a sociedade e as experiências previamente armazenadas em sua memória.

O golpe militar de 1964 é um desses elementos que integram a sociedade brasileira, já que é responsável por mudanças na organização social daqueles que vivenciaram essa época histórica e sofreram suas consequências em algum momento histórico. A partir daí se constroi uma memória coletiva, pois a nova ordem estabelecida pelos militares interferiu em graus variados na experiência cotidiana de cada cidadão. Sendo assim, ainda que coletiva, não é uma memória uniforme, pois cada um sente e interpreta de forma única o evento no conjunto de experiências. Uma memória que é coletiva porque coletivo é o elemento constituidor, uma referência comum em nossa memória individual (VILARINO, 1999, p. 70).

A nossa memória se constitui ao longo de um processo histórico e de vida, e, assim, não é algo que se complete ou finalize, pois a alteração, a incorporação, a seleção e o esquecimento são características desse fenômeno. A música é apenas um dentre vários elementos constituidores e presentes em nossas memórias (VILARINO, 1999).

Na MPB, a memória pode ser entendida como a busca de uma identidade com a qual se recupera um passado que tem o significado de uma trajetória. Ao perder essa memória, esvai-se o sentido de uma luta que foi uma reação às condições de subserviência e opressão encontradas numa sociedade dominada ideológica e hegemonicamente por determinado grupo (VILARINO, 1999).

Dada a sua importância, a memória torna-se uma categoria política, algo que ganha significado nas relações sociais e de poder. Um exemplo disso é a exclusão da classe social que não está no poder, da memória histórica a partir de 1964 em que a ditadura incute novos referenciais na memória histórica, colocando-se como um divisor entre dois brasis: um, caótico, populista, sujeito à comunização; outro, novo, fruto de uma revolução, ordenado, sujeito ao progresso (VILARINO, 1999).

Não há só uma memória, há memórias e, se um grupo marginalizado do poder foi excluído da memória histórica, não o foi de sua memória própria, a popular. Para De Decca (1991), temos no presente a ascensão de algo “híbrido” e “ameaçador”. “Nem memória, porque alheia à experiência do vivido, nem histórica, porque destituída de seu valor crítico com relação ao passado” (DECCA. In CUNHA, 1991, p. 63). Para Duby e Lardreau, “a memória histórica não é proustiana” (DUBY e LARDREAU, 1989, p. 63), mas seletiva, instrumento a serviço de uma estrutura de poder.

> A história foi sempre fabricada para reforçar um poder para apoiar uma reivindicação. Talvez tenha de fato sido para isso que ela serviu em primeiro lugar, a história. O passado foi sempre triturado, colhido em redes de discurso entrelaçadas para envolver o adversário ou para nos protegermos em combates em que o que está em jogo é o poder. (...) Há sempre manipulação da memória em função, é claro, de interesses (DUBY e LARDREAU, 1989, p. 73)

Memória e cultura são, então, categorias muito próximas já que toda cultura abarca uma memória, assim como toda memória relaciona-se a uma cultura. Hall (1995) define cultura a partir da tensão entre as culturas popular e dominante. Para ele, a tentativa de enclausurar, desorganizar e reorganizar a cultura popular, uma luta contínua e desigual que favorece a cultura dominante, transforma a cultura num "campo de batallas donde no se obtienen victorias definitivas, pero donde siempre hay posiciones estratégicas que se conquistan y se pierden" (HALL, 1995, p. 101). As formas de luta entre as duas categorias de cultura são a incorporação, a tergiversação, a resistência e a recuperação.

Uma questão crucial para entender essa "tensão" é a construção da tradição que envolve o processo cultural. Segundo Hall (1995), a tradição tal como se emprega na cultura popular, não deve ser entendida como conservadorismo e sim como a forma como se articulam os elementos culturais, num constante cruzamento.

Para Williams (1979), temos de olhar para além de "uma tradição" e enxergar uma tradição seletiva. Nesta, temos ênfase sobre determinados significados e práticas, enquanto que outros significados e práticas são excluídos dessa seleção. Assim, o que temos, então, a dizer sobre qualquer tradição é que nesse sentido ela é um aspecto da organização social e cultural contemporânea, no interesse do domínio de uma classe específica. É uma versão do passado que se deve ligar ao presente para ratificá-lo (WILLIAMS, 1979, p. 119).

A tradição seletiva seria então a responsável pela hegemonia no campo da cultura sobre o popular. Para Williams (1979), além da tradição seletiva a capacidade de produção e limitação de formas alternativas ou oposicionais à cultura dominante são outros fatores que levam à relação de subordinação do popular.

O Estado pós-64 trouxe uma enorme tensão entre a cultura popular e a dominante originadas a partir de transformações sócio-econômicas que influenciaram no domínio cultural. O mercado cultural se expande e atinge um grande público consumidor, conferindo-se assim, uma dimensão nacional que até então não possuía.

A cultura passa a funcionar como uma forma de integração nacional, no entanto essa articulação era controlada pelo Estado. Tal controle, entretanto, não era absoluto,

pois havia um hiato entre o pensamento autoritário e a realidade. Para Chauí (1980), ainda que difícil de definir, a expressão “cultura popular” tem a vantagem de apontar a existência de divisões sociais, dado que a ideologia dominante objetiva ocultar, a noção de “massa”, por outro lado, esconde as diferenças sociais, os conflitos, as contradições, exprimindo:

> (...) a visão veiculada pela ideologia contemporânea, na qual a sociedade se reduz a uma imensa Organização funcional (...), na qual tanto a realidade quanto a idéia de classes sociais e de sua luta ficam dissimuladas, graças à substituição dos sujeitos sociais pelos objetos sócio-econômicos definidos pelas exigências da Organização (CHAUÍ, 1980, p. 28).

A memória acaba sendo tratada como uma espécie de interdiscurso, aquilo que se fala antes, em outro lugar e que torna possível todo dizer.

Na música de protesto, as vivências de repressão, violência e censura são presentificadas pelos enunciados, trazendo a memória, ao invés de rompê-la.

Um exemplo da recorrência desses enunciados aparece também nos discursos políticos. Analisando o discurso dos governos militares, Fiorin (1988) chegou às seguintes invariantes, isto é, aos enunciados básicos daquele discurso, que eram repetidos sob diversas formas linguísticas:

a) o povo escolheu Goulart vice-presidente da República
b) Goulart tomou posse na presidência na vacância do cargo por renúncia do seu titular
c) Goulart conduz o país para o caos (subversão política, estagnação econômica e corrupção)
d) a imprensa informa o povo do verdadeiro sentido dos atos de Goulart
e) o povo, descontente com a situação, desqualifica Goulart e qualifica as Forças Armadas para dirigir o país
f) as Forças Armadas depõem Goulart, para salvar o país do comunismo
g) as Forças Armadas repõem o país no caminho da ordem e do desenvolvimento e acabam com a corrupção. O que as forças armadas fizeram foi uma revolução, não deram um golpe de Estado
h) há algumas dificuldades no presente, mas anuncia-se para o país uma época de grande prosperidade e tranqüilidade em que o Brasil realizará seu destino histórico de grande potência. Nesse tempo, todos os brasileiros colherão os frutos do desenvolvimento
i) há alguns antipatriotas que pretendem contestar o regime

j) o que cada um deve fazer, dentro do sistema, é trabalhar para o engrandecimento do Brasil

k) as realizações da revolução em se trabalho pelo crescimento do Brasil são x1, x2, x3, xn

l) o conflito que se instaurou no Brasil está inserido na luta entre democracia e comunismo

É evidente que os que falavam da revolução de 64 não repetiam exatamente estas palavras sempre. Nem é necessário que as tivessem dito, assim como estão. Estas são invariantes, que podem ser tanto frases exemplares quanto construtos a partir dos quais se parafraseia interminavelmente.

Esses discursos são responsáveis diretos pela formação das representações sociais, criada a partir do sistema de valores e conhecimento do indivíduo. De acordo com Franco (2004, p.172), isso se dá de duas maneiras principais: objetivação e ancoragem. A primeira ocorre quando uma idéia ainda crua e abstrata torna-se concreta através de uma análise da junção de outras idéias já estabelecidas e imagens concentradas em um mesmo ponto, de modo a cristalizar o novo pensamento, o qual passa a ser uma realidade. A ancoragem, por sua vez, é parte do processo de conscientização[192], em que ocorre a integração das idéias e objetos representados pelo pensamento social, ou seja, é aí que são estabelecidas as relações sociais de valor, objeto e idéias.

Cada indivíduo, no entanto, é formado por uma mistura entre esses dois elementos, muitas vezes contraditórios. Na tabela a seguir, podemos ver a comparação entre as principais características da objetividade (representada por seu termo semelhante: Núcleo Central) e da ancoragem (também conhecida como Sistema Periférico ou Periferia):

[192] Aqui, consciência não significa apenas “estar ciente de”, mas é tida como forma de manifestação de pensamento e capacidade de ação e desenvolvimento de idéias e atividades.

Tabela 3 - Características da objetividade e da ancoragem

Núcleo Central	Sistema Periférico
Ligado à memória coletiva e história do grupo	Permite a integração das experiências e das histórias individuais
Consensual: define a homogeneidade do grupo	Suporta a heterogeneidade do grupo
Estável, coerente, rígido	Flexível, suporta contradições
Resiste à mudança	Transforma-se
Pouco sensível ao contexto imediato	Sensível ao contexto imediato
Gera a significação da representação e determina a sua organização	Permite a adaptação à realidade concreta e à diferenciação do conteúdo: protege o sistema central

Fonte: FRANCO, 2004, p. 176.

Através disso vemos a formação da consciência, do pensamento e, o que é de maior importância para esta análise, da ideologia nas Representações Sociais.

A ideologia é o desenvolvimento de idéias em conjunto que explicam uma faceta da realidade sem que haja uma grande preocupação com as explicações com base concreta em fatos ou história, sequer com a observação ou vivência empírica.

> Na maioria das vezes, as representações sociais, refletindo senso comum, são divulgadas pelos diferentes meios de comunicação e, conseqüentemente, absorvidas, sem uma reflexão mais crítica no que concerne aos fundamentos reais, concretos, históricos, científicos e teóricos que as embasam (FRANCO, 2004, p. 180).

5.5 A reprodução da ideologia

A questão da reprodução da ideologia na música de protesto é fundamental, já que a propagação de uma ideia, a mobilização e até mesmo a denúncia – objetivos do gênero musical de protesto – dependiam diretamente da penetração de massa possível a partir das condições de reprodutibilidade possíveis através de estratégias da indústria cultural.

Dijk (1999) chama atenção para a sintaxe da palavra reprodução, onde a segunda parte da mesma remete a uma dimensão ativa, já a partícula “re” implica na reiteração do ato de produção. Isso explica a afirmação do autor de que a reprodução ideológica se dá por meio das representações sociais e, especialmente do discurso. Atestar essa afirmação como verdade significa entender que as ideologias são contínuas, ou seja, criadas para durar, produzidas pelas práticas sociais e pelo discurso como rotina, sendo

assim, re-produzidas por novos membros sociais que as adquirem ou aprendem a utilizá-las.

Apoiando-se na leitura estruturalista da sociedade feita por Marx, Althusser (1974) defende que a base econômica (infra-estrutura) determina o funcionamento das instâncias ideológicas de uma sociedade. Dessa forma, a ideologia é entendida como uma reprodução do modo de produção, uma vez que é por ele determinada. Ao mesmo tempo, por conseguinte, a ideologia (superestrutura) retorna sua ação sobre a infra-estrutura, perpetuando sua base econômica.

Althusser (1974) aponta ainda como instrumento de reprodução ideológica os Aparelhos Ideológicos do Estado (AIE)[193], entre eles o discurso, utilizado para viabilizar os conflitos entre posições distintas. Este embate de forças em dado momento histórico é denominado pela AD de Formação Ideológica (FI).

Para o autor, a classe dominante gera mecanismos de perpetuação ou de reprodução das condições materiais, ideológicas e políticas de exploração. Nesse momento surge o Estado com seus Aparelhos Repressores (ARE) e Aparelhos Ideológicos para intervir, tentando submeter à classe dominante as condições de exploração. O que diferencia o funcionamento dos aparelhos é sua forma de atuação, já que enquanto os ARE agem massivamente pela repressão (inclusive física), os AIE agem massivamente pela ideologia.

Essa reprodução discursiva pode se dá de diferentes formas. Diretamente por meio de um discurso ideológico explícito ou indiretamente, fazendo uso de inferências sobre opiniões dos demais integrantes do grupo, como era feito pelos autores da música de protesto. O processo de reprodução não implica, no entanto, o simples dizer, mas o compartilhar, o socializar informações, já que o outro a quem se dirige o enunciador do discurso ideológico pode ainda não saber daquela informação e, portanto, não possui uma opinião formada, deixando de ser esse compartilhamento uma aventura discursiva unilateral, mas, sobretudo, um sistema complexo que envolve socialização e influência de um membro social sobre outro que poderá vir a adotar o discurso e as práticas sociais do fundador.

Isso nos leva a crer que esses membros dotados da capacidade de inferir a partir de um caso específico dentro de um dado contexto são igualmente capazes de utilizar o mesmo instrumental em situações e contextos outros similares. A reprodução ideológica

[193] Ideologia e aparelhos ideológicos do estado (1970).

pode, portanto, acontecer de baixo para cima ou de cima para baixo. A partir desses diferentes aspectos, Dijk (1999) aponta as seguintes dimensões de reprodução:

a) Sistema-Ação: aplicação, utilização e implementação de cima para baixo de crenças ideológicas gerais, abstratas em práticas sociais concretas.
b) Ação-Sistema: manutenção, continuação e troca de baixo para cima do sistema social compartilhado por meio de seus usos diários nas práticas sociais. Nesta dimensão, as ideologias são efetivamente construídas, constituídas e trocadas e trocadas por práticas sociais, inclusive pelo discurso.
c) Grupo-Membros: comunicação ideológica, ensinamento, socialização e iniciação de novos membros por parte dos membros do grupo.
d) Membros-Grupo: aceitação e cumprimento ou não aceitação, resistência ou dissidência de um ou alguns membros do grupo, no que diz respeito à ideologia do grupo ou suas elites.
e) Local-Global: generalização, extensão, descontextualização de experiências e opiniões específicas em contextos abstratos, experiências, casos ou circunstâncias similares. Aprendizagem social, sobregeneralização, criação de estereótipos, formação de preconceitos e construção de ideologia.

Através dessa classificação podemos considerar a negação ideológica (classificada no item d) como fator determinante para explicar as variações pessoais e as trocas ideológicas, assim como, caso haja um afastamento ideológico de uma maior parte dos membros de um grupo da ideologia "dominante", tal atitude pode desencadear a eliminação da ideologia.

Essas modalidades de reprodução ideológica, em grande parte discursivas, podem servir aos mais diferentes fins desde a exibição de conhecimento até a manipulação e normalização de valores.

5.6 Discurso e ideologia

Para a Análise do Discurso (AD) a presença da ideologia pode ser atestada pelo simples fato de que não há sentido sem interpretação. Nesse sentido, a AD considera que é a ideologia a condição para a constituição dos sujeitos e dos sentidos. O sentido pode assim ser entendido como uma relação estabelecida entre sujeito e história e a interpretação seria, pois, a intermediação entre eles. Sujeito, discurso e ideologia coexistem, assim, em uma constante relação, já que não existem individualmente.

Os fatores constitutivos da comunicação textual operam junto a três princípios reguladores, que contribuem no processo de interpretação de um texto.

1. Eficácia: é inversamente proporcional ao esforço feito pelo receptor para decodificar o texto.
2. Eficiência: quanto mais se aproximar do receptor maior será a eficiência do texto, pois criará as condições necessárias para o cumprimento dos seus objetivos.
3. Adequação: dependerá de dois aspectos: do estabelecimento ou não de um equilíbrio entre o uso que se faz de um texto numa situação dada e, também, da maneira como são respeitados os fatores de textualidade (BEAUGRANDE e DRESSLER, 2005).

> Produzir e interpretar textos seriam processos de resolução de problemas em que os princípios reguladores teriam a função de contribuir para o inter-relacionamento dos sete princípios constitutivos da textualidade, de modo que, determinado texto venha a ser considerado comunicativamente satisfatório, apropriado, em função dos objetivos e disposições dos interlocutores e das circunstâncias em que ele é produzido e interpretado (VAL, 2000, p. 41).

Neste cenário, podemos dizer que o texto é responsável por sustentar o discurso e fazê-lo presente a partir das suas marcas de enunciação. Segundo Bernárdez (1995 apud GUIMARÃES, 2004, p. 76) "o texto é a unidade de conexão dos discursos; a unidade lingüística em que os discursos aparecem conectados entre si. Não há propriamente discurso sem que constitua parte de um texto." Ainda sobre o discurso, Mateus (1983) afirma que:

> Um texto/discurso é um objeto materializado numa dada línguanatural, produzido numa situação concreta e pressupondo os participantes locutor e alocutário, fabricado pelo locutor por seleção sobre tudo o que, nessa situação concreta, é dizível para (e por) esse locutor a um determinado alocutário (MATEUS, 1983, p. 185).

Texto e discurso são, portanto, indissociáveis já que um é o lugar da representação do outro.

> ambos constituem uma mesma materialidade lingüística, ou seja, um mesmo conjunto de palavras e idéias organizadas com coesão e coerência. O conjunto de palavras e idéias deixa de ser texto para se tornar discurso, quando o leitor ou o ouvinte focaliza as marcas que o processo da enunciação deixa ver na materialidade textual. Desse modo, a análise do discurso inicia-se com a do texto (GUIMARÃES, 2005, p. 250).

Com o objetivo de tomar o texto em análise é preciso considerar-se ainda que em sua constituição estão envolvidas diversos elementos indispensáveis na sua formação:

- Materialidade linguística: que é a língua natural em que se configura o texto, os códigos simbólicos que se fazem presentes na formação social na qual se produz,circula e interpreta-se o texto.
- Processos cognitivos: estrutura a partir da qual é construído o texto de modo a possibilitar a produção de sentido.
- Hipóteses: conhecimentos utilizados pelo locutor para construir o texto e pelo interlocutor para interpretá-lo. São os saberes, as experiências de cada um.

Enquanto a linguística considera apenas as condições de produção, a partir das variáveis acima, no processo de interpretação do texto, de modo a explicar em termos históricos porque "um enunciado ocorreu e nenhum outro em nenhum outro lugar" sem considerar as "circunstâncias" e as manobras dos sujeitos na instância mesma de enunciação, a AD considera o processo, enquanto que a língua trataria do produto.

Aqui, propomos um processo de análise híbrido, pois nos aproximamos do procedimento analítico da linguística já que transportamos os materiais e serem analisados de seu lugar de produção, dedicando-nos ao produto transportado. No entanto, recorremos à AD, pois ao contrário da proposta da linguística não eliminamos as operações dos locutores em circunstâncias particulares de tempo, lugar e competição, nem sequer as práticas linguísticas e cotidianas.

Não se pode, no entanto, observar o processo interpretativo como mera decodificação de códigos, mas como ato regulado tanto em suas possibilidades como em suas condições, permitida a partir da memória institucional e do interdiscurso, sendo possível estabilizar e deslocar sentidos.

As características de produção discursivas devem ser observadas a partir do contexto, que pode influir decisivamente na aceitação da representação social, assim como a estrutura semântica e a conversação. Tais variações semânticas, no entanto, podem assumir consequências diferentes na construção ou representação de uma representação social.

Nesse caso, é interessante perceber como os receptores podem ter diferentes leituras a partir de uma mesma estrutura, acarretando em entendimentos destoantes, ou mesmo sendo incapazes de detectar formas mais sutis de produção de sentido, assim como na aceitação das representações sociais e, consequentemente, na reprodução ideológica.

Para Pêcheux (1988) há sempre de existir uma relação histórica capaz de determinar as possibilidades discursivas dos sujeitos inseridos em determinadas

formações sociais.[194] A Análise do Discurso surge nesse caso como um componente essencial, como uma alternativa para uma definição de uma ciência da ideologia que não implicasse uma posição ideológica de sujeito, portanto, não ideológica.

A reprodução, por sua vez, não se limita a essa produção de sentido, mas engloba também a produção do evento comunicativo, ou seja, as condições sociais que controlam o contexto da produção. É importante observar a forma como o contexto em que os eventos comunicativos estão inseridos podem afetar a forma como as ideologias atravessam o discurso. Sendo assim, a ideologia não pode ser considerada fator exclusivo de impacto na produção da estrutura do discurso, mas como um dos fatores que o condicionam, juntamente com o contexto.

Entra aí o conceito de Formação Discursiva (FD), é ela que permite que os sujeitos falantes, situados numa determinada conjuntura, possam concordar ou não com o sentido a dar às palavras (BRANDÃO, 1994). Dessa forma, podemos constatar que uma FD abriga várias linguagens em uma única, sendo assim heterogênea a ela própria. Em busca da homogeneidade discursiva, a FD determina a seus falantes o que pode ou não ser dito, mesmo assim é possível resgatar as contradições ideológicas no interior do discurso. A fonte do sentido é a formação discursiva a que o enunciado pertence. A psicanálise, por outro lado, nos mostra que quem fala é o nosso inconsciente.

Pêcheux (1988) trabalha basicamente com a ideia de que uma formação discursiva é uma das materializações de uma formação ideológica, e que a questão do sentido se decide basicamente da seguinte maneira: os enunciados recebem seu sentido da formação discursiva a que pertencem (i. é: nem os sentidos são universais, nem dependem da enunciação dos anunciados por um falante). No interior desta noção, ou como desenvolvimento ou mutação que este trabalho sofreu, destacam-se três fases, o que significa que a questão do sujeito não se apresenta de maneira nenhuma uniforme:

a) A primeira fase é a que imagina que um discurso se compõe de um conjunto de enunciados que o tornam idêntico a si mesmo e diferente de outros, no sentido de que o que está contido num discurso está excluído de outro. Supõe-se, nesta fase, que um discurso pode ser claramente distinguido de outros. Que é possível, por isso, identificar os elementos constitutivos de um discurso e assim dizer com certeza, por exemplo, que tipos de enunciados um locutor

[194] Conceito originário da obra de Althuser (1970) que designa, em um determinado momento histórico, um estado de relações – aliança, antagonismo ou dominação – entre as classes sociais de uma comunidade.

dirá ou não dirá, conforme sua ideologia, a teoria que adote, etc. a questão da enunciação, portanto, a do sujeito, é caracterizada basicamente da seguinte maneira: quem fala é uma instituição, ou uma teoria, ou uma ideologia (e não os indivíduos) e cada discurso está submetido a regras específicas que ultrapassam não só a dimensão do indivíduo como também sua consciência.

Um processo de produção discursiva é concebido como uma máquina autodeterminada e fechada sobre si mesma, de tal modo que um sujeito estrutura e determina os sujeitos como produtores de seus discursos: os sujeitos acreditam que "utilizam" seus discursos quando na verdade são seus "servos" assujeitados, seus "suportes". ... (faz-se) a hipótese de que a produção (discursiva) foi efetivamente dominada por uma e apenas uma máquina discursiva (por exemplo um mito, uma ideologia, uma episteme) (PÊCHEUX, 1988, p. 311-12).

b) Foucault descobre que uma formação discursiva é uma dispersão de enunciados.
c) A partir dos trabalhos de Foucault, Bakthin e Lacan se começa a perceber mais claramente a existência da polifonia como marca mais característica dos discursos. Os anunciados de cada discurso têm um percurso que faz com que carreguem a memória de outros discursos. A idéia básica aqui é que o discurso do Outro está sempre presente (o Outro é constitutivo), seja de forma mostrada (aspas, por exemplo) ou de forma constitutiva.

O sujeito é ameaçado pelo materialismo histórico, que descobre que a consciência é um efeito das relações em que os indivíduos vivem, de forma que eles vêm a ser "livremente" o que se lhes pede que sejam na posição social que ocupam; não se trata de negar a consciência, apesar dos efeitos criadores de ilusão da ideologia, mas de considerar a consciência um efeito decorrente das relações concretas que os indivíduos vivem, antes de considerá-la o critério a partir do qual estas relações se estabelecem. A outra ameaça ao sujeito veio de Freud. Freud descobre que o sujeito é "fendido", isto é, que a consciência é, no máximo, um dos seus elementos constitutivos. Grande parte das ações humanas é promovida não pela decisão consciente seguida pela vontade, mas por injunções do desejo, obediente às pulsões do inconsciente, apesar dos controles sociais e do eventual discernimento do ego. Não é só a razão que constitui o sujeito: são também as leis repressoras e os desejos "animais" (não fazemos só o que "queremos", mas também o que "queremos").

O que complicou definitivamente a questão foi a emergência do pensamento estruturalista. A idéia básica é que há sempre uma estrutura que antecede o sujeito, e que o constitui. A expulsão do sujeito é, pois, uma obra fundamentalmente estruturalista. Constitui-se pela descoberta saussuriana de que a língua tem um funcionamento que independe do falante, independe do indivíduo; é social, mas isso é pouco: é um sistema auto-suficiente. É por ser auto-suficiente, não por ser social, que independe do indivíduo. Por detrás dela não estão falantes, motivações, etc., estão outras estruturas.

Na hora de dizer, você dirá uma ou outra, não por uma questão de lógica, porque se contradizem; dirá uma ou outra porque você ocupa o lugar que ocupa, e não porque é livre para escolher sua análise da questão, etc.

O discurso deve, então, ser percebido em sua relação com a história. Para Foucault (1996, p. 187), uma FD é um espaço de dissensões múltiplas em que atuam oposições, cujos níveis e papeis devem ser descritos como com o objetivo de demarcar "o ponto em que elas se constituem, de definir a forma que assumem, as relações que têm entre si e o domínio que elas comandam".

Toda sequência discursiva deve ser analisada como um processo de reprodução e transformação dos enunciados dentro de uma FD, levando em consideração as Condições de Produção (CP).

É preciso ainda perceber que estruturas discursivas podem ser controladas e que os "donos" do discurso podem sempre traduzir suas posições ideológicas para o texto de maneira mais ou menos sutil. É comum ai encontrarmos tópicos negativos perpassando o texto. Em situações como essa e tantas outras, a reprodução ideológica não pode ser impedida, já que não há um controle consciente do que é dito, não existindo, portanto a autocensura por parte do falante, que vez por outra nega sua concepção ideológica inconsciente quando questionado acerca dela.

A questão da reprodução é tratada por Althusser (1974) em *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*, onde revela a existência de uma "teoria das ideologias particulares", responsável por expressar uma "teoria da ideologia em geral", determinante, por sua vez, na evidenciação dos mecanismos de produção, comum a todas as ideologias particulares.

Para explicar seu conceito de "ideologia em geral", Althusser (1974) formulou três hipóteses. Na primeira, diz que "a ideologia representa a relação imaginária de indivíduos com as suas reais condições de existência", assim ele admite que a ideologia

é a maneira pela qual os homens vivem a sua relação com as condições reais de existência, e esta relação é necessariamente imaginária. Em sua segunda hipótese, Althusser (1974) expõe que "a ideologia tem uma existência porque existe sempre num aparelho e na sua prática ou suas práticas", onde mostra que a ideologia se materializa nos atos concretos, atuando assim como determinante nas ações do sujeito. Na última hipótese, o autor afirma que "a ideologia interpela indivíduos como sujeitos", a ideologia assume aqui a função de constituir indivíduos em sujeitos, sendo somente possível através dele e nele.

Ao se deter na investigação das condições de reprodução social, Althusser (1974) passa a analisar as ideologias como um conjunto de práticas materiais que reproduzem as relações de produção. Essa visão da ideologia como prática e não como idéia, tem como pressuposto o materialismo histórico, que rompe com a pretensão idealista de controlar o objeto de estudo como se sua existência se desse apenas no nível das ideias (PÊCHEUX, 1988).

Quanto ao sujeito, este não mais pode ser visto como aquele que decide sobre os sentidos e as possibilidades enunciativas do seu próprio discurso, mas como alguém que ocupa um lugar social e a partir dele constrói enunciados, condicionado sempre por um processo social que lhe permite determinadas inserções e não outras. O sujeito, então, não seria livre para dizer o que quer, mas diz o que lhe é possível a partir do lugar que ocupa. O sujeito só teria acesso a parte do que diz, pois está sempre assujeitado à língua e à história, pois sem elas não se constitui, não produz sentido.

> A ideologia é bem um sistema de representações: mas estas representações não têm, na maior parte do tempo, nada a ver com a "consciência": elas são na maior parte das vezes imagens, às vezes conceitos, mas é antes de tudo como estruturas que elas se impõem à maioria dos homens, mas sem passar por suas consciências. [195]

Nesse sentido, a linguagem aparece como lugar privilegiado onde é possível materializar a ideologia. Para Althusser (1974) ela é o local no qual se pode depreender o funcionamento ideológico.

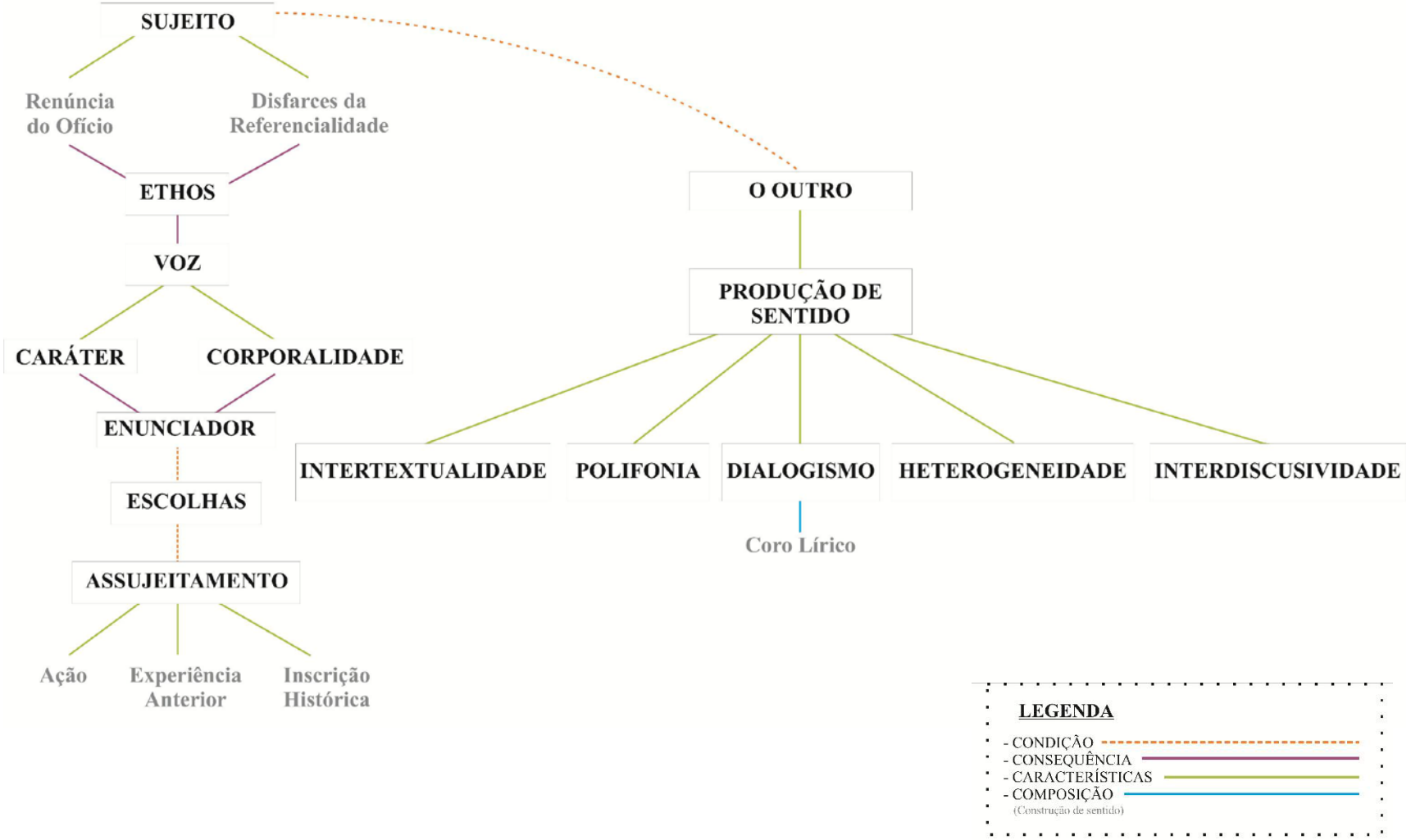
A partir do exposto, percebe-se que a ideologia está presente nos mais diferentes campos sociais e é decisiva na construção discursiva para a reprodução de crenças, emoções e comportamentos. Dessa forma, põe-se em cheque a autonomia discursiva dos atores sociais e percebe-se que todo e qualquer agente articula sua voz a partir de uma ideologia pré-estabelecida socialmente sem que disso tenha consciência plena, ou pior, acreditando que exerce seu pleno direito de escolha dessas formações, sendo levado a

[195] Althusser (1970) é citado em Maingueneau, 1990, p.69.

dizer por uma série de contingências que envolvem fatores como contexto de produção, capacidade de decodificação por parte do interlocutor e memória discursiva do próprio.

A reprodução das diversas ideologias, nesse caso, estará sempre condicionada a concepções de verdades às quais está relacionada, defendidas a partir do ponto de vista de um enunciador que representa um grupo de interesse reunido em torno de um dado interesse. Vista como verdade ou crença, terá ainda, sempre uma defesa emocionada, persuasiva, capaz de convencer massas de interlocutores.

Tais posicionamentos ideológicos são, por sua vez, decisivos na construção do próprio sujeito e do seu papel social enquanto representação. O discurso ideológico seria, portanto, o principal agente físico de reprodução e manipulação de comportamento, para não dizer de enquadramento social, já que representa uma ferramenta de materialização ideológica.


SUJEITO
Renúncia do Ofício
Disfarces da Referencialidade
ETHOS
VOZ
CARÁTER
CORPORALIDADE
ENUNCIADOR
ESCOLHAS
ASSUJEITAMENTO
Ação
Experiência Anterior
Inscrição Histórica
O OUTRO
PRODUÇÃO DE SENTIDO
INTERTEXTUALIDADE
POLIFONIA
DIALOGISMO
HETEROGENEIDADE
INTERDISCUSIVIDADE
Coro Lírico
LEGENDA
- CONDIÇÃO
- CONSEQUÊNCIA
- CARACTERÍSTICAS
- COMPOSIÇÃO
(Construção de sentido)

CAPÍTULO VI

QUEM SOU EU?: O LUGAR/IDENTIDADE DO SUJEIO NA MÚSICA ENGAJADA

6.1. O sujeito

O indivíduo só se constitui indivíduo à medida que assume o papel de locutor no discurso cultural, responsável por lhe conferir a identidade histórica do ser linguístico e social. Enquanto enunciador, o locutor baseia seu discurso no inventário da experiência humana, agregando a ele as suas próprias experiências. No que se refere à experiência lírica, esta se dá mediante a suspensão do processamento da experiência fatual do sujeito histórico realizada no âmbito estruturado de uma imagem de mundo.

Durante a produção do discurso lírico, a condição de enunciação do locutor histórico é neutralizada, impedindo a expressão da experiência existencial da relação factual, ao mesmo tempo em que possibilita a condição significante do investimento literário, possibilitando a elaboração sígnica da experiência lírica. (SILVA, 2010, p. 31)

Essa experiência lírica é construída a partir da realidade objetiva, diante da qual o poeta reage e compõe a experiência lírica, convertendo-se em significante da expressão subjetiva do eu-lírico. A realidade construída pelo eu-lírico muitas vezes se confunde com o segmento espaço temporal do eu histórico da experiência lírica, personificado pelo poeta.

Tendo a ditadura militar como realidade objetiva desse locutor, a censura funcionava como um veto à criação do sujeito, dando ao artista duas opções: a renúncia do ofício ou o disfarce da referencialidade para burlar a censura.

Os cantores da MPB mantinham um papel de expectador, negando-se a fazer e esperando para ver a chegada de um novo dia: “A canção da MPB resulta, portanto, numa evasão à implicação pessoal de cada um na história” (GALVÃO, 1976, p. 104).

Em *Pedro Pedreiro*, por exemplo, composta por Chico Buarque em 1965, o autor narra a história de um personagem que espera pelo trem, pelo bem, pelo aumento de salário, pelo filho e por uma nova manhã. Na música, o próprio autor critica Pedro pela passividade, pela espera sem objetivo: “Pedro não sabe, mas talvez no fundo espere alguma coisa mais linda que o mundo Maior do que o mar, mas prá que sonhar se dá o desespero de esperar demais”.

A espera descrita pela música era tamanha que um produtor de uma emissora de TV na qual Chico iria se apresentar interpretando a música, se disse incomodado com a duração de uma composição com 60 versos, em que a palavra “esperando” aparece nada menos que 36 vezes e completou dizendo para o próprio Chico: “não dá pra esse trem chegar mais cedo, não?”. Não deu, Chico indignado com a proposta de castração, pegou o violão e foi embora sem cantar um verso sequer.

PEDRO PEDREIRO (1965)
Chico Buarque

Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
Manhã parece, carece de esperar também
Para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém
Pedro pedreiro fica assim pensando
Assim pensando o tempo passa e a gente vai ficando prá trás
Esperando, esperando, esperando, esperando o sol esperando o trem, esperando aumento desde o ano passado para o mês que vem
Pedro pedreiro penseiro esperando o trem →
Manhã parece, carece de esperar também
Para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém
Pedro pedreiro espera o carnaval
E a sorte grande do bilhete pela federal todo mês
Esperando, esperando, esperando, esperando o sol
Esperando o trem, esperando aumento para o mês que vem
Esperando a festa, esperando a sorte
E a mulher de Pedro, esperando um filho prá esperar também
Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
Manhã parece, carece de esperar também
Para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém
Pedro pedreiro tá esperando a morte
Ou esperando o dia de voltar pro Norte
Pedro não sabe mas talvez no fundo espere alguma coisa mais linda que o mundo
Maior do que o mar, mas prá que sonhar se dá o desespero de esperar demais
Pedro pedreiro quer voltar atrás, quer ser pedreiro pobre e nada mais, sem ficar
Esperando, esperando, esperando, esperando o sol
Esperando o trem, esperando aumento para o mês que vem
Esperando um filho prá esperar também
Esperando a festa, esperando a sorte, esperando a morte, esperando o Norte
Esperando o dia de esperar ninguém, esperando enfim, nada mais além
Da esperança aflita, bendita, infinita do apito de um trem
Pedro pedreiro pedreiro esperando
Pedro pedreiro pedreiro esperando
Pedro pedreiro pedreiro esperando o trem
Que já vem...
Que já vem
Que já vem
Que já vem
Que já vem
Que já vem

Neologismo criado por Chico por influência das leituras das obras de Guimarães Rosa.

Ao cantar o dia que virá, a MPB parece querer convencer o ouvinte de que a busca por uma realidade diferente no plano político e nos índices sócio-econômicos que

atestavam a miséria de boa parte dos brasileiros é possível. No entanto, temos que observar que entre o passado, o presente e o futuro, o espaço de ação mais importante é o presente, já que é a partir dele que se constrói o futuro.

Em *Porta Estandarte*, o estandarte vem para anunciar na avenida esse dia que está por vir. A ação do emissor é tratada sempre no tempo futuro, demonstrando um sentimento de impotência e a dificuldade de intervir na realidade, embora seja uma mensagem de esperança.

PORTA ESTANDARTE (1966)
Geraldo Vandré e Fernando Lona

Olha que a vida tão linda se perde em tristezas assim
Desce o teu rancho cantando essa tua esperança sem fim
Deixa que a tua certeza se faça do povo a canção
Pra que teu povo cantando teu canto ele não seja em vão

Eu vou levando a minha vida enfim
Cantando e canto sim
E não cantava se não fosse assim
Levando pra quem me ouvir
Certezas e esperanças pra trocar
Por dores e tristezas que bem sei
Um dia ainda vão findar
Um dia que vem vindo
E que eu vivo pra cantar
Na avenida girando, estandarte na mão pra anunciar.

Em *A Banda*[196], o dia que virá não aparece como redenção para o presente, mas como uma fuga para esquecer a dor. A passagem da banda revela o sofrimento vivido no presente e a possibilidade de esquecer as amarguras.

A crítica, no entanto, via no lirismo e na singeleza da canção um retrocesso, uma postura alienada para a exigência de um engajamento político que se apresentava na época. Para Chico, essa 'alienação' era, na verdade, uma estratégia.

> Quando compus "A banda" eu me lembro que – pra não dizer que havia unanimidade – havia, sim, uma discreta condenação por parte da esquerda que ainda insistia em ouvir o grito do Opinião, o grito de um "Carcará" e tal. A Nara Leão , aliás, me acompanhou nesse movimento, porque ela também já estava um pouco cansada dessa tal música de protesto que se fazia então, que não passava das portas do teatro e que, no fim das contas, era ineficaz. "A banda" era uma retomada do lirismo, proposital mesmo, porque eu não era tão inocente assim quanto parecia. Eu tinha um passado – também discreto, porque eu era muito garoto – de luta estudantil.[197]

[196] A canção foi o primeiro embate de Chico com a ditadura militar, quando o governo resolveu usar a música numa propaganda para o alistamento militar.
[197] Declaração de Chico Buarque em entrevista à Rádio do Centro Cultural São Paulo.

A BANDA (1966)
Chico Buarque

Estava à toa na vida
O meu amor me chamou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor
A minha gente sofrida →
Despediu-se da dor
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor
O homem sério que contava dinheiro parou
O faroleiro que contava vantagem parou
A namorada que contava as estrelas parou
Para ver, ouvir e dar passagem
A moça triste que vivia calada sorriu
A rosa triste que vivia fechada se abriu
E a meninada toda se assanhou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor
Estava à toa na vida
O meu amor me chamou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor
A minha gente sofrida
Despediu-se da dor
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor
O velho fraco se esqueceu do cansaço e pensou
Que ainda era moço pra sair no terraço e dançou
A moça feia debruçou na janela
Pensando que a banda tocava pra ela
A marcha alegre se espalhou na avenida e insistiu
A lua cheia que vivia escondida surgiu
Minha cidade toda se enfeitou
Pra ver a banda passar cantando coisas de amor
Mas para meu desencanto
O que era doce acabou
Tudo tomou seu lugar
Depois que a banda passou
E cada qual no seu canto
Em cada canto uma dor
Depois da banda passar
Cantando coisas de amor
Depois da banda passar
Cantando coisas de amor...

O sujeito discursivo na letra de Chico Buarque é coletivo. Assim como em outras composições, o autor diz "a gente se sente", "a gente quer", "minha gente", referindo-se a todos que estavam submetidos ao regime, impotentes, procurando uma forma de reagir.

A *Banda* dividiu o primeiro lugar com *Disparada*, de Geraldo Vandré em parceria com Théo de Barros, que aludia ao coronelismo - marca do cotidiano das populações sertanejas.

Essa forma de dizer está associada à presença de uma voz, um ethos constituído historicamente de valores partilhados socialmente. A noção de ethos[198] constata que todo discurso, seja ele oral ou escrito, é inseparável de uma voz. É por meio dessa voz que adquirimos conhecimento da imagem e da personalidade do enunciador.

Ducrot (1987) define *ethos* como a imagem do locutor, explicando que o que interessa não é o indivíduo em si, mas o personagem. Para Maingueneau (2008), o ethos é concebido como uma noção sócio-discursiva que compreende o social e se manifesta no discurso. O que é dito e o tom com que é dito são inseparáveis. O tom, cuja função é dar autoridade ao que é dito, é constituído pelo caráter e pela corporalidade, associada a um modo de se movimentar no espaço social e até mesmo a um modo de se vestir, que dão origem a estereótipos culturais que circulam na sociedade e acabam por ancorar a imagem discursiva.

No entanto, deve-se considerar que nem sempre é possível delimitar o que decorre do discurso. A questão se torna ainda mais nebulosa se o discurso for oral, como é o caso da música de protesto, já que inúmeros elementos concorrem no ato da comunicação, influenciando o destinatário na construção do ethos. Maingueneau (2008) defende, então, que o ethos é um processo interativo de influência sobre o outro em que o co-enunciador tem condições de formar, pautado pelas pistas fornecidas pelo texto, uma representação do sujeito que enuncia, atribuindo a ele o papel de responsável pelo texto.

O fato do co-enunciador saber que o texto pertence ao gênero música de protesto ajuda-lhe a identificar as características do enunciador, que se mostra jovem de classe média, universitário, partidário de grupos de esquerda, em geral integrante do movimento estudantil, politizado e intelectualizado.

Para explicar como esse co-enunciador se apropria do ethos, Maingueneau (1997) utiliza o conceito de incorporação que contempla três registros indissociáveis: a) o co-enunciador atribui um ethos ao fiador; b) o co-enunciador incorpora esquemas que definem uma forma específica de se inserir na sociedade; c) esses dois registros permitem a atribuição de um corpo. A capacidade de persuadir de um discurso está na identificação do enunciador com esse corpo.

[198] O conceito de ethos proposto por Aristóteles levava em consideração a imagem que o orador transmitia de si mesmo, através de sua maneira de dizer, de modo que conquistasse a confiança do auditório e assim concretizar a persuasão. Maingueneau (2005) afirma que o ethos do orador tinha de ser compatível com a platéia. Para criar uma imagem positiva de si, o orador valia-se de três qualidades: a phonesis, ou pridência; a Aretè, ou virtude; e a eunoia, ou benevolência. Esse ethos revelava-se na própria enunciação, desconsiderando o saber extradiscursivo sobre o locutor.

6.2 O assujeitamento

Para Possenti (2002) não existem sujeitos livres. No entanto, o autor também se coloca contra a idéia do assujeitamento. “Sujeitos assujeitados seria apenas um ponto pelo qual passariam discursos prévios. Acredito em sujeitos ativos, e que sua ação se dá no interior de semisistemas em processo.” (POSSENTI, 2002)

Dessa forma, cabe entender então como os textos se constituem a partir das “escolhas”[199] do sujeito. Para Benveniste (1989, p.66) “trata-se de saber se e como do signo se pode passar à “fala””. Foucault (1996, p.22) se refere ao mesmo problema quando diz que a questão própria à análise do discurso é: “como um determinado enunciado apareceu e nenhum outro em seu lugar?” Em ambos os casos, o ponto de partida da discussão é explicar a emergência dos enunciados. Para tentar esclarecer a questão, Benveniste (1989, p.66) recorre à teoria da enunciação - que postula um aparelho formal da enunciação que preexiste ao sujeito, não sendo satisfatória para aqueles que admitem que os fatores históricos são cruciais na “determinação” do discurso e dos sentidos - e Foucault (1996) às condições de produção – bastante relativa, já que as condições de produção condicionam, mas não determinam. “Formas não falam e os enunciados não são entidades voláteis que se materializam eventualmente, emprestando por acaso exatamente a voz de quem estiver no lugar adequado”. Quanto ao enunciador, para Benveniste, se trata do eu. Para Foucault é uma forma de sujeito.

Já a tese do assujeitamento do sujeito pode ser bem representada de várias formas. Por Lacan, que diz que o sujeito não sabe o que diz, simplesmente porque ele não sabe o que é (LACAN, 1998, p.308); pelo anti-humanismo de Foucault (FOUCAULT, 1996, p.31); pela temática althusseriana da interpelação do sujeito pela ideologia (ALTHUSSER, 1974) ou pela sua retomada da tese spinozista do efeito sem causa, que vai dar no “processo sem sujeito e sem fin(s)” (ALTHUSSER, 1974); pela ideia de que, se todo o discurso é interdiscurso, então tudo já foi dito (SCHNEIDER, 1985) e pelas numerosas afirmações de repúdio a qualquer sujeito psicológico ou ativo e responsável – o sujeito da pragmática.

[199] “Escolhas”, porque se o sujeito não é livre, não possui autonomia de decidir. No entanto, a escolha pode ser entendida como uma relativa autonomia se avaliarmos que entre o que é possível dizer, o sujeito pode fazer “escolhas” daquilo que acha mais adequado dizer.

Pode-se, no entanto, remeter apenas ao entendimento do sujeito como porta-voz, caracterizado por Pêcheux naquela que ele chama de a primeira época da Análise do Discurso:

> um processo de produção discursiva é concebido como uma máquina autodeterminada e fechada sobre si mesma, de tal modo que um sujeito-estrutura determina os sujeitos como produtores de seus discursos: os sujeitos acreditam que "utilizam" seus discursos quando na verdade são seus "servos" assujeitados, seus "suportes" (PÊCHEUX, 1988, p.311).

Esta hipótese de sujeito é compatível com a concepção de discurso como um conjunto de enunciados fechados, cujas condições de produção são determinadas por formações discursivas que definem o que pode e deve ser dito.

Para Benveniste (1989), o que transforma a língua em discurso é a enunciação, que ele define como colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização (BENVENISTE, 1989, p.82). Dessa forma, pode-se entender que, para o autor, o sujeito seria fonte do sentido, isto é, como se o sujeito de Benveniste fosse um sujeito livre de condicionamentos, um sujeito unitário marcado fundamentalmente pelo "cogito". Esse sujeito livre também encontra força em Ducrot (1984:178-9), para quem ele teria os seguintes atributos: a) é dotado de toda uma atividade psico-fisiológica necessária à produção do enunciado; b) é o autor, a origem dos atos ilocutórios realizados na produção do enunciado, isto é, o sujeito é aquele que ordena, pergunta, afirma, etc; c) é designado em um enunciado pelas marcas da primeira pessoa. Estas características, segundo Ducrot, são as que definem um sujeito do discurso uno.[200]

Pêcheux (1988, p.316-7) define o sujeito pela tentativa de caracterização do que chama de discurso-outro:

> discurso de um outro, colocado em cena pelo sujeito, ou discurso do sujeito se colocando em cena como um outro?; mas também, e sobretudo a insistência de um "além" interdiscursivo que vem aquém de todo o autocontrole funcional de "ego-eu" enunciador estratégico que coloca em cena sua sequência, estruturar esta encenação ao mesmo tempo que se desestabiliza. (PÊCHEUX, 1988, p.316-7)

Esse assujeitamento nos remete, obrigatoriamente, à visão marxista do homem: aquele que age coercivamente por forças sociais. O sujeito não se mostra tal qual como ele é, mas segundo o contexto social em que está inserido. Em seu *Ideologia Alemã*, Marx e Engels (1999) explicitam bem essa posição assujeitada, declarando que,

> A produção de idéias, de representações da consciência está, de início, diretamente entrelaçada com a atividade material e com o intercâmbio material dos homens, como a linguagem da vida real. O representar, o pensar, o intercâmbio espiritual dos homens, aparecem aqui como emanação direta de seu comportamento material. O mesmo ocorre com a produção espiritual, tal como aparece na linguagem da política, das leis, da moral, da religião, da

[200] Concepção mais tarde questionada por ele mesmo quando propôs sua teoria da polifonia.

> metafísica de um povo. Os homens são os produtores de suas representações, de suas idéias (...) e, com efeito, os homens são condicionados pelo modo de produção de sua vida material, por seu intercâmbio material e seu desenvolvimento ulterior na estrutura social e política (MARX E ENGELS, 1999, p. 36).

Para Possenti (2002), para que o sujeito possa ser concebido como algo mais que um lugar por onde o discurso passa, vindo das estruturas, é necessário admitir que ele age.

E age dentro da história, fazendo o texto possível de se constituir e possível de se entender, justamente porque pertence a uma série histórica que prevê a presença de outros discursos e fatos da realidade. Além disso, a experiência do sujeito permite a criação de conexões que são mais que efeitos do significante.

Pode-se então apontar uma lacuna na AD que deveria ser preenchida por um sujeito que, embora "clivado pelo inconsciente, também é capaz de exercer atividade, prevendo alguns dos efeitos dos seus discursos em dada circunstância.

> Se esta AD pode aceitar agora que os proletários têm um inconsciente, então quem sabe se possa fazer a suposição não ingênua, não positivista ou psicologista de que intelectuais ligados a teorias e epistemes, sujeitos que falam do interior de ideologias ou formações discursivas, políticos que falam a partir de programas partidários, padres que proferem sermões repetindo sua teologia, sindicalistas que fazem suas arengas, professores que dão aulas e mesmo analistas do discurso tenham um cérebro e uma mente (POSSENTI, 2002).

Essa capacidade de ação a partir de uma experiência anterior e de uma inscrição histórica pode explicar as manobras discursivas utilizadas pelos compositores nas letras das músicas de protestos no período da ditadura, já que o efeito do dito como era querido dizer tinha consequências previsíveis pelos autores, estes elegiam outros dizeres que pudessem impactar apenas o público de interesse – nesse caso, a sociedade civil.

Observações como esta, para Possenti (2002), fazem crer que os sujeitos são históricos e atuam; que a ideologia está sempre presente, mas não é a única realidade e também é histórica; que os sujeitos estão irremediavelmente dentro e fora do arquivo, quem sabe mesmo arquivando; enfim, que a interação existe e se caracteriza pelo jogo tenso entre o que já houve e o acontecimento circunstancial que ela é, no qual os sujeitos têm um papel que ultrapassa o de ser um lugar imaginário.

Durante a ditadura militar brasileira o que acontece é um confronto de ideologias entre a classe dominante e a classe dominada.

> Os indivíduos que constituem a classe dominante possuem, entre outras coisas, também consciência e, por isso, pensam; na medida em que dominam como classe e determinam todo o âmbito de uma época histórica, é evidente que o façam em toda sua extensão e, conseqüentemente, entre outras coisas, dominem também como pensadores, como produtores de idéias; que regulem a produção e a distribuição das idéias de seu tempo e que suas idéias sejam,

> por isso mesmo, as idéias dominantes da época (MARX e ENGELS, 1999, p.72).

Subordinado a um regime opressor, nada mais restava ao artista brasileiro a não ser veicular somente a ideologia da classe dominante, os opressores. Propagar a ideologia da classe dominada, os oprimidos, era uma afronta ao Sistema repressor. Assujeitar-se, portanto, era a saída para continuar a produzir cultura.

Mas, para os inconformados, uma saída parece sempre se apresentar, mesmo que seja à força. A saída encontrada por diversos músicos brasileiros que não se renderam ao sistema foi a sutileza da palavra.

Essa estratégia provocou também uma mudança na postura dos censores, que passaram a ser mais cuidadosos em suas análises, como conta a ex-técnica de censura Odette Lanziotti.

> Os censores tinham que tomar muito cuidado com as orientações dos chefes, que distribuíam as músicas. Às vezes a recomendação era para prestar mais atenção na política, no duplo sentido. Em outras era para ficar atento na preservação da moral e dos bons costumes (...) E os censores, como eram também muito vigiados, ficavam atentos a tudo, então pouca coisa passava[201].

6.3 O Outro: Dialogismo, Heterogeneidade, Interdiscurso e Polifonia

Para Bakthin (1981), a linguagem é um fenômeno social que se dá a partir da interação verbal em que o Outro possui função decisiva na produção de sentido. Sendo assim, o dialogismo é inerente à linguagem, já que a palavra não é exclusividade de um determinado enunciador, pois este faz parte de um processo que envolve outras pessoas e outros discursos.

Quanto à polifonia, Drucrot (2005, p. 70) aponta a presença de mais de uma voz - a do locutor[202] e a do enunciador[203] - num enunciado isolado.

Quando a AD se apropria desses dois conceitos, concebe o sujeito como ser histórico e ideológico que tem em sua fala a presença do discurso de outros e cria o conceito de heterogeneidade. Isso revela que, embora tenha a ilusão de ser autônomo e, portanto, origem do seu dizer, o sujeito é descentrado e tem seu discurso construído a partir da exterioridade que dá sentido a suas palavras.

A heterogeneidade pode se revelar de duas formas: a heterogeneidade mostrada e a heterogeneidade constitutiva (REVUZ, 1990). A heterogeneidade mostrada

[201] Depoimento disponível em www.censuramusical.com
[202] Por locutor compreende-se o responsável pelo enunciado.
[203] A perspectiva que o eu constrói no discurso, é o sujeito empírico.

manifesta-se explicitamente no texto, provocando uma ruptura sintática na qual a voz do outro se revela na forma de discurso direto, de aspas, de referências, de citações, de pressuposições, de negação, da parafrasagem, da imitação, entre outros. Há também outras formas não marcadas de heterogeneidade mostrada em que a ruptura sintática não acontece, provocando incerteza em relação à presença do outro. Isso acontece, por exemplo, quando se utiliza o discurso indireto livre e a ironia. Já a heterogeneidade constitutiva resulta da mesclagem de diversos discursos, de maneira implícita, o que dá ao sujeito a sensação maior de ser autônomo.

Na música engajada, a presença da heterogeneidade acontece frequentemente. Por serem narrativas, a presença do Outro se revela por meio do discurso direto, que é recorrente, assim como o entrecruzamento de outros discursos que estão instalados na memória coletiva, utilizando-se do processo de interdiscursividade.

Maingueneau (2006) define interdiscursividade como um conjunto de discursos que mantem entre si uma relação discursiva. Essa relação acontece sempre que usamos termos de outras esferas ou discursos em nosso próprio discurso.

A presença do interdiscurso tem relação com a memória porque o que dizemos tem a ver com aquilo que já foi dito em outros lugares. Para Fernandes (2006, p.59), essa memória se refere a uma lembrança coletiva na qual ocorre o funcionamento do discurso em que os sujeitos estão inscritos. A consciência desses dizeres é relativa, já que muitas vezes se apagam da memória que é afetada pelo esquecimento.

A origem dos discursos, portanto, é difícil de ser precisada uma vez que não tem origem em nós, mas na história e na língua.

O conceito de intertextualidade concebido pela AD prevê que a interpretação de um texto esteja interligada ao conhecimento de textos anteriores. A intertextualidade, segundo Val (2000), coloca-se como condição prévia na produção e recepção de outros textos. Para que a intertextualidade ocorra é preciso que produtor e receptor conheçam o texto principal (hipotexto). A utilização do intertexto não está condicionada à existência social dos discursos. Neste processo, a linguagem se assenta entre a paráfrase - retomada dos dizeres para que as palavras já ditas voltem a significar. Para Maingueneau (1997, p. 96), a paráfrase “abre na realidade, o bem-estar que pretende absorver, ela define uma rede de desvios cuja figura desenha a identidade de uma formação discursiva”. E a polissemia – que permite que esses dizeres tenham novos sentidos. É a partir dessa relação que procuraremos compreender a relação do político com o linguístico na constituição dos sujeitos e na produção dos sentidos. Nesse caso,

as referências trazidas pela música de protesto e já conhecidas pelo receptor de discursos anteriores, facilitando sua decodificação.

Essas referências que ancoram a decodificação, inclusive para os censores, fizeram com que a relação de Chico Buarque com o Estado se tornasse conturbada. A ficha do autor é recorrente nos arquivos do DOPS, onde encontra-se observações como a preocupação com sua participação na 5ª Festa do Avante, do Partido Comunista Português. Em maio de 1972, em Recife, Chico Buarque foi intimado a prestar esclarecimentos no DOPS por ter silenciado (segundo seu relato em Pernambuco) nas duas palavras censuradas de sua canção *Partido Alto*: "titica" e "brasileiro" durante um show em Recife. No depoimento anexo à ficha de Chico Buarque, o músico respondeu com ironia as perguntas, afirmando que não tem problemas com a Censura e que até tomava cafezinho com os censores e que eles sempre compareciam aos seus shows. Chico foi novamente intimado em julho do mesmo ano, no Rio de Janeiro, mas alegou ter cantado a versão aprovada.

6.4 O coro lírico: o recurso do Dialogismo

O coro lírico é o conjunto de vozes, que na grande maioria das canções de protesto, que representa a polifonia da sociedade brasileira. Tais vozes, silenciadas pela realidade da época, constituem o objeto da mimese poética. Essas vozes fazem parte do local da fala do eu-lírico e manifestam-se no momento da experiência lírica do cotidiano. Esse conjunto de vozes dialoga de modo intratextualizado com elas próprias e com o poeta, responsável por mobilizá-las de modo a tornarem-se um fenômeno de representação social.

> A voz enunciativa, regente do coro lírico, é uma voz inerente à tecedura da realidade cotidiana de onde fluem outras vozes e, por isso mesmo, comprometida e solidária com elas no contexto social da experiência humana. Essa voz poética não é uma prótese lírica no construto mecânico das relações sociais, mas uma voz comovida com a experiência lírica da absurda realidade contextual de onde emergem aquelas vozes anônimas. É uma voz solidária que, instaurando a ética da inocência, elimina o preconceito e o juízo de valor, dando vazão à comoção do eu-lírico que não reconhece privilégios (SILVA, 2010, p.104).

Essas vozes podem se manifestar de variadas formas a depender do contexto de onde falam. Outra variável importante é o envolvimento da subjetividade lírica com o coro. Sendo assim, as vozes podem emergir sob, entre outros, os seguintes aspectos: coro plural, mas integrado numa voz unívoca; vozes que se destacam em solo ou em

duo, destacando questões sociais específicas; vozes provenientes de objetos, alusões, tipificações geográficas e históricas, repertórios culturais (SILVA, 2010, p. 108).

6.5 A voz do malandro

A voz do malandro tem origem no aspecto cultural brasileiro e serve, sobretudo, para enunciar o discurso do boêmio, representado pela boemia carioca da Lapa, eternizado pelos sambistas. Sambistas esses, considerados contraventores pelo seu discurso musical, o que os conferia uma identidade marginal (SILVA, 2010).

O eu-lírico do sambista com sua identidade marginal, confere então voz ao malandro. Com o passar dos anos, esse discurso da malandragem, a partir da atuação da voz da mulher, vai pouco a pouco sendo abrandado em favor dos referenciais do trabalhador, revelados com a entrada da voz operária no coro lírico.

A voz poética passa a dialogar com a voz do malandro e agora com a voz operária, revelando que a marginalidade mítica do malandro dá lugar à integração implícita da marginalidade social do trabalhador. Embora já atuantes, tais vozes são apenas possibilidades que emergem a partir dos desejos reprimidos do eu-lírico, que as aproxima pelo traço comum da marginalidade para em seguida dissociá-las.

A partir do surgimento da voz operária, a voz do malandro passa a ser tratada como a forma marginal do referencial social da voz operária.

> O eu-lírico agora tem emprego, reservando a boemia para os períodos de folga, de modo que acontraposição da voz do malandro com a voz operária no espaço lírico, em duo alternativo com a voz poética, faz a reciclagem da identidade poética. Vinculada à voz operária como contrapartida da rotina coisificante, a voz do malandro é a válvula de escape da pressão mecânica do fazer cotidiano (SILVA, 2010, p. 113).

A voz do malandro é, portanto, reformulada de modo a transformar-se no espaço do lazer marginalizado do trabalhador, ou seja, da voz operária.

6.6 A voz da mulher

A voz da mulher aparece para contextualizar a posição feminina no espaço social, problematizando sua participação e suas relações. No espaço doméstico esta mulher aponta para os fatores culturais aos quais está submetida; já a rua, aparece como espaço de transgressão. A partir do momento em que a mulher passa a ocupar os dois espaços, sua identidade é reformulada.

Essa manifestação da fala feminina atua de forma decisiva seja como forma de representação do social, no momento em que aponta o contexto histórico-social ao qual se curva e como representação da motivação lírica, recurso de que se serve o poeta para manter um diálogo intertextualizado com sua poesia no curso de construção da sua obra (SILVA, 2010, p. 140).

6.7 A voz do eu-lírico

O eu-lírico é a junção da voz do locutor, do poeta, com a expressão subjetiva que o faz reagir. Essa integração se dá por meio da referencialidade sígnica, o que possibilita que no momento da decodificação do texto o receptor seja capaz de fazer referência à situação de realidade que gerou a reação do eu-lírico.

Essa reação estimula o eu-lírico a posicionar-se, o que faz que como voz enunciativa olhe a realidade objetiva de fora. No entanto, o coro lírico é composto por várias vozes que possuem opiniões distintas e dialogam com o eu-lírico. Temos então diversos grupos representados em suas particularidades sociais, históricas e culturais inseridos em diferentes contextos socioculturais que resumem a multiplicidade vocal do povo brasileiro. As subjetividades expressas pelas vozes se revelam a partir de linguagem, costumes, hábitos, crenças, motivações psicológicas etc.

6.8. A voz nacional

A voz nacional não integra o coro lírico, mas é por ele construída. Sendo assim, a voz nacional é uma voz residual inerente aos contextos de onde falam as outras vozes. Ela é identitária e se constitui de todas as outras vozes e ainda pelos diferentes contextos de onde cada uma delas partem.

> Esses contextos localistas, diversificados pelo substrato sociocultural e histórico inerente às vozes enunciativas, manifestam, através do entrelaçamento de referenciais culturais, históricos e simbólicos, as variadas formas de regionalismos. Ou seja, englobando costumes e hábitos, crenças, falares, culinária, festejos, tipos humanos, fauna e flora, geografia econômica e recursos naturais, memória histórica, mitos de fundação, condicionamentos psicológico e cultural, folclore, tradição literária erudita e popular, a variedade dos gêneros musicais, a movimentação das massas nas grandes cidades, as diferentes zonas de alojamento, os bairros, os morros, os subúrbios e toda a diversidade das práticas sociais e comunicativas, constroem eles mesmos, superpostos e inter-relacionados, uma unidade contextual identitária, de onde irrompe a voz nacional. (SILVA, 2010, p. 142)

O contexto das vozes que compõem o coro nas músicas de protesto é o da ditadura militar , de onde a voz nacional reage, reproduzindo o efeito de sentido gerado pela interdição e vão evoluindo junto com esse contexto, dentro do projeto poético do locutor.

6.9 A voz de Chico Buarque

Durante a década de 1960, a Música Popular Brasileira teve sua trajetória marcada pela forte repressão, pela censura e pela violência política responsável por silenciar dezenas de vozes. Outras dessas vozes, no entanto, continuaram vivas, fortes e sonoras contribuindo para a construção dessa página da história.

Uma das vozes que ecoaram mesmo com a censura fazendo vítimas foi a de Chico Buarque de Holanda[204]. O músico começou sua carreira tocando violão em apresentações na FAU-USP, onde cursava Arquitetura, mas foi no show *Avanço*, realizado no Teatro Paramount, em São Paulo, no ano de 1964 que Chico surge para o público pela primeira vez, na companhia, entre outros, de Maria Bethânia e Gilberto Gil.

Em 1965, Chico participou de seu primeiro Festival na TV Excelsior com a música *Sonho de Carnaval*[205], interpretada por Geraldo Vandré[206]. Neste mesmo ano aconteceu o primeiro problema de Chico com a censura, quando o ator Hugo Carvana e o diretor Antônio Carlos Fontoura produziram o show *Meu Refrão*, com músicas de Buarque. Entre as composições estavam *Meu Refrão*, que dava nome ao espetáculo, e *Tamandaré*, proibida por ser considerada uma ofensa ao patrono da Marinha, almirante Joaquim Marques Lisboa[207]. No ano seguinte *A Banda*[208], interpretada por Nara Leão, dividiu o primeiro lugar no II Festival Nacional da Música Popular Brasileira,

[204] Francisco Buarque de Hollanda, nasceu no dia 19 de junho de 1944, na cidade do Rio de Janeiro. É filho de Maria Amélia Alvim Buarque de Hollanda e de Sérgio Buarque de Hollanda, irmão de Miúcha (Heloísa), Álvaro, Sergito, Maria do Carmo, Ana Maria e Cristina.
[205] Ver anexo 1.
[206] Chico não foi premiado neste festival, que teve como grande vencedora a música *Arrastão*, de autoria de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, interpretada por Elis Regina. Ver anexo 2.
[207] Ver anexo 8.
[208] A Banda foi composta enquanto Chico excursionava com o espetáculo Morte e vida Severina pela Europa. O autor decidiu inscrever a canção no II Festival de Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record depois que ouviu Gilberto Gil cantar "Ensaio Geral" e resolveu fazer uma música que para ganhar dela. Ver anexo 3.

produzido pela TV Record, com *Disparada*, de Geraldo Vandré e Théo Barros, interpretada por Jair Rodrigues.[209]

> O protesto ressaltado na canção de Chico Buarque resultava, naquela época, da insistência do poeta em referenciar a proposição de realidade interditada, mas permanecerá em toda a sua produção lírica, mesmo, e até com maior contundência, após a suspensão do veto político, confirmando as referências que fiz ao valor poético de sua obra, que, como toda poesia autêntica, rompe com os possíveis condicionamentos externos inerentes à proposição de realidade pressuposta, sem se prender, portanto, a um determinado contexto. (SILVA, 2010, p. 33)

Nessa época, aos 22 anos, Chico ficou conhecido em todo o país, e lança seu primeiro LP *Chico Buarque de Hollanda*.[210]

A partir daí foi uma sucessão de obras, em 1967 veio *Chico Buarque de Hollanda – Vol. 2*[211], em 1968, o LP *Chico Buarque de Hollanda –Vol. 3*[212] e a peça *Roda-Viva*[213].

Com a estreia de *Roda-Viva*, o que tinha sido tranquilo até então na carreira de Chico Buarque, começou a sofrer turbulências. O CCC invadiu o teatro, destruiu o cenário e ameaçou os atores. Mas isso era só o começo. A peça, encenada em 1968, com estreia no Rio de Janeiro, sob direção de José Celso Martinez Corrêa, foi transformada em um símbolo da resistência contra a ditadura. Em São Paulo, na noite de 17 de julho, pouco antes da meia-noite, os atores acabaram de encenar Roda-Viva e já estavam chegando aos camarins, quando cerca de 20 homens invadiram o Teatro Ruth Escobar quebrando cadeiras e gritando que eram do CCC. Armados de cassetetes, revólveres e soco inglês, os invasores espancaram barbaramente os atores, despiram as atrizes e obrigaram Marília Pêra e Rodrigo Santiago a, despidos, irem para a rua. No dia seguinte, Marília contava aos jornais:[214].

> O público olhava atônito. Ninguém nos ajudou. Os policiais que estavam em duas radiopatrulhas, também ficaram olhando. Ninguém teve coragem de dar pelo menos um blusão à gente. A única pessoa que me defendeu foi a camareira Isa, que tentava me encobrir e também apanhou bastante. A fisionomia deles estava tão tomada pelo ódio que não sou capaz de

[209] O II Festival da Música Popular Brasileira polarizou-se entre A Banda e Disparada, tomando a dimensão de uma final de Copa do Mundo a exemplo do que noticiou O Estado de S. Paulo: 'Desde o finzinho de setembro, só duas torcidas contam: a da Associação Atlética Disparada e a da Banda Futebol Clube". No dia da final, numa segunda-feira 10 de outubro de 1966, nos bastidores, Chico Buarque percebendo que venceria, sugeriu que houvesse empate entre as duas. Chico jamais fez qualquer comentário sobre o episódio. O resultado de 7x5 para A Banda foi mantido em sigilo por quase quatro décadas num cofre na casa de Zuza Homem de Mello.
[210] Ver anexos 4.
[211] Ver anexos 5.
[212] Ver anexos 6.
[213] A peça de Chico Buarque era dirigida por Celso Martinez Corrêa, que deu depoimentos polêmicos na época da estréia. "É preciso provocar o espectador, chamá-lo de burro, recalcado, reacionário." (GASPARI, 2002, p. 299).
[214] Marília Pêra e Rodrigo Santiago que viviam Juliana (Juju) e Ben Silver foram vítimas dos agressores.

> reconhecê-los. Lembro-me de que eles gritavam que faziam aquilo para eu deixar de ser imoral no palco (in VENTURA, 2008).

A peça, que trazia a música como um de seus pontos altos, teve uma turnê conturbada por causa dos problemas com a censura. Em sua passagem por Porto Alegre, o elenco viveu um de seus piores momentos. Logo na estréia na cidade, um panfleto foi distribuído com o seguinte "recado": "Gaúcho! Ergue-te contra aqueles que, vindos de fora, nada mais desejam senão violentar a tua família e as tuas tradições cristãs, destruindo-as. Hoje preservaremos as instalações do teatro e a integridade física da platéia e dos atores. Amanhã, não!" (VENTURA, 2008).

A ameaça se concretizou no dia seguinte quando dois dos atores que faziam parte do elenco de Roda-Viva foram sequestrados por seis homens e levados a um bosque nos arredores de Porto Alegre. A atriz Elizabeth Gasper e o companheiro de ofício Zelão foram levados em um jipe até uma clareira, enquanto sofriam muitas ameaças. Ventura (2008) narra assim o episódio

De repente, num impulso, ela disse:

- os senhores me desculpem, mas eu estou apertada para fumar.

Enquanto um dos homens acendia o seu cigarro, cobertores de casal eram retirados do carro e estendidos sobre o gramado.

- Agora, vocês vão se deitar aí e repetir a cena de sexo – ordenou finalmente aquele que parecia ser o líder: um homem bonito, educado, em quem só o corte de cabelo, como o dos demais, denunciava a condição de militar.

A cena a qual o homem se referia era exatamente a mais polêmica da peça, a responsável por, nos dez meses de carreira de Roda-Viva, chocar certos espectadores. A cena retratava Nossa Senhora, interpretada pela atriz em questão, simulando uma cena de sexo com um parceiro, Zelão, que sugeria Jesus Cristo.

- Vamos, vamos, tirem a roupa e deitem. Estamos aqui para ver o que desavergonhadamente vocês fazem em cena.

- o senhor viu a peça?

- Não.

- Então como é que o senhor sabe dessa cena?

- Porque ouvi falar.

- Esse espetáculo é ofensivo para nossas esposas – replicou o aparteante. – Como é que uma moça tão conceituada, tão respeitada, você sabe que Porto Alegre em peso ama você, se submete a uma coisa dessas?

- Vou confessar uma coisa para os senhores: eu estou grávida. Meu marido é apenas um guitarrista e eu preciso de dinheiro para sustentar meu filho.

Ela sentiu que sua fala começava a comover a platéia.

- Agora, vamos à cena – disse, já dona absoluta do espetáculo. – Mas primeiro vocês vão me dar licença de cantar a música, posso? Depois vocês podem fazer o que bem entenderem.

Nesse momento, ocorreu um milagre. Beth Gasper estava substituindo Marília Pêra em Roda-Viva, que por sua vez substituíra Marieta Severo. Mas, ao contrário das duas, tinha péssima voz. Por isso, era muito humilhada, principalmente por Zelão, que não perdoava sua desafinação.

Desprezando tudo isso, Beth apenas cantou.

> É provável que Chico Buarque nunca tenha sonhado com uma interpretação ao pungente para sua música. Apesar da falta de acomodações, a platéia ficara eletrizada com o número. Elizabeth estava realizando ali o melhor desempenho de sua carreira. Mo meio daquela improvisada arena de cobertores, tendo que aplacar a fúria de seus devoradores em potencial, aquela mulher tão frágil quanto encantadora não realizava um show, mas um ritual de sortilégio. Banhada pela claridade de lua cheia, a plateia se comportava como uma alcatéia momentaneamente imobilizada pela magia do som e do gesto da domadora (VENTURA, 2008).

- Vocês vão sair de Porto Alegre antes do meio-dia, todo mundo – disse finalmente uma voz, sem grosseria, mas com decisão. – Se não, não queiram saber o que vai acontecer.

Em seguida, dirigiu-se à cantora:

- Você nos convenceu, mas um castigozinho você vai sofrer para aprender e não fazer mais esse tipo de coisa. Vocês vão voltar a pé para Porto Alegre.

No mesmo tom, a voz lançou sua última advertência:

- Um pio sobre o que aconteceu e vocês morrem.

Ao meio-dia e meia de 5 de outubro, Elizabeth Gasper, Zelão e os outros 26 integrantes do elenco da peça de Chico Buarque retornavam a São Paulo. Terminava assim a temporada gaúcha, que deveria se estender por sete dias e se encerrou no espetáculo da estreia, na quinta-feira, 3 de outubro, quando foram ocupados todos os 828 lugares do Teatro Leopoldina.

No dia seguinte, as paredes do teatro amanheceram pichadas: “Fora, agitadores”, “Abaixo a pornografia”, “Comunistas”. À tarde, o Departamento de Polícia Federal (DPF) distribuía uma portaria proibindo a exibição da peça em todo o território nacional. A nota do DPF traduzia o que certos setores pensavam dessa peça que começara sua carreira no Rio, a 17 de janeiro, e estreara em São Paulo a 17 de maio para ser o grande escândalo cultural do ano:

> A peça Roda-Viva transformou-se em autêntico show depravado, numa constante sucessão de cenas atentatórias à moral e aos bons costumes. Toda gama de atos libidinosos e de mímica pornográfica era apresentada no palco, culminando com um indiscutível ato sexual. Como se não bastasse, conclama "o público burguês" a se levantar, incitando-o a derrubar a "ditadura que se implantou no Brasil", objetivando a imposição de um "governo popular". Num processo de ridicularização, apresenta artistas com indumentária de sacerdotes, soldados e, inclusive, a Virgem Maria sendo possuída pelo anjo. Há cena "mulheres com mulheres" e de "homens com homens" e muito palavreado subversivo.

Com apenas uma música censurada[215] até a decretação do AI-5, Chico viu sua situação piorar muito assim como a da maioria dos artistas brasileiros. Em 1968, o músico é despertado pela polícia que havia invadido seu quarto, levando-o primeiro ao DOPS e depois ao I Exército, onde foi interrogado sobre diversos assunto, entre eles sua participação na *Passeata dos Cem Mil*, sobre sua peça *Roda-Viva* e também sobre sua relação com Geraldo Vandré. Depois foi liberado com uma condição: "Se quisesse sair da cidade ou do país, teria de falar com o Coronel Átila." (ZAPPA, 1999, p. 101).

Em 1969 teve que recorrer ao Coronel Átila para que pudesse ir à Itália lançar a música *A Banda*, pela RCA italiana. Inicialmente passaria 10 dias, no entanto, acabou ficando 14 meses fora do país. O motivo da longa temporada no exterior foi o endurecimento da repressão e a notícia da prisão de Caetano e Gil. Só retornou ao Brasil em março de 1970 para participar de um especial na TV Globo.

De volta, gravou *Apesar de você*, aprovada pela censura, mas censurada após a distribuição do LP, que acabou tendo as cópias apreendidas em seguida. Depois desse acontecimento, toda e qualquer obra - tendo ou não mensagens conotadas - de autoria de Chico Buarque eram, em sua maioria, vetada pela censura. Entre as canções que sofreram restrições, está *Samba de Orly*[216].

Essa canção foi composta um dia antes de Chico voltar da Itália para o Brasil, em novembro de 1969. Toquinho deu o tema e Chico fez os versos finais. Ao mostrá-la para Vinícius, este disse que a mesma era muito suave para expressar a dureza do exílio e propôs a seguinte mudança: substituir o verso "pede perdão pela duração dessa temporada" por "pede perdão pela omissão um tanto forçada". Embora a alteração tenha sido acatada transformando-o em parceiro da composição, a censura vetou os versos.

[215] Até 1968, somente a canção *Tamandaré*, de autoria de Chico Buarque, havia sido censurada sob a alegação de fazer referência à Marinha brasileira.
[216] Ver anexos.

SAMBA DE ORLY (1970) →
Vinicius de Moraes, Toquinho e Chico Buarque

A música, pela lógica, deveria ter recebido o nome de Samba de Fiumicino, nome do aeroporto de Roma, do qual partiria Toquinho. No entanto, como se tratava de um local desconhecido, os autores optaram por substituir o nome do aeroporto de Roma pelo de Paris, cidade povoada de exilados brasileiros.

Vai meu irmão
Pega esse avião
Você tem razão
De correr assim
Mas beija
O meu Rio de Janeiro
Antes que um aventureiro
Lance mão
Pede perdão
Pela duração (Pela omissão)*
Dessa temporada (Um tanto forçada)*
Mas não diga nada
Que me viu chorando
E pros da pesada
Diz que eu vou levando
Vê como é que anda
Aquela vida à toa
E se puder me manda
Uma notícia boa

Incomodado, Chico desabafou: "de cada três músicas que faço duas são censuradas. De tanto ser censurado, está ocorrendo comigo um processo inquietante. Eu estou começando a me autocensurar. E isso é péssimo." (ZAPPA, 1999, p. 122). Foi aí que resolveu criar os heterônimos *Julinho da Adelaide* e *Leonel Paiva. Assim,* lançou o LP *Sinal Fechado* e viveu até ser desmascarado em 1975, em matéria publicada no *Jornal do Brasil.*

Em 1978, Chico começou a ser incomodado outra vez pelo CCC, por meio de mensagens que diziam:

> Você lê jornais? Então sabe que seu "pai espiritual", Fidel Castro, está libertando milhares de presos políticos. O Brasil tem cerca de 200 e Cuba milhares. Onde há mais liberdade? "Cálice" a voz da razão, quando grita a ideologia, não é? Você é o primeiro de nossa relação. O Comando de Caça aos Comunistas deseja a você, ativista da canalha comunista que enxovalha nosso país, um péssimo Natal e que se realize no ano de 1979 nosso confronto final (ZAPPA, 1999, p. 120).

Mesmo sob constante ameaça, Chico não parou. De 1979 a 1981, participou dos shows do Primeiro de Maio, que eram promovidos pelo Centro Brasil Democrático (CEBRADE)[217] para arrecadar fundos para campanhas políticas ou sindicatos. Esses shows deram origem ao *Canta Brasil* que percorreu todo o território nacional até 1983, quando foi realizado o último evento desta série no Anhembi, em São Paulo. Daí em

[217] O CEBRADE tinha ligação com o Partido Comunista.

diante, os shows passaram a ser comícios para a campanha das *Diretas-Já* (ZAPPA, 1999).

Embora nunca tenha estado filiado a um partido político, Chico era declaradamente um artista de esquerda, cuja produção buscava reverter o avanço do regime autoritário que tomava conta do país naquela época. A obra de Chico buscava e trazia referências desse contexto político-social. Sendo assim, esse

> nó estético-político, que encontra na música expressão privilegiada, (...) que a figura de Chico Buarque encontra-se paradigmática. (...) Gostar de ouvir Chico Buarque, gostar de sua estética implicava eleger certo universo de valores e referências que traziam embutidas as concepções republicanas cristalizadas na "MPB", mesmo nos casos em que a letra passava longe da política (SANDRONI, 2004, p. 30).

A partir dessas referências, tem-se um discurso em que a realidade nacional é posta à prova, embora permeada pelo afeto e pela docilidade. A questão da autoria ideológica assumida pelo sujeito Chico revelava uma obra significativa de forte cunho político, com espasmos românticos. Mas fica evidente que as que se consagraram como música de protesto, assim o fizeram por conseguirem sustentar um conteúdo significativo subjacente de forma velada, livrando-se da censura[218], cuja ordem maior era vetar tudo aquilo que parecesse subversivo; atitudes que caracterizassem discordância ao sistema. É aí que se revela a posição de assujeitamento desse sujeito ao contexto em que vivia.

> Desde *Construção* até *Meus caros amigos*, você vai ter toda uma criação condicionada ao país em que eu vivi. Tem referências a isso o tempo todo. Existe alguma coisa de abafado, pode ser chamado de protesto... eu nem acho que eu faça música de protesto... mas existem músicas aqui que se referem imediatamente à realidade que eu estava vivendo, à realidade política do país. (...) A luta contra a censura, pela liberdade de expressão está muito presente nesses 5 discos dos anos 70. São discos com a cara dos anos 70. *Construção, Quando o Carnaval Chegar, Caetano e Chico ao vivo, Calabar,* que nem se chamou *Calabar,* ficou sendo só *Chico Canta, Sinal Fechado,* onde eu canto só músicas de outros compositores, e *Meus Caros Amigos.* (...) Fica bastante claro que a partir de 78 minha música está respirando melhor[219].

A posição assumida por Chico era a de um indivíduo que estava assujeitado pelas coerções sociais, sua posição era de esquerda, ou seja, contra o Regime.

Apesar das proibições, a produção musical brasileira parecia crescer em uma ordem inversamente proporcional as sanções. Quanto mais repressivo se tornava o sistema, mais interessante se tornava a MPB. Quando a ditadura acabou parece ter cessado também a criatividade.

---

[218] "...censura é um processo que não trabalha apenas a divisão entre dizer e não-dizer mas aquela que impede o sujeito de trabalhar o movimento de sua identidade e elaborar a sua história de sentidos; a censura é então entendida como o processo pelo qual se procura não deixar o sentido ser elaborado historicamente para ele não adquirir força identitária, realidade social". (ORLANDI, 2007, p. 168)

[219] Entrevista concedida à Rádio Eldorado em 27/09/1989. Disponível em www.chicobuarque.com.br

Essa transição na produção musical brasileira pode ser vista também na obra de Chico Buarque, a qual podemos dividir em três fases a partir de suas características.

A primeira dessas fases acontece no início da ditadura militar e se caracteriza por composições nas quais a nostalgia e a busca por dias melhores se faziam presentes. A canção *A Banda*, de 1966, é uma das músicas que fazem parte dessa etapa. Ela retrata uma cena da vida urbana, mostrando a dureza da vida daquela "gente sofrida", desesperançosa com a situação política, reprimida pelo regime ditatorial. É um paradoxo de esperança e desesperança: "mas para meu desencanto o que era doce acabou/ tudo tomou seu lugar depois que a banda passou". A segunda fase tem início em 1968, após a implantação do Ato Institucional n° 5, responsável por endurecer ainda mais o regime. Foi nesse momento que a produção musical de Chico tornou-se mais intensa, consagrando-o como um dos maiores músicos do Brasil. Uma prova da importância da obra do autor construída nesse período é que suas canções são lembradas e solicitadas até hoje. De acordo com Luiz Tatit (2006) essa preferência pelas obras antigas do autor, mesmo com uma produção musical mais recente se explica pela necessidade de preservação da identidade. "Aquilo que nos atrai é parte de nós que se desprega, mas que queremos de volta para nos sentirmos inteiros."[220]. São dessa fase as músicas *Apesar de Você (1970), Roda-Viva (1968), Construção (1971), Deus lhe pague (1971)* e *Partido Alto (1972).* Todas elas traduziam implicitamente a situação do Brasil e dos brasileiros.

CONSTRUÇÃO (1971)
Chico Buarque

Amou daquela vez como se fosse a última
Beijou sua mulher como se fosse a última
E cada filho seu como se fosse o único
E atravessou a rua com seu passo tímido
Subiu a construção como se fosse máquina
Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
Tijolo com tijolo num desenho mágico
Seus olhos embotados de cimento e lágrima
Sentou pra descansar como se fosse sábado
Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe
Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago
Dançou e gargalhou como se ouvisse música
E tropeçou no céu como se fosse um bêbado
E flutuou no ar como se fosse um pássaro
E se acabou no chão feito um pacote flácido
Agonizou no meio do passeio público
Morreu na contramão atrapalhando o tráfego

[220] Trecho de artigo publicado no jornal O Estado de São Paulo, em 31.12.2006.

Amou daquela vez como se fosse o último
Beijou sua mulher como se fosse a única
E cada filho seu como se fosse o pródigo
E atravessou a rua com seu passo bêbado
Subiu a construção como se fosse sólido
Ergueu no patamar quatro paredes mágicas
Tijolo com tijolo num desenho lógico
Seus olhos embotados de cimento e tráfego
Sentou pra descansar como se fosse um príncipe
Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo
Bebeu e soluçou como se fosse máquina
Dançou e gargalhou como se fosse o próximo
E tropeçou no céu como se ouvisse música
E flutuou no ar como se fosse sábado
E se acabou no chão feito um pacote tímido
Agonizou no meio do passeio náufrago
Morreu na contramão atrapalhando o público
Amou daquela vez como se fosse máquina
Beijou sua mulher como se fosse lógico
Ergueu no patamar quatro paredes flácidas
Sentou pra descansar como se fosse um pássaro
E flutuou no ar como se fosse um príncipe
E se acabou no chão feito um pacote bêbado
Morreu na contra-mão atrapalhando o sábado
Por esse pão pra comer, por esse chão prá dormir
A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir
Por me deixar respirar, por me deixar existir,
Deus lhe pague
Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir
Pela fumaça e a desgraça, que a gente tem que tossir
Pelos andaimes pingentes que a gente tem que cair,
Deus lhe pague
Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir
E pelas moscas bicheiras a nos beijar e cobrir
E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir,
Deus lhe pague

Com construção Chico chegou perto de ser uma unanimidade entre os críticos de todas as correntes. Alguns, no entanto, como o jornalista David Nasser, pareciam não entender essa experiência estética, sugerindo a inclusão de mais uma proparoxítona: “Médice”, o nome do presidente. Para Chico, a letra não passava de uma experiência formal, com versos du decassílabos e rimas em proparoxítonas. A ideia de narrar os últimos instantes de vida de um operário veio depois da música quase pronta.

A música foi liberada após o advogado da Philips, João Carlos Muller, pedir para os censores que a vetassem. Após o episódio, a censura deixou a canção passar sem cortes.

A partir de *1985*, com a Abertura iniciada no governo Geisel, tem início a terceira fase da obra de Chico, com canções como *O Útlimo Blues (1985), Paratodos*

(1993), Tempo e artista (1993), Assentamento (1997), Injuriado (1998), Subúrbio (2006) e *As Atrizes (2006).*

ASSENTAMENTO (1997)
Chico Buarque

Quando eu morrer, que me enterrem na
beira do chapadão
-- contente com minha terra
cansado de tanta guerra
crescido de coração
Tôo
(apud Guimarães Rosa)
Zanza daqui
Zanza pra acolá
Fim de feira, periferia afora
A cidade não mora mais em mim
Francisco, Serafim
Vamos embora
Ver o capim
Ver o baobá
Vamos ver a campina quando flora
A piracema, rios contravim
Binho, Bel, Bia, Quim
Vamos embora
Quando eu morrer
Cansado de guerra
Morro de bem
Com a minha terra:
Cana, caqui
Inhame, abóbora
Onde só vento se semeava outrora
Amplidão, nação, sertão sem fim
Ó Manuel, Miguilim
Vamos embora

Chico compôs a canção – que evoca Guimarães Rosa (Manoel, Miguilim) – depois de ter visto as fotos do livro Terra, do fotógrafo Sebastião Salgado, com texto de José Saramago, lançado um ano após o massacre de trabalhadores sem terra em Eldorado dos Carajás[221].

[221] Deu-se o nome de Massacre de Eldorado dos Carajás à morte de dezenove sem-terra em 17 de abril de 1996 no município de Eldorado dos Carajás, no sul do Pará, pela Polícia Militar do Estado do Pará. O confronto ocorreu quando 1.500 sem-terra que estavam acampados na região decidiram fazer uma marcha em protesto contra a demora da desapropriação de terras, principalmente a da Fazenda Macaxeira. A Polícia Militar foi encarregada de tirá-los do local, porque estariam obstruindo a rodovia PA-150, que liga a capital do estado Belém ao sul do estado. Segundo o legista Nelson Massini, que fez a perícia dos corpos, pelo menos 10 sem-terra foram executados. Sete lavradores foram mortos por instrumentos cortantes, como foices e facões.

INJURIADO (1998)
Chico Buarque

Se eu só lhe fizesse o bem
Talvez fosse um vício a mais
Você me teria desprezo por fim
Porém não fui tão imprudente
E agora não há francamente
Motivo pra você me injuriar assim
Dinheiro não lhe emprestei
Favores nunca lhe fiz
Não alimentei o seu gênio ruim
Você nada está me devendo
Por isso, meu bem, não entendo
Porque anda agora falando de mim

Uma possível resposta ao então presidente e candidato à reeleição, Fernando Henrique Cardoso, que no livro *Mundos em português*, disse referindo-se a Chico: "quer ser crítico, mas é repetitivo". Em 1994, Chico apoia Lula para presidente, enquanto Caetano e Gil ficaram com Fernando Henrique.

Chico nega, no entanto dizendo que: "isso é uma piada, só rindo. Primeiro porque não fiquei injuriado com nada, segundo porque nunca vou chamar Fernando Henrique de meu bem"

Em toda a trajetória da obra de Chico, O que se percebe é a recorrência de em suas composições de duas vozes que se cruzam, uma do indivíduo que sofre e se revolta com a situação política de seu país e a outra a do povo que deixa transparecer o inconformismo social, é a voz metafórica, aquela que constrói o significado a partir de estratégias discursivas que dependem da colaboração do interlocutor para produzir sentido.

> Minhas músicas não são feitas com nenhuma intenção. São feitas mais com intuição, com emoção, com estalos assim e o que elas têm de elaborado é só a parte formal, mesmo quando elas abordam temas sociais. Acho que a canção de protesto, canção definida e dirigida política ou ideologicamente, acho que não há condições para se fazer uma canção assim, no Brasil, no momento. Não passa. Quer dizer, nem passa pela cabeça de ninguém. Então, eu não sou um cantor de protesto. Pode dizer que sou um cantor do cotidiano. Um cantor de resmungo. E uma pessoa de protesto. Pode dizer isso.[222]

Para Chico, o importante é propagar a informação, preservar a ideologia e não deixar-se calar. "é melhor ser censurado do que omisso".

> Acho que a censura à informação é um erro grave porque limitando a divulgação, impede o conhecimento amplo das verdades e cria uma falsa realidade que acaba contagiando os próprios responsáveis pela censura. (...) A censura à manifestação e à criação artística limita e marginaliza o autor teatral, o músico, o cineasta, muitas vezes, obrigando o cara a fazer

[222] Depoimento disponível em www.chicobuarque.com.br.

> malabarismos pra dizer alguma coisa. Alguma coisa que só passa por uma pequena elite que já sabe dessa coisa. A obra de arte nacional acaba se afastando do povo, acaba ficando chata[223].

E omisso ele não foi, a prova disso é a própria censura, ou seja, se é censurado é porque emite opiniões consideradas subversivas pelo sistema, logo carregadas de ideologia, mesmo que de forma atravessada.

> Se alguém me faz subversivo, é a própria censura, porque eu quero dizer as coisas claramente. Não quero dizer sub não. Inclusive, eu acho que às vezes tenha que procurar uma imagem, uma metáfora, pra dizer um negócio. Eu gosto de dizer as coisas claras[224].

Segundo Chico, o problema, nesse caso, consiste na dificuldade de interpretação dessas construções. No entanto, uma coisa agia a seu favor, embora rejeitasse os rótulos de porta-voz político, engajado ou panfletário lhe atribuído pela mídia, manteve-se sempre politizado.

Para Chartier (2002), toda produção artística está calcada na díade produção-consumo, dessa forma o público que consumia Chico tinha dele uma imagem de um cantor engajado que, por meio de metáforas, implícitos e silêncios estampava em seus versos melódicos um inconformismo social. Esse sentimento compartilhado por fazerem parte de uma mesma realidade dava ao público uma profundidade de leitura das obras do autor, possibilitando uma interpretação mais ampla, que envolvia a atribuição de novos sentidos, segundo Orlandi (2006), os sentidos pretendidos, os quais eram compreendidos mesmo que não se dissessem as palavras instituídas para esses sentidos.

A intenção de Chico, no entanto, era atingir a grande massa já que a elite intelectual já estava politizada e engajada politicamente.

> Realmente, eu não proponho mudanças. A idéia é justamente essa: constatar uma situação, colocar uma situação, confiando no critério das pessoas que vão ouvir minha música ou assistir à peça. E que elas tirem daí alguma conclusão[225].

6.9.1 Como a voz buarqueana ecoava

Para entender melhor a trajetória discursiva da obra de Chico Buarque é preciso perceber algumas estratégias utilizadas pelo autor. *Roda-Viva*, por exemplo, escrita em 1967 para compor o repertório da peça homônima[226], também de autoria de Chico,

[223] Depoimento dado à Revista 365, em 1976. Disponível em www.chicobuarque.com.br.
[224] Entrevista concedida à revista Bondinho, em 1976. Disponível no site www.chicobuarque.com.br.
[225] Revista Veja. Como falar ao povo?SP.ag/78. In: www.chicobuarque.com.br.
[226] Faziam parte do elenco da primeira montagem Marieta Severo, Heleno Pests, Antônio Pedro entre outros.

conquistou o 3° lugar no III Festival da TV Record[227] com uma estrutura formal e discursiva bastante peculiar.

De acordo com Chico, Roda-Viva foi uma transição entre o lirismo e o protesto.

> uma espécie de desabafo, uma afirmação de onde eu estava me metendo sem ter percebido, eu á não podia mais levar adiante a vida inteira, a careta do menino de 21 anos que cantava "A Banda". Já não era mais a minha realidade e isso chocou as pessoas que esperavam que fosse só o lirismo – a gente não é só uma coisa[228].

As metáforas utilizadas por Chico representam silêncios estratégicos, que produzem significação somente a partir da relação que a palavra tem com o receptor. Essa estratégia é fruto da tentativa do sujeito assujeitado de driblar a censura e aproximar-se do indivíduo social. Sendo assim, a censura interfere na construção da identidade do sujeito, obrigando-o a mostrar-se não como é, mas de acordo com as possibilidade do contexto social no qual está inserido.

> não pode dizer o que sabe ou o que se supõe que ele saiba. Assim, não é porque o sujeito não tem informações ou porque ele não sabe das coisas. (...) O silêncio da censura não significa ausência de informação mas interdição (ORLANDI, 2006, p. 107).

Essa postura diante da produção dos enunciados mostra que ao locutor - embora não equivalha a todo o significado, nem tudo estava dito antes da atuação do locutor - cabe mais do que reproduzir os enunciados que lhe são permitidos.

Tomando a letra de *Roda-Viva* como base para essa análise, percebe-se que a relação estabelecida entre quem fala e o que é falado deve ser considerada. O falante agrega ao enunciado que produz numa determinada instância algum ingrediente relevante para a interpretação. Todas as referências utilizadas por Chico Buarque são feitas por determinada razão e tem uma função e estas mesmas não teriam sido usadas como foram se o falante fosse outro. Diz-se, assim, que este enunciado está marcado pela subjetividade.

Dessa forma, para compreender o sentido do enunciado é preciso descobrir a intenção do falante, o que faz com que o sujeito da enunciação seja responsável pelo sentido, além de saber o que quer dizer e qual a melhor maneira de fazê-lo pata produzir os efeitos que quer. Ninguém melhor, portanto, do que o próprio autor para dizer o que o texto quer dizer, sendo assim fonte do sentido.

---

[227] Em 21 de outubro de 1967 ocorreu a final do 3 Festival da Record, no Teatro Paramount, em São Paulo, considerado o melhor festival de todos os tempos. Os cinco primeiros lugares ficaram com Edu Lobo (com Ponteio), Gilberto Gil e Mutantes (com Domingo no Parque), Chico Buarque (com Roda-Viva), Caetano Veloso (com Alegria, Alegria) e Roberto Carlos (com Maria, Carnaval e Cinzas).

[228] Entrevista concedida à Rádio do Centro Cultural São Paulo em 10.12.1985. Disponível em www.chicobuarque.com.br.

Nessa perspectiva, a língua não seria um obstáculo às intenções do locutor. Esta concepção inscreve-se "numa filosofia do sujeito neutro, transparente a si próprio, e naquela de um sujeito sem determinações sócio-ideológicas. Não se tratava nem de um sujeito do "isto fala", nem de sujeito de "fala-se", mas de um sujeito do "eu falo"[229] (ROBIN, 1997, p.25).

O sujeito muitas vezes pode não saber o que faz ou o que diz porque sua consciência, quando existe, é produzida de fora. A construção de um enunciado por um locutor não garante seu ineditismo, pois, na maioria das vezes o que se diz é um discurso antigo, já dito, um clichê. A sensação da originalidade tida pelo enunciador não passa, então, de uma ilusão necessária à ideologia para fazer o indivíduo crer que é livre. No caso das composições de protesto, entende-se que os autores tinham perfeita noção de que não eram livres para construírem seus enunciados. Essa certeza, a propósito, era a garantia da construção consciente de enunciados estratégicos a partir de ferramentas já existentes garantidas pela língua.

O sujeito tem consciência do seu assujeitamento e essa consciência acaba por garantir sua liberdade, ou seja, a percepção de que está condicionado a uma ideologia e à historicidade faz com que o compositor leve a diante a idéia de produzir um discurso, que mesmo partindo de um jargão ideológico, mesmo não inédito e apesar de também saber disso, é por ele reconfigurado de forma estratégica, para cumprir um dado objetivo, que por sua vez é ideológico, mas difere dos outros pelas suas condições de produção: consciência do seu assujeitamento, objetivo de comunicação e a escolha consciente do que dizer.

No momento em que se faz e diz o que se pede que se faça e diga na posição em que o locutor está, o que se diz se perde no tempo, tudo já foi dito (SCHNEIDER, 1985). Fica claro, que quando se diz que o "sujeito é falado, assujeitado", fala-se sobre uma estrutura que fala através de indivíduos que são levados a ocupar nela determinadas posições a partir das quais podem e devem dizer certas coisas e não outras. O indivíduo que fala é sempre porta-voz. Você não fala, é um discurso anterior que fala através de você.

Estratégia semelhante é utilizada por Chico em *Sem Fantasia*, outra de suas composições que também fazia parte da peça *Roda-Viva*. A primeira vista, a letra da

[229] Nesta expressão, o "se" significa que quem fala de fato é sempre um sujeito anônimo, social, em relação ao qual o indivíduo que em determinado momento ocupa o papel de locutor é dependente, repetidor, etc.

música parece uma súplica de uma mulher pelo amor de um homem pelo qual ela tem lutado. No entanto, uma análise mais aprofundada revela algumas estratégias discursivas utilizadas pelo compositor.

SEM FANTASIA
Chico Buarque

Vem, meu menino vadio →
Vem, sem mentir pra você
Vem, mas vem sem fantasia
Que da noite pro dia
Você não vai crescer
Vem, por favor não evites →
Meu amor, meus convites
Minha dor, meus apelos
Vou te envolver nos cabelos
Vem perde-te em meus braços
Pelo amor de Deus
Vem que eu te quero fraco
Vem que eu te quero tolo
Vem que eu te quero todo meu
Ah, eu quero te dizer
Que o instante de te ver
Custou tanto penar →
Não vou me arrepender
Só vim te convencer
Que eu vim pra não morrer →
De tanto te esperar
Eu quero te contar
Das chuvas que apanhei →
Das noites que varei
No escuro a te buscar
Eu quero te mostrar
As marcas que ganhei →
Nas lutas contra o rei
Nas discussões com Deus →
E agora que cheguei
Eu quero a recompensa
Eu quero a prenda imensa →
Dos carinhos teus

O sonho da liberdade, que Chico sabe que é difícil de se concretizar e que não vai se realizar da noite para o dia.

A locutora mostra sua disposição em não desistir da luta pelo sonho.

Os percalços para a concretização do sonho da liberdade são exaltados pela locutora que, no entanto, diz não se arrepender da luta, demonstrando convicção ideológica.

A ideia da morte era uma constante para os ativistas engajados na luta pela liberdade e pela democracia.

O verbo aqui tem um sentido outro que não o primeiro, "levar chuva", mas o de ser espancado.

Uma referência às torturas sofridas por aqueles que lutavam contra o regime militar.

Aqui, rei e Deus fazem referência à mesma pessoa, ou melhor, a mesma instituição, o regime militar e seus representantes, entre eles, a censura.

Neste momento, em que foi possível driblar a censura, o que a locutora espera é que o sonho cresça e se faça realidade.

No final de 1968, o país vivia crises em todas as áreas, o que acabou fortalecendo as bases radicais. A intolerância ia tomando conta do governo e o radicalismo se manifestava no movimento estudantil, na política, nas artes e no *showbiz*. Longe iam os tempos em que o diálogo ainda podia ser pelo menos uma esperança, era a hora do enfrentamento. As esquerdas lutavam contra a ditadura e, preferencialmente, entre si. A intolerância não tinha mais ideologia.

Mesmo com a ausência de Caetano e Gil, o III Festival da Canção seguiu em frente. A resposta[230] daqueles que ficaram à margem do festival principal foi a criação em paralelo daquele que Caetano chamou de "festival marginal ao festival que seguia". O evento, realizado na boate Sucata, de Ricardo Amaral, era um espetáculo tropicalista, inclusive pelo cenário composto por uma bandeira de Hélio Oiticica onde lia-se "Seja marginal, seja heroi". Para completar o espetáculo carnavalesco, os mutantes tocaram ao violão alguns acordes que os censores confundiram com o Hino Nacional, já inflamados pela campanha de delação de Randal Juliano, que todo dia pedia pela rádio e pela TV a prisão de Caetano. Esse conjunto de ações provocou a proibição do show por um juiz, acareações entre Amaral e Caetano, e a prisão do compositor, logo depois do AI-5.

Ficava cada vez mais claro que a juventude engajada sabia mais o que queria do que o que não queria. "O discurso muitas vezes ambíguo e uma ação quase sempre contraditória" (VENTURA, 2008) buscava sempre a revolução. Revolução esta que tinha como meta a ruptura com tudo que viera antes, inclusive os valores construídos pela própria sociedade organizada. Essa falta de parâmetro acabou por rejeitar, mas do que afirmar, o que, no entanto, não torna menos significativo movimento, sobretudo se analisarmos, a longo prazo, a repercussão dessa mobilização.

Em 1972, Chico escreveu a canção *Quando o Carnaval Chegar* para o filme homônimo de Cacá Diegues. A película, protagonizada por Chico Buarque, Nara Leão e Maria Bethânia, conta a história de três cantores populares que não fazem sucesso e vêem a vida mudar quando seu empresário consegue fechar um contrato para eles cantarem num carnaval oficial. No entanto, conflitos começam a acontecer em virtude das pressões da contratante. A partir daí, a trupe começa a refletir sobre uma questão: é mais válido cantar para o *rei* ou para o *povo*?

O enredo trazido pelo filme é construído a partir de metáforas, com críticas à sociedade, ao regime político a partir de uma situação fictícia onde o trio de cantores que se vê obrigado a calar diante das pressões do empresário, representa o povo brasileiro oprimido, e o empresário, por sua vez, é o opressor, o regime, a censura. A questão que representa o ápice da narrativa: cantar para o rei ou para o povo é bastante

[230] O escritor Nelson Rodrigues, considerado um dos mais reacionários escritores desta fase, referiu-se ao acontecido protagonizado por Caetano da seguinte forma: "A vaia selvagem com que o receberam já me deu uma certa náusea de ser brasileiro. Dirão os idiotas da objetividade que ele estava de salto alto, plumas, peruca, batom, etc. era um artista. De peruca ou não, era um artista. De plumas, mas artista. [...] Ele era um momento da consciência brasileira. E vimos como a implacável lucidez acuou e bateu a jovem obtusidade."

representativa. A figura do rei representa o opressor, o poder, o governo que negava a liberdade de expressão e, o povo representa os oprimidos, a população brasileira

QUANDO O CARNAVAL CHEGAR →

O advérbio de tempo "quando" pressupõe que o estado o qual se vive ainda não é aquele que se pretende, ou seja, a ditadura ainda governa o país, mas há esperança de que a situação mude "quando o carnaval chegar". A palavra "Carnaval" deriva de *carne levare*, que significa suspender, colocar a carne de lado. A festa mais popular do Brasil é conhecida por ser o momento em que a população se liberta e põe de lado as amarguras. É a representação da alegria, o fim da ditadura.

Quem me vê sempre parado, distante
Garante que eu não sei sambar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
Eu tô só vendo, sabendo, sentindo, escutando
E não posso falar →
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
Eu vejo as pernas de louça da moça que passa e não posso pegar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
Há quanto tempo desejo seu beijo
Molhado de maracujá
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
E quem me ofende, humilhando, pisando, pensando →
Que eu vou aturar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
E quem me vê apanhando da vida duvida que eu vá revidar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
Eu vejo a barra do dia surgindo, pedindo pra gente cantar →
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
Eu tenho tanta alegria, adiada, abafada, quem dera gritar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar

Aqui fica clara a presença da censura, que tolhe a liberdade de expressão. Embora o sujeito saiba, sinta e escute, ele não tem o direito de falar.

As palavras traduzem a violência moral e física imprimida pela ditadura aos seus transgressores.

A escrita em primeira pessoa, traz para o autor a responsabilidade de fazer sua parte.

O refrão na verdade é um recuo, algo que deveria ser dito, mas que seria passível de censura, portanto o autor prefere guardar o dito para "quando o carnaval chegar".

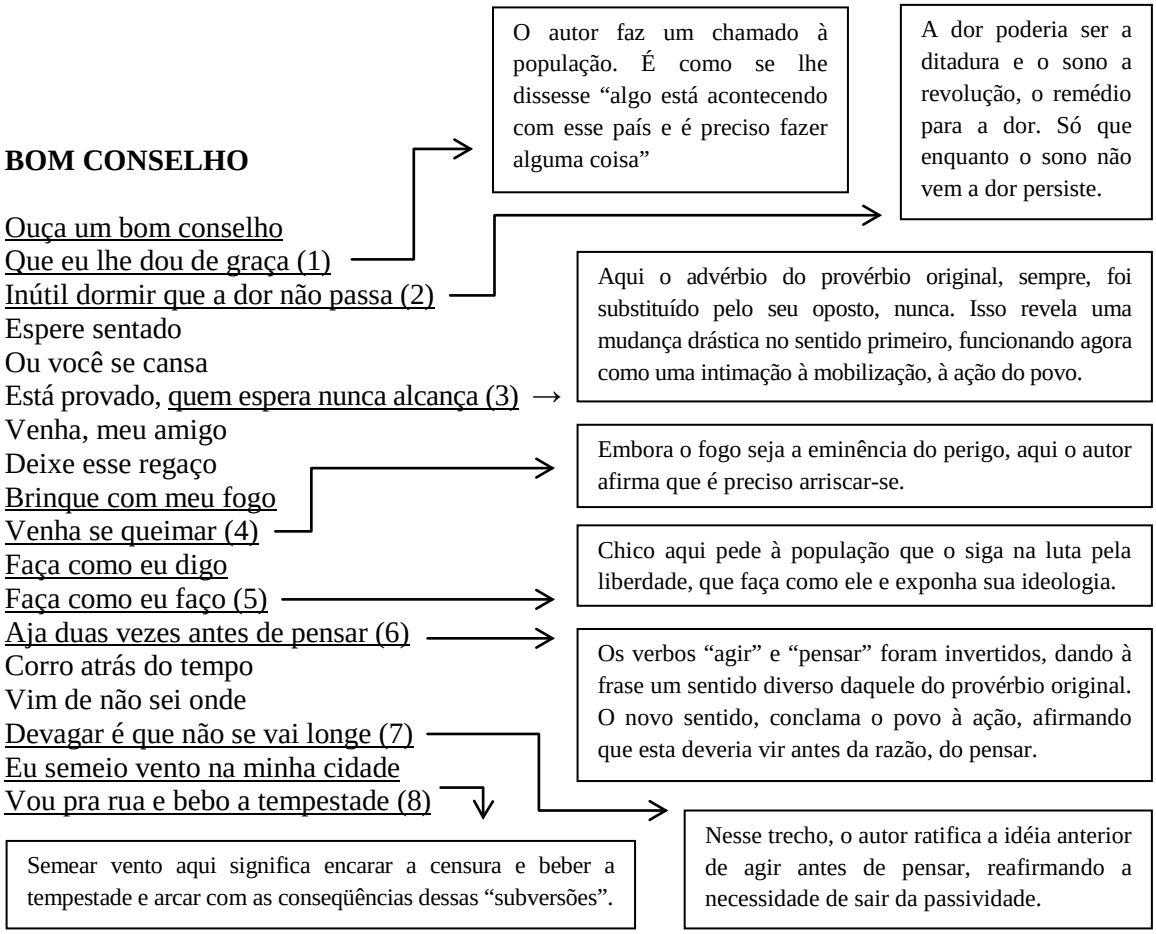
Escrita também para o filme *Quando o Carnaval Chegar*, em 1972, *Bom Conselho* foi construída a partir de provérbios extraídos da cultura popular, embora desconstruídos com a finalidade de transmitirem novas significações.

Para começar esta análise faz-se necessário refletir sobre a condição do provérbio. A máxima popular é, segundo Possenti (2002), um argumento claro, indiscutível de que o discurso de uma forma geral não se origina no sujeito. O autor completa dizendo que "o caso dos provérbios é apenas um caso exemplar, inclusive porque é usual dizer que eles não têm autor. Assim, não só o provérbio é de um outro para um locutor que o enuncie, mas um provérbio é definitivamente do Outro, pelo simples (?) fato de que sua origem sequer pode ser imaginada".

Maingueneau define o provérbio como um enunciado intangível (não pode ser resumido ou glossado). O locutor que o valida faz ecoar sua asserção coincidindo com o conjunto de falantes da língua "Verdades imemoriais por definição, os provérbios, com

muita justiça, fazem parte do dicionário da língua. Não é possível, em sentido estrito, citar um provérbio, relatá-lo; pode-se apenas referi-lo a um Outro absoluto no qual estaríamos incluídos por direito" (MAINGUENEAU, 1997, p. 100-102).

Tomar o provérbio como um discurso validado por uma determinada coletividade é entendê-los como sabedoria das nações. Cabe, entretanto, observar que para cada provérbio pode-se encontrar um contra-provérbio o que expõe a questão da polifonia e heterogeneidade. Ao sujeito que enuncia o provérbio cabe não somente introduzir num discurso uma marca decorrente de um traço de sua experiência histórica, mas, de agir sobre o significante.



Para chegarmos aos sentidos desconstruídos, é necessário partirmos da significação original. Dos três primeiros versos da primeira estrofe podemos depreender o primeiro provérbio:

1. "Se conselho fosse bom, ninguém daria, mas venderia"

   É um provérbio utilizado, frequentemente, para destituir a validade de algo que é dito a alguém que não seguir aquilo que ouve.

2. “Quando dormir a dor passa”

   O sono é um remédio para as dores, em geral, para aquelas da alma. O sonho alivia as dores, mas quando se acorda a dor volta.

3. “Quem espera sempre alcança”

   Ter paciência pode ser a chave da conquista daquilo que se quer.

4. “Quem brinca com fogo se queima”

   Aqueles que mexerem com algo perigoso podem ser vítimas de sua própria brincadeira.

5. “Faça o que eu digo, mas não faça o que eu faço”

   Nem sempre a prática é a representação do discurso. Portanto, siga o que eu digo, embora quem o diga não o faça.

6. “Pense duas vezes antes de agir”

   Analise bem as situações antes de tomar decisões precipitadas.

7. “Devagar se vai ao longe”

   Traz a mesma significação de “Quem espera sempre alcança”.

8. “Quem semeia vento colhe tempestade”

   Quem alimenta o mal, recebe de volta o mal.

Todos os provérbios utilizados indicam uma necessidade de ação, o que pressupõe a intenção do autor de incitar a população para a luta contra o regime político. A desconstrução dos provérbios originais pode ser vista também como parte da posição de Chico, contrária ao sistema.

Os implícitos e os silêncios também são recursos utilizados pelo autor para burlar a censura. Nas duas primeiras estrofes, os verbos “espera”, “deixe”, “brinque”, “venha”, “faça” e ”aja” constroem pressupostos de que os cidadãos brasileiros estão passivos diante da ditadura que os cercea. Os verbos no imperativo podem ser interpretados como um chamamento à mudança de estado, da inércia à ação. Se o autor é o responsável por essa convocação, parte-se aqui de um novo pressuposto, o de que o sujeito-autor é consciente, crítico, diferente, portanto, daqueles que ele convoca.

Sendo assim, podemos perceber que as duas primeiras estrofes da música são um grito para acordar o povo brasileiro. Para isso, é utilizada uma sucessão de palavras de ordem que funcionam como um *slogan* de guerra.

Ouça um bom conselho
que eu lhe dou de graça
inútil dormir que a dor não passa
espere sentado

ou você se cansa
está provado, quem espera nunca alcança...

...venha, meu amigo
deixe esse regaço
brinque com meu fogo
venha se queimar
faça como eu digo
faça como eu faço
aja duas vezes antes de pensar...

Na terceira estrofe, ele se coloca como exemplo e mostra como faz para enfrentar o regime.

... Corro atrás do tempo
Vim de não sei onde
Devagar é que não se vai longe
Eu semeio vento na minha cidade
Vou pra rua e bebo a tempestade.

Quanto aos silenciamentos, estes podem ser percebidos a partir das metáforas – "dor" (ditadura), "fogo" (perigo), "vento" (subversões), "tempestade" (retaliações do sistema aos considerados subversivos).

Fica claro que o sujeito dono do texto precisa fugir do sentido explícito das palavras, mas precisa dele para que lhe seja possível dizer uma coisa e significar outra.

ANGÉLICA (1977) →

Deriva de "anjo", "angelical", referindo-se à Zuzu como alguém pura, detentora da verdade.

"essa mulher" a quem o autor se refere é Zuzu e o seu canto é seu clamor por justiça. Esse refrão se repete com a mesma intenção, embora não com as mesmas palavras.

Quem é essa mulher que canta sempre esse estribilho? →

Só queria embalar meu filho →
Que mora na escuridão do mar

Zuzu queria encontrar o corpo do filho para velá-lo. Segundo relatos, os militares teriam jogado o corpo de Stuart no mar.

Quem é essa mulher que canta sempre esse lamento?

Só queria lembrar o tormento →
Que fez o meu filho suspirar

Zuzu não se calou em um só momento, fazendo duras críticas e acusações à repressão.

Quem é essa mulher que canta sempre o mesmo arranjo

Só queria agasalhar o meu anjo
E deixar o seu corpo descansar →

Aqui, Chico, mais uma vez, fala do desejo de Zuzu de encontrar o corpo do filho e enterrá-lo.

Quem é essa mulher que canta como dobra um sino?

Queria cantar por meu menino
Que ele não pode mais cantar →

O autor lembra que calaram-lhe a boca.

Ainda em 1973, Chico Buarque em parceria com Ruy Guerra compôs *Vence na vida quem diz sim.* A canção, uma referência às sessões de tortura, faz ecoar a palavra repetida pelas vítimas do regime para escapar das agressões.

VENCE NA VIDA QUEM DIZ SIM[231] (1972-73) →

O "sim" aqui representa a confissão do preso político. O "sim" era também o fim da sessão de tortura. Continuava vivo (vencia na vida) quem dizia "sim".

Vence na vida quem diz sim
Vence na vida quem diz sim

Se te dói o corpo[232]
Diz que sim
Torcem mais um pouco →
Diz que sim
Se te dão um soco
Diz que sim
Se te deixam louco →
Diz que sim
Se te babam no cangote[233] →
Mordem o decote
Se te alisam com o chicote[234]
Olha bem pra mim
Vence na vida quem diz sim
Vence na vida quem diz sim

Essa sucessão de versos mostra o que era feito pelos militares nas sessões de tortura.

Referência à tortura psicologia, uma das ferramentas utilizadas pelos torturadores para fazer os presos "dizerem sim".

Esse extrato deixa claro que a ditadura não escolhia suas vítimas. As mulheres também eram alvo da violência política.

Se te jogam lama
Diz que sim
Pra que tanto drama
Diz que sim
Te deitam na cama
Diz que sim
Se te criam fama
Diz que sim
Se te chamam vagabunda
Montam na cacunda
Se te largam moribunda
Olha bem pra mim
Vence na vida quem diz sim
Vence na vida quem diz sim[235]

Se te cobrem de ouro
Diz que sim
Se te mandam embora
Diz que sim
Se te puxam o saco

[231] Esta letra da música foi proibida pela censura, mesmo depois de Chico Buarque se dispor a mudar o "sim" pelo "não", tendo sido gravada em disco somente a versão instrumental. Um segunda versão, esta liberada pela censura, foi gravada em 1980 por Nara Leão (Ver anexo 10).
[232] Ver Anexo 14.
[233] Ver Anexo 11.
[234] Ver Anexo 15.
[235] Ver Anexo 17.

Diz que sim
Se te xingam a raça
Diz que sim
Se te incham a barriga →
De feto e lombriga
Nem por isso compra a briga →
Olha bem pra mim
Vence na vida quem diz sim
Vence na vida quem diz sim

Esse trecho faz referência à violência sexual sofrida pelas mulheres torturadas.

Aqui fica um conselho: por pior que seja a tortura, o melhor é não reagir.

O último disco de Chico Buarque que enfrentou problemas com a censura foi *Meus Caros Amigos*, de 1976. A partir daí, Chico começou a compor canções que fugiam das temáticas ligadas à ditadura militar. Um exemplo dessa nova fase é *Meu Guri*, escrita em 1981, época da transição entre a ditadura e o período da abertura política. Em 1984 rompe de vez com os temas políticos quando lança o LP Chico Buarque, que trazia as canções *Vai Passar*, a última escrita por ele sobre a ditadura.

Brejo da Cruz e Pelas Tabelas inauguram a mudança de foco do músico do político para o social. Em Brejo da Cruz, por exemplo, ele aborda a questão do êxodo das pequenas para as grandes cidades

BREJO DA CRUZ (1984)
Chico Buarque

A novidade
Que tem no Brejo da Cruz
É a criançada
Se alimentar de luz
Alucianados
Meninos ficando azuis
E desencarnando
Lá no Brejo da Cruz
Eletrizados
Cruzam os céus do Brasil
Na rodoviária →
Assumem formas mil
Uns vendem fumo
Tem uns que viram Jesus
Muito sanfoneiro cego tocando blues
Uns têm saudade
E dançam maracatus →
Uns atiram pedras
Outros passeiam nus
Mas há milhões desses seres →
Que se disfarçam tão bem
Que ninguém pergunta
De onde essa gente vem
São jardineiros
Guardas noturnos, casais
São passageiros, bombeiros e babás →

A novidade de Brejo da Cruz é a fome. As crianças estão passando fome, não há o que comer e por isso se alimentam de luz.

Possível referência à expressão "azul de fome".

Uma ambiguidade se verifica aqui. O primeiro sentido da palavra é o denotado, morte, crianças mortas de fome. O segundo é o de sair da uma realidade para outra, ou seja, sair de sua cidade para uma outra em busca de algo melhor.

As rodoviárias são a fuga da miséria, da fome, da desesperança e o portão de entrada para a conquista, que nem sempre acontece e se transforma em mais sofrimento.

Referência aos retirantes nordestinos, em especial pernambucanos, para o sudeste, sobretudo São Paulo.

A perda da identidade aqui é ressaltada pelo compositor, que afirma que muitos desses retirantes deixam de lado suas raízes e assumem outras culturas, outros valores.

A realidade do subemprego da mão-de-obra nordestina que chega ao sudeste do país está aqui revelada.

Já nem se lembram que existe um Brejo da Cruz →
Que eram crianças
E que comiam luz
São faxineiros
Balançam nas construções
São bilheteiras, baleiros e garçons
Já nem se lembram que existe um Brejo da Cruz
Que eram crianças
E que comiam luz

A perda da identidade é novamente trazida à tona pelo autor, que mostra aqui, que muitos do que vão não voltam mais e até esquecem que um dia pertenceram a Brejo da Cruz.

Pelas tabelas foi escrita em 10 de abril de 1984, dia do comício pelas "Diretas Já!". O Brasil, naquela época era governado pelos militares na pessoa do General João Figueiredo, em um regime ditatorial. No entanto, vivendo um momento de abertura, os movimentos populares reclamavam eleições diretas para presidente, numa articulação liderada pelo então deputado Ulisses Guimarães, amparado pela imprensa. Naquele dia de abril, o Rio de Janeiro assistiu à maior manifestação popular da história do país até aquela data, reunindo 1 milhão de pessoas.

A campanha pelas eleições diretas no Brasil tem início em 1984 - com a luta pela aprovação da emenda Dante de Oliveira, que propunha eleições diretas para Presidente da República. O movimento ganhou força e tomou conta das ruas das principais capitais brasileira, sendo responsável pela criação de novos espaços de confronto até então não existentes, que acabaram por dar origem a arenas de debates.

Grandes comícios passaram a ser realizados em todo o país, pressionando tanto as bases do governo como os setores mais moderados, representados por Tancredo Neves, que pretendiam uma solução negociada com o governo militar.

O ponto alto da campanha pelas diretas foi o comício realizado na praça Rio Branco, em Belo Horizonte, que contou com a participação de 300 mil mineiros. O próprio Tancredo Neves, organizador do comício através de uma comissão suprapartidária, cuidou para que a população não sofresse nenhuma forma de repressão, mas para que também não houvesse nenhuma expressão de radicalismo.

Nesse momento, era difícil fazer a distinção entre artistas populares e políticos, que se misturavam em defesa de uma mesma causa, a democracia.

> Um dos pontos altos foi quando o público cantou, junto com Simone, a música Para dizer que não falei das flores, de Geraldo Vandré. Chico Buarque também foi muito aplaudido na sua improvisação de Vai levando: mesmo com todo emblema, todo problema, todo sistema, toda Ipanema, a gente vai levando, a gente vai levando, a gente vai levando as Diretas. (...) Mas o ápice foi mesmo o momento em que Fafá de Belém cantou o Hino da Independência, acompanhada pela multidão. Papéis picados choveram dos prédios vizinhos e um espetáculo de fogos de artifício iluminou aquele início de noite, como se anunciasse que as Diretas estavam chegando (LEONELLI; OLIVEIRA, 2004, p.419).

A partir desse momento, a música popular brasileira passava a ter participação efetiva nos principais eventos políticos realizados no país. Passou a ser comum ver a MPB misturada ao hino oficial da república, muitas vezes cantados pela mesma voz, a do artista popular. A trilha sonora desse momento político invadiu ainda as emissoras de rádio que apoiavam a campanha das Diretas.

Com o passar do tempo, as músicas passaram a fazer parte, inclusive, da programação de emissoras estatais, como foi o caso da rádio Inconfidência FM, que ao invés de optar pela música internacional, tinha uma proposta que contemplava somente a música popular brasileira. Além disso, o diretor artístico da emissora, Fernando Brant, e seu assessor, Gonzaguinha, eram presenças constantes nos palanques dos comícios e tinham suas músicas sempre entoadas durante os eventos.

As músicas cantadas nos comícios eram encaradas pela população como verdadeiros hinos, capazes de mobilizar de forma eficiente a multidão a partir de uma vontade de redemocratização presente na massa. Exemplos disso são *Menestrel das Alagoas*[236]*, Vai Passar, Virada, Travessia, Coração Civil, Pra não dizer que não falei das flores e O Bêbado e o Equilibrista*. Outras composições surgiram como crônicas daquele período e são verdadeiras narrativas do momento político pelo qual passava o país, como por exemplo, *Pelas Tabelas*, de Chico Buarque, e *Coração de Estudante*, que foi marcante na ocasião da morte de Tancredo Neves.

A pressão popular e a movimentação do congresso levariam, logo em seguida, Figueiredo a dar início a um processo de transição gradual que culminou na escolha de Tancredo Neves, representante da Oposição[237]. No entanto, Tancredo, com problemas de saúde, faleceu antes de assumir o mandato, sendo substituído pelo seu vice, José Sarney, responsável por efetivar a transição democrática que resultou na garantia do direito do voto popular.

Mesmo com o empenho da nação em prol das eleições diretas, a emenda Dante de Oliveira não obteve a quantidade de votos necessária para sua aprovação no Congresso Nacional. O Carnaval de rua dava lugar à frustração popular.

> A dor era maior que as grandes manchetes dos jornais. A folha de S. Paulo, o maior esteio jornalístico da campanha das Diretas Já, estampou o sentimento do país: NAÇÃO FRUSTRADA, acompanhada da devida informação: 'Apesar da maioria de 298 votos, faltaram 22 para aprovar as Diretas'. A frustração foi, realmente, muito profunda. Algo como uma morte,

[236] Composição de Fernando Brant e Milton Nascimento, em homenagem a Teotônio Vilela, um dos idealizadores da campanha Diretas Já.
[237] O representante da situação (MDB) era Paulo Maluf.

> irrecuperável, irrecorrível, impossível de substituir (LEONELLI; OLIVEIRA, 2004, p. 601).

Passada a revolta, o momento era de negociar uma situação política menos desfavorável para a população, já que a ideal não era possível ainda. A solução viável apontada pelos brasileiros aparecia personificada pela figura de Tancredo Neves, candidato da oposição representada pelo PMDB, que disputaria eleições indiretas contra o candidato situacionista do PDS, Paulo Maluf. Agora, ao invés de Diretas Já, o slogan proclamado pelo povo era Muda Brasil, Tancredo Já! A incorporação da ideologia do movimento pelas Diretas Já ao nome do candidato da oposição fez com que Tancredo passasse a representar a derrota da ditadura militar. Era a desmoralização de um colégio eleitoral cada vez mais desmoralizado diante da mobilização popular.

> Desenhava-se no céu do Brasil o fim da ditadura militar e a retomada da democracia e da liberdade usurpadas por 21 anos. A longa caminhada parecia chegar ao fim, e seríamos vitoriosos. Tínhamos saído às ruas com a camisa amarela, os rostos cheios de esperança, cantando as canções que habitavam o coração de todos (BRANT, Estado de Minas, 12/jan./2005).

Tancredo representava, assim, toda a esperança de uma nação que clamava pela liberdade de expressar-se. Daí a enorme comoção popular diante da sua morte antes mesmo de assumir a Presidência da República.

> A última onde do imenso oceano de caras, bandeiras, esperanças, frustrações, golpes e contragolpes, que se agitou nas ruas do Brasil entre 1983 e 1984, desfez-se, para nós, numa noite de tempestade em Salvador e cheia de estrelas no Pantanal do Mato Grosso, em 21 de abril de 1985. Na tela da TV, Antônio Brito, voz embargada pela emoção, cumpria seu dever de anunciar a morte do presidente Tancredo Neves. Com ele, morria mais uma vez, a esperança da campanha das Diretas, o maior movimento de massas do século XX no Brasil. Com Tancredo morria a esperança de uma transição realizada com um mínimo de identificação com a grande luta do povo brasileiro pelas Diretas, ainda que fazendo as inevitáveis concessões às elites. Ele as conhecia bem, sabia negociar e sob o seu suave delicado, quase feminino, controle, a transição democrática brasileira por certo teria outros resultados. O grande movimento popular, que lhe garantiu não apenas a vitória, mas apropria possibilidade de concorrer seriamente no nauseabundo Colégio Eleitoral, daria ao seu governo a força da mudança (OLIVEIRA, 2004, p. 607).

Uma canção foi representativa neste momento e dentre todas aquelas que se converteram em verdadeiros hinos das Diretas Já, *Coração de Estudante*, de Milton Nascimento e Fernando Brant, retratava a comoção popular diante da "morte da esperança" (OLIVEIRA, 2004).

Quero falar de uma coisa,
Adivinha onde ela anda?
Deve estar dentro do peito
Ou caminha pelo ar
Pode estar aqui do lado
Bem mais perto que pensamos
A folha da juventude
É o nome certo desse amor

Já podaram seus momentos
Desviaram seu destino
Seu sorriso de menino
Quantas vezes se escondeu
Mas renova-se a esperança
Nova aurora a cada dia
E há que se cuidar da vida
E há que se cuidar do mundo
Tomar conta da amizade
Alegria e muito sonho
Espalhado no caminho
Verdes: plantas e sentimentos
Folhas, coração, juventude e fé.

Embora o momento vivido seja definido por Dante de Oliveira (2004) como a "morte da esperança", a letra da música sugere que a esperança da redemocratização pode se renovar, apesar de todas as adversidades. A esperança é comparada a uma planta viva, que se renova e produz novos frutos, mesmo depois de já tê-los tido podados pelos acontecimentos que "desviaram seu destino". Assim é vista pelo autor a república brasileira, verde, nova, tal qual uma planta da qual o povo brasileiro deve cuidar para que possa ter "alegria e muito sonho espalhado no caminho", de modo a tornar o sonho de liberdade real.

A canção Pelas Tabelas é um retrato deste período de transição. Toda construída em primeira pessoa traz o depoimento de um locutor aflito por se ver sem saída, deslocado. Isso leva a crer que esse locutor é o próprio presidente Figueiredo, que vê a ditadura brasileira, ruindo, "caindo pelas tabelas". No entanto, vez por outra, a pessoa muda de locutor, passando a voz para um outro discurso, com outra origem. É nesse momento em que o próprio Chico Buarque revela suas posições e angústias.

> Não se conte com ele para buscar na vida real as chaves de suas canções. Acha graça quando alguém detecta uma referência ao general João Figueiredo no samba *Pelas tabelas*... ouvindo o verso com minha cabeça já numa baixela, há quem se remeta a um outro João Batista, apóstolo e santo, que passou por essa terrível experiência. O professor americano Charles Perrone, num livro sobre música popular brasileira publicado nos Estados Unidos em 1989, interpretou a palavra tabela nessa canção, no sentido de indireto, por tabela, como no basquete - para o espanto de Chico, que diz nunca ter pensado nisso. Ele conta que compôs o samba na época da campanha pelas eleições diretas para a Presidência da República - final de 1983, começo de 1984 -, andando pela casa com o violão, num domingo, e que experimentou grande prazer (WERNECK, 1989).

PELAS TABELAS (1984)
Chico Buarque

Ando com minha cabeça já pelas tabelas
Claro que ninguém se toca com a minha aflição
Quando vi todo mundo na rua de blusa amarela →

Eu achei que era ela puxando o cordão →
Oito horas e danço de blusa amarela →
Minha cabeça talvez faça as pazes assim
Quando ouvi a cidade de noite batendo as panelas
Eu pensei que era ela voltando pra

Minha cabeça de noite batendo panelas
Provavelmente não deixa a cidade dormir
Quando vi um bocado de gente descendo as favelas
Eu achei que era o povo que vinha pedir
A cabeça de um homem que olhava as favelas
Minha cabeça rolando no Maracanã
Quando vi a galera aplaudindo de pé as tabelas
Eu jurei que era ela que vinha chegando
Com minha cabeça já pelas tabelas
Claro que ninguém se toca com a minha aflição
Quando vi todo mundo na rua de blusa amarela
Eu achei que era ela puxando o cordão
Oito horas e danço de blusa amarela
Minha cabeça talvez faça as pazes assim
Quando ouvi a cidade de noite batendo as panelas
Eu pensei que era ela voltando pra
Minha cabeça de noite batendo panelas
Provavelmente não deixa a cidade dormir

Quando vi um bocado de gente descendo as favelas
Eu achei que era o povo que vinha pedir
A cabeça de um homem que olhava as favelas
Minha cabeça rolando no Maracanã
Quando vi a galera aplaudindo de pé as tabelas
Eu jurei que era ela que vinha chegando
Com minha cabeça já numa baixela →

O locutor (provavelmente o então presidente militar, João Figueiredo), em primeira pessoa, revela a preocupação com decadência da ditadura militar através da expressão "pelas tabelas". Outra interpretação possível é a de uma referência ao próprio movimento Diretas Já também conhecido por Movimento das Tabelas.

A sociedade civil mobilizada não estava preocupada com a aflição do ditador, pois lutava para o regime ruir.

A cor amarela foi a utilizada pelos que compareceram ao comício pelas "Diretas".

Democracia/Liberdade

Referência ao horário em que teve início o comício pelas "Diretas", realizado no Rio de Janeiro no do dia 10 de abril, às 20 h. Aqui temos uma mudança de locução. Embora o texto continue em primeira pessoa, quem fala agora é o compositor Chico Buarque, fazendo referência a sua posição engajada.

Questionamentos que martelavam na cabeça do ditador.

Uma as formas usadas pelos manifestantes para chamar a atenção foi o barulho das tampas de panela. Ensurdecedor nas concentrações populares. Quem ouve aqui é Chico Buarque.

Chico revela aqui sua incerteza quanto a volta da democracia/liberdade.

Poucos dias antes do comício acontecer, Figueiredo esteve no Rio de Janeiro e sobrevoou algumas favelas da cidade. O presidente havia, portanto, "olhado as favelas".

A cabeça do ditador colocada a prêmio virou motivo de diversão para o povo.

Aqui temos de volta o locutor Figueiredo, que assiste ao fim do regime militar com a chegada d'ela, a democracia, que corta-lhe a cabeça, o tira do poder. Uma referência possível também é a de João Batista, que teve sua cabeça colocada em uma bandeja, por coincidência, ou não, o nome de Figueiredo também era João Batista.

6.9.2 Chico x Vandré (a outra voz)

Mesmo sem Gil e Caetano, o III Festival Internacional de Música continuou fazendo vítimas. Depois da cena protagonizada por Caetano em resposta a reação da platéia do Tuca, o Festival chegava a sua última etapa, reunindo cerca de 20 mil pessoas no Maracãnanzinho. Até então, o que não se sabia era que essa platéia era igual à outra, implacável.

Entre as músicas que concorriam estavam *Sabiá* e *Pra não dizer que não falei das flores*[238]. *Sabiá*, composição do maestro Antonio Carlos Jobim e de Chico Buarque, venceu a disputa e logo depois do anúncio do resultado o que se viu e ouviu recebeu o nome de 'festivaia'. Tom Jobim junto com as intérpretes Cynara e Cybele subiram ao palco e receberam 23 minutos de vaia. Chico, em tournée pela Europa, não estava presente.

O próprio Vandré tentou conter o público dizendo: "Gente, por favor...Para vocês, que acham que me apóiam vaiando...vocês não me ajudam desrespeitando Tom Jobim e Chico. Tem mais uma coisa só: a vida não se resume a festivais".

A explicação para a reação do público estava na preferência pela música de Geraldo Vandré, a segunda colocada. Numa época em que a música eletrônica tomara conta do país – a ponto de levar a revista Veja a afirmar que nos festivais "as figuras mais importantes não são os cantores ou compositores, mas os eletricistas" -, a música de Vandré era um fenômeno. "É uma guarânia, ótima para representar o Paraguai", ironizou o maestro Gaya. A professora de literatura Walnice Nogueira Galvão achava que a música era uma "evasão e consolação para pessoas intelectualmente sofisticadas". Luiz Carlos Maciel foi mais longe, fez uma psicanálise da canção para concluir: "O antimilitarista que cantou e aplaudiu Caminhando, no Maracanãzinho, saiu de coração lavado pela purgação de suas reservas agressivas". Ele garantia que, de volta para casa, esse personagem, ao passar "em frente ao Ministério do Exército, olhou-o com menos hostilidade e ressentimento" (VENTURA, 2008).

A comoção da platéia que lotou o Maracãnanzinho e a observação escrita pelo presidente do júri, diplomata Donatelo Grieco, na ficha: "left" foram indícios para a previsão do general Luís de França Oliveira, secretário de Segurança, que proibiu a música no dia seguinte, declarando: "Essa música é atentatória à soberania do país,

[238] A música também era conhecida como Caminhando ou Sexta Coluna.

um achincalhe ás Forças Armadas e não deveria nem mesmo ser inscrita" e completou "ela servirá de slogan para as manifestações estudantis de rua". Ele errou somente porque a música passou a ser usada para toda e qualquer manifestação, estudantil ou não.

> Com um violão[239], um banquinho, dois acordes e sem nenhum acento épico ou grandiloqüente, Vandré apresentou naquela noite, sob um silêncio religioso, o mais espontâneo e perene hino cívico dos tempos modernos (VENTURA, 2008)

Segundo Millôr Fernandes *Pra não dizer que não falei das flores* "é o hino nacional perfeito; nasceu no meio da luta, foi crescendo de baixo pra cima, cantando, cada vez mais espontânea e emocionalmente, por maior número de pessoas. É a nossa Marselhesa".

A aclamação da platéia em 68, não foi uma novidade para Vandré. Aos 34 anos, ele já era um veterano de festivais e gravações. Em 66, ganhara um festival com Disparada.

DISPARADA (1966)

Geraldo Vandré e Theo Barros

Prepare o seu coração
Prás coisas
Que eu vou contar
Eu venho lá do sertão
Eu venho lá do sertão
Eu venho lá do sertão
E posso não lhe agradar...

Aprendi a dizer não
Ver a morte sem chorar
E a morte, o destino, tudo
A morte e o destino, tudo
Estava fora do lugar
Eu vivo prá consertar...

Na boiada já fui boi
Mas um dia me montei
Não por um motivo meu
Ou de quem comigo houvesse
Que qualquer querer tivesse
Porém por necessidade
Do dono de uma boiada
Cujo vaqueiro morreu...

[239] Semanas antes, num bar na rua Major Sertório, em São Paulo, Vandré confidenciaria a Tárik e Paulo Cotrim a sua incerteza: "Acabei de fazer uma música para cantar sozinho, com violão. Não sei se vai dar pé".

Boiadeiro muito tempo
Laço firme e braço forte
Muito gado, muita gente
Pela vida segurei
Seguia como num sonho
E boiadeiro era um rei...

Mas o mundo foi rodando
Nas patas do meu cavalo
E nos sonhos
Que fui sonhando
As visões se clareando
As visões se clareando
Até que um dia acordei...

Então não pude seguir
Valente em lugar tenente
E dono de gado e gente
Porque gado a gente marca
Tange, ferra, engorda e mata
Mas com gente é diferente...

Se você não concordar
Não posso me desculpar
Não canto prá enganar
Vou pegar minha viola
Vou deixar você de lado
Vou cantar noutro lugar

Na boiada já fui boi
Boiadeiro já fui rei
Não por mim nem por ninguém
Que junto comigo houvesse
Que quisesse ou que pudesse
Por qualquer coisa de seu
Por qualquer coisa de seu
Querer ir mais longe
Do que eu...

Mas o mundo foi rodando
Nas patas do meu cavalo
E já que um dia montei
Agora sou cavaleiro
Laço firme e braço forte
Num reino que não tem rei

Alertar o público para preparar o coração, talvez se deva ao fato de não estar habituado às agruras dos que vivem no sertão. O autor descreve o trabalhador sertanejo tratado como gado e um tanto passivo diante de sua situação, que de boi passa a boiadeiro não por vontade própria, mas por necessidade do dono da boiada. Há donos e bois. Temos uma sociedade dividida em classes. Acordar, para tal classe submissa, é

tomar as rédeas do seu destino, assumir a vontade própria; daí que o personagem da canção não pode permanecer no papel de lugar-tenente, pois gente não deve ser tratada como gado.

É interessante o destaque da música, em que se lembra que o autor não canta para enganar, e assim sua música é uma tomada de posição diante de uma realidade que provoca interpretações opostas, desde os que com ela convergem, até aqueles que não a toleram. Daí o lembrete, pois se o ouvinte não concordar com a sua posição, recolha-se a vida e busca-se outro lugar para cantá-la.

Em 1967 fora desclassificado com *De como um homem perdeu um cavalo e continuou andando,* ou *Ventania*. Mas aquela música foi um divisor de águas para Vandré como artista e como cidadão.

Geraldo Pedroso de Araújo Dias Vandregísilo passou a ser uma das pessoas mais visadas pelos militares e, logo depois do AI-5, uma das mais caçadas do país. Naquele dia, um domingo, o Jornal do Brasil publicava um longo artigo, "As flores do Vandré", assinado por Octávio Costa e que começava dizendo que a noite de 29 de setembro poderia ficar conhecida como "a noite das injustiças: a do júri, a do público, a do Vandré, a da própria Justiça".

No dia seguinte, o articulista Octávio Costa – um coronel - publicou uma análise profunda e passional da composição de Vandré, estabelecendo comparações com Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto. O articulista daclarava que no Maracanãzinho havia sido cometidas três injustiças.

A primeira, do júri, que, segundo ele, não contemplara a letra de "melhor comunicação e artesanato no sentido de seus fins, com suas antíteses, ambivalências, afirmações e negações – afirmando para negar, negando para afirmar – prolongando-se nos gerúndios, pungindo nos fonemas nasais e repercutindo, pelo eco, no uso tonitruante do itinerante ditongo ao".

A segunda injustiça fora do público, pela "cegueira da paixão, renegando dois dos maiores compositores brasileiros e sufocando a suavidade de Cynara e Cybele".

A terceira injustiça era do próprio Vandré, cometida contra os "soldados armados". "Não vivem sem razões os que consagram sua vida a servir. Os que estão, neste momento, em pleno sertão, rasgando estradas, cavando poços, enquanto as patativas enriquecem na pompa dos festivais, cantando os cânticos da subversão."

Finalmente, a “injustiça da Justiça diante do delito”. Nas duas últimas linhas do artigo, surgia o recado: “Dessa noite de injustiças, três são irreparáveis. A última ainda é tempo de reparar”.

Depois da publicação foi iniciada uma verdadeira caçada à Vandré. Tido como um culto e liberal oficial do Exército, o hoje general reformado Octávio Costa rejeita, indignado, a associação que naturalmente se faz entre seu artigo e a posterior perseguição ao compositor: “o que quero deixar bem claro é que esse artigo foi absolutamente espontâneo e não teve nenhuma conexão com o esquema de repressão, com os órgãos de segurança, com os quais não transitei em nenhuma fase da vida.” (VENTURA, 2008, p. 178-185)

Na vencedora *Sabiá*, a letra remete à Canção do Exílio, de Gonçalves Dias, a questão do exílio tratada na música é um desafio à ordem do Estado do que não deve ser lembrado.

O problema do público em relação à Sabiá pode ter sido de interpretação, já que a mesma foi preteria em detrimento de *Pra não dizer que não falei das flores* público do festival preteriu a poesia e a denúncia sublime de Sabiá em favor de um refrão explícito, reflexo do que acontecia em 1968, com as barricadas do Quartier Latin ou com a invasão da Universidade de Sorbone, em Paris. Era o momento de uma nova cultura política, menos centralizada sobre o Estado e mais sobre a luta contra todas as formas de autoridade e repressão que se exercem sobre o indivíduo, nos aspectos de sua vida sócio-cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo do gênero música de protesto toma como base as definições de Bakthin e dos teóricos da Análise do Discurso Francesa que analisam o discurso a partir da sua dependência do contexto e das relações dialógicas que constrói entre os enunciados. Entendendo o gênero como um "tipo relativamente estável" composto por tema, forma e estilo, Bakthin (2003 [1951-1953], p. 262) aponta como determinante na sua construção as relações espaço-temporais. A partir dessa concepção pautamos nossa análise na desconstrução do gênero música de protesto de modo a entender cada etapa da sua formação e de que modo essa construção esteve pautada no contexto em que o discurso estava inscrito, visto que o gênero é um modo de conceber a realidade linguisticamente.

Para proceder tal análise, consideramos o estudo dos enunciados e suas relações dialógicas com outros enunciados, constituindo assim novos discursos baseados em discursos anteriores, formando interdiscursos. Dessa forma, entendemos que o gênero de protesto é decorrente de outros gêneros fundadores responsáveis pela comunicação do dia-a-dia. Estando, poi, ancorado em um outro, concentramos-nos no processo de reelaboração do gênero primário de modo a observar a ação do sujeito-enunciador nesse trabalho de adequação daquilo que quer narrar a partir dos acontecimentos do cotidiano que servem de temárica para seu discurso (gênero primeiro), mas que ao mesmo tempo depende diretamente do local onde tem origem e as possibilidades de dizer.

Esse enunciador, por sua vez, não é autônomo e, nesse caso, tem consciência do seu assujeitamento, já que está submetido a uma ordem de dizeres determinada pelas relações espaço-temporais que pautam as escolhas feitas. Em busca das possibilidades de dizer, o sujeito-enunciador da música de protesto teceu novos fios dialógicos com outra esferas, interagindo com o teatro, o cinema, a televisão e a política, expandindo a atuação do gênero.

Analisando os enunciados musicais produzidos entre as décadas de 60 e 80, período em que a censura atuou mais fortemente, foi possível observar o papel da canção de protesto no funcionamento da sociedade. Seja como agente de mobilização, como senha ou narrativa social, a música engajada exerceu sua função ideológica, utilizando-se de inúmeros recursos discursivos – metáforas, o não dito, os silenciamentos, as conotações, as paráfrases – para chegar ao público e comunicar-lhe o que fosse preciso, sem ter seu sentido mudado ou até mesmo vetado pela censura.

A produção desse discurso, completamente condicionada pelo contexto, exigia um enorme esforço do sujeito-enunciador, visto que este estava assujeitado a uma série de fatores que tinham como consequência inumeras restrições semânticas que determinavam a construção do enunciado e do *ethos* linguístico-musical. Quanto mais a cena genérica restringia as possibilidades de comunicar, mais difícil se tornava dizer. O compromisso do enunciador com aquilo que desejava dizer determinava o seu posicionamento discursivo e o seu comprometimento ideológico.

Nosso ponto de partida foi descobrir o momento a partir do qual a música toma para si o papel de mobilização político-ideológica, tendo como consequência o reordenamento não só das estratégias de composição, mas também da forma de interpretação do ouvinte – população civil e órgãos repressores -, que passa a entender o discurso musical como forma de engajamento. Esses pontos foram decisivos para indicar que padrões estéticos passam a definir a música de protesto, enquadrando-a como gênero musical.

Para promover esse estudo recorremos a uma análise histórica do contexto da época, fundamental para indicar as condições de produção a que o sujeito encontrava-se assujeitado e determinante para entender o que era possível dizer a partir dessas condições.

Após análise histórica, recorremos à Análise do Discurso Francesa para identificar as características do gênero e sua variação, entre elas o dialogismo e a polifonia, a intertextualidade, a interdiscursividade e a heterogeneidade.

O dialogismo de Bakthin (2002) foi encontrado no discurso de protesto atravessado por relações interdiscursivas presentes a partir daquilo que Authier-Revuz (1990) definiu como heterogeneidade. Essa construção, ao mesmo tempo que revela a forma de composição discursiva interna desse gênero, aponta ainda para fora deste discurso, para o Outro, que influencia, condiciona, atravessa o discurso do eu, determinando a constituição interna do texto, o que comprova que o discurso não se constrói sobre o mesmo, mas se elabora em vista do Outro.

Verificou-se então a necessidade de compor enunciados levando em consideração aquilo que era possível dizer. Para isso, os autores precisaram definir o dizível e o não dizível, sendo pautados pela cena enunciativa responsável por determinar as condições de produção do texto. Essa cena enunciativa, por sua vez, constitui-se em detrimento do contexto, responsável por fazer emergir a memória discursiva, através da qual circulam os enunciados anteriores - o já dito - possibilitando

o aparecimento, a rejeição ou a transformação de enunciados históricos comuns nas composições de protesto já que a recorrência temática é frequente. Nesse caso, torna-se urgente novas formas de dizer o que já foi dito, comprovando a tese de Maingueneau (1997) de que não existe discurso auto-fundado, de origem absoluta. Portanto, a intertextualidade se revela também no gênero de protesto já que estamos o tempo inteiro nos utilizando do discurso do Outro.

Observamos assim que essas estruturas passaram a funcionar como um padrão a ser seguido, determinado pelo contexto em que eram produzidas e levando em consideração os sujeitos aos quais serviam, seja com um discurso político-intelectual ou como espaço discursivo de protesto político-socio-cultural. Retomamos aqui as hipóteses consideradas:

- O contexto é determinante na construção do discurso da música engajada;
- O assujeitamento do sujeito e a sua consciência disso determina suas escolhas sobre o que dizer e como dizer;
- A ideologia do sujeito determina o início e o fim do gênero, caracterizando-o como um gênero "datado", que pode surgir e desaparecer a qualquer momento a depender das circunstâncias.

E apontamos para as seguintes constatações:

- Em relação ao contexto, observamos que o mesmo não só foi responsável pelo surgimento da música de protesto, como pela categorização do mesmo em gênero a partir das particularidades discursivas, todas condicionadas por ele.
- O gramaticalmente dizível, o não dito e a retomada daquilo que anteriormente já fora dito também estão diretamente associados às condições de produção do texto, ou seja, ao contexto histórico. Aliado a isso temos o assujeitamento do sujeito e sua consciência dessa condição, que neste caso é determinante para que este seja capaz de articular estrategicamente o que é possível dizer por meio de ferramentas gramaticais.
- Assim como o contexto é determinante para o surgimento do gênero; para a condição de "liberdade" do sujeito que reflete nas suas escolhas discursivas; para as ferramentas gramaticais por ele utilizadas; é, da mesma forma, determinante para o desaparecimento de um gênero. O que se vê em nossa análise é que a música de protesto se consolida como gênero a partir do

> contexto que condiciona sua recorrência e, portanto, seu aprimoramento. No entanto, esse mesmo contexto é também o responsável pelo seu desaparecimento como forma de expressão ideológica, ou seja, é responsável por destituí-lo da sua função principal enquanto gênero, o protesto e reconfigurá-lo como narrativa histórica ou mero entretenimento.

O estudo discursivo da canção de protesto que realizamos, cujo resultado foi apresentado nesta tese, teve como objetivo principal investigar o papel do contexto na ocorrência e processo de formação do gênero discursivo-musical de protesto. Para isso, foram examinados a situação onde o discurso surge e se desenvolve (onde), o conceito de gênero, a posição do sujeito enunciador (quem) e as escolhas dos dizeres e suas formas (como). Durante o estudo, o gênero discursivo assume uma posição decisiva por estabelecer relações entre as condições de produção, relativas ao contexto, com o enunciado linguístico-musical. Uma prova disso é a comprovação nas análises feita, de que à medida que a abertura se aproxima, a quantidade de quase ditos e ditos supera, em muito, a de não ditos, opondo-se à condição inicial quando os não ditos eram mais presentes que os ditos. O que mostra que quando houve a diminuição da censura, a tendência automática foi aumentar a clareza, diminuindo a preocupação com as escolhas discursivas.

O estudo da música de protesto no Brasil permitiu-nos comparar seu discurso com as músicas engajadas produzidas em outros países que tinham uma situação política semelhante a do nosso país, observando assim as opções discursisvas feitas por outros sujeitos igualmente assujeitados, fazendo-nos confirmar que inependente da localidade geográfica, a cena genérica e a consciência do assujeitamento são determinantes na produção dos enunciados. As fronteiras geográficas também não foram barreiras para o engajamento musical. O exílio não diminuiu a produção e proporcionou trocas, parcerias e outros modos de dizer, incrementado a indústria fonográfica, garantido a audiência das rádios, da TV, elaborando articulações com o cinema e com o teatro.

Isso porque o que via-se era um novo regime instalar-se no país e com o pretexto de garantir a segurança nacional, cercear as liberdades individuais e coletivas. O caminho para o almejado progresso econômico parecia exigir um sacrifício da sociedade civil que não foi com ela negociado, pegando-a de assalto. Foi um período de trevas, escuridão, mas de intensa produção artística, quanto mais a classe era esmagada pelas regras da ditadura militar, mais resistia. A partir daí, ficavam cada vez mais claras

as opções ideológicas, de um lado os partidários do regime e do outro um grupo nascido, sobretudo, no movimento estudantil que resistia à imposição do silêncio.

É nesse contexto de resistência que surge o engajamento e com ele o protesto de vozes inquietas. O Brasil transforma-se então em uma praça de guerra e a música em uma forma de clamor, promovendo intensas mudanças na vida social. A necessidade de novas formas de comunicar para informar a população, cujo acesso à informação tornava-se cada vez mais precário, estimulava a produção, ainterpretação e a reprodução de canções de protesto.

O Brasil passa a viver uma efervescência linguística, onde um gênero se apropria de diversos estilos para confundir os censores, fazer-se entender e penetrar nas mais diversas camadas sociais. O período estimulou a produção de enunciados devido à valorização desse gênero discursivo na esfera musical. Os compositores, por sua vez, eram os porta-vozes e muitas vezes integrantes do grupo contra-regime. Sendo assim, o sucesso da música de protesto está completamente relacionado às condições histórico-temporais onde estava inscrita. A consolidação do gênero se deu pelos seus requintes de construção que se aproximavam daqueles utilizados pela literatura, mais especificamente, pela poesia. A exteriorização da cena política e social do país possibilitou o diálogo com a vida cotidiana, aproximando-se da realidade do público em todas as esferas discursivas.

O processo de formação e consolidação da música de protesto no período entre as décadas de 1960 e 1990 é resultado de uma complexa conjuntura sociopolitica. Isso nos faz crer que este gênero só emerge e cumpri seu objetivo primário[240] quando sua ocorrência é necessária ao sujeito enunciador e ao sujeito ouvinte. A ocorrência deste gênero musical é observado em outros períodos, no entanto, apenas no âmbito da veiculação e não mais da produção. Nesse caso, quando apresentada de forma descontextualizada, cumpri, na maioria das vezes[241], apenas a função de entretenimento, mostrando sempre uma dependência explícita da cena genérica, o que só ratifica a sua dependência do contexto.

É nesse contexto também que a música de protesto adquire importância que extrapola o engajamento político e assume também importância estética, elevando a

[240] Entendemos como objetivo primário é a função para a qual o enunciado foi produzido. No caso da música de protesto para atuar como veículo de informação, como narrativa social, como agente de mobilização, como hino ou até, como já vimos, como senha.

[241] Dizemos na maioria das vezes porque a audição dessas composições pode acontecer para relembrar uma época.

canção popular de um nível inferior ao status de poesia, passando a ser valorizada pela crítica e pelos intelectuais que viam no gênero a representação do desejo da nação expresso de forma quase erudita em termos de construção discursiva e musical. Com a permanência do regime, o gênero de protesto se popularizou e ganhou força na constituição dialógica das esferas discursivas por meio de estilos musicais populares como o samba. Algumas vezes, os compositores recorriam a estilos típicos de outros países para remeter a um *ethos* externor, embora mantivessem a temática, como foi o caso de Chico Buarque em *Tanto Mar* "Foi bonita a festa, pá. Fiquei contente. E inda guardo, renitente. Um velho cravo para mim".

Os fios dialógicos tecidos pela canção de protesto com as esferas públicas e privadas fez com que o gênero incorporasse estilos, personagens e até interdiscursos (enunciados) do cotidiano da nação. O passo seguinte foi o refinamento da relação entre poesia e melodia no sentido de dar origem à canção, o que possibilitou também o sincretismo de uma infinidade de assuntos para falar daquele que era o assunto recorrente, a coluna vertebral do gênero, a ideologia. Eixo, que por si só já permitia uma série de abordagens – política, censura, repressão, tortura, exílio, liberdade (a falta dela), violência. Mesmo com temas recorrentes, o gênero não se repetia nem teve sua produção limitada, assuntos do cotidiano prosaico como futebol, belezas naturais, carnaval e relações amorosas diversificavam a forma como o assunto principal era tratado.

Essa participação do gênero no cerne da sociedade brasileira, sobretudo nas décadas de 1960 e 1970, fez com que atuasse de forma intensa na construção do imaginário sociopolitico brasileiro, com desrições muitas vezes detalhadas do cotidiano ideológico do país. Os compositores cantavam o desejo de liberdade, de democracia, os amigos perdidos, as vozes caladas, a saudade do país, o exílio.

As condições de produção do discurso musical de protesto foram responsáveis por orientar a evolução da canção. Quanto mais cerceadoras eram essas condições, mais elaboradas do ponto de vista das escolhas dos dizeres se tornavam as composições. Durante o período estudado, a canção engajada produziu diversos discursos, desde os mais ufanistas – que demonstravam a crença no país, a esperança de mudança – até os mais debochados – que deixavam claro o descontentamento com a dinâmica implementada pela ditadura militar, em sua maioria recorrendo à paródia e à paráfrase.

A narrativa do país era construída por um interdiscurso em que o discurso nostálgico, da acomodação, do sujeito passivo, convivia com a atitude mobilizadora do

coro lírico, que cantava unido por um Brasil livre. Quanto mais o regime enrijecia, mais o discurso mobilizador ganhava espaço, sobrepondo-se ao discurso nostálgico.

O sujeito parava de esperar para ver a Banda passar e sai as ruas de blusa amarela para bater panela. A matriz discursiva pautou-se, então, entre o discurso da tristeza, da saudade, do sofrer. Nesse interdiscurso havia ainda o discurso paródico, que parodiava o discurso oficial para criticá-lo, como feito por Chico Buarque em *Vence na vida que diz sim,* fazendo alusão ao cerceamento de liberdades, especialmente à tortura. "Se te dói o corpo, Diz que sim. Torcem mais um pouco, Diz que sim. Se te dão um soco, Diz que sim. Se te deixam louco, Diz que sim". Esse tipo de opção discursiva era rara, pois o contexto não permitia determinadas "ousadias", que podiam colocar em cheque a liberação da canção, a permanência do enunciador no país, ou até mesmo a sua vida.

Em todas as esferas, o discurso predominante era o de denúncia. Era ele que orientava as escolhas semânticas determinadas pelo local da fala. Os compositores construíram suas regras e pautavam suas escolhas a partir da observação do que era possível dizer, tendo em vista as circunstâncias.

A letra das músicas narravam a busca pela liberdade, a luta travada com o regime, construindo o imaginário da ditadura e, mais ainda, o imaginário da democracia, ambos com seus estereótipos. Tudo isso atrelado a uma música que assumia diferentes características a depender do estilo escolhido, mas que trazia consigo, na maioria das vezes, um coro lírico que representava a sociedade, o grupo, a mobilização. Além disso mantinha uma linha melódica que trabalhava a gradação, do baixo – o calado, o mudo, o sem voz, o reprimido – ao alto – quando o sujeito ganha voz, sente-se encorajado, conduzindo o ouvinte dentro de uma narrativa cheia de tensão. Com a abertura, o que se observa é uma reconfiguração das escolhas semânticas e a migração temática da produção musical influenciadas pela maior tolerância dos órgãos de censura, ratificando a dependência do gênero em relação ao contexto.

As teses que apresentamos pretendem contribuir para o desenvolvimento dos estudos discursivos, particularmente para uma análise de como o contexto é determinante para o surgimento e construção do gênero de discurso e decisivo para o seu desaparecimento e transformação de sua função inicial. Além disso, apontamos a necessidade de desconstruir o processo de escrita da canção, observando as formas de dizer; apontar as suas funcionalidades a partir da observação do papel do sujeito na construção do enunciado e assim promover o estudo da música de protesto não mais como estilo, mas como gênero discursivo com características particulares.

SUBSTITUIR

ESTA

FOLHA

PELO

A3

DOBRADO

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

REFERÊNCIAS

ABONIZIO, Juliana. *O Protesto dos Inconscientes: Raul Seixas e micropolítica*. Assis: Pós-Graduação em História/ UNESP, 1999 (Dissertação de Mestrado).

ADERALDO, Vanda Maria Costa. (1978), *A Escola Superior de Guerra.* Tese de Mestrado, Iuperj.

ADORNO, Theodor W. Teses sobre sociologia da arte. In: Cohn, Gabriel (org). Theodor W. Adorno W: sociologia. São Paulo: Ática, 1986.

ADORNO, Theodor W. e Horkheimer, Max. A indústria cultural. Iluminismo como mistificação das massas. In: Lima, Luiz Costa (org.). Teoria da cultura de massas. 3. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

AFONSO, José. *Cantares.* 4 ed. Coimbra: Fora do Texto, 1995.

_____. *Textos e canções/ José Afonso.* Lisboa: Assirio e Alvim, 1983.

AGUIAR, Joaquim. *A poesia da canção.* 2. ed. São Paulo: Scipione, 1998.

ALBERTI, Verena. *História oral: a experiência do CPDOC*. Rio de Janeiro: FGV, 1990.

ALBIN, Ricardo Cravo. *Driblando a Censura: de como o cutelo vil incidiu na cultura.* Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

ALEM, João Marcos. Caipira e country: a nova ruralidade brasileira. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1996. Tese de doutorado.

ALEXANDRE, Ricardo. A verdade do universo. *História do Rock Brasileiro – Anos 70*. São Paulo: Abril/ Super Interessante, fascículo 2, s./d., p.34-45.

ALMEIDA FILHO, Hamilton. *A sangue-quente: a morte do jornalista Vladimir Herzog*. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1978.

ALMEIDA, Maria Hermínia T. de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. *História da vida privada no Brasil: contrastes na intimidade contemporânea.* São Paulo: Cia das Letras, v. 4, 1998.

ALMEIDA, Regina. *A Ideologia e a Canção Popular: Estudo para um relacionamento entre a história contemporânea do Brasil e do Chile e a canção popular.* Porto Alegre: Pós-Graduação em História da Cultura, 1984. (Dissertação de Mestrado)

ALMEIDA, Luís Pinheiro de. *O "London London" de Zeca.* Disponível em: <http://www.instituto-camoes.pt/bases/zeca/testemunho5.htm>. Disponível em: 25 jun. 2002.

ALTHUSSER, L. *Ideologia e aparelhos ideológicos do estado*. Trad. J. J. Moura, Ramos. Lisboa, Presença/Martins Fontes, 1974. (título, 1970).

ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e Oposição no Brasil (1964-1984).* 2 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1984.

ANÁLISE crítica do processo de incorporação de segmentos que se desligaram de outras organizações e da Ação Popular – 1983. In: <http://www.vermelho.org.br/pcdob/80anos/docshists/1983c.asp>. Disponível em 04 abr. 2005.

ANDRADE, John. *Dicionário do 25 de Abril: Verde Fauna, Rubra Flora.* Lisboa: Nova Arrancada, 2002.

ANDRADE, Sebastião Costa. *Amor e amantes: Homem e Mulher no Cancioneiro Sertanejo*. João Pessoa: UNIPÊ, 2000.

ANDREUCCI, Álvaro; OLIVEIRA, Valéria. *Cultura amordaçada: intelectuais e músicos sob a vigilância do DEOPS.* São Paulo: Arquivo do Estado/ Imprensa Oficial, 2002.

ANHANGÜERA, James. *Corações Futuristas: notas sobre música popular brasileira*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1978.

ANOS 20 – VERDE-AMARELOS: http://www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/anos20/ev_arteecultura_verdeamarelos.htm>. Disponível em 25 abr. 2005.

APOLINÁRIO, João. *25 abril 1974: Portugal Revolução Modelo*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1974.

AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978).* Bauru: EDUSC, 1999.

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não. Música popular cafona e ditadura militar.* 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ARQUIVO da PIDE/ DGS na Torre do Tombo – Guia da Exposição. Lisboa: Instituto dos Arquivos Nacionais/ Torre do Tombo, 1997.

ARRUDA, José Jobson, FONSECA, Luís (orgs.). *Brasil-Portugal: História, agenda para o milênio.* Bauru, SP: EdUSC, 2001.

ARRUDA, José Jobson, TENGARRINHA, José Manuel. *Historiografia Luso-Brasileira Contemporânea.* Bauru, SP: EDUSC, 1999.

AUDIBERT, Pierre. *Portugal: os novos centuriões.* São Paulo: Difel, 1975.

AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). In: *Cadernos de estudos lingüísticos*, Campinas, UNICAMP – IEL, n. 19, jul./dez.,1990.

_____. *Palavras incertas – As não-coincidências do dizer*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

_____. Heterogeneidade mostrada e heterogeneidade constitutiva: elementos para uma abordagem do outro no discurso. In: _____*Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido.* Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004a.

_____. Palavras mantidas a distância. In:_____*Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido.* Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004b.

AUTRAN, Margarida. O estado e o músico popular: de marginal a instrumento. In: *Anos 70: música popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

AZEVEDO, Cândido de. *A censura de Salazar e Marcelo Caetano - imprensa, teatro, cinema, televisão, radiodifusão, livro*. Lisboa: Caminho, 1999.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski* (P. Bezerra trad.). Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1981 (Título original: Problémi poétiki Dostoiévskovo).

_____. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo, Martins Fontes. 1992.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. M. Lahud & Y. F. Vieira. 4. Ed. São Paulo, Hucitec, 1988 (título original, 1929).

_____. (Voloshinov, V.N.-1929). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, Hucitec, 1992a.

_____.*Questões de literatura e de estética*. A teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: HUCITEC, 2010a.

_____. *Epos e romance* (Sobre a metodologia do estudo do romance). In: *Questões de literatura e de estética*. A teoria do romance. Trad. Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: HUCITEC, 2010a, p. 397- 428.

_____. *Para uma filosofia do ato responsável*. Trad. aos cuidados de Valdemir Miotello & Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João, 2010b.

BAKHTIN, M. M. e DIVAKIN, V. *Mikhail Bakhtin em diálogo.* Conversas de 1973 com Viktor Duvakin. São Carlos: Pedro & João, 2008a.

BANDEIRA, Manuel. *Bandeira a vida inteira*. Rio de Janeiro: Alumbramento, 1986.

BARBERO, Jesus M. Dos meios às mediações. Cultura, comunicação e hegemonia. Rio deJaneiro, Ed. UFRJ, 1997.

BARRACLOUGH, Geoffrey. *A História*. Venda Nova/Portugal: Bertrand, 2 vol., 1987. (Colecção Ciências Humanas).

BARROS, Adirson de. *Março: Geisel e a Revolução Brasileira.* Rio de Janeiro: Artenova, 1976.

BARROS, N.Lins e. Música Popular: Novas Tendências. Revista de Civilização Brasileira, N.1,Março/1965.

BEAUGRANDE, Robert Alain de, DRESSLER, Wolfgang Ulrich. *Introducción a La lingüística del texto.* Barcelona: Ariel Lingüística, 2005.

_____., Robert Alain de. *New Foundations for a science of text and discourse: cogntion, communication, and freedom and access to knowledge and society.* New Jersey: Alex, 1997.

_____. *Teoría y práctica en estudios de la lengua.* Cap.II. Disponível em: <http://www.beaugrande.com/>. Acesso em: 02 fev. 2007.

_____. *Nueva introducción básica al estudio del texto y del discurso.* Disponível em: <http://www.beaugrande.com/>. Acesso em: 08 jan. 2007.

_____., DRESSLER, Wolfgang Ulrich. *Introducción a La lingüística del texto.* Barcelona: Ariel, 1997.

BECK, Julian, MALINA, Judith. *Living Theatre: La Prision y El Legado de Caim.* Madrid: Edicusa, 1975.

BEDIN, Olivo. *Fatores de textualidade e discursividade no editorial.* Dissertação de Mestrado da Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2003.

BENVENISTE, E. *O aparelho formal da enunciação*. In: Problemas de lingüística geral. Trad. E. Guimarães ET AL. Campinas, Pontes, 1989. (título original, 1974).

BENVENISTE, E. *O homem na língua. In: Problemas de lingüística geral*. Trad. M. G. Novak & L. Neri. São Paulo, Companhia Editora Nacional/Edusp, 1976. (título original, 1966).

BENTES, Ana Cristina (orgs.) *Introdução à lingüística 1: domínios e fronteiras.* São Paulo: Cortez, 2001. p. 245-287.

BERG, Creuza. *Mecanismos do Silêncio: expressões artísticas e censura no Regime Militar* (1964-1984). São Carlos: Edufscar, 2002.

BERNÁRDEZ, Enrique. *Lingüística del texto.* Madrid: Arco Libros, 1987.

_____. *Teoría y epistemología del texto.* Madrid: Cátedra,1995.

BIONDI, Aloysio. (1978), *A Censura e Certas Mordomias*. *Isto É,* 14 de junho/76.

BLACK, Jeremy, MAcRAILD, Donald. *Studying History*. 2 ed. London: Macmillan, 2000.

BLOCH, Marc. *Marc Bloch: História e Historiadores* (Textos reunidos por Étienne Bloch). Lisboa: Teorema, 1998.

_____. Pour une histoire comparée des societés européennes. In: *Mélanges Historiques.* Paris: Sevpen, v.1, 1963. – (Bibiotheque Generale de L'École Pratique des Hautes Études).

BOBBIO, Norberto, MATTEUCCI, Nicola, PASQUINO, Gianfranco. Autoritarismo. *Dicionário de Política*. 4 ed. Brasília: Edunb, v.1, 1992, p. 94-104.

BOCCANERA, Silio. (1978), *An Experiment in Prior Restraint Press Censorship in Brazil, 1972-1975.* Tese de Mestrado em jornalismo, University of Southern California.

BOCCIA PAZ, Alfredo. "Operativo Cóndor": ¿un ancestro vergonzoso? *Cuadernos para el Debate*, nº. 7, Buenos Aires, octubre de 1999.

BOMENY, Helena, O*s dezessete e setecentos*. In: Cavalcante, Berenice; Starling, Heloísa; Eisenberg, José. Decantando a República: Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 117-146.

BORDIEU, Pierre. Você disse "popular"? In: *Revista Brasileira de Educação*. nº. 1, jan.-abr./1996, p. 16-26.

BOUTIER, Jean, JULIA, Dominique (orgs.). *Passados Recompostos: Campos e Canteiros da História.* Rio de Janeiro: UFRJ/ FGV, 1998.

BRAIT, B. (org). Bakhtin, dialogismo e construção de sentido. Campinas, Editora da UNICAMP, 1997.

BRANDÃO, H. N. *A subjetividade no discurso*. In: NASCIMENTO, E. M. F. S. & GREGOLIN, M. do R. V. (orgs) Problemas atuais da Análise do Discurso. Araraquara, Editora da UNESP, n. 1, 1994.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

BRANT, Fernando. Vinte Janeiros. Jornal Estados de Minas, Belo Horizonte, 12 jan, 2005.

BROWN, Gillian, YULE, George. *Análisis del discurso.* Madrid: Visor Libros, 1993.

BURGUIÈRE, André. Comparada (História). *Dicionário das Ciências Históricas*. Rio de Janeiro: Imago, 1993, p. 166-8.

BURKE, Peter. *História e teoria social*. São Paulo: UNESP, 2002.

_____. *Sociologia e História*. Porto: Afrontamento, 1980.

BUSTAMANTE, Regina Maria, THEML, Neyde. *História Comparada: olhares plurais. Estudos Ibero-Americanos.* PUCRS, v. XXIX, dez. 2003, p.07-22.

CABRAL, Sérgio. No tempo de Almirante: uma história da rádio e da MPB. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

CAETANO, Marcelo. *Depoimento.* Rio de Janeiro: Record, 1974.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CAMPOS, J. M. *Opressão (fascismo) e repressão (PIDE) - Subsídios para a história da PIDE.* Lisboa: Amigos do Livro Editores, v. 1, s/d.a. ????

CAMPOS, J. M., GIL, L. P. *Opressão (fascismo) e repressão (PIDE) - Subsídios para a história da PIDE*. Lisboa: Amigos do Livro Editores, v. 2, s/d.b. ????

CANCIÓN del Sur. In: <http://www.jaivaamigos.com/discografia/id50.html>. Disponível em: 29 mar. 2005.

CANCIONEIRO para mocidade: canto colectivo. Lisboa: Serviço de Publicações da Mocidade Portuguesa, 1969.

CÂNDIDO, Antonio. *Recortes.* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANTOS DE LUTA. Lisboa: Grupo de Acção Cultural, 1974.

CAPELATO, Maria Helena R. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo.* Campinas, SP: Papirus, 1998. – (Coleção Textos do Tempo)

CARDOSO, Fernando Henrique. (1972), *O Modelo Político Brasileiro.* São Paulo, Difel.

_____. (1975), *Autoritarismo e Democratização.* Rio de Janeiro, Paz e Terra.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.). *Minorias Silenciadas: História da Censura no Brasil*. São Paulo: EDUSP/ Imprensa Oficial do Estado/ Fapesp, 2002.

_____. *Livros proibidos, idéias malditas: o DEOPS e as Minorias Silenciadas.* 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial/ USP/ Fapesp, 2002

CASTRO, R. Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 347-348.

CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (Orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. 190 p., 23,5 cm. (Outras conversas sobre os jeitos da canção, v. 1).

_____.; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (Orgs.).

Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. 175 p., 23,5 cm. (Retrato em branco e preto da nação brasileira, v. 2).

_____.; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (Orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. 175 p., 23,5 cm. (A cidade não mora mais em mim, v. 3).

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1999.

CARVALHO FILHO, Luís Francisco da S. Pedido de reconsideração do processo de Zuzu Angel. *Mortos e desaparecidos políticos: reparação ou impunidade?* 2 ed. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ USP, 2001, p. 345-61.

CARVALHO, Mário Vieira. *A música e a luta ideológica*. Lisboa: Editorial Estampa, 1976.

_____.*O essencial sobre Fernando Lopes-Graça.* Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1989.

_____.*Ópera como estetização da política e propaganda do Estado*. In: *O Estado Novo: das origens ao fim da autarcia – 1926-1959.* Lisboa: Fragmentos, v.2, 1987, p.209-28.

CARVALHO, Otelo Saraiva de. *Alvorada em Abril.* 4 ed. Lisboa: Editorial Notícias, 1998.

CARVALHO, Pinto de. *História do fado*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982.

CASCUDO, Teresa. *A música soviética entre o degelo e a Perestroika (1953-1989). Música russa: um breve panorama.* Lisboa: Público, 2001, p. 69-93.

CASTELLO BRANCO, Carlos. (1983), *Desengajamento dos Militares*. *Jornal do Brasil*, 22 de março, p. 2.

_____. (1978), *Liberdades Relativas*. *Jornal do Brasil*, 10 de junho, p. 2. CASTELLO, José. *Vinicius de Moraes: o poeta da paixão*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CASTRIM, Mário. *Televisão e Censura*. Porto: Campo das Letras, 1996. (Campo das Media; 1).

CASTRO, Demetrio. Comprender comparando. Valores de uma búsqueda en historia y ciências sociales. *Studia Histórica – Historia Contemporanea*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, v. X-XI, 1992, 1993, p. 77-90.

CASTRO, Ruy. Chega de saudade. A história e as histórias da Bossa Nova. SP, Cia das Letras, 1990

CAVALCANTI, Pedro Celso Uchoa; RAMOS, Jovelino. *MEMÓRIAS do Exílio – Brasil: 1964-19??* Lisboa: Arcádia, 1976.

CERRI, Luis Fernando. *Ensino de História e Nação na Propaganda do "Milagre Econômico"*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 22, nº. 43, 2002, p. 195-224.

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História.* 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

_____. *A Invenção do Cotidiano: 1. artes de fazer.* Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CHAGAS, Carlos. (1979), *113 Dias de Angústia - Impedimento e Morte de um Presidente.* Porto Alegre, L&PM Editores.

CHAROLLES, Michel. *Introdução aos problemas da coerência dos textos: abordagem teórica e estudo das práticas pedagógicas.* Trad. Paulo Otoni. In: GALVES, Charlotte, ORLANDI, Eni Puccinelli, OTONI, Paulo. *O texto: escrita e leitura.* Campinas: Pontes, 1988. p. 39-86.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude.* Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

_____. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL/Bertrand Brasil, 1990.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia.* São Paulo: Brasiliense, 1980.

CHENTALINSKI, Vitali. *A palavra ressucitada: nos arquivos literários do KGB*. Venda Nova, Portugal: Bertrand, 1996.

CHERUBIM, Sebastião. Dicionário de figuras de linguagem. São Paulo: Pioneira, 1989.

CHEVALIER, Jean, GHERRBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 17 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CISQUELLA, Georgina (et. al.). *La represión cultural en el franquismo: diez años de censura de libros durante a Ley de Prensa*. 2 ed. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002. (1977).

CITELLI, Adilson. *O texto argumentativo.* São Paulo: Scipione, 1994.

CLAUDÍN, Víctor. *Canción del autor en España: apuntes para su historia*. Madrid: Ediciones Júcar, 1981. (Série Los Juglares).

COGGIOLA, Osvaldo (org.). *Espanha e Portugal: o fim das ditaduras*. São Paulo: Xamã, 1995.

COIMBRA, Cecília. Tortura ontem e hoje: resgatando uma certa história. Disponível: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-73722001000200003&script=sci_arttext&tlng=pt>. Acesso em 13 nov. 2005.

COLEÇÕES CAROS AMIGOS. A ditadura militar no Brasil. Fascículo 7 Governo Médice - A tortura. Caros Amigos Editora.

COLEÇÕES CAROS AMIGOS. A ditadura militar no Brasil. Fascículo 9 Governo Geisel - Fim do milagre. Caros Amigos Editora.

COLEÇÕES CAROS AMIGOS. A ditadura militar no Brasil. Fascículo 11 Governo Geisel - A Abertura. Caros Amigos Editora.

COLLING, Ana Maria. *A Resistência da Mulher à Ditadura Militar no Brasil.* Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

COMISSÃO do Livro Negro sobre o Fascismo. *A política de informação no regime fascista.* Mira-Sintra, Portugal: 1980.

COMITÊ D'AUTODÉFENSE SOCIALE – KOR. Les archives de la censure polonaise. *Esprit.* Nº. 14, v.2, fev/ 1978, p. 160-65.

CONTE, Maria-Elizabeth. (org.). *La linguística testuale.* Milão: Feltrinelli Economica, 1977.

CONTIER, Arnaldo D. *Arte e Estado: Música e Poder na Alemanha dos Anos 30*. In: *Revista Brasileira de História: Sociedade e Cultura.* São Paulo: ANPUH/ Marco Zero, v.8, nº 15, set. de 1987/ fev. de 1988.

_____. Edu Lobo e Carlos Lyra: *O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60).* Revista Brasileira de História. São Paulo: ANPUH, vol.18, nº 35, ISSN: 0102 0188, 1998.

_____. *Memória, História e Poder: a Sacralização do Nacional e do Popular na Música (1920-50).* In: *Revista Música.* São Paulo:[s.n.], v.2, n.1, mai./1991.

_____. *Música e ideologia no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Novas Metas, 1985.

CORREIA, Carlos. *Grândola, gravada às 3 da manhã.* In: <http://www. institutocamoes.pt/bases/zeca/testemunhos.htm> Disponível em: 23 mai. 2002.

CORREIA, Mário. *Música Popular Portuguesa: um ponto de partida.* Coimbra: Centelha, 1984.

CORTEZ, Lucili Grangeiro. Pensamento e acção política de exilados brasileiros pela independência das colônias portuguesas. *Actas Congresso Luso-Brasileiro - Portugal-Brasil: memórias e imaginários.* Lisboa: Ministério da Educação, v. 1, 2000, p. 650-64.

COSTA, Caio Túlio. *Cale-se: A saga de Vannucchi Leme – A USP como aldeia gaulesa – O show proibido de Gilberto Gil.* São Paulo: A Girafa Editora, 2003.

COSTA, Eugénia Ribeiro da. Apresentação. In: *Guia da Exposição: O Arquivo da PIDE/DGS na Torre do Tombo.* Lisboa: Instituto dos Arquivos Nacionais/ Torre do Tombo/ Ministério da Cultura, 1997.

COSTA, N.B. As *letras e a letra: o gênero canção na mídia literária*. In: Dionísio, A.P. (org.). *Gêneros textuais e ensino.* Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

_____. *Canção popular e o ensino da língua materna*. In : *Linguagem em (Dis)curso*, Tubarão, v. 4. Julho/dezembro de 2003.

COSTELLA, Antônio F. (1970), *O Controle de Informação no Brasil.* Petrópolis, Vozes.

CRUZEIRO, Maria Manuela. O imaginário político do 25 de abril. *Revista de História das Idéias*. Coimbra: Faculdade Letras da Universidade de Coimbra, vol. 16, 1994, p. 433-75.

CUADERNOS para el Diálogo: Revista Mensual: Liberdades Públicas en España. 35. Madrid: Iberoamericanas, Junio, 1973.

CUNHA, Isabel Ferin. *A revolução da Gabriela: o ano de 1977 em Portugal.* Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/cunha-isabel-ferin-revolucao-gabriela.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2004.

CUNHAL, Álvaro. *A Revolução dos Cravos.* In: *Espanha e Portugal: o fim das ditaduras.* São Paulo: Xamã, 1995, p. 138-52.

DANTAS, Vera, VAZA, Marcos. *Interdito a todas as idades.* In: <http://www. institutocamoes.pt/bases/25abril/interditotods.htm> Disponível em: 25 jun. 2002.

DAVIES, R. W. *Censura e falsificações na História da URSS*. Lisboa: Edições 70, 1991.

DESAPARECIDOS POLÍTICOS. In: <http://www.dhnet.org.br/memoria/tnmais/politico.html> . Disponível em 04 abr. 2005.

DECCA, E. S. de. "Memórias e Cidadania". In CUNHA, M. C. P. ET al. O Direito à Memória – Patrimônio e Cidadania. São Paulo: SMC/DPH, 1991, p. 63.

DELGADO, Ivã. O Brasil e a saga de Humberto Delgado. In: *Espanha e Portugal: o fim das ditaduras*. São Paulo: Xamã, 1995.

DIAS, Lucy. *Anos 70: enquanto corria a barca.* São Paulo: Senac, 2003. 360 p.

DIJK, Teun A. van. *Ideología*. Espanha: Gedisa, 1999.

_____. *La ciencia del texto: un enfoque interdisciplinario.* Barcelona: Paidós, 1997.

_____.*Estructuras y funciones del discurso: una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso.* México: Siglo XX, 2001.

_____. *El discurso como estructura y proceso.* Barcelona: Gedisa, 2001.

_____. *De la gramática del texto al análisis crítico del discurso.* Disponível em: <http://www.discursos.org>. Acesso em: 25 nov. 2006.

_____. *Discurso, conocimiento e ideología: reformulación de viejas cuestiones y propuesta de algunas soluciones nuevas.* Disponível em: <http://www.discursos.org/>. Acesso em: 10 dez. 2006.

_____. *Discurso, poder y cognición social.* Disponível em: <http://www.discursos.org/>. Acesso em: 10 dez. 2006

_____. *Discurso y dominación.* Disponível em: <http://www.discursos.org/>. Acesso em: 11 dez. 2006.

_____. *El análisis crítico del discurso.* Disponível em: <http://www.discursos.org/>. Acesso em: 11 nov. 2006.

_____. *Leer entre líneas.* Disponível em: <http://www.discursos.org/>. Acesso em: 08 jan. 2007.

DINIZ, Maria Augusta. *As fadas não foram à escola: a literatura de expressão oral em manuais escolares do ensino primário*. Porto: Edições ASA, 1994.

DISCOGRAFIA José Afonso - Centro de Documentação AJA In: <http://www.aja.pt/centrodedocumentacao/discografia.htm> Disponível em: 25 jun. 2002.

D'ONOFRIO, S. Forma e sentido do texto literário. São Paulo: Ática, 2007.

DOPS: a lógica da desconfiança. 2 ed. Rio de Janeiro: APERJ, 1996.

DOSSIER A Revolução das Flores: do 25 de abril ao governo provisório. Lisboa: Editorial Áster, s./d.

DUBY, G. e LARDREAU, G. *A memória e o que ela esquece*. In Diálogos sobre a Nova História. Lisboa: Publicações Don Quixote, 1989.

DREIFUSS, René Armand. *1964: a conquista do estado.* Petrópolis: Vozes, 1984.

DROP, W. *Planificación de textos con ayuda de modelos textuales.* In: BERNÁRDEZ, Enrique. Lingüística del texto. Madrid: Arco Libros, 1987. p. 293-316.

DUARTE, António. *Liberdade para Sérgio Godinho.* In:<http://www.institutocamoes.pt/bases/godinho/liberdade.htm>. Disponível em 12 jan. 2005.

DUCROT, O. Esboço de uma teoria polifônica da enunciação. In: O dizer e o dito. Campinas, Pontes, 1987. (título original, 1984).

ECHEVERRIA, Regina. *Furacão Elis.* Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1985.

ESCRIHUELA, Joan Manuel. *Joan Manuel Serrat.* Barcelona: Edicomunicación, 1992.

ESSINGER, Silvio (org.). *O Baú do Raul Revirado.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p.94.

ESTADO DE MINAS. Mobilização dos mineiros pelas diretas reuniu mais de 200 mil. Jornal Estado de Minas, Belo Horizonte, 25 de fevereiro de 1984.

FABRE, Geneviève. O movimento negro. In: *Descolonização.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977, p. 181-97.

FADO: vozes e sombras. Lisboa: Electa, 1995.

FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. (1975), *Censura e Liberdade de Expressão.* São Paulo, Editora e Distribuidora do Autor.

FAJARDO, Sinara Porto. *Espionagem política: Instituições e Processo no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: IFCH-UFRGS, 1993 (Dissertação de Mestrado).

FAUSTINO, Mário. Evolução da poesia brasileira. n/d. 1993.

FERNANDES, Millôr. *Bons tempos, hein?!* Porto Alegre: LP&M, 1979. (Coleção Teatro de Millôr Fernandes; 6).

_____.. (1975), *Sem Censura*. O *Pasquim*, junho.

FERNANDES, Rinaldo (org.). *Chico Buarque do Brasil.* Rio de Janeiro: Garamound, Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

FERREIRA, José Medeiros. A evolução cultural e das mentalidades. *História de Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, v. 8, 1995, p. 166-73.

FERREIRA, S.P.A.; Dias, M.G.B.B. Leitor e leituras: considerações sobre gêneros textuais e construção de sentidos. Rev. Psicologia: Reflexão e Crítica, 18(3), p.323-329. ISSN 0102 7972, 2005

FICO, Carlos. *Como eles agiam – Os subterrâneos da ditadura militar: Espionagem e polícia política*. São Paulo: Record, 2001.

_____.*Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 1997.

FIGUEIREDO, Lucas. *Ministério do Silêncio: a história do serviço secreto brasileiro de Washington Luís a Lula. (1927-2005).* Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2005.

FIORIN, José Luiz. *O regime de 1964: discurso e ideologia.* São Paulo: Atual, 1988.

_____. *Tendências da Análise do Discurso.* In: Cadernos de Estudos Lingüísticos. Campinas, UNICAMP – IEL, n. 19, jul./dez., 1990.

FIUZA, Alexandre. *Entre cantos e chibatas: a pobreza em rima rica nas canções de João Bosco e Aldir Blanc*. Campinas: FE/ Unicamp, 2001 (Dissertação de Mestrado).

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. Trad. L. F. de A. Sampaio. 3 ed. São Paulo, Loyola, 1996. (título original, 1971).

_____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema* (2ºed.; M.B.da Motta, org.;I.A.D.Barbosa, trad.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Título original: Dits et écrits)

FRANCESCHI, Humberto M. Registros sonoros por meios mecânicos no Brasil. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1984.

FRANCO, Maria Laura Puglisi Barbosa. *Representações sociais, ideologia e desenvolvimento da consciência.* In: Cadernos de Pesquisa, v. 34, n. 121, jan./abr. 2004, p. 169-186, jan./abr. 2004. Disponível em:
<http://www.scielo.br/pdf/cp/v34n121/a08n121.pdf> Acesso em: 22 mar 2009.

FREIRE, Alípio, ALMADA, Izaías, PONCE, Granville (orgs.). *Tiradentes, um presídio da ditadura: Memórias de presos políticos*. São Paulo: Scipione, 1997.

FREITAS, Jânio de. *A memória não se anistia*. Folha de São Paulo, São Paulo, 23 ago. 1999. Caderno Brasil, p.01.

FRITH, Simon. *The insdustrialization of popular music*. In: Lull, James (org.). Popular music and Comunicationa. 2. ed. California: Sage Publications, 1992.

FROTA, Lélia Coelho. *Os vínculos da poética de Vinicius de Moraes com a cultura portuguesa. Brasil e Portugal: 500 anos de desenlaces.* Rio de Janeiro: Gabinete Português de Leitura, v. 2, 2001.

FRUET, Luiz Henrique. *Portugal, hoje: anarquistas e monarquistas andam soltos pelas ruas.* São Paulo: Editora Arte & Texto, 1975.

FRUTUOSO, Armando. In:
<http://www.vermelho.org.br/pcdob/80anos/martires/martires51.asp>. Disponível em 04 abr. 2005.

GABEIRA, Fernando. *Nas asas de 1968: rumos, ritmos e rimas. Rebeldes e Contestadores: 1968 – Brasil, França e Alemanha*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999.

_____. *O Crepúsculo do macho*. 14 ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1980. (Coleção Edições do Pasquim; 82).

_____. *O que é isso, companheiro?* 11 ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1979. (Coleção Edições do Pasquim; 66).

GADA, A.L.C. A canção no livro didático de língua portuguesa. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, 2005.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *MMPB: uma análise ideológica.* In: *Saco de gatos: ensaios críticos.* São Paulo: Duas Cidades, 1976.

_____. *Nas asas de 1968: rumos, rimos e rimas.* In: Garcia, Marco Aurélio e Vieira, Maria Alice (orgs.). Rebeldes e contestadores – 1968: Brasil, França, Alemanha. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 1999.

GALVÃO, Flávio. (1975), *A Liberdade de Informação no Brasil*. *OEstado de São Paulo*, suplemento do centenário, 29 de novembro.

GARRIDO, Lucy (org.). *Meu quarto, minha cela.* Porto Alegre: L&PM, 1989.

GASPARI, Élio. *A ditadura escancarada.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002b. (As ilusões armadas).

_____. *A ditadura envergonhada.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002a. (As ilusões armadas).

_____. *A ditadura derrotada.* São Paulo: Companhia da Letras, 2002.

_____. (1978). *Os Documentos da Censura*, *Jornal do Brasil*, 18 de junho, Caderno Especial, p. 1.

GERALDO Azevedo quase perde o gosto pela música. *Jornal do Commércio*. Recife, 29 set. 1999.

GODINHO, Sérgio. *Canções de Sérgio Godinho*. 2 ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 1983.

_____. *O pequeno livro dos medos*. Ilustrações de Sérgio Godinho.2 ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

GOLDFEDER, Miriam. *Por trás das ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GOMES, Manuel João (org.). *Léo Ferré.* Lisboa: Ulmeiro, 1984.

GORENDER, Jacob. *A revolução burguesa e os comunistas*. In: D'Incao, Maria Angela (org.). O saber militante. Ensaios sobre Florestan Fernandes. Rio de Janeiro, UNESP/Paz e Terra, 1987.

GONZAGA F. (1974), *Censorship in Brazil and Changes in Press Content.* Tese de Mestrado em jornalismo, Indiana University.

GUIMARÃES, Elisa. *Procedimento discursivo e organização textual no processo ensino/aprendizagem.* In: BASTOS, Neusa Barbosa. (org.) *Língua Portuguesa em Calidoscópio.* São Paulo: Educ/ Fapesp, 2004. p. 189-196.

_____. *Marcas discursivas do texto didático.* In: MICHELETTI, Guaraciaba & Andrade, Carlos, Augusto. Baptista de. (orgs.). *Discurso: olhares múltiplos.* São Paulo: Andross, 2005. p. 249-260.

_____. *A articulação do texto.* São Paulo: Ática, 1999.

_____. *Processos de organização do texto.* In: BASTOS, Neusa Barbosa (org.) *Discutindo a prática docente em língua portuguesa.* São Paulo:EDUC-PUC/SP, 2002, p. 21-32.

HALL, Stuart. *A questão da identidade cultural*. Textos didáticos, Campinas/São Paulo: IFCH/Unicamp, 1995.

HAROCHE, C. *Fazer dizer, querer dizer*. São Paulo, Hucitec, 1992. (título original, 1983).

HOBSBAWN, Eric J. *História Social do Jazz*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOBSBAWN, Eric J., RANGER, Terence. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOLLANDA, Chico Buarque. *Chico Buarque: letra e música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HOLLANDA, Chico Buarque de, GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição.* 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chapeuzinho Amarelo*. (Ilustrações de Ziraldo). 11 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

HOLLANDA, Chico Buarque de. *O momento da criação de Vai Passar*. Disponível em http://www.chicobuarque.com.br/consultado em 27 de fevereiro de 2005.

HOLLANDA, Chico Buarque de. Tantas *Palavras. Tantas Palavras - Todas as Letras & Reportagem Biográfica de Humberto Werneck.* São Paulo: Companhia das Letras. 2006.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60.* 9. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

HOMEM DE MELLO, Zuza. *A Era dos Festivais: uma parábola*. 3 ed. São Pulo: Ed.34, 2003.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário da Língua Portuguesa.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

<http://www.acervoditadura.rs.gov.br/>. Acesso em: 08 jul. 2006 e 18 jul. 2006.

<http://www.arquivonacional.gov.br/>. Acesso em: 08 jul. 2006.

<http://www.chicobuarque.com.br/>. Acesso em: 22 jun., 12 jul. e 25 jul. 2006.

<http://www.cpdoc.fgv.br/>. Acesso em: 12 jul. 2006.

<http://www.folha.uol.com.br/>. Acesso em: 10 jul. 2006.

<http://www.mec.gov.br>. Acesso em: 15 jun. 2006.

<http://www.discursos.org/>. Acesso em: 11 nov. 2006, 25 nov. 2006, 10 dez. 2006 11 dez. 2006 e 08 jan. 2007.

<http://www.beaugrande.com/>. Acesso em: 02 fev. 2007 e 08 jan. 2007.

<http://www.censuramusical.com/>. Acesso em 10 set. e 15 out. 2007.

IGNATIEV, Oleg. *Três tiros da PIDE.* Lisboa: Prelo, 1975.

INFANTE, Ulisses. *Do texto ao texto.* São Paulo: Scipione, 1998.

ISAACS & MARTIN, Alan & Elizabeth. *Dicionário de Música*. Zahar: São Paulo,s/d, 1985.

JAKOBSKIND, Mario Augusto. (1976), *Censura no Brasil em 1975*. *0 Pasquim*, 5 de janeiro, pp. 4-5.

JARA, Joan. *Canção Inacabada: a vida e obra de Victor Jara.* Rio de Janeiro: Record, 1998.

JOBIM, Tom. *Depoimento – Tom Jobim.* Rio de Janeiro: Rio Cultura, s./d.

JORNAL DO BRASIL. (23/11/1977), "Geisel diz ao STF que a Censura Continua como se o País Estivesse sob Sítio" p. 4.

_____. (09/06/1978), "Sem Censura", p. 10.

_____. (28/03/1983), "Gallup Diz que Fluminenses Esperam Governo Melhor", p.3.

_____. (26/8/1962), Entrevista do Marechal Lott a Derly Barreto.

_____. (04/4/1975), Resultados da pesquisa de César Guimarães e Luis Alberto Bahia.

KLEIN, Lucia Maria Gomes. (1973), *A Nova Ordem Legal e Redefinição das Bases de Legitimidade.* Tese de Mestrado, Iuperj.

KELLY, Celso Otávio Prado. *Arte e Comunicação*. Rio de Janeiro: Agir, 1972.

KOCH, Ingedore G. Villaça. *Cognição, discurso e interação*. (Org. e apresentação). São Paulo: Contexto, 1999.

_____. *Desvendando os segredos do texto.* São Paulo: Cortez, 2002.

KOSHIBA, Luiz; PEREIRA, Denise Manzi Freyse. *História do Brasil.* São Paulo: Ática, 1996.

KRAUSCHE, Valter. *Adoniran Barbosa: pelas ruas da cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.79.

_____. Música popular brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1983.

KRISTEVA, Julia. Introdução à semanálise. Trad. Lúcia França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda: Jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988.* São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

_____. *Pelo buraco da fechadura: o acesso à informação e às fontes* (os arquivos do DOPS – RJ e SP). *Minorias Silenciadas: História da Censura no Brasil*. São Paulo: EDUSP/ Imprensa Oficial do Estado/ Fapesp, 2002, p. 553- 83.

LACAN, Jacques. *Escritos.* O estádio do espelho como formador da função do eu. Do sujeito enfim em questão. A metáfora do sujeito.Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LAMOUNIER, Bolívar (org.). (1980a), *Voto de Desconfiança.* São Paulo, Vozes.

_____. (1980b), *O Voto em São Paulo*, 1970-1978", in B. Lamounier (org), *Voto de Desconfiança, São* Paulo, Vozes, pp. 15-80.

LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio – A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo.* Campinas: Edunicamp, 1995. (Coleção Viagens da Voz)

_____. *Luzes da Cidade*. *Óculum* - Revista universitária de arquitetura, arte e cultura. Campinas: PUC, nº. 1, p. 50-55, ago. 1985.

LEONELLI, Domingos; Oliveira, Dante de. Diretas Já: 15 meses que abalaram a história. Rio de Janeiro: Record, 2004.

LEONZO, Nanci. Boas Vindas, General! O Brasil e a resistência contra a ditadura em Portugal. In: *Espanha e Portugal: o fim das ditaduras*. São Paulo: Xamã, 1995.

LETRIA, José Jorge. *A canção política em Portugal*. Porto, Almagráfica, 1978.

_____. *Cantos de Revolução.* Lisboa: Seara Nova, 1975.

_____.; FANHA, José. *José Afonso: o que faz falta.* Porto: Campo das Letras, 2004.

LIMA, Luiz Costa (org.). Teoria da cultura de massa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

LIVROS proibidos no regime fascista – exposição bibliográfica. Biblioteca Pública de Braga, 1994.

LOBO, Eulália Maria Lahmeyer. *Imigração Portuguesa no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2001.

LOPES, Norberto. *Visado pela Censura.* Lisboa: Editorial Asper, 1975.

LOPES-GRAÇA, Fernando. *A caça aos coelhos e outros escritos polêmicos*. Lisboa: Ed. Cosmos, 1976.

_____. *A canção popular portuguesa.* 2 ed. Lisboa: Europa-América, 1974.

_____. *Obras literárias: música e músicos modernos.* 2 ed. Lisboa: Caminho, 1986.

LORCA, Federico García. *Antologia Poética.* 2 ed. Barcelona: Plaza & Janes, 1998.

LOS SUEÑOS de América. In: <http://www.jaivaamigos.com/discografia/id48.html>. Disponível em: 13 mar. 2005.

LÖWY, M. *Ideologias e ciência social: elementos para uma análise marxista*. 4. Ed. São Paulo, Cortez, 1988.

LUCINI, Fernando González. *Veinte años de canción en España (1963-1983). 1. Dela esperanza/ apéndices.* Madrid: Ediciones de la Torre, 1989.

MACHADO, Cristina Pinheiro. *Os exilados: 5 mil brasileiros à espera da anistia.* São Paulo: Alfa-Ômega, 1979.

MACHADO, José Antonio Pinheiro. (1978), *Opinião x Censura.* Porto Alegre, L&PM. Editores.

MACIEL, Ayrton. *A História Secreta (Prontuários do DOPS).* Recife: Edições Bagaço, 2000.

MAFFI, Mario. *La cultura underground*. Barcelona: Anagrama, v. II, 1975.

MAGALHÃES, Marionilde de. *A lógica da suspeição: sobre os aparelhos repressivos à época da ditadura militar. Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH, v.17, n. 34, 1997, p. 203-20.

MAIER, Charles. La historia comparada. *Studia Histórica – Historia Contemporanea*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, v. X-XI, 1992, 1993, p. 11-32.

MAINGUENEAU, D. Discurso literário (A. Sobral trad.). São Paulo: Contexto, 2006.

_____. Novas tendências em análise do discurso. São Paulo: pontes, 1997.

_____. Termos chave da análise do discurso, os. Portugal: Gradiva. 1997.

_____. Cenas da enunciação. Curitiba: Criar Edições, 2006.

_____. *Contexto da obra literária*, o. São Paulo: Martins Editora, 2001.

_____.; CHARAUDEAU, Patrick. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: contexto, 2008.

_____. *Doze conceitos em análise do discurso*. São Paulo: parábola, 2010.

MAKLOUF, Luís. *A guerra da censura*. In: ___. Retratos do Brasil: da monarquia ao estado militar. São Paulo: Editora Três/Política Editora, 1984. V I-II.

MANUEL, Alexandre, CARAPINHA, Rogério, NEVES, Dias. *PIDE: História da Repressão*. Lisboa: Jornal do Fundão, 1974.

MARCÍLIO, Flávio. (1974), Discurso na sessão de encerramento da sétima Legislatura, Câmara dos Deputados, 5 de dezembro.

MARCONDES FILHO, Ciro. *Carnaval eleitoral: o outro lado da festa é a tragédia*. In: *Política e Imaginário nos meios de comunicação para massas no Brasil*. São Paulo: Summus, 1985, p. 157-63. (Novas Buscas em Comunicação; 4).

MARCONI, Paolo. (1975), Rapport de Fin de Première Année du Doctorat de Specialité (III Cycle). Sorbonne, outubro.

_____. (1980), *A Censura Política na Imprensa Brasileira.* São Paulo, Global Editora.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Aspectos lingüísticos, sociais e cognitivos da produção de sentido.* 1998

MARELLI, Sergio. *Medios cómplices: Censura y autocensura durante la dictadura argentina.* Disponível em: <http://www.etcetera.com.mx/pag73ne41.asp>. Acesso em 20 jul. 2005.

MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes. *A bem da Nação: o sindicalismo português entre a tradição e a modernidade (1933-1947).* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MARTINS, João Paulo, LOUREIRO, Rui. *As organizações armadas em Portugal de 1967 a 1974. História*, nº. 18, abril/ 1980, p. 14-26.

MARTINS, Roberto. *Segurança Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Tudo é História; 112).

MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã.* Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

MIRA MATEUS, Maria Helena et alii. *Gramática da língua portuguesa.* Coimbra:

Livraria Almedina, 1983. p. 185-216.

MIRANDA, Ana; ECHEVERRIA, Regina; MARCOS, Plínio; ARBEX Jr, José; TRANJAN, Carlos; FRENETTE, Marco; Johnny; FIRMO, Walter; SOUZA, Sérgio de. (Entrevs.) *Chico: o craque de sempre*. *Caros Amigos,* São Paulo, n. 21, p. 22-30, dez. 1998.

MATOS, Maurício. *O poder do gesto em Fernando Lemos*. Disponível em: <http://www.triplov.com/surreal/lemos.html>. Acesso em: 27 set. 2005.

MILONGA, Silvia. Entrevista - Amadeu Amorim: a herança do N'gola Ritmos deve ser preservada. In: Casa de Angola. Disponível em: <http://www.casadeangola.org/FIGURAS/ngola.htm>.Acesso em: 23 out. 2005.

MATOS, Sérgio Campos, ADÃO, Áurea. *A Imprensa periódica: memória da educação*. *História (re) construídas: leituras e processos educacionais.* São Paulo: Cortez, 2004, 59-77. (Questões de Nossa Época; 114).

MATOS, Sérgio Campos. Historiografia e memória social (1945-2000): Balanço e perspectivas futuras. In: *Brasil-Portugal: História, agenda para o milênio*. Bauru, SP: EDUSC, 2001, p. 537-58.

_____. *O Brasil na historiografia oitocentista. Brasil e Portugal: 500 anos de desenlaces.* Rio de Janeiro: Gabinete Português de Leitura, v. 2, 2001, p.319-32.

MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

_____. Apresentação. *Guia da Exposição – O Arquivo da PIDE/ DGS na Torre do Tombo.* Lisboa: Ministério da Cultura/ Torre do Tombo, 1997.

MELLO, José Eduardo Homem de. Música *popular Brasileira Cantada e contada por....*
SãoPaulo, Ed. Melhoramentos/Edusp, 1976 (entrevistas realizadas em 1967)

MELO, Rose Nery Nobre de. *Mulheres portuguesas na resistência*. Lisboa: Seara Nova, 1975.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982.

MINISTÉRIO da Justiça - Pauta da Comissão de Anistia, datada de 23.02.2005. In: <http://www.mj.gov.br/anistia/pdf/2005/plenario/Pauta2302.pdf>. Disponível em 03 abr. 2005.

MICELI, Sérgio. (1986), *Entre no ar em Belíndia*. *Cadernos do IFCH,* Unicamp.

MOBY, Alberto. Sinal *Fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45/ 1969-78).* Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *A cidade de São Paulo: cultura e música popular no ar*. *História*. São Paulo. nº. 17/8, 1998/1999.

MORAIS, Armindo José. *Vinte anos de cinema português - 1930-1950: conteúdos e práticas.* In: *O Estado Novo: das origens ao fim da autarcia – 1926-1959*. Lisboa: Fragmentos, v. 2, 1987, p. 187-208.

MORAIS, Washington. *Nora Ney – A pioneira do rock no Brasil*. São Paulo: Edicon, 1997.

MORELLI, Rita. Indústria Fonográfica: um estudo antropológico. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

MOSCOVICI, Serge. *Representações Sociais: Investigações em Psicologia Social*. Trad. Pedrinho A. Guareschi. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

MOSTAÇO, Eldecio. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião.* São Paulo: Proposta. 1982

MOURA, José Barata. *Estética da canção política:* alguns problemas. Lisboa: Horizonte, 1977.

MOUTINHO, José Viale. *Cancioneiro de Abril.* Lisboa: Ulmeiro, 1999.

_____. *Nosso amargo cancioneiro*. 2 ed. Porto: Paisagem, 1973.

MUGGIATI, Roberto. *Rock: o grito e o mito.* 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

MUGNAINI JR., Ayrton. *Adoniran: dá licença de contar...* São Paulo: Ed. 34, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. *Hoje preciso refletir um pouco*: ser social e tempo histórico na obra de Chico Buarque de Hollanda – 1971/1978. *História*, São Paulo: UNESP, v.22, nº. 1, 2003, p. 115-34.

_____. *A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política* (1968-1981). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, nº 47, p. 103-126, 2004. (versão *on line* disponível em: <http://www.scielo.br >. Acesso em: 07 out. 2005).

_____. *Os festivais da canção como eventos de oposição ao regime militar brasileiro (1966-1968). O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004).* Bauru, SP: Edusc, 2004, p.315-28. (Coleção História).

_____.*Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969).* São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2001.

NETTO, José Paulo. *Portugal: do fascismo à revolução*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

OLÁBARRI, Ignácio. *Qué historia comparada. Studia Histórica – Historia Contemporanea.* Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, v. X-XI, 1992, 1993, p.33-76.

OLIVEIRA, Flávia Arlanch M. *Globalização, Regionalização e Nacionalismo.* (Org.). São Paulo, EdUNESP/FAPESP, 1999.

ORLANDI, E. P. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso.* 2. Ed. Campinas, Pontes, 1987.

_____.V*ozes e contrastes*. São Paulo: Cortez. 1989.

_____. L*inguagem e seu funcionamento,* A. São Paulo: Pontes. 2009.

_____.D*iscurso e texto*. São Paulo: Pontes. 2001.

_____. P*apel da memoria.* São Paulo: Pontes. 2009.

_____. *Análise de discurso: princípios e procedimentos.* Campinas, São Paulo: Pontes, 2000.

_____. *As formas do silêncio.* As formas do silêncio no movimento dos sentidos (6ºed.). Campinas, SP, Editora da UNICAMP, 2007. Campinas: Pontes, 1996.

ORTIZ, Renato. *Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Mundialização e Cultura.* São Paulo: Brasiliense, 1994.

OSAKABE, Haquira. *Argumentação e discurso político.* São Paulo: Kairós, 1979.

OSÓRIO, Sanches. *O equívoco do 25 de abril.* Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1975.

PAES, Maria Helena Simões. *Em nome da segurança nacional: Do golpe de 64 ao início da abertura.* 7. ed. São Paulo: Atual, 1995.

PAIANO, Enor. *Tropicalismo: bananas ao vento no coração do Brasil.* São Paulo: Scipione, 1996.

PALMAR, Aluízio. *Documentos revelam participação de Itaipu na Operação Condor*. In: <http://www.torturanuncamais-rj.org.br/Artigos.asp?Codigo=32>. Disponível em 05 abr. 2005.

PAULINO, Leopoldo. *Tempo de Resistência*. 5 ed. Ribeirão Preto: COC Empreendimentos Culturais, 2004.

PAULO, Heloísa. *Aqui também é Portugal: a Colônia Portuguesa do Brasil e o Salazarismo.* Coimbra: Quarteto, 2000.

_____. *Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil: o SPN/SNI e o DIP*. Coimbra: Minerva, 1994.

PÊCHEUX, M. *Análise automática do discurso* (AAD-69). Trad. E. P. Orlandi. In: GADET, F. & HAK, T. (orgs) Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas, Editora da UNICAMP, 1990. (título original, 1969).

_____. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio.* (Trad. Eni Orlandi et alii). Campinas: Editora da Unicamp. 1988. (Título original: *Les vérites de la palice*, 1975).

_____. *O discurso: estrutura ou acontecimento.* Trad. Eni Orlandi. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 1997.

PEDROSA, Inês. *Michel Giacometti – Entrevista*. In: *Jornal de Letras, Artes e Idéias.* Ano IV, n.137, 19-25 fev. 1985, p. 10-1.

PELEGRINI, Sandra C. *Ação cultural no pós-golpe: um destaque à produção musical contestadora.* In: *Anais do V Encontro Regional de História da ANPUH-PR.* Ponta Grossa: Imprensa Universitária, 1997, p. 49-63.

PEREIRA, Nuno. *A Arquitetura do Estado Novo*. In: *O Estado Novo: das origens ao fim da autarcia – 1926-1959.* Lisboa: Fragmentos, v. 2, 1987, p. 323-57.

PINA, Luís de. *Panorama do Cinema Português (Das origens à actualidade).* Lisboa: Terra Livre, 1978.

PINTO, António Costa. *O salazarismo e o fascismo europeu: problemas de interpretação nas ciências sociais.* Lisboa: Estampa, 1992.

_____. *Portugal Contemporâneo: uma introdução. Portugal Contemporâneo*. Madri, Sequitur, 2000, p. 01-38.

_____. *Salazar e a elite ministerial do Estado Novo (1933-1945).* In: *Análise Social - Revista do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.* Lisboa: Universidade de Lisboa, n. 157, 2001.

PIRES, José Cardoso. *Dinossauro Excelentíssimo.* 6 ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1974.

PLATÃO, Francisco Savioli, FIORIN, José Luiz. *Lições de texto: leitura e redação.* São Paulo: Ática, 1996.

POESIA DE RESISTÊNCIA: 21 poetas para o século XXI. Lisboa: Biblioteca-Museu República e Resistência, 2003.

PORTELA, Artur. *Salazarismo e artes plásticas.* 2 ed. Amadora, Portugal: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/ Biblioteca Breve, 1987.

POSSENTI, Sírio. Os limites do discurso. Curitiba: Criar Edições, 2002.

_____. *Discurso, sujeito e o trabalho da escrita*. In: NASCIMENTO, E. M. F.. & GREGOLIN, M. DO R. V. (orgs) Problemas atuais da Análise do Discurso. Araraquara, Editora da UNESP, 1994.

_____. *Sobre as noções de sentido e de efeito de sentido.* In: POSSENTI, S. & CHACON, L. (orgs) Cadernos da Faculdade de Filosofia e Ciências: Análise do Discurso. Marília, Editora da UNESP, v. 6, n. 2, 1997.

_____. *O sujeito fora do arquivo*. Anais do I Encontro Nacional de Interação em Linguagem Verbal e não verbal (apresentação em 1993). Brasília.

_____. *Concepções de sujeito na linguagem*. In: Boletim da Abralin, 13. São Paulo, USP – Abralin. P. 13-30. 1993.

_____. *Discurso, sujeito e o trabalho de escrita*. In: Nascimento e Gregolin (org.). Problemas atuais da análise do discurso. (seriencontros). Araraquara. Ucorp. P.27-41. 1994.

_____. *A heterogeneidade e a noção de interdiscurso.* Texto de aula. 1994.

POULANTZAS, Nicos. *A crise das ditaduras: Portugal, Grécia, Espanha*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

PRESOS Políticos: documentos 1972-1974. Lisboa: Garcia & Carvalho, 1975.

PRÍNCIPE, César. *Os segredos da Censura.* Lisboa: Editorial Caminho, 1979.

PRONKO, Marcela. *A comparação histórica e a história do que não foi: desafios para a pesquisa histórica em América Latina*. In: *Anais da ANPHLAC/ V Encontro.* Belo Horizonte: UFMG, 2003.

QUADRAT, Samantha Viz. *Muito além das fronteiras. O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004).* Bauru, SP: Edusc, 2004, p.315-28. (Coleção História).

QUEM Somos: Conheça mais sobre a história da Universal Music. In: <http://www.universalmusic.com.br/quemsomos.asp>. Disponível em: 06 jul. 2003.

RANGEL, Flávio. *Diário do Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

RAPOSO, Eduardo M. *Canto de Intervenção (1960-1974).* Lisboa: Museu da República e Resistência, 2000.

_____. *Cantores de Abril: entrevistas a cantores e outros protagonistas do "Canto de Intervenção"*. Lisboa: Edições Colibri, 2000.

REBOUL, Percy. *Barnet Voices (Tempus Oral History).* The History Press LTD. 1999

RÊGO, Raul. *Os Índices Expurgatórios e a Cultura Portuguesa.* Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, s./d.

REIS, Fabio Wanderley (org.). (1978), *OsPartidos e o Regime.* São Paulo, Símbolo.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *Vozes silenciadas em tempo de ditadura: Brasil, anos de 1960. Minorias Silenciadas: História da Censura no Brasil*. São Paulo: EDUSP/ Imprensa Oficial do Estado/ Fapesp, 2002, p. 435-50.

REIS, Daniel Aarão, RIDENTI, Marcelo, MOTTA, Rodrigo (orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004).* Bauru, SP: Edusc, 2004. (Coleção História).

REVISTA Histórica – DEOPS. São Paulo: Arquivo do Estado de São Paulo, n.2, ano 2, agosto, 2000.

REVISTA AVENTURAS NA HISTÓRIA. Edição do Colecionador. Ditadura no Brasil. Tudo sobre o regime militar de 1954 a 1985. Ed. Abril. fig.11

RIBEIRO, Maria da Conceição. *A Polícia Política no Estado Novo (1926-1945).* Lisboa: Estampa, 2000.

RICOEUR, P. *Interpretação e Ideologias.* Trad. H, Japiassu. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. São Paulo: Record, 2000.

_____. *O fantasma da revolução brasileira.* São Paulo: EDUNESP, 1993.

RISÉRIO, Antônio. (org.). *Gilberto Gil: Expresso 222*. São Paulo: Corrupio, 1982.

RIVERA, Gloria García. *Autores e personagens censurados e proibidos*. *Palavra Amordaçada/ 8ª. Jornada Nacional de Literatura.* Passo Fundo: UPF, 2001, p. 208-10.

RIZZO DE OLIVEIRA, Eliézer. (1976), *As Forças Armadas: Política e Ideologia no Brasil.* Petrópolis, Vozes.

RENKEMA, Jan. *Introducción a los estudios sobre el discurso.* Barcelona: Gedisa, 1999.

REVISTA BRAVO. Editora Abril, nº 156, agosto de 2010, p. 24-31.
ROBIN, Regine. *Le Golem de l'écriture*: de l'autofiction au Cybersoi. Montreal: XYZ, 1997.

ROCHA, Francisco. *Adoniran Barbosa: O Poeta da Cidade*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 95.

RODRIGUES, Alberto Tosi. *Diretas Já: o grito preso na garganta.* São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

RODRIGUES, Graça Almeida. *Breve História da Censura Literária em Portugal.* Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, s./d.

ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: entre raízes e radares.* Rio de Janeiro: Record, 1999.

ROSAS, Fernando (coord.). *Portugal e o Estado Novo (1930-1960).* Lisboa: Editorial Presença, v. XII, 1992. (Coleção Nova História de Portugal).

ROSENTHAL, Gabriele. A estrutura e a *gestalt* das autobiografias e suas conseqüências metodológicas. *Usos & Abusos da História Oral*. 6 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005, p.193-200.

ROSS, Thimothy. (1972), *Information Control in Brazil*. Index, outono-inverno.

ROSITI, Franco. *Historia y teoria de la cultura de massas.* Barcelona, Gustavo Gilli, 1980.

RUAS, Tabajara. *O amor de Pedro por João.* São Paulo/ Rio de Janeiro: Record, 1998.

SALAZAR visto do Brasil: antologia de textos de autores brasileiros e portugueses. São Paulo: Felman-Rêgo, 1962.

SALVADORI, Maria Ângela Borges. *Malandras canções brasileiras*. *Revista Brasileira de História.* São Paulo: ANPUH/ Marco Zero, v. 7, n.13, set. de 1986/ fev. de 1987, p.103-24.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 25-35, (Outras conversas sobre os jeitos da canção, v. 1).

SANFELICE, José Luís. *Movimento estudantil: a UNE na resistência ao golpe de 64.* São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1986.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. Música popular e moderna poesia brasileira. Petrópolis: Vozes, 1986.

SAUTCHUK, João Miguel. *O Brasil em Discos: Nação, Povo e Música na Produção da Gravadora Marcus Pereira.* Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/Universidade de Brasília, 2005. (Dissertação de Mestrado).

SCAVONE, Lucilla, BELLONI, María Luíza e GARBAYO, Cléa Sarmento. (1975). *A Dimensão Política da Comunicação de Massa: Um Estudo Exploratório.* Rio de Janeiro, FGV.

SCHMIDT, Siegfried J. *Lingüística e teoría de texto.* Trad. Ernst Shurmann. São Paulo: Pioneira, 1978.

SCHNEIDER, M. *Ladrões de palavras*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1985.

SCHWARZ, Roberto. Cultura na Política, 1964-1969. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001. (Coleção Leitura)

SEABRA, Zita. As mulheres na clandestinidade: a minha experiência. *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas* (25 de Abril, a Revolução dos Cravos). abr./ jun., nº. 5, 1999, p.26-30.

SERRANO, Carlos. A luta de libertação nacional na África de língua portuguesa e a crise do fascismo português. In: *Espanha e Portugal: o fim das ditaduras*. São Paulo: Xamã, 1995.

SILVA, Douglas Mansur da. Tensões pós-coloniais entre imigrantes portugueses em São Paulo. In: *Temáticas: Revista dos Pós-Graduandos em Ciências Sociais*. Campinas: UNICAMP, ano 10, nº. 19/20, 2002, p.61-74.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. Quem canta comigo: representação do social na poesia de Chico Buarque. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

SILVA, Walter. *Vou te contar – Histórias de Música Popular Brasileira*. 2 ed. São Paulo: Codéx, 2002.

SILVEIRA, Paula. Os valores do quotidiano no Estado Novo: ruptura ou continuidade? In: *O Estado Novo: das origens ao fim da autarcia – 1926-1959*. Lisboa: Fragmentos, v. 2, 1987, p.303-20.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964-1985*. 5 ª reimpr. Trad. Mariano Salviano Silva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

SOARES, Astréia. *Outras conversas sobre os jeitos do Brasil: o nacionalismo na música popular*. São Paulo: Annablume/FUMEC, 2002.

SONORIDADES luso-afro-brasileiras. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004. (Estudos e Investigações; 32).

SONTAG, S. *O Mundo-Imagem. In Ensaios sobre a fotografia.* Rio de Janeiro: Arbor, 1982.

SOUZA, Tárik de . *Vinte anos de MPB: as principais tendências da discografia entre 1964 e 1984.* In: *RETRATO do Brasil (Da Monarquia ao Estado Militar).* São Paulo: Política Editora, v. I e II, 1984.

STARLING, Heloísa Maria Murgel. *Uma república pelas tabelas.* In: Cavalcante, Berenice; Starling, Heloísa; Eisenberg, José. Decantando a República: Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Vol 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 105-116.

STHEPANOU, Alexandre Ayub. *Censura no Regime Militar e militarização das artes.* Porto Alegre: Edipucrs, 2001. 328 p. (Coleção História, 44).

TAPAJÓS, Renato. *Influências de 1968 na criação artística*. In: *Rebeldes e contestadores: 1968 Brasil, França e Alemanha.* São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1998.

TATIT, Luiz. *Música para reouvir*. São Paulo, 31 de dezembro de 2006. Aliás, p. J17. 135

_____. O cancionista: composições de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996.

TELES, Janaína (Org.). *Mortos e desaparecidos políticos: reparação ou impunidade?* 2 ed.São Paulo: Humanitas/ FFLCH – USP, 2001.

TELES, Viriato. *Zeca Afonso: As voltas de um andarilho.* 3 ed. Lisboa: Ulmeiro, 2000.

TELES, Viriato. *Música Popular Portuguesa: Uma Bibliografia*. Disponível em: <http://attambur.com/Recolhas/Bibliografia/MPP_uma%20bibliografia_fichas_de_leitura.htm>. Acesso em 23 mai. 2004.

TENGARRINHA, José (org.). *História de Portugal*. 2 ed. Bauru, SP: EDUSC, 2000.

_____. *A historiografia portuguesa pós-74*. In: *Historiografia Luso-Brasileira Contemporânea.* Bauru, SP: EDUSC, 1999.

TERRORISMO Nunca mais. In: <http://www.ternuma.com.br>. Disponível em 29 mar. 2005.

THOMPSON, John B. *Ideología e Cultura Moderna*. Petrópolis: Vozes, 1995

TINHORÃO, José Ramos. O encanto histórico da palavra cantada. In: *Ao Encontro da Palavra Cantada. – poesia, música e voz.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2001, p. 200-6.

_____. *Com pandeiro, cuíca, surdo e tamborim.* In: *História da Música Popular Brasileira: Samba de terreiro e de enredo.* São Paulo: Abril Cultural, 1982. (Fascículo que acompanha disco homônimo).

_____. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. 6 ed. rev. e aum. São Paulo: Art Editora, 1978.

_____. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV.* São Paulo: Ática, 1981.

_____. *História social da música popular brasileira.* Lisboa: Caminho, 1990.

THE LIVING THEATRE - historical notes. In: <http://www.livingtheatre.org/abou/history.html>. Disponível em 25 mar. 2005.

TORRINHA, F. Dicionário Latino-Português, Porto: 3 ed., Porto: Gráficos Reunidos Ltda, 1986, p. 333.

TORTURA na Colônia de Moçambique (1963-1974) – Depoimentos de presos políticos. Porto: Afrontamento, 1977.

TYTELL, John. *The Living Theatre. Arte, exilio y escândalo*. Barcelona: BCN, 1999.

VAL, Maria da Graça. *Repensando a textualidade.* In: AZEREDO, José Carlos de (org.) *Língua portuguesa em debate.* São Paulo: Vozes, 2000.

_____. *Texto, textualidade e textualização.* Cadernos de Formação. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

VARGAS, Getúlio (1938). *A Nova Política do Brasil.* Riode Janeiro, José Olympio.

VASCONCELOS, G. *Música Popular: de olho na fresta.* Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba.* Rio de Janeiro: JORGE Zahar editor/Ed. 1995.

VICTOR, Mário. (1965). *Cinco Anos que Abalaram o Brasil.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

VIEIRA, Laerte. (1974). Discurso na Sessão de Encerramento da 7.ª Legislatura, Câmara dos Deputados, 5 de dezembro.

VELOSO, Caetano. *Alegria, Alegria – uma caetanave organizada por Waly Salomão.* 2 ed. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, s/d. (1ª edição, 1971).

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

VENTURA, Zuenir. 1968*: o ano que não terminou.* 3 ed. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

VILARINO, Ramon Casas. *A MPB em movimento: música, festivais e censura*. São Paulo: Olho d'Água, 1999.

VILLAÇA, Mariana. *Tropicalismo (1967-1969) e Grupo de Experimentación Sonora (1969-1972): engajamento e experimentalismo na canção popular, no Brasil e em Cuba.* São Paulo: FFLCH-USP, 2000. (Dissertação de Mestrado).

VINHAS, Manuel. *Profissão exilado.* Rio de Janeiro: Portugália Editora, 1976.

VOESE, Ingo. *Análise do discurso e o ensino de língua portuguesa.* São Paulo: Cortez, 2004.

VOLOCHINOV, V. (1986). *Marxismo e filosofia da linguagem.* São Paulo: Hucitec.

WERNECK, Humberto. Chico *Buarque Letra e Música.* São Paulo: Cia da Letras, 1989.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

ZAN, José Roberto. *Música popular brasileira, indústria cultural e identidade*. EccoS Rev. Cient., UNINOVE, São Paulo: (n. 1, v. 3): 105-122. 1995.

ZAPPA, Regina. *Chico Buarque.* Perfis do Rio. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 1999.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac naify. 2007.

DISCOGRAFIA

BUARQUE, Chico. *Chico Canta*. Philips/ Polygram, nº. 510 008-2, 1993 (1973).

BUARQUE, Chico, BARDOTTI, Sérgio, ENRIQUEZ, Luis. *O Saltimbancos.* Phonogram/Philips, 33 rpm, nº. 6349.321, 1977.

DINES, Alberto. (1975), trabalho (sem título) apresentado no Instituto de Estudos Latinoamericanos, Columbia University, primavera.

GODINHO, Sérgio. *Coincidências.* Polygram Portugal, nº. 518 872-2, 2001 (1983).

GODINHO, Sérgio. *O irmão do meio.* EMI/ Valentim de Carvalho, nº. 7243 5 81793 2 3, 2003.

GONZAGA JR., Luiz. *De volta ao começo*. Rio de Janeiro: EMI, 33 rpm, stereomono, n. 064422863D, 1980.

HAROLDO Lobo: Nova História da Música Popular Brasileira. São Paulo: Abril Cultural, 33 rpm, stereomono, n. HMPB-15-B, 1977. (acompanha fascículo).

LEÃO, Nara. *A senha do novo Portugal*. Portugal: Philips, 33 rpm, n. 6069111, 1974. (compacto simples).

MANOEL, Abilio. *América Morena.* Som Livre, 33 rpm, nº. 410.6010, 1976.

NOVA História da Música Popular Brasileira. *Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini*. São Paulo: Abril Cultural, 33 rpm, stereo, nº HMPB-49, 1978.

Phono 73: O canto de um povo 2. Rio de Janeiro: CBD Phonogram, 33 rpm, stereo, n.6349074, 1973.

REGINA, Elis. *Falso Brilhante*. Rio de Janeiro: Phillips, 33 rpm, stereo, nº 6349.159, 1976.

_____. *Elis.* Rio de Janeiro: Philips, 33 rpm, stereo, n º 6349.032, 1972.

_____. *Elis.* Rio de Janeiro: Philips, 33 rpm, stereo, n º 6349.121, 1974.

_____. *Elis.* Rio de Janeiro: Philips, 33 rpm, stereo, 1973.

ROGÉRIO, José. *Fios de Vida – José Rogério Licks canta Mário Quintana*, Porto Alegre, 1998.

SEIXAS, Raul, COELHO, Paulo. *O Rebu*. Rio de Janeiro: Som Livre, 33 rpm, stereo, nº. 403-6059, 1974.

SEIXAS, Raul. *Krig-há, bandolo!* Philips, 33 rpm, nº. 6349078, 1973.

VALENÇA, Alceu, AZEVEDO, Geraldo. *Quadrafônico.* Rio de Janeiro: Copacabana, 33 rpm, nº CLP11695, 1972.

ZÉ, Tom. *Palavra Cantada*. Trama, 2003, nº. T004/ 894-2.

LEVANTAMENTO DE FONTES / PESQUISA DE CAMPO

BIBLIOTECAS CONSULTADAS

Gabinete Português de Leitura (Recife);
Biblioteca da PUC e da UFRGS (Porto Alegre).

ARQUIVOS PÚBLICOS E PRIVADOS

Arquivo Nacional de Brasília/DF e do Rio de Janeiro;
Arquivos dos DOPS de Rio Grande do Sul, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro, Pernambuco e Paraíba.

Análises

Música: Roda-Viva (1968) – Chico Buarque

OS DIZERES	
O dito	A gente quer ter voz ativa/ No nosso destino mandar
O não dito	Partiu – exílio Morreu – censurado Roda-viva – o regime militar, a polícia
O quase dito	O verbo estancar faz uma referência à sangue, já que na maioria das construções discursivas que circula é empregado associado a esta palavra, significando conter a hemorragia. No entanto, aqui o autor utiliza o verbo para significar a inércia do indivíduo. O tempo do verbo nos faz crer que antes da ditadura, o sujeito que fala, agora reprimido, tina liberdade de falar e era dono das suas escolhas, do seu destino. O presente da música revela, portanto, uma nova realidade na qual não se podia falar e estava-se assujeitado ao repressor.
CONTEÚDO TEMÁTICO	
	Repressão, Censura, falta de liberdade
CONSTRUÇÃO COMPOSICIONAL	
	As palavras, próprias do universo infantil, e o ritmo impresso neste trecho remetem às cantigas de roda. Faz alusão a algo que está fora de prumo, desgovernado. A composição possui versos octossílabos com rimas alternadas – a, b, a, b – o que se assemelha a uma representação de uma construção sólida, forte, capaz de se sobrepor a qualquer outra engrenagem, o que pode ser interpretada como u,a referência ao regime ditatorial que esmagava a liberdade de expressão e os direitos sociais do indivíduo. O ritmo em que a canção é tocada também colabora para criar essa sensação no receptor, diminuindo sua cadência à medida que a letra se aproxima do fim.
MATERIALIDADE	
MATERIALIDADE FORMAL	
Momento da produção	1967 O governo Costa e Silva se caracterizou pelo avanço do processo de institucionalização da ditadura. O que era um regime militar difuso transformou-se numa ditadura que eliminou o que restava das liberdades públicas e democráticas. Costa e Silva assumiu a presidência da República e imediatamente foi intensificando a repressão policial-militar contra todos os movimentos, grupos e focos de oposição política. Os movimentos e grupos de oposição, por outro lado, responsabilizaram o próprio governo pela situação de instabilidade política vivenciada pelo país. Havia três principais focos de oposição que incomodaram o governo Costa e Silva. O primeiro foco de oposição era composto por políticos influentes. O presidente deposto, João Goulart, que se encontrava exilado no Uruguai, e o ex-presidente Juscelino Kubitschek articularam o movimento de

	oposição chamado de Frente Ampla. A Frente Ampla ganhou adeptos até mesmo entre os políticos que haviam apoiado o golpe militar de 1964, mas que entraram em discordância com o governo diante dos rumos da política nacional. O segundo foco de oposição ao regime militar era composto por vários grupos e organizações políticas de esquerda. Após o golpe militar de 1964, o Partido Comunista Brasileiro (PCB) sofreu uma série de dissensões dando origem a inúmeros outros grupos e organizações de esquerda. Esses grupos e organizações defendiam um projeto revolucionário socialista para o país em substituição ao sistema capitalista vigente. Organizados, os estudantes universitários brasileiros constituíram um importante movimento estudantil que influenciou o cenário da política nacional. As lideranças estudantis eram adeptos das ideologias de esquerda. Por conta disso, depois do golpe militar de 1964 o governo desarticulou e colocou na ilegalidade a mais importante entidade estudantil, a União Nacional dos Estudantes (UNE).
Momento de veiculação	1968 A atuação dos movimentos oposicionistas chegou ao auge no ano de 1968. A Frente Ampla promovia comícios, passeatas e reuniões e havia ampliado suas bases de apoio conseguindo adesão até mesmo de setores das Forças Armadas. Por outro lado, o movimento estudantil começou a se reorganizar. Em 26 de junho, a UNE promove a passeata dos Cem Mil, no Rio de Janeiro, movimento que representou o auge da atuação do movimento estudantil. Com relação às esquerdas armadas, a proliferação e atuação dos grupos e organizações guerrilheiras nos grandes centros urbanos atraíram a atenção dos militares radicais que pressionaram o governo para tomar medidas repressivas mais ostensivas.
Momento de recepção	1968 A peça, encenada em 1968, com estréia no Rio de Janeiro, sob direção de José Celso Martinez Corrêa, foi transformada em um símbolo da resistência contra a ditadura. Em São Paulo, na noite de 17 de julho, pouco antes da meia-noite, os atores acabaram de encenar Roda viva, e já estavam chegando aos camarins, quando cerca de 20 homens invadiram o Teatro Ruth Escobar quebrando cadeiras e gritando que eram do CCC. Armados de cassetetes, revólveres e soco inglês, os invasores espancaram barbaramente os atores, despiram as atrizes e obrigaram Marília Pêra e Rodrigo Santiago a, despidos, irem para a rua.
Momento de reprodução	1968 O presidente Costa e Silva reagiu a todas essas pressões oposicionistas fechando o Congresso Nacional e editando o Ato Institucional nº 5 (AI-

	5), que suspendeu todas as liberdades democráticas e direitos constitucionais, permitindo que a polícia efetuasse investigações, perseguições e prisões de cidadãos sem necessidade de mandato judicial. A suspensão de todas as garantias constitucionais e individuais aos cidadãos brasileiros acarretou graves abusos e violações dos direitos humanos por parte dos órgãos oficiais encarregados da segurança e repressão política.
MATERIALIDADE LINGUÍSTICA	
Palavras cotidianas	morreu, estancou, acabou, queimou ativa, mandar, iniciativa resistir, contra a corrente
Regras normativas da sintaxe	Essa transição também se apresenta marcada discursivamente pela conjunção adversativa MAS. Nas quatro vezes em que aparece na canção, a conjunção aponta para uma mudança de rumo. A ação adversa proposta pela conjunção revela tanto a nova fase do compositor como retratava a nova perspectiva da realidade do povo brasileiro em um momento pós-golpe.
Diferentes socioletos	NÃO SE APLICA
MATERIALIDADE ENUNCIATIVA	
Interação entre um **eu** e um **tu**	Não há interação.
AS VOZES	
O eu lírico	O falante agrega ao enunciado que produz numa determinada instância algum ingrediente relevante para a interpretação. Todas as referências utilizadas por Chico Buarque são feitas por determinada razão e têm uma função e estas mesmas não teriam sido usadas como foram se o falante fosse outro. Diz-se, assim, que este enunciado está marcado pela subjetividade. Parece nada restar aos indivíduos a não ser assujeitar-se a ela e agir conforme suas regras. Fica claro que o discurso trazido pelo autor em *Roda-Viva* é fruto de um sujeito histórico-ideológico. Histórico, pois seu discurso ecoa de um lugar e de um tempo determinados e, ideológico, porque a crítica social é reflexo do tempo.
O coro lírico	“a gente” revela o sujeito coletivo.
FUNCIONALIDADE	
Mobilização, narrativa social, denúncia	

Música: Vai passar (1984) – Chico Buarque

OS DIZERES	
O dito	A evolução da liberdade
O não dito	Nessa avenida - Brasil um samba popular – a felicidade, a retomado do país pelo povo, a democracia Página infeliz da nossa história – a ditadura militar Dormia, A nossa pátria mãe tão distraída – utilizando-se da prosopopéia, o autor atribui sensações humanas à pátria. Essa frase seria um dito, caso a figura de retórica não houvesse sido utilizada O autor trata a pátria como se acordasse de um sono profundo ("Dormia") no qual estava mergulhada enquanto os militares cometiam seus desmandos ("tenebrosas transações") em nome do desenvolvimento do país. Sem perceber que era subtraída – subtraída pode significar aqui a diminuição da pátria em virtude do cerceamento das liberdades ou a subtração no sentido de ser roubada, passada para trás. Erravam cegos pelo continente - Esse trecho lembra os exilados brasileiros, obrigados a deixar sua terra natal para fugir da perseguição do regime militar. Levavam pedras feito penitentes - Atire a primeira pedra aquele que nunca... . Desprezando o texto bíblico, os militares torturavam aqueles que julgavam uma ameaça à sua ordem, como se fossem pecadores submetidos à inquisição.
O quase dito	Passagem desbotada na memória – esquecida pelas gerações nascidas a partir da abertura Em tenebrosas transações – aquilo que acontecia nos "os porões da ditadura": torturas, censura, repressão, violência. Vai passar – um recado do autor para o sujeito assujeitado às condições do regime, inserido na narrativa da canção em questão.
CONTEÚDO TEMÁTICO	
	Ditadura, Exílio, Democracia, Liberdade
CONSTRUÇÃO COMPOSICIONAL	
	O ritmo impresso à canção faz alusão a um hino de carnaval, remetendo ao trecho "uma alegria fugaz".
MATERIALIDADE	
MATERIALIDADE FORMAL	
Momento da produção	1984 A década de 1980 é marcada pela campanha pelas eleições diretas no Brasil. Em 1980 a eleição direta para governador é restabelecida por meio de uma nova emenda, e em 1982 o pleito é realizado. Com isso, o clima social muda e a esperança e urgência de eleger um presidente da República pelo voto direto crescem. Aos poucos, a

	esperança se transforma em mobilização, gerando um sentimento cívico muito forte. Em 1983, 0 deputado Dante Martins de Oliveira apresentou, então, uma emenda propondo eleição direta para presidente da República.
Momento de veiculação	1984 Para pressionar a Câmara a votar a Emenda Dante de Oliveira, os oposicionistas do regime organizaram uma série de comícios. O primeiro grande comício foi realizado na cidade de Abreu e Lima, em Pernambuco, em março de 1983. Em novembro de 1983, cerca de 10 mil pessoas se reuniram na praça Charles Miller, em frente ao estádio do Pacaembu, na zona oeste de São Paulo, para pedir o restabelecimento das eleições diretas no país. A partir de então, as passeatas e comícios ganhavam cada vez mais importância. As manifestações atingiram o objetivo e a votação da emenda foi marcada para o dia 25 de abril de 1984. No entanto, mesmo com o resultado positivo de 298 votos favoráveis, 65 contrários e 3 abstenções, a medida foi rejeitada porque 113 deputados - todos do então PDS - não compareceram à votação. Eram necessários mais 22 votos favoráveis para que a emenda fosse aprovada.
Momento de recepção	1984 O ano de 1984 teve início reunindo 300 mil pessoas no comício realizado no dia 25 de janeiro – aniversário de São Paulo -, na praça da Sé. O movimento teve efeito político praticamente nulo e representou uma grande frustração para sociedade brasileira que lutava por eleições diretas. Apesar de ter mobilizado líderes políticos, artistas e intelectuais em comícios realizados nos principais centros urbanos do país, o movimento não conseguiu fazer com que o Congresso Nacional aprovasse a emenda constitucional que restabelecia as eleições diretas.
Momento de reprodução	1984 Com a rejeição da emenda, o país realizou em 1984 sua última eleição indireta para presidente da República. Tancredo Neves, candidato indicado pelo PMDB, e Paulo Maluf, pelo PDS, se enfrentaram no pleito que acabou com a vitória de Tancredo. No entanto, um dia antes da posse – 14 de março de 1985 - ele foi internado, vindo a falecer em 21 de abril daquele ano. Em seu lugar, assumiu o vice-presidente, José Sarney.
MATERIALIDADE LINGUÍSTICA	
Palavras cotidianas	Infeliz, história, samba popular, memória, novas gerações, pátria mãe, tenebrosas, cegos, liberdade.
Regras normativas da sintaxe	

Diferentes socioletos	NÃO SE APLICA
MATERIALIDADE ENUNCIATIVA	
Interação entre um **eu** e um **tu**	Não há interação.
AS VOZES	
O eu lírico	O falante recapitula a história do seu país ao mesmo tempo que conta sua própria história. A partir dessa narrativa, o sujeito-enunciador mostra a evolução do país em busca da liberdade e do processo democrático, assim parece querer "acalmar" o coro lírico que se incorpora ao enunciador cheio de esperança.
O coro lírico	"o estandarte do sanatório geral vai passar" faz alusão a um bloco de Carnaval – um bloco de loucos, saídos de um sanatório -, que remete a um grupo mobilizado em torno de algo, o que revela o sujeito coletivo. O coro lírico canta aqui uma esperança que parece louca, descabida dentro do contexto marcado pela rejeição da Medida Dante de Oliveira - aclamando a boa vida.
FUNCIONALIDADE	
Mobilização, narrativa social, memória	

Música: Sabiá (1968) – Chico Buarque e Tom Jobim

OS DIZERES	
O dito	Vou voltar - a terra natal em oposição ao lugar onde se está, o exílio, ou o exílio dentro da terra natal que os autores não mais conseguem reconhecer como tal. alguém que se sente estrangeiro em seu país que, de tão transformado, já perdeu o que o identificava e não é a mais seu E é pra ficar
O não dito	Lá – Brasil, a pátria Sabiá – O nome original da música era Gávea e havia sido composta por Tom Jobim para ser incluída no repertório da soprano Maria Lúcia Godoy e pediu a Chico que fizesse a letra. A idéia de usar a "sabiá" foi de Tom, que também sugeriu que a mesma fosse utilizada no feminino, como, segundo o Dicionário Aurélio é usada no Nordeste. No entanto, quando foi gravar a canção, o próprio Tom acabou cantando no masculino. Sabiá é uma ave característica da fauna brasileira, que canta com total liberdade, ao contrário das vozes caladas pela ditadura militar Palmeira – planta característica da flora brasileira, conhecida por fazer sombra, favorecendo o descanso tranquilo, condição rara e almejada pelo eu lírico Flor – sinônimo de beleza, doçura Noite - trevas, repressão, tristeza que o enunciador queria encontrar alguém para espantar Dia – a liberdade Nova vida – a vida pós-ditadura Solidão – exílio
O quase dito	Não vai ser em vão Que fiz tantos planos – a luta, os sacrifícios, entre eles o próprio exílio, visavam um plano maior que a liberdade individual, mas o coletivo Fiz de tudo e nada De te esquecer – o enunciador fala aqui da sua tentativa de se afastar da sua pátria, mas reconhece seu fracasso.
CONTEÚDO TEMÁTICO	
	Em Sabiá percebe-se uma referência ao poema *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, *"Minha terra tem palmeiras / Onde canta o sabiá"*. A menção é carregada de nostalgia e melancolia, que remete a uma sensação de vazio e tristeza. Trata-se de um contra-discurso na constituição de uma outra memória e tradição, privilegiando um tema que deveria ser esquecido, por conveniência a uma dada ordem. Embora s canção tenha o exílio como tema central, traz ainda uma temática recorrente da MPB da época "o dia que virá".

CONSTRUÇÃO COMPOSICIONAL	
	A canção é toda cantada pelo coro lírico, não há mais aqui um sujeito representante da sociedade, mas um grupo que entoa quase um pranto, um choro feminino. A oscilação de tonalidades (o alto e o baixo se revezam a toda hora), remete a uma impossibilidade de encontro, como sugerido pela letra.
MATERIALIDADE	
MATERIALIDADE FORMAL	
Momento da produção	Em 1968, o exílio passa a ser mais freqüente entre políticos, artistas e engajados. O movimento, que teve início em 1964 com o golpe militar e perdurou por toda a década de 1970, afastou gerações unidas por projetos como: *reformas de base*, revolução social, redemocratização. A experiência do exílio foi distinta para a geração de 1964, para a qual o golpe foi o marco; e para a de 1968, para a qual o golpe que depôs o presidente S. Allende, em 1973, no Chile, é a principal referência. O tipo de exilado também era determinante para construir a experiência do exílio: os que rejeitaram a situação imposta e por isso partiram; aqueles que, embora não fossem alvo da polícia política, partiram em função de acompanhar pais, cônjuge; aqueles diretamente perseguidos, envolvidos no confronto com o regime; os que foram morar no exterior por outras razões que não políticas e acabaram envolvendo-se com exilados e integrando-se, de alguma forma, ao movimento de denúncia da ditadura e, por isso, já não podiam voltar com tanta facilidade ao país. Os exilados brasileiros, em sua maioria da classe média, escolarizada e intelectualizada, conservaram a dificuldade de compreender as complexas relações da sociedade com a ditadura, predominando a interpretação segundo a qual o povo era simplesmente vítima do regime que o oprimia.
Momento de veiculação	Em 1968, a música Sabiá vence o III Festival Internacional da Canção da TV Globo. Com música de Tom Jobim e letra de Chico Buarque e interpretada por Cynara e Cybele, do Quarteto em Cy, Sabiá teve a vitória contestada pelo público, que preferia a canção que ficou em segundo lugar *Pra não dizer que não falei de flores*, de Geraldo Vandré.
Momento de recepção	A edição do Festival Internacional da Canção, de 1968, entrou para a história da MPB pela tônica de protesto ao regime militar, tanto nas canções como na reação do público. Na etapa eliminatória paulista, Caetano Veloso já havia sido vaiado quando cantou com Os Mutantes a música *É proibido proibir*. Quando a plateia virou-lhe as costas, o cantor proferiu um discurso que se tornou célebre. "Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? [...] A mesma juventude que vai sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem".
Momento de reprodução	Em janeiro de 1969, Chico Buarque deixa o Brasil com autorização da Polícia Política para se apresentar na grande Feira da Indústria Fonográfica, em Cannes, na França. Em seguida, o compositor resolve partir para um auto-exílio na Itália.

	A volta legal dos exilados veio somente com a aprovação de uma lei[242] formulada pela ditadura que fez valer a anistia em 1979. A partir daí a militância ganhou outro significado: valores, partidos políticos, cotidiano foram resignificadas. O retorno do exílio possibilitou que o Brasil fosse visto de fora, que as fronteiras nacionais fossem ampliadas. Os conceitos tradicionais de revolução e de reforma foram repensados e outra questão veio para o centro do palco: a democracia.
MATERIALIDADE LINGUÍSTICA	
Palavras cotidianas	De início, já percebemos uma menção à *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, por causa da referência ao sabiá e à palmeira. No original, se diz, *"Minha terra tem palmeiras / Onde canta o sabiá"*. Aqui, entretanto, temos uma construção não só nostálgica, como melancólica.
Regras normativas da sintaxe	
Diferentes socioletos	NÃO SE APLICA
MATERIALIDADE ENUNCIATIVA	
Interação entre um **eu** e um **tu**	O eu-lírico fala com a pátria (tu) sobre seu desejo de retornar. A interação, por sua vez, não acontece propositalmente já que o eu e o tu encontram-se separados por imposição do regime militar. A falta de interação marca a saudade.
AS VOZES	
O eu lírico	Não há a presença de um eu-lírico, único, embora a canção seja escrita em primeira pessoa. O que se observa é um coro lírico que representa o grupo de exilados brasileiros, unidos pela saudade da pátria.
O coro lírico	O coro lírico evidencia no segundo verso (estrofe) a impossibilidade de retorno: *"Vou deitar à sombra / De uma palmeira / Que já não há / Colher a flor / Que já não dá"*. A impossibilidade do regresso é revelada ainda pelo tom da música que fica cada vez mais baixa e distante; e pelo desencontro temporal dos desejos do coro, que é ilusória em relação ao que se quer e àquilo que é possível dentro do contexto: deitar à sombra de uma árvore, mas como se ela já não existe?
FUNCIONALIDADE	
Sensibilização para a situação dos exilados.	

[242] A Lei n° 6.683, conhecida como Lei da Anistia, foi promulgada pelo presidente Figueiredo, em 28 de agosto de 1979, ainda durante a ditadura militar. A lei estabelece:

Art. 1º É concedida anistia a todos quantos, no período compreendido entre 2 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometeram crimes políticos ou conexo com estes, crimes eleitorais, aos que tiveram seus direitos políticos suspensos e aos servidores da Administração Direta e Indireta, de fundações vinculadas ao poder público, aos Servidores dos Poderes Legislativo e Judiciário, aos Militares e aos dirigentes e representantes sindicais, punidos com fundamento em Atos Institucionais e Complementares ...(vetado).

§ 1º - Consideram-se conexos, para efeito deste artigo, os crimes de qualquer natureza relacionados com crimes políticos ou praticados por motivação política.

Música: Pra não dizer que não falei das flores (1968) – Geraldo Vandré

OS DIZERES	
O dito	Vem, vamos embora - O autor faz uma convocação à população. Conclama a mobilização. Quem sabe faz a hora Não espera acontecer... – o enunciador aponta a necessidade de mobilização de "fazer a hora" da mudança e não esperar por ela. Pelos campos há fome Em grandes plantações - Vandré chama atenção para uma condição de desigualdade a da fome no campo mesmo com a agricultura promissora com "grandes plantações". Ainda fazem da flor Seu mais forte refrão E acreditam nas flores Vencendo o canhão... - A flor é o símbolo da harmonia. Aqui é a paz contra a luta armada, a truculência dos militares. Há soldados armados Amados ou não Quase todos perdidos De armas na mão Nos quartéis lhes ensinam Uma antiga lição: De morrer pela pátria E viver sem razão... - Militares reprimindo manifestantes com armas de fogo, cassetetes e até cavalos (soldados armados). Amados pelos direitistas e odiados pelos esquerdistas. Soldados despreparados ou preparados apenas para reprimir (quase todos perdidos).
O não dito	
O quase dito	Somos todos iguais Braços dados ou não Nas escolas, nas ruas Campos, construções - Toda a população parece querer a mesma coisa, ser livre, mesmo fazendo parte de grupos diferentes: estudantes (escolas), militantes (ruas), campos (agricultores) e operários (construções). Pelas ruas marchando Indecisos cordões - Grupos organizados ou não marcham por diferentes causas e ideologias. Os amores na mente As flores no chão - Amores: ideologia, política. Flores: metáfora bastante utilizada pela MPB para designar esperança.

	A certeza na frente A história na mão – a “certeza” da crença ideológica é a meta que motiva a caminhada daqueles que lutam por outro destino, outra “história”.
CONTEÚDO TEMÁTICO	
	Mobilização
CONSTRUÇÃO COMPOSICIONAL	
	A música é construída como um hino e como tal fomenta mobilização, comoção.
MATERIALIDADE	
MATERIALIDADE FORMAL	
Momento da produção	1968 Na França estudantes da Universidade de Nanterre entraram em conflito com a reitoria por querer separar os alojamentos femininos dos masculinos. Alunos tentaram realizar um curso livre sobre a obra do psicanalista marxista Wilhelm Reich, gerando confrontos. A partir daí, os estudantes franceses começam a se mobilizar e ir às ruas lutar contra a polícia nas barricadas e assumiram uma posição mais ativa, sendo reprimidos pelos policiais franceses. No Brasil, um dos acontecimentos marcantes de 1968 foi a passeata dos Cem Mil, ato de protesto contra a ditadura militar, além da morte de Edson Luís de Lima Souto, no Rio de Janeiro. O período foi marcado pelo protesto estudantil generalizado contra as hierarquias tradicionais, cujos elementos comuns eram a crítica ao colonialismo dos EUA e a solidariedade às lutas dos povos do Terceiro Mundo. Tamanha mobilização pode ser, em parte, explicada com o dado de que no fim da Segunda Guerra havia menos de 100 mil estudantes na França. Em 1960 eram mais de 200 mil e, nos dez anos seguintes, esse número triplicou para 651 mil. (HOBSBAWM, 1996) Para o historiador a conseqüência mais imediata foi uma "inevitável tensão entre essa massa de estudantes (...) despejadas nas universidades e instituições que não estavam" de nenhuma forma, "preparadas para tal influxo".
Momento de veiculação	Apresentada pela primeira vez no III Festival da Canção da TV Globo, *Pra não dizer que não falei das flores*[243] perdeu o primeiro lugar para *Sabiá*, composição do maestro Antonio Carlos Jobim e de Chico Buarque.
Momento de recepção	Logo depois do anúncio do resultado o que se viu e ouviu recebeu o nome de ‘festivaia’. Tom Jobim junto com as intérpretes Cynara e Cybele subiram ao palco e receberam 23 minutos de vaia. Chico, em

[243] A música também era conhecida como Caminhando ou Sexta Coluna.

	tournê pela Europa, não estava presente. O próprio Vandré tentou conter o público dizendo: "Gente, por favor...Para vocês, que acham que me apóiam vaiando...vocês não me ajudam desrespeitando Tom Jobim e Chico. Tem mais uma coisa só: a vida não se resume a festivais".
Momento de reprodução	Composta em 1968, a canção passou a ser utilizada como hino da oposição política durante toda a década de 1970 mesmo após ter sua radiodifusão proibida depois de ser apresentada no Festival Internacional da Canção. Porém, a música não foi esquecida e em diferentes momentos históricos como as manifestações das Diretas Já!, as greves da década de 1980 e o *impeachement* do então presidente Fernando Collor de Mello foi utilizada como forma de protesto.
MATERIALIDADE LINGUÍSTICA	
Palavras cotidianas	Soldados, pátria, quartéis, armados, refrão, pelas ruas marchando, fome
Regras normativas da sintaxe	
Diferentes socioletos	
MATERIALIDADE ENUNCIATIVA	
Interação entre um **eu** e um **tu**	A interação se dá a partir da convocação "vem vamos embora" que o eu-lírico faz ao tu.
AS VOZES	
O eu lírico	O eu-lírico é o sujeito mobilizador, é aquele que chama o coro, que conclama a participação.
O coro lírico	O coro lírico vai se agregando à canção à medida que é chamado a participar pelo eu-lírico.
FUNCIONALIDADE	
Mobilização, hino.	

Música: Apesar de você (1970) – Chico Buarque e Vinícius de Moraes

OS DIZERES	
O dito	
O não dito	Apesar de você - “Apesar de você” é uma alusão clara ao regime militar, nesse momento (a música foi composta em 1970) representado pelo General Médici. Sendo assim, apesar da opressão imposta pelo sistema, o oprimido povo brasileiro resistirá. Amanhã há de ser - A expressão “há de ser” é um pressuposto de que uma nova realidade pode acontecer. Essa nova realidade é, por sua vez, diferente da vivida pelo autor, pressupõe-se, portanto, que melhor. Outro dia - “outro dia” revela a esperança de um dia melhor, um futuro diferente do “hoje” repressor, aonde quem manda é “você”. Você que inventou esse estado E inventou de inventar Toda a escuridão Você que inventou o pecado Esqueceu-se de inventar O perdão - “Você”, subentende-se que seja o General Médici, responsabilizado aqui pelo enrijecimento do regime (“estado”), mergulhando o país na “escuridão”, nas trevas, reprimindo a produção artística. O compositor faz ainda referência à invenção do “pecado”, as regras do sistema opressor, que só pune. É importante observar que temos aqui um antagonismo entre as palavras “pecado e “perdão”.
O quase dito	Hoje você é quem manda Falou, tá falado Não tem discussão A minha gente hoje anda Falando de lado E olhando pro chão - Esse trecho mostra que o regime milita cerceara a liberdade de expressão do indivíduo e o que restava era unicamente assujeitar-se, concordar, sem discussão. Era do sistema a última palavra. E essa palavra era sempre de violência e repressão, obrigando o povo brasileiro a esconder-se, a calar-se, a falar de lado e olhar para o chão. O destaque aqui é para “minha gente”, que dá uma pista de que o autor não se refere a um amor, como pensavam os censores, mas a um grupo de pessoas. Onde vai se esconder - Neste trecho, Chico pergunta a “você”, ou seja, ao Gal. Médici, onde ele estará quando a ditadura acabar e os militares perderem o poder e forem criticados livremente pelo povo brasileiro.

	Da enorme euforia Como vai proibir Quando o galo insistir Em cantar Água nova brotando - O “galo” é o animal que canta livremente, a hora que quer. O autor escolhe este vocábulo com a intenção de representar a liberdade almejada pelo povo brasileiro, de falar o que quer na hora em que quiser. “Água nova” representa a juventude que vem para derrubar a ditadura. Quando chegar o momento Esse meu sofrimento Vou cobrar com juros, juro - Aqui o autor deixa escapar seu desejo de vingança pela ditadura, além de mostrar toda sua angústia diante da repressão. Todo esse amor reprimido Esse grito contido Este samba no escuro - Os três adjetivos fazem referência a algo que está preso, escondido, proibido. Nesse caso, proibidos pela repressão que assolava o país. Você que inventou a tristeza - Pressupomos aqui, a partir do tempo do verbo “inventar”, que antes da ditadura não havia tristeza. Esta seria, segundo o autor, uma invenção do regime militar. Você vai pagar e é dobrado Cada lágrima rolada Nesse meu penar - O desejo de vingança é outra vez apontado pelo autor que promete punição aos responsáveis pelo seu (do povo brasileiro do qual é porta-voz) sofrimento (traduzido como opressão, censura, violência, repressão). O jardim florescer Qual você não queria Você vai se amargar Vendo o dia raiar Sem lhe pedir licença - Nova referência a “você”, Gal. Médici, que depois do fim do regime terá que tolerar as pessoas vivendo livres, sem seus direitos cerceados, sobretudo os artistas produzindo livremente suas obras, sem ter que submetê-las a sua (da censura) aprovação (licença). E eu vou morrer de rir Que esse dia há de vir Antes do que você pensa - A expressão “há de vir” é um marcador de pressuposto, aqui o autor a utiliza para expor seu desejo de que o fim da ditadura aconteça antes do que os militares esperam.

	Você vai ter que ver A manhã renascer E esbanjar poesia - Completando a estrofe anterior, o autor diz que "você" presenciará uma nova fase na vida política, social e cultural do Brasil, já que no verso anterior a ditadura acabaria e uma nova etapa teria início, provavelmente onde haverá liberdade de expressão e os direitos do cidadão serão preservados A palavra "poesia", provavelmente seria uma referência às obras artísticas que nessa nova etapa poderiam circular livremente.
CONTEÚDO TEMÁTICO	
	Esperança, vingança, ditadura, Médice
CONSTRUÇÃO COMPOSICIONAL	
	A música é um samba composto por estrofes de rimas simples com verbos no infinitivo, substantivos flexionados ou adjetivos. O ritmo cadenciado, sempre inicia a estrofe em um toma mais alto, para depois baixar no final da mesma.
MATERIALIDADE	
MATERIALIDADE FORMAL	
Momento da produção	1968 A letra foi escrita por Chico após voltar de um auto-exílio na Itália[244]. O compositor verificou que nos 18 meses em esteve ausente do país, a situação imprimida pelo regime ditatorial estava cada vez mais séria. Tomado pela gravidade dessa constatação, Chico escreveu *Apesar de Você*. A canção foi liberada pela censura e estourou nas rádios de todo o país, vendendo quase 100 mil cópias do seu compacto. O produtor musical Manoel Barenbein que, em 1970, produziu o censurado compacto *Apesar de Você*, explica a história desta composição.[245] Um dia, eu estava no Rio, dez e meia da manhã toca meu telefone e minha secretária disse que o Chico tava na linha. (Manoel relembra o diálogo ao telefone) Chico: - Alô, Manoel! Manoel: - Fala Chico! O que você tá fazendo acordado essa hora? Chico: - Não fui dormir ainda. Estou aqui com o Vinícius. Você não quer vir aqui não? Fiz uma música, você não quer ver? Cheguei lá, tava o Vinícius num canto com um copo na mão. Aí o Chico pegou o violão e começou a cantar. Quando terminou, me perguntou: - O que você acha? Eu disse: - Se você não disser que tem segunda intenção, não dá pra dizer nada. Agora se você disser que sim, é óbvio. Manoel comenta: – Se você pegar a letra, pensa numa mulher. Esquece de

[244] Chico havia ido à Itália lançar sua carreira internacional com a gravação de *A Banda*. Com o agravamento da situação política, o artista resolveu ficar mais um tempo fora do país com sua esposa, a atriz Marieta Severo, e sua filha, Silvia. Ele volta ao Brasil após ser convencido por André Midani, diretor de sua gravadora.

[245] Disponível em http://www.censuramusical.com/osite.php. Acesso em 06.11.2011.

	ditadura, ditador, de Médici. O Chico me perguntou: - O que você acha? Passa?" Manoel: - Não sei. Vamos fazer como fizemos com todas as outras. Então o Dr. João Carlos Miller Chaves (advogado da gravadora Philips na época) mandou pra Brasília e a música voltou liberada. Eu liguei pro Chico: - Voltou liberada! Ele disse: - Você tá me gozando... Manoel: - Estou indo aí. Pode preparar uma dose que eu quero beber!
Momento de veiculação	1970 Mas a festa não durou muito, depois de uma notinha publicada num jornal do Rio de Janeiro que sugeria que o "você" era na verdade o presidente Médici, o governo decifrou o verdadeiro sentido da música, proibindo a veiculação da canção, recolhendo e destruindo todos os discos, além de punir o censor responsável pela liberação da música. Essa canção foi um "desabusado recado à ditadura, propositalmente muito mal disfarçado numa fictícia briga de namorados" (SEVERIANO & MELLO, 1997. In: www.chicobuarque.com.br).
Momento de recepção	1970 O disco já tinha vendido em torno de 80 a 100 mil cópias. Um dia, alguém abriu o bico, porque sempre tem alguém que abre. Apareceu um fileto de jornal "A música de Chico Buarque "Apesar de você" foi feita em homenagem ao presidente Médici." Isso saiu num domingo de manhã. Na segunda de manhã, o exército invadiu a fábrica. Dr. João Carlos me ligou e falou: Some! Depois de três, quatro dias em casa ele avisou que eu podia sair. Eles invadiram a fábrica e quiseram saber qual era o disco no estoque que tinha "Apesar de você". Eles levaram tudo pra quebrar. Só não quebraram a matriz, porque não estava lá.[246]
Momento de reprodução	1978 A música só foi regravada no LP *Chico Buarque 1978*. A repercussão desta nova gravação para a ditadura fez com que a partir daí Chico fosse obrigado a utilizar os pseudônimos de *Julinho da Adelaide* e *Leonel Paiva* para poder continuar trabalhando. Mais uma vez a farsa não durou muito tempo e acabou agravando a situação de Chico diante da censura, que passou a exigir cópias da carteira de identidade e do CPF do compositor juntamente com as letras. Em um dos muitos interrogatórios dos quais participou, os censores quiseram saber de Chico quem era o "você", ao que ele respondeu: "É uma mulher muito mandona, muito autoritária" (WERNECK, 1989. In: www.chicobuarque.com.br).
MATERIALIDADE LINGUÍSTICA	
Palavras cotidianas	Sofrimento, reprimido, escuro, tristeza, contido, abafar, renascer, impunemente
Regras	

[246] Disponível em www.censuramusical.com

normativas da sintaxe	
Diferentes socioletos	Desinventar
MATERIALIDADE ENUNCIATIVA	
Interação entre um **eu** e um **tu**	O eu-lírico dialoga durante toda a canção com um você – que a princípio para os mais desatentos, ou se ouvida fora do contexto – pode remeter a um ex-amor. No entanto o "você" com quem o eu-lírico fala é o Gal. Médice.
AS VOZES	
O eu lírico	O eu-lírico faz um desabafo sobre a situação a qual se vê submetido pelo regime.
O coro lírico	Como vai abafar Nosso coro a cantar Na sua frente – o coro lírico se apresenta no momento em que a ideia da liberdade se apresenta, dando força ao eu-lírico no processo de intimidação do "você".
FUNCIONALIDADE	
Narrativa social, denúncia, esperança.	

Apêndices

APÊNDICE

APÊNDICE 1 - O Ato Institucional n° 5: o AI-5
APÊNDICE 2 - *Sonho de um carnaval,* de Chico Buarque - 1965
APÊNDICE 3 - *Arrastão,* de Edu Lobo e Vinicius de Moraes - 1966
APÊNDICE 4 - *A Banda,* de Chico Buarque - 1966
APÊNDICE 5 - LP *Chico Buarque de Hollanda* - 1966
APÊNDICE 6 - LP *Chico Buarque de Hollanda – Vol. 2* - 1967
APÊNDICE 7 - LP *Chico Buarque de Hollanda – Vol. 3* - 1968
APÊNDICE 8 - *Tamandaré,* de Chico Buarque - 1965
APÊNDICE 9 - *Samba de Orly,* de Chico Buarque, Vinicius de Moraes e Toquinho – 1970
APÊNDICE 10 – *Vence na vida quem diz sim,* de Chico Buarque e Ruy Guerra – 1972/1973
APÊNDICE 11 – A história de Damáris
APÊNDICE 12 – A história de Stuart
APÊNDICE 13 – A história de Zuzu Angel
APÊNDICE 14 – A história de Granville Ponce
APÊNDICE 15 – A história de Rose Nogueira
APÊNDICE 16 – Quase 3.000 crianças mortas, só em 1974

APÊNDICE 1

ATO INSTITUCIONAL Nº. 5

Art. 1º - São mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições estaduais, com as modificações constantes deste Ato Institucional.
Art. 2º - O Presidente da República poderá decretar o recesso do Congresso Nacional, das Assembléias Legislativas e das Câmaras de Vereadores, por Ato Complementar, em estado de sitio ou fora dele, só voltando os mesmos a funcionar quando convocados pelo Presidente da República.
§ 1º - Decretado o recesso parlamentar, o Poder Executivo correspondente fica autorizado a legislar em todas as matérias e exercer as atribuições previstas nas Constituições ou na Lei Orgânica dos Municípios.
§ 2º - Durante o período de recesso, os Senadores, os Deputados federais, estaduais e os Vereadores só perceberão a parte fixa de seus subsídios.
§ 3º - Em caso de recesso da Câmara Municipal, a fiscalização financeira e orçamentária dos Municípios que não possuam Tribunal de Contas, será exercida pelo do respectivo Estado, estendendo sua ação às funções de auditoria, julgamento das contas dos administradores e demais responsáveis por bens e valores públicos.
Art. 3º - O Presidente da República, no interesse nacional, poderá decretar a intervenção nos Estados e Municípios, sem as limitações previstas na Constituição.
Parágrafo único - Os interventores nos Estados e Municípios serão nomeados pelo Presidente da República e exercerão todas as funções e atribuições que caibam, respectivamente, aos Governadores ou Prefeitos, e gozarão das prerrogativas, vencimentos e vantagens fixados em lei.
Art. 4º - No interesse de preservar a Revolução, o Presidente da República, ouvido o Conselho de Segurança Nacional, e sem as limitações previstas na Constituição, poderá suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais.
Parágrafo único - Aos membros dos Legislativos federal, estaduais e municipais, que tiverem seus mandatos cassados, não serão dados substitutos, determinando-se o quorum parlamentar em função dos lugares efetivamente preenchidos.
Art. 5º - A suspensão dos direitos políticos, com base neste Ato, importa, simultaneamente, em:
I - cessação de privilégio de foro por prerrogativa de função;
II - suspensão do direito de votar e de ser votado nas eleições sindicais;
III - proibição de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política;
IV - aplicação, quando necessária, das seguintes medidas de segurança:
a) liberdade vigiada;
b) proibição de freqüentar determinados lugares;
c) domicílio determinado,
§ 1º - o ato que decretar a suspensão dos direitos políticos poderá fixar restrições ou proibições relativamente ao exercício de quaisquer outros direitos públicos ou privados.
§ 2º - As medidas de segurança de que trata o item IV deste artigo serão aplicadas pelo Ministro de Estado da Justiça, defesa a apreciação de seu ato pelo Poder Judiciário.
Art. 6º - Ficam suspensas as garantias constitucionais ou legais de: vitaliciedade, mamovibilidade e estabilidade, bem como a de exercício em funções por prazo certo.
§ 1º - O Presidente da República poderá mediante decreto, demitir, remover, aposentar ou pôr em disponibilidade quaisquer titulares das garantias referidas neste artigo, assim como empregado de autarquias, empresas públicas ou sociedades de economia mista, e

demitir, transferir para a reserva ou reformar militares ou membros das polícias militares, assegurados, quando for o caso, os vencimentos e vantagens proporcionais ao tempo de serviço.
§ 2º - O disposto neste artigo e seu § 1º aplica-se, também, nos Estados, Municípios, Distrito Federal e Territórios.
Art. 7º - O Presidente da República, em qualquer dos casos previstos na Constituição, poderá decretar o estado de sítio e prorrogá-lo, fixando o respectivo prazo.
Art. 8º - O Presidente da República poderá, após investigação, decretar o confisco de bens de todos quantos tenham enriquecido, ilicitamente, no exercício de cargo ou função pública, inclusive de autarquias, empresas públicas e sociedades de economia mista, sem prejuízo das sanções penais cabíveis. Parágrafo único - Provada a legitimidade da aquisição dos bens, far-se-á sua restituição.
Art. 9º - O Presidente da República poderá baixar Atos Complementares para a execução deste Ato Institucional, bem como adotar, se necessário à defesa da Revolução, as medidas previstas nas alíneas de e do § 2º do art. 152 da Constituição.
Art. 10 - Fica suspensa a garantia de habeas corpus, nos casos de crimes políticos, contra a segurança nacional, a ordem econômica e social e a economia popular.
Art. 11 - Excluem-se de qualquer apreciação judicial todos os atos praticados de acordo com este Ato institucional e seus Atos Complementares, bem como os respectivos efeitos.
Art. 12 - O presente Ato Institucional entra em vigor nesta data, revogadas as disposições em contrário.

Brasília, 13 de dezembro de 1968; 147º da Independência e 80º da República.
A. COSTA E SILVA
Luís Antônio da Gama e Silva
Augusto Hamann Rademaker Grünewald
Aurélio de Lyra Tavares
José de Magalhães Pinto
Antônio Delfim Netto
Mário David Andreazza
Ivo Arzua Pereira
Tarso Dutra
Jarbas G. Passarinho
Márcio de Souza e Mello
Leonel Miranda
José Costa Cavalcanti
Edmundo de Macedo Soares
Hélio Beltrão
Afonso A. Lima
Carlos F. de Simas

APÊNDICE 2

Sonho de um carnaval
Chico Buarque (1965)

Carnaval, desengano
Deixei a dor em casa me esperando
E brinquei e gritei e fui vestido de rei
Quarta feira sempre desce o pano
Carnaval, desengano
Essa morena me deixou sonhando
Mão na mão, pé no chão
E hoje nem lembra não
Quarta feira sempre desce o pano
Era uma canção, um só cordão
E uma vontade
De tomar a mão
De cada irmão pela cidade
No carnaval, esperança
Que gente longe viva na lembrança
Que gente triste possa entrar na dança
Que gente grande saiba ser criança

1965 by Editora Musical Arlequim Ltda. Extraído de www.chicobuarque.com.br

APÊNDICE 3

Arrastão
Vinicius de Moraes e Edu Lobo (1966)

Ê! tem jangada no mar
Ê, iê, iêi !
Hoje tem arrastão
Ê! Todo mundo pescar
Chega de sombra, João
J'ouviu!
Olha o arrastão entrando no mar sem fim
É, meu irmão, me traz lemanjá pra mim
Minha Santa Bárbara, me abençoai
Quero me casar com Janaína
Ê! Puxa bem devagar
Ê, iê, iêi! já vem vindo o arrastão
Ê! É a rainha do mar
Vem, vem na rede, João
Pra mim
Valha-me meu Nosso Senhor do Bonfim
Nunca jamais se viu tanto peixe assim

in "Vinicius: poesia e canção - ao vivo - vol. 1"
in "Songbook – Volume 2"

APÊNDICE 4

A Banda
Chico Buarque (1966)

Estava à toa na vida
O meu amor me chamou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor
A minha gente sofrida
Despediu-se da dor
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor
O homem sério que contava dinheiro parou
O faroleiro que contava vantagem parou
A namorada que contava as estrelas parou
Para ver, ouvir e dar passagem
A moça triste que vivia calada sorriu
A rosa triste que vivia fechada se abriu
E a meninada toda se assanhou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor
O velho fraco se esqueceu do cansaço e pensou
Que ainda era moço pra sair no terraço e dançou
A moça feia debruçou na janela
Pensando que a banda tocava pra ela
A marcha alegre se espalhou na avenida e insistiu
A lua cheia que vivia escondida surgiu
Minha cidade toda se enfeitou
Pra ver a banda passar cantando coisas de amor
Mas para meu desencanto
O que era doce acabou
Tudo tomou seu lugar
Depois que a banda passou
E cada qual no seu canto
Em cada canto uma dor
Depois da banda passar
Cantando coisas de amor

1966 by Editora Musical Brasileira Moderna Ltda. Extraído de www.chicobuarque.com.br

APÊNDICE 5

A música representava quase uma unanimidade, rendendo elogios de todos os lados.

Carlos Drummond de Andrade dedicou-lhe uma crônica, publicada no Correio da Manhã em 14/10/1966.

"O jeito no momento é ver a banda passar, cantando coisa de amor. Pois de amor andamos todos precisados, em dose tal que nos alegre, nos reumanize, nos corrija, nos dê paciência e esperança, força, capacidade de entender, perdoar, ir para a frente. Amor que seja navio, casa, coisa cintilante, que nos vacine contra o feio, o errado, o triste, o mau, o absurdo e o mais que estamos vivendo ou presenciando.

A ordem, meus manos e desconhecidos meus, é abrir a janela, abrir não, escancará-la, é subir ao terraço como fez o velho que era fraco mais subiu assim mesmo, é correr à rua no rastro da meninada, e ver e ouvir a banda que passa. Viva a música, viva o sopro de amor que a música e a banda vêm trazendo, Chico Buarque de Holanda à frente, e que restaura em nós hipotecados palácios em ruínas, jardins pisoteados, cisternas secas, compensando-nos da confiança perdida nos homens e suas promessas, da perda dos sonhos que o desamor puiu e fixou, e que são agora como o paletó roído de traça, a pele escarificada de onde fugiu a beleza, o pó no ar, a falta de ar.

A felicidade geral com que foi recebida essa banda tão simples, tão brasileira e tão antiga na sua tradição lírica, que um rapaz de pouco mais de vinte anos botou na rua, alvoroçando novos e velhos, dá bem a ideia de como andávamos precisando de amor. Pois a banda não vem entoando marchas militares, nem a festejar com uma pirâmide de camélias e discursos as conquistas da violência. Esta banda é de amor, prefere rasgar corações, na receita do sábio maestro Anacleto de Medeiros, fazendo penetrar neles o fogo que arde sem se ver, o contentamento descontente, a dor que desatina sem doer, abrindo a ferida que dói e não se sente, como explicou um velho e imortal especialista português nessas matérias cordiais.

Meu partido está tomado. Não da Arena nem do MDB, sou desse partido congregacional e superior às classificações de emergência, que encontra na banda o remédio, a angra, o roteiro, a solução. Ele não obedece a cálculos da conveniência momentânea, não admite cassações nem acomodações para evitá-las, e principalmente

não é um partido, mas o desejo, a vontade de compreender pelo amor, e de amar pela compreensão.

Se a banda sozinha faz a cidade toda se enfeitar e provoca até o aparecimento da lua cheia no céu confuso e soturno, crivado de signos ameaçadores, é porque há uma beleza generosa e solidária na banda, há uma indicação clara para todos os que têm responsabilidade de mandar e os que são mandados, os que estão contando dinheiro e os que não o têm para contar e muito menos para gastar, os espertos e os zangados, os vingativos e os ressentidos, os ambiciosos e todos, mas todos os etcéteras que eu poderia alinhar aqui se dispusesse da página inteira.

Coisas de amor são finezas que se oferecem a qualquer um que saiba cultivá-las, distribuí-las, começando por querer que elas floreçam. E não se limitam ao jardinzinho particular de afetos que cobre a área de nossa vida particular: abrangem terreno infinito, nas relações humanas, no país como entidade social carente de amor, no universo-mundo onde a voz do Papa soa como uma trompa longíngua, chamando o velho fraco, a moça feia, o homem sério, o faroleiro... todos os que viram a banda passar, e por uns minutos se sentiram melhores. E se o que era doce acabou, depois que a banda passou, que venha outra banda, Chico, e que nunca uma banda como essa deixe de musicar a alma da gente".

Carlos Drummond de Andrade

Até Nelson Rodrigues, incisivo crítico da MPB, rendeu-se ao talento do compositor num texto publicado no jornal O Globo:

“Imaginem vocês que, um dia desses, entro em casa e encontro minha mulher, Lúcia, e minha filhinha, Daniela, com olhos marejado. Acabavam de ouvir “A Banda”, ou seja, a mais doce música da terra. Dias depois, eu próprio ouvi a marchinha genial. E a minha vontade foi sair de casa, me sentar no meio-fio e começar a chorar. Com “A Banda”, começa uma nova época da música popular no Brasil.”

APÊNDICE 6

Todas as composições do LP *Chico Buarque de Hollanda* - 1966 são de autoria de Chico Buarque.

1. A banda
2. Tem mais samba
3. A Rita
4. Ela e sua janela
5. Madalena foi pro mar
6 Pedro pedreiro
7. Amanhã, ninguém sabe
8. Você não ouviu
9. Juca
10. Olê, olá
11. Meu refrão
12. Sonho de um carnaval

Algumas Palavras do Autor

Pouco tenho a dizer além do que vai nestes sambas. De "Tem mais samba" a "Você não ouviu" resumo 3 anos da minha música.

E nestas linhas eu pretendia resumir a origem de tudo isso. Mas o samba chega à gente por caminhos longos e estranhos, sem maiores explicações. A música talvez já estivesse nos balões de junho, no canto da lavadeira, no futebol de rua...

É preciso confessar que a experiência com a música de "Morte e vida Severina", devo muito do que aí está. Aquele trabalho garantiu-me que melodia e letra devem e podem formar um só corpo. Assim foi que, procurei frear o orgulho das melodias, casando-as, por exemplo, ao fraseado e repetição de "Pedro pedreiro", saudosismo e expectativa de "Olê, olá", angústia e ironia de "Ela e sua janela", alegria e ingenuidade de "A banda" etc. Por outro lado a experiência em partes musicais (sem letra) para teatro e cinema, provou-me a importância do estudo e da pesquisa musical, nunca como ostentação e afastamento do "popular", mas sim como contribuição ao mesmo.

Quanto à gravação em si, muito se deve à dedicação e talento do Toquinho, violonista e amigo de primeira. Franco e Vergueiro foram palpiteiros oportunos, Mané Berimbau com seus braços urgentes foi um produtor eficiente, enquanto que Mug assistiu a tudo com santa seriedade. Enfim, cabe salientar a importância do limão galego para a voz rouca de cigarros, preocupações e gols do Fluminense só parei de chupar limão para tirar fotografias. Sem mais, um abraço e até a próxima.

Fonte: Extraído de www.chicobuarque.com.br, em 20/07/2010

APÊNDICE 7

Todas as músicas do LP *Chico Buarque de Hollanda – Vol. 2* – 1967 são de autoria de Chico Buarque, com exceção da música *"Lua cheia"* de autoria de Chico Buarque e Toquinho.

1. Noite dos mascarados
(Chico Buarque, os Três Morais)
2. Logo eu?
3. Com açúcar, com afeto
(Jane, Os Três Morais)
4. Fica
5. Lua cheia
6. Quem te viu, quem te vê
7. Realejo
8. Ano novo[247]
9. A televisão
10. Será que Cristina volta?
11. Morena dos olhos d'água
12. Um chorinho

Algumas Palavras do Autor

Num avião, 20 de junho de1967

E recomeça a correria. Cuidamos do disco com tranqüilidade até a última gravação. Agora saí voando pra um lado e os sambas pra outro, nas prensas, nos acetatos e não sei mais onde. E fica-se esperando o resultado.

A gente vai palmeando caminhos novos e não é sem receios que arrisca algumas canções mais recentes, como "Ano novo" e "A televisão". Juntam-se aí também sambas engavetados há alguns anos ("Fica" e "Cristina") mais a letra de "Lua Cheia", cuja melodia que me encanta particularmente pertence ao Toquinho. Insisti ainda em colocar no disco o "Com açúcar, com afeto", que eu não poderia cantar por motivos óbvios. O problema foi solucionado com rara felicidade pela voz tristonha e afinadíssima de Jane, que ao lado de seus dois irmãos Morais, enfeitou a "Noite dos Mascarados."

Mas é preciso, sobretudo, ressaltar os arranjos de Antonio José, o magro, o barbado do MPB-4, conjunto que aliás também deu oito mãozinhas em algumas faixas. E tudo se passou em clima estável, ameno e amigo como a Lagoa Rodrigo de Freitas onde, pra me fotografar, David Zingg, deitou-se na avenida e quase foi atropelado.

Fonte: Extraído de www.chicobuarque.com.br, em 20/07/2010

[247] A música foi censurada por ser uma crítica à alegria por decreto que o governo gostaria que reinasse entre a população. “O rei chegou e já mandou tocar os sinos. Na cidade inteira é pra cantar os hinos. Hastear bandeiras e eu que sou menino. Muito obediente. Estava indiferente. Logo me comovo. Pra ficar contente. Porque é Ano-novo.”

APÊNDICE 8

Todas as composições do LP *Chico Buarque de Hollanda – Vol. 3* – 1968 são de Chico Buarque, com exceção de *Retrato em branco e preto*, com Tom Jobim, e **Funeral de um lavrador**, poema de João Cabral de Melo Neto.

1. Ela desatinou
2. Retrato em branco e preto
3. Januária
4. Desencontro
(Chico Buarque e Toquinho)
5. Carolina[248]
6. Roda-Viva
(Chico Buarque e MPB-4)
7. O velho
8. Até pensei
9. Sem fantasia
(Chico Buarque e Cristina)
10. Até segunda-feira
11. Funeral de um lavrador
(Tema para *Morte e vida Severina* com orquestra e coro RGE)

Algumas Palavras do Autor

Devo este disco novo a João Cabral e Morte e vida Severina, pra começo de conversa. Devo aos rapazes do MPB-4, tão companheiros de "Roda-Viva". E à Christina, minha irmã caçula, que está grande. Devo muito ao Tom, que me emprestou estímulo, amizade e parceria. E puxa!, como devo ao Toquinho que contracanta o "Desencontro" comigo desde os idos da Galeria. Por fim, devo à dedicacão do Gaya. O maestro foi me entendendo, foi me acompanhando, foi me acrescentando, enquanto a sua Stelinha preparava o nhoque.

Fonte: Extraído de www.chicobuarque.com.br, em 20/07/2010

[248] Carolina ficou em 3º lugar no Festival Internacional da Canção Popular, realizado em 1967, perdendo para Margarida, de Gutemberg Guarabyra, e Travessia, de Milton Nascimento. A canção foi composta por Chico em troca de uma conciliação com a Rede Globo, que havia decidido cobrar judicialmente do artista a multa contratual por ter abandonado as gravações do programa Shell em show do qual era apresentador. Chico que gravou um único programa e depois sumiu de tão envergonhado que ficou ao ver seu desempenho no vídeo, aceitou a proposta da emissora de desistir do processo caso ele inscrevesse uma cação de sua autoria no festival. Ele aceitou e compôs Carolina no avião. Essa era uma das razões que fazia Chico não gostar dessa canção. A outra era porque a música era uma das preferidas do marechal Costa e Silva, interpretada por Agnaldo Rayol, em 1968.

APÊNDICE 9

Tamandaré
Chico Buarque (1965)

Zé qualquer tava sem samba, sem dinheiro
Sem Maria sequer
Sem qualquer paradeiro
Quando encontrou um samba
Inútil e derradeiro
Numa inútil e derradeira
Velha nota de um cruzeiro
"Seu Marquês", "seu" Almirante
Do semblante meio contrariado
Que fazes parado
No meio dessa nota de um cruzeiro rasgado
"Seu Marquês", "seu" Almirante
Sei que antigamente era bem diferente
Desculpe a liberdade
E o samba sem maldade
Deste Zé qualquer
Perdão Marquês de Tamandaré
Perdão Marquês de Tamandaré
Pois é, Tamandaré
A maré não tá boa
Vai virar a canoa
E este mar não dá pé, Tamandaré
Cadê as batalhas
Cadê as medalhas
Cadê a nobreza
Cadê a marquesa, cadê.
Não diga que o vento levou
Teu amor até
Pois é, Tamandaré
A maré não tá boa
Vai virar a canoa
E este mar não dá pé, Tamandaré
Meu marquês de papel
Cadê teu troféu
Cadê teu valor
Meu caro almirante
O tempo inconstante roubou
Zé qualquer tornou-se amigo do marquês
Solidário na dor
Que eu contei a vocês
Menos que queira ou mais que faça
É o fim do samba, é o fim da raça
Zé qualquer tá caducando
Desvalorizando
Como o tempo passa, passando

Virando fumaça, virando
Caindo em desgraça, caindo
Sumindo, saindo da praça
Passando, sumindo
Saindo da praça

1991 Marola Edições Musicais Ltda.

Fonte: Extraído de www.chicobuarque.com.br, em 21/10/2010

APÊNDICE 10

Samba de Orly
Vinicius de Moraes, Toquinho e Chico Buarque (1970)

Vai meu irmão
Pega esse avião
Você tem razão
De correr assim
Mas beija
O meu Rio de Janeiro
Antes que um aventureiro
Lance mão
Pede perdão
Pela duração (Pela omissão)*
Dessa temporada (Um tanto forçada)*
Mas não diga nada
Que me viu chorando
E pros da pesada
Diz que eu vou levando
Vê como é que anda
Aquela vida à toa
E se puder me manda
Uma notícia boa

* versos originais vetados pela censura

1970 by Cara Nova Editora Musical Ltda.

Fonte: Extraído de www.chicobuarque.com.br

APÊNDICE 11

Vence na vida quem diz sim[249]

Chico Buarque e Ruy Guerra (1972/1973)

Vence na vida quem diz sim
Vence na vida quem diz sim

Se te dói o corpo
Diz que sim
Torcem mais um pouco
Diz que sim
Se te dão um soco
Diz que sim
Se te deixam louco
Diz que sim
Se te tratam no chicote
Babam no cangote
Baixa o rosto e aprende um mote
Olha bem pra mim
Vence na vida quem diz sim
Vence na vida quem diz sim

Se te mandam flores
Diz que sim
Se te dizem horrores
Diz que sim
Mandam pra cozinha
Diz que sim
Chamam pra caminha
Diz que sim
Se te chamam vagabunda
Montam na cacunda
Se te largam moribunda
Olha bem pra mim
Vence na vida quem diz sim
Vence na vida quem diz sim

Se te erguem a taça
Diz que sim
Se te xingam a raça
Diz que sim
Se te chupam a alma
Diz que sim
Se te pedem a calma
Diz que sim
Se já estás virando um caco
Vives num buraco
Se és do balacobaco
Olha bem pra mim
Vence na vida quem diz sim
Vence na vida quem diz sim

[249] Versão feita após o veto da canção original pela censura e gravada por Nara Leão em 1980 no LP *Com açúcar, com afeto.*

APÊNDICE 12

Damáris Lucena é uma sobrevivente da exclusão social, da fome e da tortura. A rebeldia veio cedo, à medida que presenciava as injustiças que sua família sofreu na cidade de Codó, no Maranhão, onde nasceu. A fome matou sua mãe quando Damáris tinha apenas 5 anos. Como, anos mais tarde, mataria seu primeiro filho.

Aos 16 anos foi trabalhar numa indústria , na cidade maranhense de Caxias, onde conheceu o mecânico Antônio Raymundo de Lucena, o Doutor, com quem casaria. E com quem viveria uma tragédia.

Morto na frente da mulher e filhos

Em 1952, em São Paulo, Doutor e Damáris, que trabalhavam em fiação e tecelagem, entram para o Sindicato dos Têxteis. Ela se entusiasma de cara. Vai para o congresso Nacional das Mulheres, no Rio de Janeiro, em 1955, e no mesmo ano é demitida do emprego. Enra no Partido Comunista, onde se redescobriu e identificou o motivo de sua rebeldia. Mergulhou de cabeça no movimento. Em 1963 foi presa por apoiar um greve de dez dias em frente à tecelagem da família Jafet, no bairro paulistano do Ipiranga. No ano seguinte, ela e Doutor deixam o partido por divergência de opiniões. Já com quatro filhos, em 1968 ajudam a criar a VPR.

O casal passou a esconder em cãs companheiros que estavam na mira da repressão. E entrou na cladestinidade. Muitas vezes os dois viram-se obrigados a mudar de casa para resguardar a organização e a família. Passara por Santos, Embu-Guaçu, até finalmente ir para Atibaia, onde será selada a sorte de Doutor.

Na tarde chuvosa de 20 de fevereiro de 1970, Damáris ajuda as crianças com o dever de casa, enquanto o marido dorme. Num estante são surpreendidos por cinco policiais, todos armados. Damaris sabia que Doutor não permitiria que o levassem preso. E não o levaram. Ao ver os policiais ele atira, recebendo de volta o tiroteio que põe fim à sua vida. Antes de pegar a arma, porém, teve tempo de dizer à mulher: “cuida dos nossos filhos”.

Ariston, o filho mais velho, com 17 anos, já estava em treinamento de guerrilha no Vale do Ribeira. Com a morte de Doutor, Damáris e os outros três filhos (Adilson, Denise e Telma) ficam nas mãos dos militares.

“É terrível. Parece que vi derretendo os ossos.”

Naquela mesma tarde trágica, começou o martírio. A tortura física e psicológica dura horas. Querem nomes, as razões do movimento, onde conseguiram as armas e onde as escondiam, onde eram os treinamentos.

“Eles botavam a arma em cima de mim e diziam: ‘Mata ela e os filhos dela’. Eu com a Telma no colo, com 3 anos e meio, e os outros ali agarrados comigo. Era terrível.”

Além da imagem do marido morto diante de seus olhos, das ameaças e xingamentos, Damáris apanhou muito. Levou chutes e socos em todas as partes do corpo, coronhadas na boca. Levaram-na para a delegacia de Atibaia, o rosto inchado, sem poder abrir a boca. E a pancadaria continuou.

“Tinha uns quatro delegados, cada um me dava um murro, um chute. Minha vagina partiu, a bexiga e o útero ficaram para fora. Levei 85 pontos.”

No prédio da Operação Bandeirante conheceria o choque elétrico.

“É terrível. Parece que vai derretendo os ossos.”

Usaram seus filhos para tentar lhe arrancar informações.

“Ele diziam: ‘Ah, você não vai falar? Então nós vamos trazer seus filhos para torturar na sua frente.’ Era umas 4 horas da tarde e eu vi meus filhos no pátio, que tinham trazido do Juizado de Menores. Na hora pensei: ‘É verdade, eles vão torturar’. Me deu uma crise de loucura e comecei a gritar muito alto. ‘Vão me matar e matar meus filhos!’ Quase perdi os sentidos e achava que daquele momento em diante ia perder a cabeça, ficar louca.”

Com o seuqestro do cônsul japonês em fevereiro de 1970, a VPR consegue libertar Damáris, após 23 dias de torturas e fome.

“Eram uns ignorantes, uns estúpidos.”

Damáris foi privada de velar o corpo do marido, teve a família dividida, viu e sofreu barbaridades na prisão, e por fim asilou-se em Cuba. Apesar de tudo, garante que não guarda traumas. No país de Fidel, onde viveu por dez anos, contou aos filhos os motivos da morte do pai e de sua prisão. Transmitiu-lhes seus ideais. Hoje eles se consideram pessoas esclarecidas, com “consciência de classe”. Ela conseguiu recuperar e mantém a unidade familiar.

Mas Telma conta que durante anos teve pesadelos com sangue, e sempre que passava por situação difícil fechava os olhos e voltava ao dia em que viu o pai morrer, aos 3 anos. Hoje afirma que não quer esquecer, não quer apagar da memória a história de sua família.

Adilson tinha 9 anos e apanhou da polícia; lembra-se da angústia que sentia todas as vezes que o levavam até a casa de Atibais.

"Eu via a casa toda revirada, o sangue do meu pai e aquilo me massacrava."

Ariston, preso depois dos treinamentos no Vale do Ribeira, foi torturado e passou nove anos na cadeia. Conta que após a prisão, o coronel Erasmo Dias, comandante do combate à guerrilha no Vale do Ribeira, o levou ao Vale para uma reconstituição da sua fuga. Sofreu ameaças e humilhações:

"Ele disse que se eu não tinha mais nada pra dizer, ia me jogar de cima do helicóptero. Mandou tirar as algemas, me pegou pelos colarinhos e ameaçou me jogar lá embaixo. Depois simulou um fuzilamento. Atirou com o fuzil carregado, mas mirou do meu lado."

Denise, hoje enfermeira, sofre de depressão. Damáris atribui a doença da filha aos horrores que a menina passou ao lado dos irmãos.

Mas Damáris garante não ter ódio dos militares que a torturaram, porque "eles eram uns ignorantes, uns estúpidos, estavam a serviço de uma classe e eu era de outra. Se eu tiver raiva deles e quiser matá-los, serei igual a eles."

A tortura foi severa com o corpo, mas não foi capaz de endurecer sua alma.

Fonte: Coleções Caros Amigos. A Ditadura Militar no Brasil. Fascículo 7: Governo Médice – A tortura. P. 196-197.

APÊNDICE 13

Assassinado num ritual monstruoso

Tinha 26 anos, era bonito como galã de cinema e, como tantos outros companheiros de luta, largou a universidade para se dedicar à militância revolucionária. Pertencia ao Movimento Revolucionário 8 de Outubro, MR-8.

Agentes do Cisa, Centro de Informações da Aeronáutica, assassinaram Stuart á noitinha do mesmo dia em que o prenderam, em 14 de junho de 1971. Foi torturado, amarrado à traseira de um jipe e arrastado pelo pátio do quartel, com a boca aberta presa ao cano de escapamento. Da janela de sua cela, o preso Alex Polari presenciou o ritual monstruoso que relataria em detalhes à mãe de Stuart, Zuzu Angel, um ano depois.

Encontro marcado com a morte

Avenida 28 de Setembro, Vila Isabel, bairro boêmio carioca. Passa um pouco das 8 da manhã. Stuart dirige um carro quando outros dois o fecham. Os ocupantes, apontando armas, descem e o enfiam num dos veículos. Depois, só o testemunho do oficial Amílcar Lobo daria conta de que Stuart foi visto vivo, no Doi-Codi do Rio. Esse tenete-médico torturador se tornaria famoso por sua atuação no Açougue Humano, em Petrópolis. Mas não precisou a data nem as condições em que Stuart se encontrava. Os seqüestradores nunca admitiriam que o torturaram e assassinaram, apesar de evidências tão fortes que provocaram a demissão do chefe da zona aérea, o brigadeiro Burnier, que comandou a barbárie.

Na carta que escreveu a Zuzu, Alex contou que Stuart ia, bastante adiantado, ao encontro marcado para as 10 horas daquela manhã. Não suspeitava que o companheiro, preso dois dias antes, havia sido torturado a ponto de revelar o local do encontro.

Alex tentou jogar com a sorte, indicando um local perto do combinado e antecipando o horário em duas horas. Os agentes já iam embora quando Stuart, por força de um bem armado cerco, foi reconhecido e preso: sua foto, estampada com a palavra “Procura-se”, estava espalhada por todos os cantos do país. Ele era o contato do comandante Carlos Lamarca, naquele momento o homem mais procurado pela repressão.

Fonte: Coleções Caros Amigos. A Ditadura Militar no Brasil. Fascículo 7: Governo Médice – A tortura. P. 202-203.

APÊNDICE 14

“Se eu aparecer morta...”

Desde que o filho entrou para a clandestinidade em 1969, Zuzu Angel passou a temer pela sorte dele. Mas, inteligentemente, velu-se de sua fama como estilista de moda no Brasil e no exterior para estabelecer relações que pudessem ser úteis. Assim, desenhava roupas para a nata do mundo feminino da época e para mulheres importantes como Yolanda Costa e Silva, então primeira-dma.

Zuzu, apelido da mineira Zuleica Angel Jones, era desquitada do americano Norman Angel Jones, pai de seus três filhos, incerto na presença e na participação para o sustento da família. Zuzu trabalhou duro como costureira até chegar à merecida fama de estrela da alta costura. Quando Stuart desapareceu, tentou afastar o fantasma da morte, mas a confirmação veio na carta de Alex Polari.

Os militares, cinicamente, continuaram colando os cartazes de “Procura-se” com a foto dele. Mas, a essa altura, usando seu prestígio e o fato de Stuart ter dupla cidadania, Zuzu conquistou a simpatia de importantes artistas e políticos americanos, como o senador Edward Kennedy e o secretário de Estado Henry Kissinger. Seu modo criativo de chamar a atenção para a situação política do país despertou ódio nos órgãos de repressão.

Cinco anos depois da morte de Stuart, chegaria a vez dela. De acordo com a versão oficial, Zuzu morreu em acidente na Estrada da Gávea, na saída do túnel Dois Irmãos, atualmente túnel Zuzu Angel. Na semana anterior, havia deixadoum documento na casa do amigo Chico Buarque, para divulgação caso lhe acontecesse algo anormal: “Se eu aparecer morta, por acidente ou outro meio, terá sido por obra dos assassinos de meu amado filho.”

Fonte: Coleções Caros Amigos. A Ditadura Militar no Brasil. Fascículo 7: Governo Médice – A tortura. P. 203.

APÊNDICE 15

“Eu me considero bem torturado”

Os fantasmas acompanharam por muito tempo aqueles homens e mulheres, alguns até hoje. “O que me dá terror são os pesadelos com afogamento. Tinha um banco comprido, no cassino dos sargentos. Eu ficava deitado de barriga pra cima, a nuca fora do banco e a cabeça pendurada para trás. Cara vinha com a seringa cheia d’água e injetava pelo nariz continuamente. A sensação era de morte”, relembra Granville[250].

A tortura se transforma num jogo macabro onde se misturam fraqueza de alguns, resistência de outros e o prazer dos torturadores. “Puro sadismo. Te desciam do pau-de-arara”, sem coordenação motora, e se divertiam em exigir que você se desamarrasse, e eles gozando grotescamente”, conta Granville, passando a mão pela boca como se quisesse tirar um gosto amargo. Apóia a mão na cabeça : “Fiquei com problema no ouvido, me considero bem torturado, mas em comparação com outros não foi nada.”

Conviveu com o espancamento, um tímpano estourado, o sofrimento de companheiros, até secundaristas de 16 anos, coisas que continuarão marcadas pelo resto da vida.

Fonte: Coleções Caros Amigos. A Ditadura Militar no Brasil. Fascículo 7: Governo Médice – A tortura. P. 211.

[250] José Adolfo de Granville Ponce, 74 anos, foi militante do Partido Comunista e integrante da Ação Libertadora Nacional (ANL).

APÊNDICE 16

O torturador lhe belisca as nádegas, as costas

Na sala do DOPS onde começaram a interrogar Rose[251] junto com outros presos, "tinha um papelão enorme na parede, com uma caveira em que estava escrito E.M". São as iniciais do Esquadrão da Morte chefiado por Fleury. Toca o telefone. Um agente foi ao banheiro e os colegas o chamam. Alguém lhe grita: "Depressa, depressa! Pegamos o bicho. Hoje é o último dia do chefe." Referia-se a Marighella. Tinham acabado de matá-lo.

Rose tem 23 anos e faz parte do apoio logístico da ANL. Não acredita que pegaram Marighella. Levam-na para a última cela do corredor, espaço pequeno. Um dos agentes se masturba na frente de Rose. Ela está nua. Ele lhe belisca as nádegas, as costas, e tão violentamente que a machuca. "Fiquei com essa parte preta mesmo", explica, mostrando a região lombar.

Fonte: Coleções Caros Amigos. A Ditadura Militar no Brasil. Fascículo 7: Governo Médice – A tortura. P. 220.

[251] Rose Nogueira, 61 anos, é jornalista, ex-militante da Ação Libertadora Nacional (ANL) e atualmente preside o Conselho Estadual de Defesa dos Direitos da Pessoa Humana (Condepe) e o grupo Tortura Nunca Mais, fundado em 1970.

APÊNDICE 17

Quase 3.000 crianças mortas, só em 1974

Nas redações sob censura prévia, os censores de plantão se encarregaram de vetar as notícias. Nas outras, os jornalistas sofriam o drama: primeiro, não sabiam de nada; depois, quando sabiam, era pelo telefonema da censura "proibindo qualquer notícia sobre epidemia de meningite"...A notícia se espalhou no boca a boca, devagar e incompleta. Décio Nitrini conta que a epidemia começou pela periferia, atacando as crianças pobres. "Só quando atingiu a classe média, centro e regiões nobres, não dava pra esconder mais, aí o governo fez vacinação em massa", recorda Décio.

E por que os militares queriam esconder um surto de meningite, mesmo à custa da morte de inocentes? Porque mostrariam que não eram onipotentes. A prioridade como sempre, era mostrar ao povo que mantinham tudo sob controle.

Morreram, no auge da epidemia, 2.575 em São Paulo e 305 no Rio de Janeiro, crianças na totalidade. A doença ainda persistia em 1981. E o povo não foi avisado. Por causa da censura, para esconder seu fracasso na área da saúde, a ditadura permitiu que quase 3.000 crianças morressem, só em 1974.

Fonte: Coleções Caros Amigos. A Ditadura Militar no Brasil. Fascículo 9: Governo Geisel – Fim do "milagre". P. 267.

APÊNDICE 18

Aqueles que insistiam em não seguir o conselho de Chico Buarque na canção *Vence na vida que diz sim*, quase sempre tinham fim trágico, como mostra a reportagem que se segue.

As guerrilheiras que pegaram em armas contra a ditadura

Em junho de 1974, militares que varriam o Araguaia para eliminar a guerrilha depararam com Dinalva Conceição Oliveira Teixeira, a subcomandante Dina, em Pau Preto, entre o rio Gameleira e o igarapé Saranzal, sul do Pará. Fraca e desnutrida, com falta de sal e açúcar no organismo, levaram Dina para Marabá. Passou duas semanas sob interrogatório da inteligência militar.

Um dia, o capitão Sebastião de Moura, codinome Dr. Luchini, ou também Curió, tirou a prisioneira do cativeiro e a entregou a uma equipe que embarcou num helicóptero. Aterrissariam nalgum ponto de espessa mata, perto de Xambioá. O sargento do Exército Joaquim Artur Lopes de Souza, Ivan de apelido, chefiava a equipe.

"Vocês vão me matar agora?", perguntou Dina ao tocar o solo.

"Não, mais na frente um pouco. Agora só quero que você reconheça um ponto", teria respondido Ivan.

Duzentos metros adiante, o grupo pára em uma clareira.

"Vou morrer agora?", volta a perguntar a moça.

"Vai, agora você vai ter que ir", responde Ivan.

"Então, quero morrer de frente", pede, encarando o executor nos olhos.

Ivan se aproxima e, a 2 metros, atira com a pistola calibre 45, atingindo Dina acima do coração. Ela não morreu no ato e levou um segundo tiro, na cabeça. Enterraram Dina ali mesmo. O corpo jamais foi encontrado.

"Não agüento mais"

(...) Telma Regina Cordeiro Corrêa, a Lia, escapou de todos os cercos. Sozinha, tentou sair do Bico do Papagaio ao ver que a guerrilha havia sido derrotada. Perdeu-se numa região rochosa, acabou sem comida, sem água. Em meados de 1974, os militares encontraram o corpo decomposto, com um diário ao lado.

Nas últimas páginas, Lia registra que passava fome e sede, mas não podia morrer, pois ainda tinha muita coisa a passar para os outros guerrilheiros. A ponto de sucumbir, cantava a estrofe da canção dos guerrilheiros: “Ama a vida, despreza a morte e vai ao encontro do porvir”. E seguia adiante. “Não aguento mais”, foram as últimas palavras escritas, com letra fraca.

“Uma sobrevivente”

Em 1967, militante da Política Operária, Polop, organização de extrema esquerda, aos 19 anos a mineira Dilma Rousseff viveu momentos duros na luta contra a ditadura militar. Entre seus feitos, planejou em 1969 o roubo do cofre do governador golpista Adhemar de Barros. Presa em 1970, entrou na lista das mulheres mais torturadas daquele período. Passou três anos nas masmorras da ditadura militar e no presídio Tiradentes, em São Paulo. Segundo seu depoimento ao projeto Brasil Nunca Mais, foi torturada física, psíquica e moralmente durante 22 dias. Trinta e cinco anos mais tarde, depois de ministra das Minas e Energia, ela se tornaria ministra-chefe da Casa Civil da presidência da República do governo Lula.

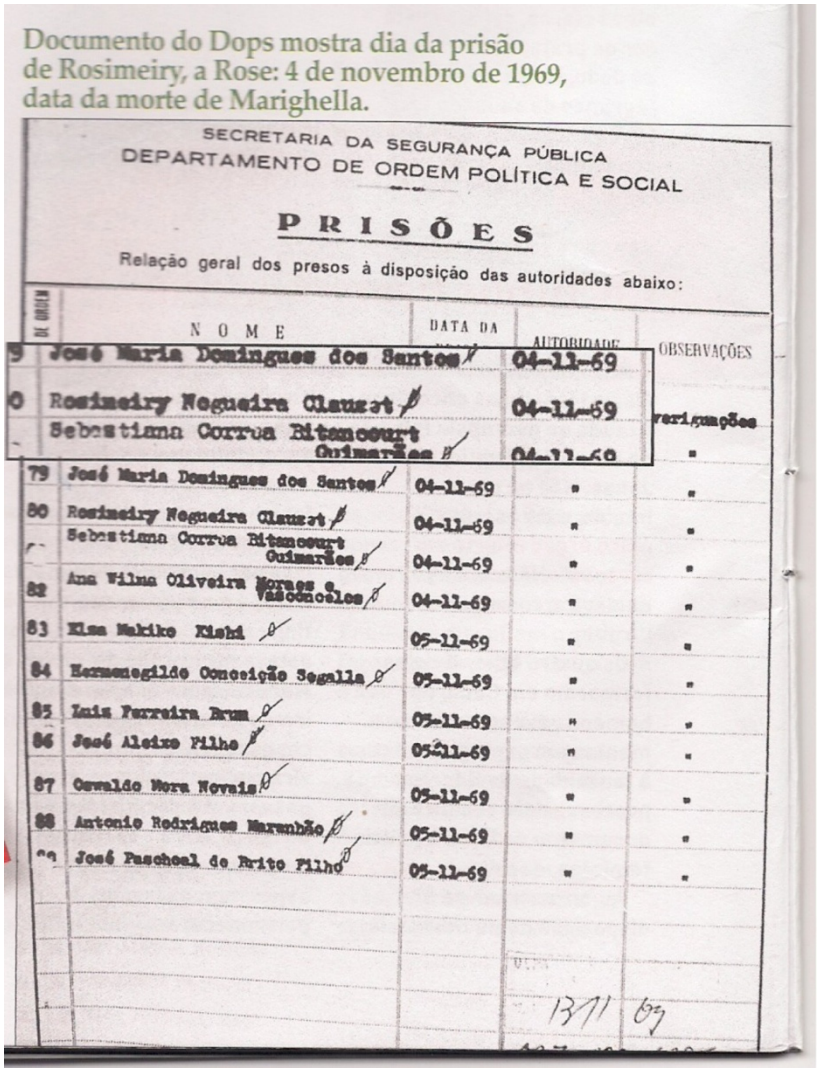
“A última a cair”

Em outubro de 1974, Walquíria Afonso Costa, a Walk, estava presa em Xambidá, magra, desnutrida, mas intransigente e caada diante do comandante militar que queria saber o destino de quatro comunistas. Certo fim de tarde , os chefes pediram que os recrutas se retirassem da base. Quando voltaram, não viram mais Walk. Foi a última guerrilheira do Araguai abatida pelas forças armadas.

Fonte: Coleções Caros Amigos. A Ditadura Militar no Brasil. Fascículo 9: Governo Geisel – Fim do “milagre”. P. 272-273.

Anexos

Figura 1 – Documento do DOPS que mostra o dia da prisão de Rose



Documento do Dops mostra dia da prisão de Rosimeiry, a Rose: 4 de novembro de 1969, data da morte de Marighella.

SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA
DEPARTAMENTO DE ORDEM POLÍTICA E SOCIAL

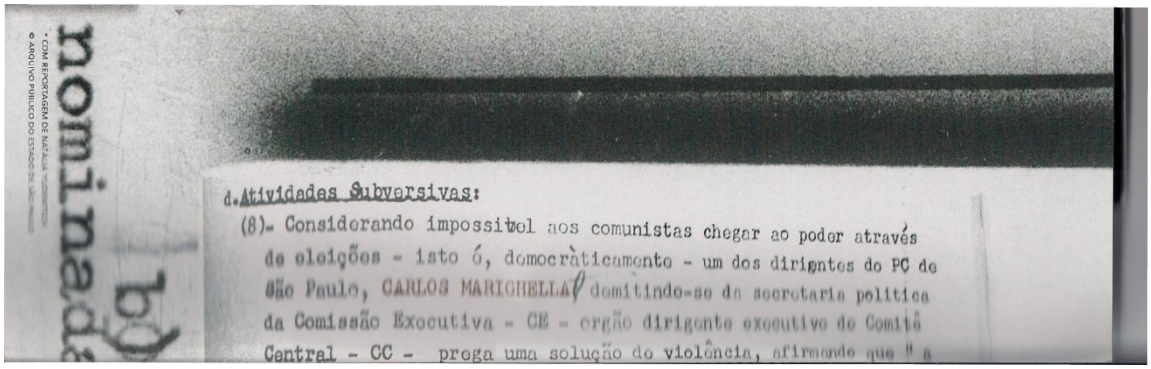
PRISÕES

Relação geral dos presos à disposição das autoridades abaixo:

	NOME	DATA DA	AUTORIDADE	OBSERVAÇÕES
79	José Maria Domingues dos Santos	04-11-69	"	"
80	Rosimeiry Nogueira Clauzet	04-11-69	"	"
	Sebastiana Correa Bitencourt Guimarães	04-11-69	"	"
82	Ana Wilma Oliveira Moraes e Vasconcelos	04-11-69	"	"
83	Elza Makiko Kishi	05-11-69	"	"
84	Hermenegildo Conceição Segalla	05-11-69	"	"
85	Luiz Ferreira Brum	05-11-69	"	"
86	José Aleixo Filho	05-11-69	"	"
87	Oswaldo Nora Novais	05-11-69	"	"
88	Antonio Rodrigues Maranhão	05-11-69	"	"
89	José Paschoal de Brito Filho	05-11-69	"	"

Fonte: Coleções Caros Amigos. A ditadura militar no Brasil. Fascículo 7 Governo Médice - A tortura. fig.5

Figura 2 – Página do relatório do Serviço Nacional de Informação (SNI) – Agência de São Paulo – Boletim nº 202, de agosto de 1967.



d. Atividades Subversivas:

(8)- Considerando impossível aos comunistas chegar ao poder através de eleições - isto é, democràticamente - um dos dirigentes do PC de São Paulo, CARLOS MARIGHELLA, demitindo-se da secretaria política da Comissão Executiva - CE - orgão dirigente executivo do Comitê Central - CC - prega uma solução de violência, afirmando que " a

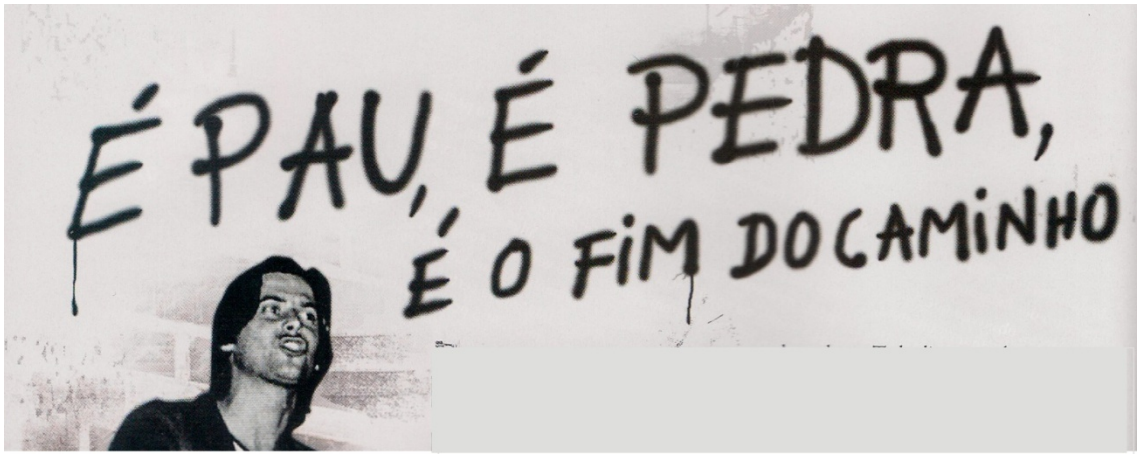
Fonte: Revista Aventuras na História. Edição do Colecionador. Ditadura no Brasil. Tudo sobre o regime militar de 1954 a 1985. Ed. Abril. fig.8

Figura 3 – Passeata dos Cem Mil



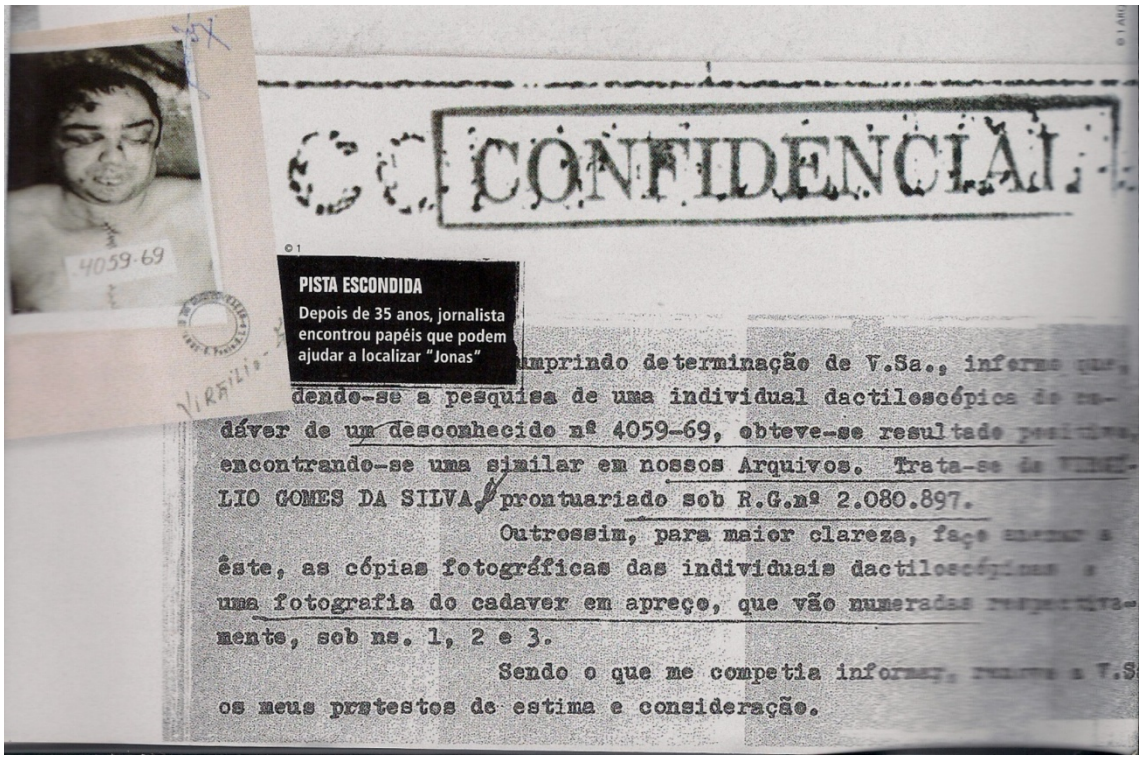
Fonte: Revista Aventuras na História. Edição do Colecionador. Ditadura no Brasil. Tudo sobre o regime militar de 1954 a 1985. Ed. Abril. fig.9

Figura 4 – Referência à canção Águas de Março, de Tom Jobim, pichada no muro em protesto de estudantes contra a Ditadura Militar



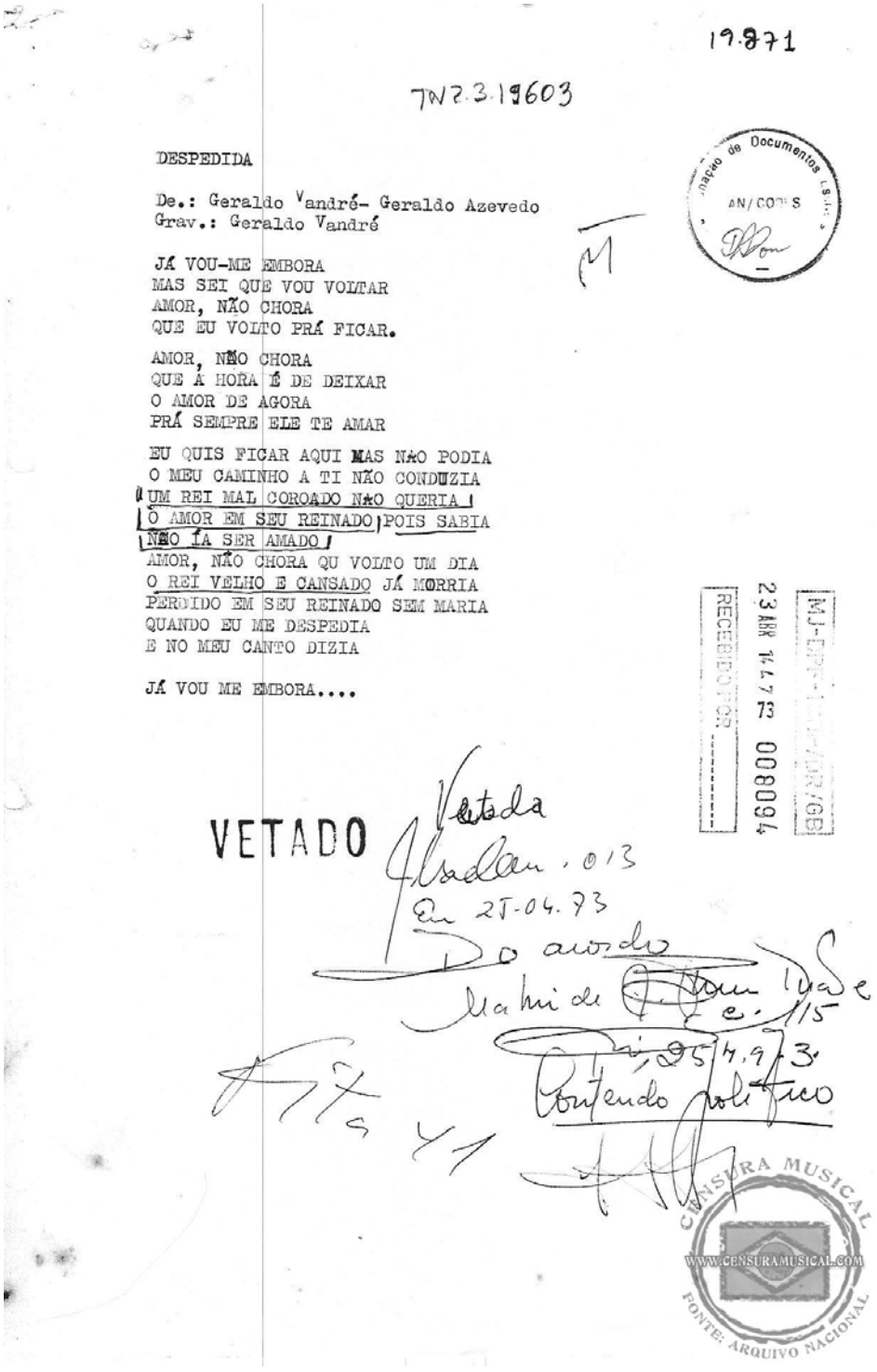
Fonte: Revista Aventuras na História. Edição do Colecionador. Ditadura no Brasil. Tudo sobre o regime militar de 1954 a 1985. Ed. Abril. fig.15

Figura 5 – Documentos confidenciais que dão conta do fim de presos políticos jamais encontrados



Fonte: Revista Aventuras na História. Edição do Colecionador. Ditadura no Brasil. Tudo sobre o regime militar de 1954 a 1985. Ed. Abril. fig.11

Figura 6 – Veto à música Despedida



19.871

7N2.3.19603

DESPEDIDA

De.: Geraldo Vandré- Geraldo Azevedo
Grav.: Geraldo Vandré

JÁ VOU-ME EMBORA
MAS SEI QUE VOU VOLTAR
AMOR, NÃO CHORA
QUE EU VOLTO PRÁ FICAR.

AMOR, NÃO CHORA
QUE A HORA É DE DEIXAR
O AMOR DE AGORA
PRÁ SEMPRE ELE TE AMAR

EU QUIS FICAR AQUI MAS NÃO PODIA
O MEU CAMINHO A TI NÃO CONDUZIA
UM REI MAL COROADO NÃO QUERIA
O AMOR EM SEU REINADO POIS SABIA
NÃO IA SER AMADO
AMOR, NÃO CHORA QU VOLTO UM DIA
O REI VELHO E CANSADO JÁ MORRIA
PERDIDO EM SEU REINADO SEM MARIA
QUANDO EU ME DESPEDIA
E NO MEU CANTO DIZIA

JÁ VOU ME EMBORA....

Documentos

AN/COSIS

RECEBIDO POR

23 ABR 14 47 73 008094

VETADO

Vetada
Em 25-04-73

Conteúdo político

CENSURA MUSICAL
WWW.CENSURAMUSICAL.COM
FONTE: ARQUIVO NACIONAL

Fonte: Site Censura Musical – www.censuramusical.com

ENTREVISTAS

O escritor Zuenir Ventura entrevistou algumas das personalidades culturais, políticas e intelectuais mais representativas do período da Ditadura Militar brasileira. Esses depoimentos foram objeto de consulta para a realização desse trabalho. Dessa forma, entendo que sua reprodução aqui acrescente o entendimento de algumas questões tratadas. Os trechos reproduzidos foram selecionados pela autora a partir do critério de relevância para a abordagem do trabalho.

Entrevista 1 - Heloisa Buarque de Hollanda

Famosa por ter organizado o mais badalado réveillon de 1968 no Rio de Janeiro, "o réveillon de Helô", a professora Heloisa Buarque de Hollanda foi tornar-se importante mesmo depois de 68, nos anos 70, estudando a produção poética alternativa que se seguiu ao AI-5. Estudando só, não, revelando para o público. Quando tudo parecia "vazio cultural", ela mostrou que havia pelo menos dois grupos de jovens criando e inovando, apesar da censura.

Qual a diferença para a cultura dos anos 60?
Naquela época, era um espaço de protesto, denúncia, uma arma, um território de guerra. A gente achava que ia tomar o poder, mudar o governo e então daria tudo certo, não era isso? Hoje o descrédito da sociedade em relação ao Estado e aos partidos é flagrante. Há o consenso de que, mudando-se o governo, não vai dar certo em você. Portanto, o melhor é deixar o governo para lá e fazer micropolítica: ativismo local, de curto prazo, pontual. Eu diria melhor: emergencial. É preciso traficar informação entre os segmentos da sociedade para diminuir o apartheid e resolver com o que se tem na mão os problemas imediatos da comunidade. A chamada "tecnologia social" se aperfeiçoou de tal forma que hoje a gente está exportando isso. O José Júnior está levando para a Colômbia, para a Inglaterra, para os Estados Unidos estratégia que o AfroReggae desenvolveu em "gerência de conflitos", em mediação de interesses. Como é que se pode deixar de ter utopia nesse quadro com o qual nem sonhávamos em 68, me explica?! Não é maravilhoso isso? Se você quiser voltar a sonhar, o que não vai faltar hoje em dia é assunto.

Mas o mercado às vezes é usado como álibi?
Pois é. A cultura usada desse jeito parece que é vendida ao mercado, mas não se trata disso. Essa visão é confortável demais. As tragédias dos usos da cultura como recurso a democratizam de forma efetiva. Fora isso, você tem coisas como o YouTube, que não custa nada e é visto por milhões.

Que fim levou a arte engajada, comprometida com uma causa?
A arte engajada hoje está na mão da periferia. A poesia de lá é raivosa, é de berrar, de conscientizar; é engajada mesmo. De nossa parte, percebemos que temos que falar do ponto de vista da classe média, dos nossos conflitos. Isso não impede, porém, um novo tipo de engajamento, ou de engajamentos, já que hoje são várias e diversas as vozes.
Contra a miséria quem está fazendo são os pobres. Continuamos falando contra a pobreza, mas do ponto de vista dos conflitos da gente. [...] Ver hoje um MV Bill botando banca na TV Globo é lindo! A sensação é que o sonho implodiu, mas espalhou caquinhos para todos os lados, e cada caquinho germinou e está crescendo mais rápido do que poderíamos imaginar.

Você tem uma tese de que o tropicalismo bagunçou tudo, não é?
O tropicalismo já é um sinal em 67 de que aquilo ia acabar. É o ponto de chegada, meio desesperado, do final de um projeto político-cultural. É principalmente o fim do populismo na cultura. Não dava mais para ter aquele discurso. Agora, à distância, é lindo, historicamente monta, mas na hora foi uma quebra radical da ordem política revolucionária dos anos 60.

E de que maneira bagunçou?
Me parece que bagunçou por desespero, porque aquilo não podia dar certo. Repara quantos filmes tem lá pelo final da década. São todos terríveis, agônicos, desesperados. É o desafio, de Paulo César Saraceni, aquele do jornalista importante diante do momento político. É o bravo guerreiro, do Gustavo Dahl, em que o jovem deputado de oposição tenta, luta, não consegue nada com suas palavras e dá um tiro na boca. É Terra em transe. São três filmes simbólicos daquele final, mostrando a crise política e existencial dos intelectuais engajados nas causas nacionais populares. Como diz o personagem do Glauber, “poesia e política são demais para um homem só”. É preciso

escolher entre uma e outra , e, na impossibilidade da escolha, se atirar de cabeça na guerrilha. Aqueles filmes são atrajetória de uma geração que bateu na parede. [...]

Fonte: VENTURA, Zuenir. 1968: o que fizemos de nós. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008. p. 122 a 131.

Entrevista 2 - Caetano Veloso

Pelo que compôs, cantou e aprontou não só naquele ano como depois, Caetano Veloso figura na categoria do "68 que não terminou". Na cultura, talvez nenhum outro artista ou personagem tenha permanecido tão em evidência esse tempo todo, criando belas músicas, mas também provocando, despertando polêmicas e falando quase sem parar sobre tudo que lhe perguntam – política, patente de remédio, "a gente chata da USP", Plano Real, reforma ortográfica, prostituição infantil, crise energética e até música.[...] Caetano fala e é falado. O escritor Deonísio Silva chegou a escrever um artigo intitulado "Por que Caetano Veloso é tão citado?", concluindo que a culpa evidentemente não era do compositor. "Caetano é um caso singular por constituir referência tanto entre o público leitor dos círculos elegantes como entre os ágrafos, sobretudo universitários, aqueles a quem o poeta Mário Quintana denominou 'analfabetos autodidatas', por terem aprendido a ler, mas dali por diante não lerem mais nada ou muito pouco". Citado, Caetano já foi até em fala presidencial, como fez FHC ao iniciar seu primeiro mandato. "Um país que tem intérpretes que dizem, como Caetano, o que nós somos tem que se unir". O compositor é lembrado inclusive pelo que não é dele. O ministro do Supremo Tribunal Federal Marco Aurélio Mello, quando quis se manifestar contra a censura, recorreu a quem? A Caetano, atribuindo-lhe uma frase – "é proibido proibir" – que pertence na verdade aos muros de Paris de 68.

Autor de alguns clássicos da nossa música popular , compôs o que há de melhor na trilha sonora dessas últimas décadas, pelo menos desde 1967, quando lidera o tropicalismo, que, para alguns é o movimento que encarna de fato o espírito de 68.

Helô Buarque tem uma tese de que, antes mesmo de 68, quem começou a 'bagunçar" tudo foi o tropicalismo, em 67. Depois dele, segundo ela, "ficou impossível ser populista". Você concorda?

Sim. O essencial foi feito em 67, acompanhados dos Beat Boys e dos Mutantes, respectivamente, com grande escândalo. Meu disco tropicalista (com Tropicália, No dia em que eu vim-me embora, Eles, superbacana, Soy loco por ti, América, etc.) ficou pronto em 67. A montagem do Rei da vela pelo Oficina aconteceu em 67, e foi então que enrei em contato pessoal com Zé Celso. Foi nesse ano que conheço Hélio Oiticica e Augusto de Campos, Júlio Medaglia e Rogério Duprat. E, de fato, como conto em Verdade tropical, ultrapassar o estágio populista foi a tarefa que assistir a Terra em transe me impôs.

Qual a principal diferença entre o Caetano de 68 e o Caetano de 2008?
Em 68 meu corpo tinha muito mais equilíbrio e elasticidade: eu era jovem. Essa é a principal diferença. Há também uma cada vez menor ingenuidade em relação aos revolucionários de esquerda que eu admirava então. Fui eu quem pediu a Gil e Capinam que escrevessem Soy loco por ti, América. Dei o título – que é o refrão – e pedi que houvesse uma referência a Guevara. Sem o nome, é claro. Acho que a expressão "el nombre del hombre muerto" já foi na encomenda. Não me arrependo. Não tenho de Guevara a imagem heróica que tinha na época. Mesmo o garoto do filme de Waltinho Moreira Salles me parece uma pessoa com uma insuportável vocação para a crueldade. Mas, sob a ditadura militar brasileira, homenageá-lo num hino protobolivariano era desafiar a opressão estabelecida. Na época eu também simpatizava muito com Marighella. Achava bonito romper com a aparente sensatez de Moscou e partir para a guerrilha. Mas já em Verdade tropical eu me pergunto se talvez um Brasil socialista não teria sido mais um gigante com cãibras burocráticas e inimigo da liberdade. Continuo simpatizando com Marighella. O texto que mandei para o Pasquim dizendo que eu e o Gil estávamos mortos era um comentário amargurado da capa da revista Manchete que exibia nossa primeira foto em Londres (sorrindo na Ponte de Waterloo) e, no alto, num ângulo pequeno, a foto de Marighella morto. Fiquei chocado na época por ninguém no Brasil perceber do que eu estava falando no texto. Nossa "morte" era anunciada como tendo sido vista por mim numa capa de revista. Ora, essa da Manchete era a primeira e única em que Gil e eu aparecíamos desde a prisão. Éramos nós dois sorrindo e a foto de Marighella morto. Eu terminava dizendo "Ele está mais vivo do que nós". Mas não sei o que ele viraria se tivesse levado a cabo uma revolução comunista no Brasil. O comunismo tem servido sempre mais para manter arcaísmos políticos e sociais do que para libertar os seres humanos da servidão.

A arte engajada, comprometida com uma causa, que fim levou?

Li entrevistas de Tinhorão e de Chico Buarque cheias de entusiasmo político pelo rap. Me senti um pouco mal porque sendo fã de rap desde o início dos anos 80 [Língua, que parece uma profecia dos discos de Marcelo D2, é do disco Velô] – e tendo repetido o argumento de que o rap era a nova (e a mais verdadeira) forma de música de protesto -, eu tinha passado a me interessar quase exclusivamente por suas invenções formais: aquela malícia rítmica (que Adorno já tinha apontado, com inteligência agudíssima, no jazz, só que ele punha um sinal negativo) dançando com as palavras meio faladas, aquelas surpresas e enganos, aquelas negaças, os dribles, as rimas insistentes e as distorções de palavras – tudo isso me fascina (e é no rap americano que se encontra mesmo isso tudo, sendo que, no Brasil, o melhor exemplo de capacidade inventiva nesse campo se encontra antes no rapper niteroiense De Leve do que nos grandes nomes, sejam eles os Racionais ou MV Bill). Já a mistura de marra de criminoso com arrogância econômica – esse clima de gangue e máfia – levou parte da juventude de Santo Amaro e de Guadalupe, meu bairro no rio, a se portar como soldados do tráfico de drogas, e isso me doeu. Tem muita foto de Guevara nos ambientes de hip-hop e do tráfico – mas isso tem em toda parte. Vi foi nos pára-lamas de muitas das motos que levam garotos com armas pesadas, no complexo do Alemão, retratos de Osama Bin Laden, feitos com spray, com o nome dele embaixo também escrito com spray. Passei a sentir um mal-estar político em relação ao mundo do hip-hop. Quando vi o contraste entre o que sentia a esse respeito e as entrevistas de Tinhorão e de Chico pensei que era um padrão recorrente eu tender para posições heterodoxa dentro da esquerda. Mas não freei meu impulso crítico. Não adianta: é meu jeito, meu ritmo pessoal. Eu tinha me apaixonado pelo rap quando vi o filme Beat Street, no Rio, no início dos anos 80. Mano Brown e MV Bill eram adolescentes, quando, anos depois, ouvi Sobrevivendo no inferno, achei que se tratava de um grande acontecimento. Até hoje considero esse disco um dos mais importantes da história da discografia brasileira. Mas a ideologia hip-hop é hoje uma mistura de política primária com imaginário de gangsta-rap, em que taças de champanhe, conversíveis de luxo, bíblias protestantes, armas poderosas e mulheres à disposição são exibidos nas capas dos discos e nas letras das músicas. Adoro todo o caminho de pensamento de MV Bill. É imensa a generosidade da inteligência dele. Mas mesmo ele termina engolfado pela imagem geral. Mas, sim, a canção de protesto foi

para a periferia. E a da classe média dos anos 60 não era nem menos ingênua nem menos inautêntica do que a atual agora me parece.

Fonte: Fonte: VENTURA, Zuenir. 1968: o que fizemos de nós. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008. p. 132 a 142.

Entrevista 3 - Fernando Gabeira

Quarenta anos depois, Fernando Gabeira é o mais bem-sucedido remanescente de 1968. Pouco conhecido naquele ano em que, como jornalista, militava no movimento estudantil; revelado em 69, quando participou do sequestro do embaixador americano Charles Elbrick; famoso em 79 pela tanga de crochê que usou ao voltar do exílio, escandalizando seus antigos companheiros; candidato a governador do Rio em 1986, candidato a presidente da República em 89; deputado federal mais votado do Rio de Janeiro e em terceiro mandato, ele chega a 2008 como uma das raras unanimidades políticas do país. E tudo isso com uma independência que à vezes é confundida com incoerência. De 1986 a 2001 foi PV, de 2001 a 2003 foi PT, em 2005 voltou ao PV.

Sua trajetória cheia de imprevistos navegou de um extremo a outro: da luta armada à defesa do pacifismo, do radicalismo ideológico à tolerância, da fé na revolução e no socialismo à crença na democracia. Algumas das causas pelas quais luta despertam resistência e preconceito: política do corpo, direitos humanos, liberação da maconha, diversidade sexual e apoio aos homossexuais e às prostitutas. Pelas suas atitudes e comportamento de vanguarda, Gabeira corria o risco de ser tratado como um político charmoso e excêntrico. No entanto, poucos parlamentares têm tanta credibilidade quanto ele.

Do ponto de vista da arte, o que foi feito do engajamento?
Eu acho que o engajamento artístico prossegue. Do ponto de vista estético, os resultados dele é que são um pouco problemáticos. Mas na área do rock and roll, por exemplo, há muito movimento, grandes concertos contra a fome na Etiópia, na Eritréia, artistas trabalhando no caso do Darfur. Houve também uma tendência de deslocamento da questão social para a ecológica. Ouve-se muito falar de arte ecológica, ou seja, uma arte que utiliza na escultura e em outros campos aquilo que é descartado pela sociedade. É uma arte que pretende lançar uma mensagem clara: “Nós vamos salvar o planeta”.

O que diferencia hoje de ontem nesse campo?

Acho que acabou a pregação missionária, até porque não há muito mais o que pregar. O momento é do instrumento anárquico, da internet – e rede conecta todo mundo e as pessoas chegam às suas próprias conclusões. Há sempre alguém me dizendo: “O Rui Barbosa escreveu ‘Oração aos moços’, o que você diria hoje para um jovem?”. Eu respondo que não tenho nada para dizer, e até desconfiaria de alguém que quisesse dizer. Posso falar sobre o que está acontecendo, dar uns toques, mas sugerir caminhos, não.

Fonte: Fonte: VENTURA, Zuenir. 1968: o que fizemos de nós. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008. p. 160 a 173.