

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

**APESAR DE VOCÊ, CAMINHANDO E CANTANDO: MPB E RESISTÊNCIA  
AO REGIME MILITAR**

ELIEZER LEITE DA SILVA NETO

Natal  
2006



ELIEZER LEITE DA SILVA NETO



**APESAR DE VOCÊ, CAMINHANDO E CANTANDO: MPB E RESISTÊNCIA  
AO REGIME MILITAR**

Monografia apresentada como  
requisito de avaliação da  
disciplina Pesquisa Histórica II  
(DEH046), sob orientação da  
Prof. Dra. Flávia de Sá Pedreira.

Natal  
2006

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a meus pais, cujos sacrifícios e investimentos em minha educação permitiram que eu chegasse até aqui, e também pela paciência para com minha pessoa quando eu resolvia protelar em mais um semestre a conclusão do curso;

Agradeço a minha irmã, cuja determinação em passar no vestibular para Medicina inspirou-me a continuar esse trabalho;

À professora Flávia de Sá Pedreira, pela orientação, pela atenção e pelos livros, essenciais na concepção desse trabalho;

Aos meus colegas, também de outros cursos, em especial aos que, assim como eu, freqüentam ou freqüentaram assiduamente a cantina do Setor II (que, por isso, pediram para não serem identificados, temendo reprovações por falta) e ao Sr. Nicodemos por manter esse espaço onde passei parte substancial de meu tempo na universidade.

Agradeço especialmente à minha colega Michele e à professora Aurinete pela ajuda na formatação desse trabalho, já que não sou muito bom com as normas da ABNT e também às bolsistas do NEHAD pela paciência com que me tratam sempre que eu resolvo aparecer por lá;

Gostaria de agradecer também a Chico Buarque, Geraldo Vandré, Elis Regina, Milton Nascimento, os tropicalistas e a todos os artistas citados nesse trabalho, por terem escolhido a música como atividade e assim me proporcionarem um tema para a monografia;

A meu computador velho de guerra, por não ter “pifado” até o momento em que digitei essa linha;

A todas as pessoas que porventura eu não tenha citado, por questão de memória e, sobretudo, de espaço;

E também a Deus, por me manter aqui na Terra vivo e saudável, apesar de “monetariamente desfavorecido”.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	4
<b>OS ANOS 1960 E A MÚSICA DE PROTESTO</b> .....	9
<b>CENSURA E METÁFORAS: A MPB E OS ANOS DE CHUMBO</b> .....	23
<b>GERALDO VANDRÉ, CHICO BUARQUE E A RESISTÊNCIA AO REGIME MILITAR</b> .....	39
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	54
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	57

## INTRODUÇÃO

Em abril de 1964, com a deposição do presidente João Goulart, terminava a chamada "República Populista" e a breve experiência democrática pós- Estado Novo, com a instauração de um regime militar que durou 21 anos. Os comandantes militares que deflagraram o golpe procuraram chamar a si próprios de "revolucionários" e apontaram o combate à subversão como forma de garantir a segurança nacional como um dos principais fatores que levaram-nos a tomar o poder, incorporando-os ao seu discurso como meio de legitimar a ditadura que então se iniciava.

Entretanto, logo os golpistas passaram a atribuir a si próprios uma concentração de poderes excepcionais que lhes permitiram um rígido controle sobre a política e a sociedade, através da edição de vários atos institucionais, que determinavam desde a eleição indireta para Presidente da República e a cassação de vários políticos, como também implementavam um sistema bipartidário sob as siglas ARENA (Aliança Renovadora Nacional) e MDB (Movimento Democrático Brasileiro). Porém, foi com o Ato Institucional de número 5 se consumou o total recrudescimento da ditadura.

Tal documento na prática dava carta branca para a radicalização da repressão e a censura, a partir daí, tornou-se implacável, proibindo tudo o que representasse uma oposição clara ao regime ou que, na visão dos militares, divulgasse idéias consideradas "subversivas". Durante este período, foram proibidos filmes, peças de teatro e músicas em nome do "combate à subversão" e da "segurança nacional".

No contexto dado, sabendo-se que houve diversas formas de oposição ao regime ditatorial que então se impusera, seja por parte da esquerda armada ou por vários artistas e intelectuais "engajados" e considerando também que as manifestações culturais refletem a visão de seus autores em relação ao mundo e também ao momento histórico em que estes são contemporâneos, analisaremos neste trabalho como a oposição ao regime militar foi expressa na música popular brasileira neste período, e como essa resistência no âmbito musical contribuiu para construir e consolidar a vertente musical conhecida como Música Popular Brasileira (MPB).

Definido então o objetivo desse trabalho, faz-se necessária uma definição do objeto, ou seja, de que tipo de música popular estamos tratando aqui, já que a própria sigla "MPB" atualmente traz em si uma grande variedade de gêneros, não se tratando então propriamente de um gênero musical específico, como enfatiza Ramon Casas Vilarino:

É essencial buscar o significado da expressão “MPB” ou historicizá-la, pois, numa leitura menos atenta, qualquer música consumida e/ou produzida pelas camadas populares e em nosso idioma se encaixa em tal conceito. Lapidar a palavra, retirar as várias camadas de significados que lhe foram incorporados com o tempo, uma vez que o tempo também é construído historicamente, contribui para se chegar às suas especificidades.<sup>1</sup>

Dessa forma, vale ressaltar que, no período que estamos tratando, há uma diferença entre a música popular em geral e a sigla MPB. Uma diferença sutil, mas que não pode deixar de ser abordada, uma vez que o estilo popular na música brasileira já vinha desde a virada do século XIX e início do XX, com as composições de Chiquinha Gonzaga, Pixinguinha, Ernesto Nazaré, Noel Rosa e tantos outros.

A sigla MPB aparece em meados dos anos 1960 para designar toda uma produção artístico-cultural advinda da Bossa Nova e projetada pelos festivais de música exibidos pelas emissoras de televisão dessa década, não significando, então, toda e qualquer música popular, aparecendo como uma subseção, uma ramificação desta. Assim, no momento de seu surgimento, a sigla MPB estabelece uma linguagem estética e um espaço próprio frente aos outros movimentos musicais vigentes nesse momento, a saber, a bossa nova (da qual esta se deriva) a Jovem Guarda e o Tropicalismo, consolidando-se no cenário musical brasileiro e incorporando para si outras linguagens e elementos ao longo das décadas.

A MPB, então, tal qual a estamos definindo, tem suas próprias especificidades, constituindo-se num “complexo cultural” em que estão incluídas uma multiplicidade de gêneros e elementos musicais distintos, garantindo então um caráter singular entre a música brasileira em geral.

Centrando então nossa análise na estrutura poética das músicas produzidas entre o período entre as décadas de 1960-70, temos a sigla MPB como representação de uma vertente musical oriunda da chamada “canção de protesto” da década de 1960 (a qual será definida no primeiro capítulo desse trabalho), voltada para o consumo da classe média, na qual vincula-se um conjunto de cantores e compositores que articulavam-se à resistência político-ideológica ao regime militar. É, então, esse aspecto da MPB que aparece com maior destaque na memória social e musical sobre esse período, quando se trata de assuntos relativos à produção cultural na ditadura militar. Tomaremos então essa faceta da MPB e a construção (ou representação) da imagem desta como forma de oposição para nortear esse trabalho.

Para este trabalho serão utilizadas como referencial teórico as noções de apropriação, práticas e representações culturais trabalhadas por Roger Chartier. A escolha por esses

---

<sup>1</sup> VILARINO, Ramon Casas. **A MPB em movimento**. São Paulo: Olho d'água, 1999.p. 18.

conceitos se dá pela relação existente entre seus pressupostos básicos e várias vertentes que se encarregam de examinar os rumos da MPB.

As reflexões de Chartier a respeito da história cultural desenvolvem-se a partir das críticas que este faz à “história social da cultura”, em que há um esquema de interpretação baseado na organização das práticas culturais em determinados recortes sociais. Assim, Chartier aborda a importância de além de se pensar socialmente a cultura, pensarmos culturalmente a sociedade, deslocando a análise para outros pontos da relação entre práticas culturais e recortes sociais ou temporais. Temos, então, uma crítica a visões simplistas das práticas culturais, que, na visão de Chartier, tendem a opor, por exemplo, uma “cultura popular” a “cultura erudita”, ignorando os intercâmbios que podem existir entre campos tidos como antagônicos. Daí parte a noção de “apropriação”, citada no parágrafo anterior. A respeito da MPB, teríamos então uma “apropriação da cultura popular” por parte dos setores médios intelectualizados, sendo diluída na produção musical dos compositores das décadas de 1960 e 1970. Esses intercâmbios demonstram, então, a complexidade e o dinamismo existentes entre as práticas e representações culturais.

Assim, o conceito de cultura proposto por Roger Chartier será utilizado como referencial teórico para a análise da produção musical das décadas de 60 e 70 do século passado, já que a própria sigla MPB (Música Popular Brasileira) indica uma relação com as formas classificadas como populares da cultura musical do Brasil. Quanto à noção de representação, diz Chartier que em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade é construída por diferentes grupos sociais e, conseqüentemente, há também a construção das identidades sociais.

A partir deste questionamento, e definidos o objeto e o recorte temporal, tentaremos num primeiro momento traçar um panorama do período compreendido entre 1964 e 1968, em que houve uma grande efervescência cultural, com o auge da chamada “música de protesto”, os debates ideológicos que opunham os artistas que se consideravam “engajados” aos que eram taxados por estes de “alienados” (e, numa linha intermediária entre estes, os tropicalistas), momento que se deu pouco antes da edição do Ato Institucional nº 5, em 1968.

Tomando este último como um referencial que nos permita separar duas fases distintas e a música como objeto de estudo, num segundo momento serão analisados neste trabalho os seguintes aspectos: a forma como o regime reagiu ao intenso movimento artístico e cultural que se manifestou no período entre 1968 e 1979, como se deu a repressão a estes compositores e às suas obras logo após a edição do AI-5 e durante toda a vigência deste e os recursos utilizados por estes últimos para burlar a censura no período em que a ditadura

mostrou a sua face mais autoritária, nos chamados "anos de chumbo". O recorte temporal se subdividirá então em duas fases: a primeira correspondente aos primeiros anos do ciclo de governos militares e a segunda partindo do decreto do AI-5 até 1979, quando se dá o processo de reabertura política.

Esse trabalho então se divide em três capítulos: o primeiro focaliza a década de 1960 e os debates ideológicos que influenciaram o surgimento de uma nova categoria da música popular brasileira, a música de protesto. Esse capítulo aborda também o cenário musical da época, as diversas tendências musicais que dividiam espaço com a música engajada e as tensões entre os diversos segmentos musicais, até o decreto do Ato Institucional nº5.

O segundo capítulo Analisa o impacto do autoritarismo na produção musical brasileira e a repressão do Estado aos compositores classificados por este como "subversivos". Esse capítulo trata também dos recursos utilizados pelos artistas nas letras das canções para burlar a censura, a chamada "linguagem de frestas", repleta de metáforas e referências.

O terceiro capítulo trata da obra dos dois compositores que, cada um a seu tempo, são considerados como "paradigmas" da oposição musical ao regime militar: Geraldo Vandré na década de 1960 e Chico Buarque na década de 1970. Tentar-se-á fazer um paralelo entre as composições desses autores e o período histórico em que estas foram compostas, já que a obra de um artista também é reflexo do tempo e da conjuntura em que este está inserido.

A música pode ser considerada um canal de expressão em que podem prevalecer as opiniões e os anseios do artista, como também uma forma de comunicação de idéias, em que o compositor, ao buscar transmitir a sua mensagem, espera que esta seja apreendida pelo público e que este se identifique com o que a sua música se propõe a passar. Tal definição é insuficiente para descrever um assunto tão complexo como a música, mas por ora serve para ilustrar o que se propõe analisar aqui, que é a utilização desta como um meio de denunciar e de protestar contra uma realidade cada vez mais autoritária como era a da ditadura militar.

Essa realidade, caracterizada pelo cerceamento aos meios culturais e de comunicação imposto pela censura, pela coerção política e pelo total recrudescimento do regime militar a toda e qualquer forma de oposição, vai marcar a construção de uma mística em torno da MPB como não só um produto cultural, mas também como um gênero onde a palavra de contestação emerge de versos metafóricos e alusivos à realidade brasileira daquelas décadas, adquirindo, assim, um status de música politicamente engajada, voltada para a crítica a uma determinada conjuntura onde predominava no Brasil o autoritarismo e a coerção política do regime militar. As canções engajadas formam uma das matrizes que constituíram a MPB, contribuindo para sua institucionalização e consolidação no cenário musical brasileiro,

marcando e representando também um momento histórico. É, então, o processo de construção da MPB e a utilização desta como um espaço cultural politicamente engajado na oposição ao regime militar o objeto do presente trabalho.

## 1 OS ANOS 1960 E A MÚSICA DE PROTESTO

Assim como em outros lugares do mundo, também no Brasil a década de 1960 foi marcada por grande efervescência tanto no plano político quanto no cultural, caracterizando-se como um momento sobretudo de engajamento nessas duas frentes. Discutia-se, em certos segmentos intelectualizados da sociedade, sobre o caráter participativo da cultura, (e, dentre suas manifestações, da música) e sobre a eficácia desta como instrumento de conscientização do povo brasileiro e de transformação da sociedade. A esses debates relaciona-se a chamada música de protesto dos anos 1960, objeto de estudo desse capítulo, considerada por alguns estudiosos da música desse período ora como uma segunda vertente dentro da Bossa Nova<sup>2</sup>, ora como uma cisão dentro desta, e cujos representantes tiveram a sua formação musical ou dentro desse estilo ou por sua influência direta.

Antes de tratar especificamente da música de protesto, convém assinalar alguns pontos importantes para a compreensão tanto desta como de sua inserção no contexto histórico tratado aqui. Foi dito que este tipo de canção guarda relações próximas com os debates político- ideológicos que marcaram o início dos anos 1960 até o golpe que instaurou o regime militar em 1964. Discutia-se o alcance das manifestações culturais como propagadoras de idéias que visassem a conscientização do povo brasileiro para a sua própria condição desfavorável, havendo então uma concepção de arte como serviço, e até mesmo, na concepção da juventude diretamente envolvida com a militância política, como um meio de viabilizar projetos revolucionários mais amplos. A respeito disso, diz Heloisa Buarque de Hollanda:

[...]A produção cultural, largamente controlada pela esquerda, estará nesse período pré e pós-64 marcada pelos temas do debate político. Seja ao nível da produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas de modernização, da democratização, do nacionalismo e a “fé no povo” estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> A Bossa Nova caracterizou-se como um movimento musical surgido no final da década de 1950, pautado pela renovação rítmica, melódica e harmônica e por uma forma de samba mais suave e pausado, com uma “batida” diferente ao violão. Esse movimento introduz na música brasileira novas formas de composição e de harmonização com influências jazzísticas, portanto diferentes do samba tradicional. Teve grande repercussão e influência, sendo considerado um divisor de águas na música popular brasileira.

<sup>3</sup> HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960-1970)**. São Paulo: Brasiliense, 1980

O povo, supunha-se, ao tomar consciência da opressão a que estava submetido, levantar-se-ia contra os responsáveis pela sua miséria, exigindo então destes a reparação de toda as injustiças, ou tomando o poder, erigindo assim uma sociedade mais justa e igualitária. Entretanto, para que isso fosse viabilizado era necessário que fosse atingido um certo grau de politização, e, para isso, a música desempenhava um papel fundamental, na medida que tinha, e ainda tem, um maior alcance entre as classes populares por ser mais facilmente assimilável. Em linhas gerais, essa era uma das facetas do projeto que em 1962 culminou com a criação, dentro da União Nacional dos Estudantes, a UNE, de um Centro Popular de Cultura, o CPC, cujo objetivo era fomentar esse “espírito consciente” através de produção e divulgação de filmes, peças de teatro e música. Essa concepção de arte como instrumento de tomada do poder norteia toda a ideologia que levou à criação do CPC, e fica bastante clara no conceito que este dava para a “arte popular revolucionária”:

Para nós, tudo começa pela essência do povo e entendemos que esta essência só pode ser vivenciada pelo artista quando ele se defronta a fundo com o fato de a posse do poder pela classe dirigente e a conseqüente privação do poder em que se encontra o povo enquanto massa dos governados pelos outros e para os outros. Se não se parte daí não se é nem revolucionário, nem popular, porque revolucionar é passar o poder ao povo.<sup>4</sup>

Os artistas e intelectuais que faziam parte do “movimento cepecista” buscavam estar ao lado do povo, buscavam ser povo. Nisso vislumbra-se uma certa conotação paternalista, já que estes tomavam para si a responsabilidade de prover as massas das ferramentas ideológicas que fariam com que estas despertassem para as verdadeiras causas de suas dificuldades. Essa característica, entretanto, acaba por se adequar de certa maneira à própria forma de se fazer política em voga na época, já que o Brasil vivia ainda sob a chamada “República Populista”, caracterizada por essa aproximação junto às massas por um viés paternalista. Os artistas e os intelectuais seriam, nas próprias palavras do manifesto do CPC, os “intérpretes esclarecidos”, em consonância com as reais necessidades de um povo ao qual estes se propuseram assumir um papel de orientação ideológica.

Essa espécie de prerrogativa que os membros do CPC atribuíam a si próprios deixa também patente que estes partiam de um pressuposto de que a sua cultura estaria em um patamar superior às manifestações culturais populares, já que era “esclarecida”, ou seja, consciente dos males que afligiam o país. Podemos relacionar a isso às proposições de Roger Chartier a respeito da construção das representações do social por determinados grupos –

---

<sup>4</sup> Ibid., p. 18.

representações essas construídas contraditoriamente umas às outras e motivadas por interesses múltiplos, já que os discursos que constroem determinadas percepções do social não são neutros, implicando na construção das representações pelos grupos a respeito deles próprios e dos outros. Assim, nessa linha de raciocínio, os artistas e intelectuais vinculados ao CPC da UNE, pertencentes às camadas médias da população e com acesso ao ensino superior, representavam então a si próprios como engajados e conscientes em relação ao povo, que não tinha consciência da opressão a qual estava submetido. Essa linha de pensamento engendrou uma armadilha, pois ao ignorar a cultura própria do povo em detrimento de uma “cultura popular revolucionária”, a pretendida comunicação com este acabou sendo dificultada. Podemos relacionar isso à definição de Roger Chartier a respeito das percepções do social:

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso essa investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e competições [...]. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus [...].<sup>5</sup>

No caso, os membros do CPC, como já foi dito, tinham uma percepção do tecido social moldada pelos debates que marcaram o início da década de 1960, forjando um discurso que atribuía à esquerda intelectualizada o papel de condutora de uma revolução redentora dos males do país, cabendo a ela guiar o povo para que a consciência deste despertasse para a urgência desse processo. Havia, então, as representações da realidade do país, do papel da esquerda e do povo, da revolução e dos meios para se chegar a ela. Aqui, estamos analisando uma concepção dos membros do CPC, definida através da análise das linhas mestras desse movimento.

Além do golpe militar, que provocou o fechamento de várias organizações consideradas “ideologicamente perigosas” ao novo regime, entre estas a própria UNE, uma das causas apontadas para o malogro desse projeto, segundo José Ramos Tinhorão, teria sido essa “imposição” de um tipo de cultura que não era familiar ao povo. Os estudantes da UNE contavam com artistas (no caso aqui em questão, músicos) com uma formação distinta da chamada “cultura popular”, pois estes tinham uma forte influência da Bossa Nova, que era um

---

<sup>5</sup> CHARTIER, Roger. *A história Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990. p. 17.

estilo marcadamente influenciado pelo jazz, tendo, portanto, uma sonoridade estranha ao gosto popular:

Acontece, porém que, como para o desempenho dessa bem intencionada missão o CPC da UNE só contava com artistas e músicos formados exatamente na fase de maior influência de valores culturais não-brasileiros, os estudantes chegaram a um momento de contradição que os levava a tentar falar ao povo com uma linguagem musical que este não compreendia, e com a qual não se identificava. [...] Verificado, afinal, que todas essas tentativas de integração com o povo se revelavam impossíveis, uma vez que os músicos e compositores da classe média insistiam em obter a comunhão cultural a partir da imposição de seu estilo de Bossa Nova, os artistas representantes das camadas mais elevadas resolveram abandonar a experiência, e passar a procura de um resultado musical mais diretamente ligado à realidade da própria classe.<sup>6</sup>

Alguns desses artistas ligados ao movimento cepecista, como Carlos Lyra e Edu Lobo, juntamente com Geraldo Vandré e outros artistas, não excluíram de suas composições o tom social e político. Porém faziam-no agora visando também a conscientização e sensibilização dos setores de classe média, devido à dificuldade de comunicação que se verificou ao se tentar atingir o público alvo anterior, ou seja, os excluídos da sociedade brasileira, os pobres, os sertanejos e os favelados. Além do tom participante presente nas letras das composições, que por si só já engendrava uma ruptura com o padrão bossa-novista, marcado por temas mais intimistas, houve uma incorporação de outros elementos da música popular na sonoridade das novas composições, rompendo o padrão jazzístico, e, portanto, “importado”, “americanizado”, característico dos primeiros anos da Bossa Nova. A nova música, a partir desse momento, na visão desses artistas, deveria cantar as mazelas do povo brasileiro com uma sonoridade típica do Brasil, tornando-se nacionalista, fechando-se às influências musicais externas, que, nessa visão, pouco ou nada tinham a ver com a identidade cultural do povo brasileiro. Tinha assim início nesse movimento a chamada música de protesto dos anos 1960.

Pode-se notar que há uma relação entre o clima de efervescência político-ideológica no âmbito da cultura e o surgimento da música de protesto, na medida em que alguns desses artistas eram ligados ao CPC e também porque as manifestações artísticas e culturais também tendem a seguir e a expressar as contradições, os rumos e os anseios dos artistas frente ao contexto histórico e social em que estão inseridos. Diz o pesquisador Alberto Moby:

É inegável que todo produto traz em si os germes do sistema que o gerou e diminuir a importância dessa constatação pode resultar em graves danos para uma sociedade em

---

<sup>6</sup> TINHORÃO, José Ramos. *História social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998. p.316.

processo de transformação. É fundamental ter em mente que conceitos e práticas ideológicas de uma sociedade são condensados e embutidos em todos os produtos desta.<sup>7</sup>

No início da década de 60, as contradições econômicas e sociais advindas da modernização comandada pelo governo de Juscelino Kubitschek contribuíram para acender os debates em torno das questões sociais, simbolizadas pelas “reformas de base” do governo seguinte. Durante a administração de Kubitschek houve a definitiva consolidação de um modelo industrial de desenvolvimento do país, concomitante com um acirramento das desigualdades sociais e regionais. Dessa forma, os temas de cunho “nacionalista” e “popular” passaram não só à pauta das discussões dos segmentos ideológicos citados até aqui, dentre os quais a UNE e o CPC, como também de muitos cantores e compositores desse período. Neste contexto, alguns artistas, muitos deles ligados ao próprio CPC, como Edu Lobo, Carlos Lira, Sérgio Ricardo e Geraldo Vandré, optam pela ruptura com o padrão intimista que marcou a Bossa Nova em detrimento de um cancionário comprometido com as questões sociais do país.

A cantora Nara Leão, até então considerada “musa da bossa nova”, fez parte da leva de artistas que romperam com a estética da Bossa Nova a partir de 1963, quando lançou um LP onde, ao lado de músicos de formação bossa-novista, interpretava músicas de compositores oriundos dos morros, como Zé Kéti, Cartola e Nelson Cavaquinho. No disco seguinte, de 1964, ano do golpe militar, gravou também canções de protesto e estrelou, ao lado de Zé Kéti e João do Vale, dois compositores de origem popular, o musical “Opinião”. Ao explicar as razões que a levaram a romper com a Bossa Nova, a cantora afirmou estar “cansada de cantar para dois ou três intelectuais uma ‘musiquinha’ de apartamento” e que, a partir daquele momento, pretendia fazer, em suas palavras, “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.”<sup>8</sup>

Em dezembro de 1964, já sob a vigência do regime militar, realiza-se, na cidade do Rio de Janeiro o já citado show Opinião, espetáculo que misturava teatro e show musical, caracterizado como uma primeira tentativa de se responder ao golpe e de se manter o ideal de aproximação com o povo, evidenciado pela presença dos dois compositores populares, Zé Kéti e João do Vale, ao lado de Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia), que representava a classe média, com “voz e jeito de Copacabana”. As músicas que faziam parte

<sup>7</sup> MOBY, Alberto. Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura. Rio de Janeiro: Obra aberta, 1994.

<sup>8</sup> VILARINO, Ramon Casas. *op.cit.* P. 49.

do espetáculo tinham como meta traçar um retrato da sociedade brasileira, versando sobre temas como miséria e reforma agrária através de gêneros musicais variados, como sambas e baiões, sempre em tom de denúncia e protesto. Versos como “podem me prender/ podem me bater/ podem até me deixar sem comer/ que eu não mudo de opinião” (*Opinião*, de Zé Kéti), aliados ao momento político pelo qual passava o país, causaram grande impacto, tornando esse espetáculo um dos marcos da canção de protesto dos anos 1960.

Vislumbra-se aí uma tentativa de se manter, com a UNE já na clandestinidade, o espírito que levou à criação do CPC, a integração artista/povo. Alguns autores, como Heloísa Buarque, consideram este espetáculo como um momento de transição, já que este ideal de aproximação, assim como a sua eficácia, já estavam sendo revistos e questionados frente às novas dificuldades que se colocavam com o golpe militar. Essa revisão marcaria toda a produção cultural da esquerda a partir desse momento. Vale salientar que a repressão do regime recém-instaurado focalizou-se a princípio na imprensa, nos sindicatos urbanos e rurais e nas lideranças civis e militares que tinham vínculos com o governo Goulart, deixando a área cultural praticamente intocada, possibilitando a circulação dessas idéias por um determinado período. Além disso, a própria esquerda acreditava que o golpe militar era apenas um retrocesso transitório e que ainda era possível tomar o poder, bastando para isso o apoio do povo.

Tinha início uma nova fase na música brasileira, com poucos elementos característicos da bossa nova, surgindo simultaneamente com a chamada “era dos festivais”, onde destacaram-se *arrastão*, de Edu Lobo, interpretada por Elis Regina e vencedora do I Festival de Música Popular Brasileira, em 1965, *Disparada*, de Geraldo Vandré e Theo de Barros Filho e *A Banda*, de Chico Buarque. As duas últimas dividiram o primeiro lugar do II festival, realizado no ano seguinte.

Esses artistas, apesar de não negarem completamente a influência da bossa nova em sua formação musical, passaram a trazer em suas canções, além da mensagem política e socialmente engajada, novos elementos estéticos, chamados por José Ramos Tinhorão de “regionalismo sofisticado”, buscando traduzir a realidade rural, tais como Geraldo Vandré e Edu Lobo, ou do cotidiano popular dos centros urbanos, presente nas obras de Carlos Lyra e de Chico Buarque. O morro e o sertão passaram a ser, ao mesmo tempo, os paradigmas de um Brasil “puro”, que ainda não fora “maculado” por influências culturais estrangeiras, como também uma realidade que precisava ser revelada e mudada, tornando-se dois dos eixos centrais no qual se estruturavam os temas das composições engajadas. O operário, o caboclo, o lavrador, os habitantes dos morros passaram então a se tornar personagens cada vez mais

constantes em letras desse período, em oposição à “garota de Ipanema”, a flor, o amor e o intimismo dos primeiros tempos da bossa nova, como atesta a letra de *Disparada*, parceria entre Téo de Barros e Geraldo Vandré:

Mas o mundo foi rodando  
 Nas patas do meu cavalo  
 E já que um dia montei  
 Agora sou cavaleiro  
 Laço firme, braço forte  
 De um reino que não tem rei

Essa composição, lançada em 1966 no primeiro festival da TV Record, foi considerada a mais vigorosa canção de protesto que já surgira até aquele momento. “Disparada” distancia-se do padrão bossa-novista principalmente na forma estética. Como escreveu Téo de Barros na contracapa de seu disco, essa canção resultou numa “mistura de raízes” entre os seus compositores: “A intenção era compor uma “moda-de-viola baseada no folclore da região Centro-Sul, porém nossas raízes se infiltraram no processo e resultou uma catira de chapéu de couro.”<sup>9</sup>

Outra composição bastante significativa da fase inicial da música de protesto é *Arrastão*, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, vencedora do I Festival de Música Popular Brasileira da extinta TV Excelsior, em 1965, na interpretação de Elis Regina. A composição trazia como marca a já citada mistura entre temas de protesto social e regionalismo, característica da produção musical desses artistas naquele momento. A letra da canção trata da luta dos pescadores pela sobrevivência, que depende invariavelmente de uma pesca bem-sucedida:

Ê, tem jangada no mar  
 Ê, iê ê hoje tem arrastão  
 Ê, todo mundo pescar [...]  
 Nunca jamais se viu  
 tanto peixe assim.



Do regionalismo que caracterizou essa fase da música de protesto, um dos exemplos mais conhecidos é também a música *Carcará*, de João do Vale e José Cândido, canção essa que fez parte do musical “Opinião”. A letra dessa música fala das dificuldades para se sobreviver no sertão nordestino, através da figura do carcará, ou caracará, um tipo de Gavião que “pega, mata e come” e que tem “mais coragem do que home”. A imagem dessa ave também pode ser interpretada, quando relacionada ao contexto do espetáculo Opinião, a um

<sup>9</sup> SEVERIANO, Jairo; Mello, Zuza Homem de. A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras. Vol 2. p.99.

ideal libertário, devido à coragem do carcará para sobrepujar os obstáculos que se impõem à sua sobrevivência. Essa idéia era reforçada por um trecho recitado por Maria Bethânia com uma interpretação propositalmente agressiva, uma maneira de carregar de dramaticidade a mensagem que estava sendo passada naquele momento do espetáculo: “1950, mais de dois milhões de nordestinos viviam fora de seus Estados natais. 10 % da população do Ceará emigrou; 13 % do Piauí; 15% da Bahia; 17 % de Alagoas [...]”<sup>10</sup> Através da interpretação marcadamente agressiva que Maria Bethânia, até então desconhecida, emprestava à música, esta passou a ser considerada a nova “musa da canção de protesto, título que ela mesma rejeitava.

Outra característica era a inclusão do processo de mudança da realidade opressora em um futuro não muito distante, um tempo mais justo onde todas as desigualdades estarão sanadas, um “dia que virá”, presente em grande parte das letras.

Os seguintes versos, presentes nas músicas *Ponteio* e *Sabiá*, esta última de Chico Buarque e Tom Jobim, nos dão uma noção de como o futuro, o “dia que virá”, aparecia nas letras de composições desse período:

Certo dia que sei por intciro  
 Eu espero não vai demorar  
 Este dia estou certo que vem  
 Digo logo que vim pra buscar  
 Correndo no meio do mundo  
 Não deixo a viola de lado  
 Vou ver o tempo mudado  
 E um novo lugar pra cantar  
 (pontcio)

Vou voltar, sei que ainda vou voltar  
 Para o meu lugar, foi lá, e ainda é lá  
 Que eu hei de ouvir cantar um sabiá  
 Vou voltar, sei que ainda vou voltar  
 E é pra ficar, sei que o amor existe  
 Eu não sou mais triste  
 E que a solidão vai se acabar.  
 (Sabiá)

Ambas as letras espelham as esperanças de que o presente, repleto de tristezas e angústias, cederá lugar a um futuro melhor, onde são depositadas todas as esperanças de mudança. Uma forma de consolo e de evasão para uma realidade idealizada, um alento tanto

---

<sup>10</sup> *ibid.*, P.84

para a realidade injusta retratada em *Ponteio* como para a solidão do eu lírico de *Sabiá*. Relacionando-as com noções de história cultural de Roger Chartier, as letras das canções de protesto soam como uma representação de um determinado momento da realidade social, apreendida e traduzida em forma de música, como forma de expressar o descontentamento do artista e seus anseios por um futuro idealizado como redentor. Diz Chartier:

Pode-se pensar uma história cultural do social que tome por objeto a compreensão das formas e dos motivos – ou, por outras palavras, das representações do mundo social – que, à revelia dos atores sociais, traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse.<sup>11</sup>

Nesse processo de representação da realidade através do discurso poético, observamos que esse tipo de discurso, presente nas letras das composições, é de fato indissociável não só das experiências cotidianas que moldam o indivíduo, no caso o poeta-letrista, mas também está atrelado a uma visão de mundo calcada em uma conjuntura, onde as transformações observadas forjam as percepções da realidade. O contexto ditatorial, então, está intrinsecamente ligado às experiências factuais desses compositores, adicionando a esse fator a própria efervescência política e cultural da década de 1960, cujos debates ajudaram a inspirar a música de protesto.

O desencanto do indivíduo com a realidade social a qual este está inserido, a representação do presente sombrio e opressor, as expectativas por um futuro justo (*Ponteio*) ou do retorno a um paraíso há muito perdido, no caso da letra de *Sabiá*, aliados a situação política de um país marcado pela pobreza, que sofrera um golpe militar e onde havia intensa atividade nos meios culturais com forte influência da esquerda constituíram então um terreno fértil onde floresceram as canções de protesto, num período de relativa liberdade de expressão no meio musical, apesar do regime autoritário que se estabelecia e do próprio “patrulhamento ideológico” existente na “ala nacionalista” da Música Popular Brasileira.

Houve também nessa época uma polêmica tensão que dividiu, de um lado, os defensores da “música popular brasileira legítima” e do outro, o “jê-iê-ê” da Jovem Guarda, que representavam, na visão desse primeiro grupo, a “invasão da música estrangeira” no país. Entre os dois grupos estavam os tropicalistas, que tinham como proposta fazer uma “ponte” entre as duas concepções estéticas. Nos próximos parágrafos, tentaremos passar um painel de

<sup>11</sup> CHARTIER, Roger. Op. Cit., p. 19.

como se configurava a produção musical brasileira na década de 1960 e suas diferentes vertentes: A música de protesto oriunda da bossa nova, a jovem guarda e o tropicalismo.

Com uma linguagem mais simples e a total ausência de conotações políticas e sociais em suas músicas, o movimento da Jovem Guarda, considerado a primeira manifestação do Rock no Brasil alcançou um enorme sucesso pela metade da década de 1960. Pelas próprias características do movimento e pela nítida influência das novas tendências da música jovem internacional, sobretudo dos Beatles, a Jovem Guarda foi ferozmente hostilizada pelos representantes da ala engajada da MPB. Na visão destes, o movimento liderado pelo cantor Roberto Carlos nada mais era do que um propagador de um tipo de música alienada e alienante. Esses músicos, que romperam com o padrão jazzístico da bossa nova por achá-lo por demais “americanizado” e, portanto, inadequado às suas propostas de se fazer uma música que verdadeiramente representasse o Brasil, não puderam, naquele momento, admitir o enorme sucesso alcançado por um tipo de música que era totalmente aberto a influências estrangeiras, voltado exclusivamente para o consumo e completamente descompromissado com qualquer ideologia política.

Um episódio ocorrido em 1967 é bastante representativo da rivalidade entre essas duas vertentes: Quando a audiência do programa *O Fino da Bossa*, da mesma emissora do *Jovem Guarda*, a TV Record, começou a cair, foi criado um novo programa nos moldes do primeiro, batizado de *Frente Única - Noite da Música Popular Brasileira*. Perto da estréia do novo programa, foi organizado um ato público com todos os artistas do elenco. A idéia da manifestação era posicionar-se em defesa da música brasileira, que estaria sendo ameaçada pela invasão da música estrangeira, representada pelo iê-iê-iê da Jovem Guarda. Participaram dessa passeata nomes como Elis Regina, Jair Rodrigues, Edu Lobo, Geraldo Vandré, e vários outros cantores e compositores vinculados de alguma forma à vertente “de protesto” da MPB. Um dos que decidiram não participar da manifestação, Caetano Veloso, em entrevista ao jornal paulista *Última Hora*, comentou:

Acho que [...] tudo aquilo é muito negativo. Lembra-me o nacionalismo nazista, o Estado Novo. Penso até que, se no meio daquela psicose toda aparecessem a Vandérlica ou Erasmo Carlos, seriam mesmo massacrados. Acho que à música cabe uma única colocação: ou se gosta, ou se não gosta. Fazer marchas, agora “da família com Deus pela música brasileira”, eu acho ridículo.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. p.112.

A decisão de Caetano Veloso de não participar do ato público tinha a ver com as idéias musicais que este e Gilberto Gil estavam desenvolvendo na época, e que um ano mais tarde culminariam com o movimento tropicalista. A eles juntaram-se Os Mutantes, Gal Costa, Tom Zé, Nara Leão, o maestro Rogério Duprat e os poetas Torquato Neto e José Carlos Capinan, lançando, em 1968, o disco-manifesto do tropicalismo. A idéia desse movimento era, sobretudo, estabelecer uma conexão entre a música brasileira e as influências estrangeiras, sobretudo com o rock mais sofisticado que os Beatles vinham fazendo na época, do qual o álbum *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* foi uma espécie de paradigma para o que os dois compositores baianos e os que aderiram ao movimento pretendiam fazer.

A intenção dos tropicalistas era, então, criar uma sonoridade mais “universal”, atenta às novidades do cenário musical internacional, considerando que a música popular também estava inserida na cultura de massas. Rejeitavam qualquer discurso de orientação político-ideológica e sua crítica era sobretudo comportamental, adotando um visual, sonoridade e uma postura que iam de encontro aos padrões de comportamento vigentes na época. Essas idéias divergiam totalmente do nacionalismo que predominava nas canções de protesto e contribuíram para aumentar a polêmica com os representantes da música de teor engajado. Além disso, a crítica comportamental e as atitudes dos tropicalistas chamaram a atenção dos militares, levando Caetano Veloso e Gilberto Gil, considerados os líderes do movimento, ao exílio.

Mesmo antes do lançamento oficial do movimento, quando participara do 3º Festival de Música Brasileira da TV Record em 1967, Gilberto Gil já sabia da polêmica que surgiria em relação ao que ele e Caetano Veloso pretendiam ao introduzir guitarras e baixo elétrico, instrumentos na época claramente identificados com o rock e a música internacional, nas canções *Domingo no Parque* e *Alegria, Alegria*:

Não sei se estou agindo certo ou errado, como ninguém do mundo pode ter certeza de alguma coisa antes de se arriscar a fazê-la. Na música pop de hoje, os Beatles passaram a utilizar todos os tipos de música e instrumentação eruditas que não pertenciam ao que chamavam de iê-iê-iê. Estão evoluindo sempre, enquanto no Brasil a própria música chamada jovem torna-se conservadora. E na música popular brasileira o conservadorismo é muito pior. Se pensássemos sempre assim, estaríamos tocando nossas músicas com instrumentos indígenas. É preciso pensar em termos universais. O mundo hoje é muito pequeno, não há razão para regionalismos.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Ibid., p.131.

A partir de 1966 tem início a chamada “<sup>E</sup>ra dos <sup>F</sup>estivais”, tendo à frente sobretudo os festivais realizados pela TV Record de São Paulo, paralelamente ao crescimento da agitação estudantil. Nesse contexto, os festivais transformaram-se ao mesmo tempo em palco das divergências entre compositores de diferentes orientações ideológicas como também em espaços onde as opiniões políticas se expressavam de forma mais contundente entre o público devido à participação de artistas como Geraldo Vandré, que traziam, em suas composições, um engajamento que atendia aos anseios dos estudantes que saíam às ruas para protestar contra o regime militar. Assim, a final do II Festival de Música Popular Brasileira, realizado no já citado ano de 1966, acabou culminando numa espécie de “frenesi” provocado pelas apresentações das canções “A banda” e “Disparada”, sendo esta última uma típica canção de protesto.

Já no ano seguinte, passado o surto inicial de perseguição a elementos identificados com o governo deposto, os serviços de vigilância e repressão começam a voltar suas atenções para a área cultural. Nos primeiros anos do regime militar, a produção cultural e artística da esquerda, e as formas de contestação ao regime e aos valores vigentes, foram praticamente deixadas intocadas, já que não houve, inicialmente, um impedimento de sua produção e circulação. Os debates ideológicos entre as várias correntes de esquerda nesse período propiciaram uma hegemonia cultural de suas obras, o que pode ser considerado uma anomalia dentro de um Estado governado por uma ditadura militar de direita. A esse respeito, há um trecho de um artigo de Roberto Schwarz que diz:

Esta situação cristalizou-se em 64, quando grosso modo a intelectualidade socialista, já pronta para a prisão, o desemprego e o exílio, foi poupada. Torturados, e longamente presos, foram somente aqueles que haviam organizado o contato com operários, camponeses e soldados. Cortadas naquela ocasião as pontes entre o movimento cultural e as massas, o governo Castelo Branco não impediu a circulação do ideário esquerdista, que embora em área restrita floresceu extraordinariamente. Com altos e baixos esta solução de habilidade durou até 68, quando nova massa havia surgido, capaz de dar força material à ideologia: os estudantes, organizados em semiclandestinidadade.<sup>14</sup>

Em seu artigo “A MPB sob suspeita” o historiador Marcos Napolitano cita um documento produzido pelo II Exército de São Paulo, que apontava os festivais como extremamente perigosos à segurança nacional pelas próprias características desse tipo de evento, como capacidade de aglutinação de várias pessoas e pela veiculação de idéias indesejáveis ao regime através de determinadas músicas, somando-se a isso o fato de serem

<sup>14</sup> SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. p. 62. Apud HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Op.cit.

transmitidos pela televisão, que estava gradativamente se popularizando entre a classe média com alto poder aquisitivo. Nesse contexto, a TV Record e a Rádio Panamericana (atual Jovem Pan) eram apontadas como foco de "ação psicológica sobre o público, desenvolvida por um grupo de cantores e compositores de orientação filo-comunista, atualmente em franca atividade nos meios culturais". Entre os artistas citados no documento em questão, aparecem os nomes de Elis Regina, Gilberto Gil, Nara Leão, Chico Buarque, Edu Lobo e Geraldo Vandré:

[...] 2. A ação se desenvolve através da chamada "música de protesto", numa propaganda sub-liminar muito bem conduzida. Entre as músicas mais difundidas por aquelas emissoras, destaca-se AROEIRA, de Geraldo Vandré, cujo texto emprega ostensivamente a revolta e a subversão. [...] 4. No dia 5 de julho teve início o programa "DIA DA M.P.B." desenvolvido pelo referido grupo. O programa procura interessar particularmente aos estudantes, alguns, portando cartazes com inscrições também de protesto, outros com frases MPPD (Movimento Popular Pela Democracia). O programa desse dia foi dirigido pela cantora Elis Regina, o próximo, dia 12/07, será dirigido por Geraldo Vandré.<sup>15</sup>

Com a imprensa mantida sob forte censura e, portanto, impedida de veicular qualquer notícia ou comentário que pudesse pôr em xeque a legitimidade do golpe e com a oposição política reduzida a apenas um partido inexpressivo, o MDB, a ditadura militar tornava-se, a partir daquele momento, atenta às manifestações culturais, consideradas o último meio de resistência daqueles que se opunham à nova ordem estabelecida em 1964, devido ao fechamento de organizações de esquerda e a crescente censura à imprensa. Conseqüentemente, para aqueles que se engajavam no combate ao regime militar, a cultura passou a ser entendida sob um outro prisma, o da transformação do real, algo que já vinha acontecendo desde o início da década de 1960, como visto anteriormente. Esse caráter "migratório" das formas de contestação para o campo da cultura ajuda a entender a feição marcadamente esquerdista de muitas das produções culturais produzidas entre 1964 e 1968, ano do decreto do A. I.- 5.

Como visto no decorrer deste capítulo, a música de protesto da década de 1960, considerada a primeira forma musical de contestação ao regime militar, surgiu como uma forma de ruptura com a estética intimista da bossa nova, aparecendo em um período de grande efervescência de idéias e debates ideológicos entre as diversas correntes de intelectuais de esquerda. É, então, produto de características que marcaram o seu tempo, e ~~de~~ também de

<sup>15</sup> NAPOLITANO, Marcos . A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços vigilância política (1968-1981).

uma relativa liberdade de expressão, já que a censura ainda restringia-se praticamente aos meios de comunicação, como a imprensa.

Com a radicalização do regime militar a partir do final de 1968, a resistência cultural, e, conseqüentemente, a música de protesto e todos aqueles que fossem considerados uma afronta aos “bons costumes”, passaram a viver maus momentos, com a perseguição, prisão e exílio de alguns dos principais nomes da nascente MPB nesse período. Os tempos áureos da canção de protesto, da produção engajada de esquerda, e da relativa liberdade de expressão nos meios culturais tinham passado. Ao longo do período situado entre os movimentos da bossa nova e o tropicalismo, houve um intenso movimento de renovação da música brasileira através das diversas vertentes citadas nesse capítulo. A expressão “MPB” surge então nesse período, designando essas novas formas de expressão musical, e irá consagrar-se na década seguinte, quando há a definitiva consolidação dos artistas surgidos na década de 1960. Entretanto, com o recrudescimento do regime militar a partir de 1968, houve um corte na forma como se conduzia o protesto político e social nas canções.

Para os artistas que se engajavam na oposição ao regime militar, era necessário, face às exigências dos novos tempos, protestar de outras formas, com o uso de metáforas e mensagens cifradas como forma de contornar a censura e fazer passar o seu descontentamento com a realidade brasileira dos “anos de chumbo”, nome com que ficou conhecida a época mais autoritária do regime militar.

## 2 CENSURA E METÁFORAS: A MPB E OS “ANOS DE CHUMBO”

Entre o final de 1968 e o início do ano seguinte, logo após o decreto do AI-5, iniciou-se um novo ciclo de prisões, onde qualquer cidadão podia ser detido por 60 dias, com a possibilidade de permanecer em regime incomunicável, sendo-lhe proibido o contato com advogados ou familiares. No contexto apresentado, os compositores Chico Buarque, Geraldo Vandré, Caetano Veloso e Gilberto Gil, estes últimos líderes do movimento tropicalista, foram intimados pelas autoridades militares a prestar esclarecimentos.

Chico Buarque, após longo depoimento prestado no Ministério do Exército, foi proibido de deixar a cidade do Rio de Janeiro. Contra ele pesava a acusação de incitamento à subversão devido, entre outras coisas, à peça *Roda Viva*, escrita por ele e dirigida por José Celso Martinez Correia. A peça em questão retratava a ascensão e a queda de um ídolo da música, criticando a indústria cultural e a sociedade de consumo com citações e paródias de passagens bíblicas. Em virtude de seu conteúdo, *Roda Viva* fora considerada extremamente subversiva pelos comandantes militares e, em um de seus ensaios, houve a invasão pelo Comando de Caça aos Comunistas, o CCC, grupo paramilitar vinculado ao regime militar que, em uma violenta invasão, destruiu os cenários e espancou os atores. O auto-exílio de Chico Buarque só começou quando, no ano seguinte, recebeu uma autorização para ir à França, onde deveria fazer uma apresentação no festival de Cannes.

Quanto aos dois líderes do tropicalismo, estes tiveram sua prisão decretada devido, entre outros motivos: a participação em um ato público conhecido como a Passeata dos Cem Mil, a homenagem a Che Guevara contida na letra de *Soy loco por ti América*, a acusação de que Caetano Veloso, em um show, teria cantado o hino nacional em “ritmo tropicalista” e outras acusações vinculadas à própria postura “anárquica”, de contestação dos valores vigentes na sociedade brasileira, presente no movimento e nas atitudes dos tropicalistas. Ao saírem da prisão, passaram a ser obrigados a permanecer na cidade de Salvador, onde deveriam se apresentar diariamente à Polícia Federal, antes de partirem para o exílio em Londres. Geraldo Vandré, considerado o líder do “grupo subversivo” da Música Popular Brasileira e um dos artistas mais procurados nesse momento escondeu-se em uma fazenda, esperando o momento de partir para seu auto-exílio no Chile.

A repressão a esses artistas veio mostrar que a partir daquele momento o regime militar tornou-se cada vez mais implacável contra aqueles que veiculavam qualquer idéia, de conteúdo político ou não, que contrariasse a “revolução de 1964”.

O regime militar, desde o seu início, concentrou-se em exercer vigilância e controle constante sobre a sociedade brasileira, através de uma lógica em que a desmobilização política fazia-se necessária para garantir e manter a "paz social" e a segurança nacional, prevenindo a chamada "ação subversiva". Para isso, foi montada uma grande rede de serviços de informação, espionagem e de órgãos de segurança, todos subordinados ao governo: acima de todos eles estava o Conselho de Segurança Nacional (CSN), subordinado ao presidente da República, tendo, na prática, mais poderes que o próprio Ministério da Justiça. Abaixo do CSN vinha o Serviço Nacional de Informações, o SNI, criado em 1964 pelo general Golbery do Couto e Silva. A principal atribuição do SNI era supervisionar e coordenar as atividades dos outros departamentos de segurança, como os serviços de segurança do exército, da marinha e da aeronáutica, respectivamente o Centro de Informações do Exército (Ciex), o Serviço secreto do exército (E-2), O Centro de Informações da Marinha (Cenimar), o Serviço Secreto da Marinha (M-2), O Centro de Informação de Segurança da Aeronáutica (Cisa) e o Serviço Secreto da Aeronáutica (A-2). A serviço do SNI estavam também o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e as Delegacias Estaduais de Ordem Política e Social (DEOPS). Completando o aparato de órgãos de vigilância do Estado, havia ainda as Assessorias de Segurança e Informação espalhadas em cada órgão governamental.

Costuma-se afirmar que o golpe de 1964 foi consequência unicamente de uma dinâmica marcada pelo conservadorismo em um dos períodos mais instáveis da história política brasileira. Entretanto, os militares tomaram o poder movidos também por uma ideologia com princípios básicos bem definidos, que priorizava a segurança nacional através da eliminação de toda e qualquer forma de "subversão", resultando em todo o aparato repressivo e investigativo montado durante os anos de ditadura. Uma das idéias que povoavam esse imaginário seria a de que o inimigo de uma nação não seria apenas o externo, aquele que estaria além de suas fronteiras e que era claramente identificado como tal. O inimigo mais perigoso estaria escondido internamente, entre seus cidadãos, buscando corromper a sociedade "por dentro". Essa ideologia, totalmente vinculada ao contexto da Guerra Fria, serve para compreendermos as razões pelas quais os militares empreenderam tão rígido controle sobre a sociedade e a cultura, principalmente após o decreto do Ato Institucional nº5 em dezembro de 1968.

O campo cultural passou a ser visto com maior atenção pelos órgãos de segurança e repressão vinculados ao Estado devido à sua característica principal, a de ser um meio de expressão, onde cada vez mais se fazia notar a influência da esquerda, devido à grande efervescência política e ideológica que se verificou do início da década de 1960 até o decreto

do AI-5. Essa preponderância de produções culturais de esquerda deve-se também e sobretudo à falta de outros canais onde pudessem expressar suas idéias, consequência da própria repressão do início da ditadura, quando do decreto dos primeiros Atos Institucionais.

Na visão dos agentes dos serviços de segurança vinculados ao regime militar, os “subversivos” estariam infiltrados nos meios culturais visando atrair e confundir o cidadão brasileiro, incitando-o contra o Estado e instaurando o caos. Dentro dessa lógica, o campo musical passou cada vez mais a ter destaque como alvo da vigilância, principalmente pela postura de vários artistas ligados à vertente “de protesto” da MPB, notoriamente críticos ao regime militar. Os documentos produzidos pelos serviços de investigação e segurança onde esses artistas eram citados o faziam com uma linguagem e de uma maneira que exacerbava o posicionamento político de muitos deles, transformando-os em militantes potencialmente perigosos, devendo ser tomadas todas as medidas cabíveis no sentido de combater sua “subversão”.

Entre 1967 e 1968, época do auge dos festivais da canção, o campo da MPB e os seus principais artistas já se configuraram por completo, ganhando uma grande visibilidade entre o público. Como visto no capítulo anterior, paulatinamente ao período de maior destaque dos festivais houve também o crescimento dos protestos estudantis. Já que grande parte do público que freqüentava os festivais era jovem, e nessa época a chamada música de protesto estava em seu auge, contando com diversos representantes inscritos nos festivais, a conclusão a que chegaram os serviços de segurança era de que a chamada questão estudantil estaria vinculada ao papel da MPB como um tipo de “propaganda subversiva”.

O alinhamento destes artistas aos grupos classificados como “subversivos” pelos serviços de segurança e repressão e a criação de uma atmosfera de constante suspeita sobre suas ações serviram, então, não só para justificar a existência da censura, como também dessa máquina investigativo-repressiva montada pelo Estado. Esse raciocínio cabe melhor na segunda metade da década de 1970, quando os grupos armados de esquerda estavam derrotados, e era preciso ressaltar a existência desse outro tipo de inimigo interno, que infiltrava-se no campo da cultura buscando abalar o Estado e as Instituições. Nesse raciocínio, os artistas e intelectuais encaixavam-se nesse perfil, devido à própria condição de propagadores de idéias e opiniões. Essa tática vincula-se, dessa forma, à Doutrina da Segurança Nacional defendida pelos militares e também à busca de legitimidade na sociedade por parte da ditadura, já que uma das justificativas dadas para a sua existência era o “combate à subversão, em defesa das instituições democráticas e cristãs”.

Relacionando tudo o que foi descrito até aqui com as proposições de Roger Chartier, temos que esse alinhamento dos cantores e compositores da MPB à categoria de “subversivos” obedecia a uma “representação” que os militares tinham da realidade social, moldada através dos princípios da Doutrina da Segurança Nacional:

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinados pelos interesses dos grupos que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza.<sup>16</sup>

Recordemo-nos de que Chartier aborda a questão das representações como um conjunto de percepções do tecido social, sendo estas esquemas geradores de classificações e percepções próprios de cada grupo, construídos em contraposição uns aos outros. Essas representações tendem a produzir estratégias e práticas que tentam impor uma autoridade, legitimar um projeto ou justificar condutas, sendo matrizes de discursos e práticas. Podemos relacionar essa colocação teórica com o discurso que os militares utilizaram desde o golpe para legitimar a ditadura e a intensificação do autoritarismo decorrente do decreto do Ato Institucional nº 5, utilizado como instrumento de combate à “subversão e aos reais inimigos da nação”, que estariam perturbando a paz e a segurança dos cidadãos brasileiros.

Além do conteúdo das letras das composições e das declarações dos artistas considerados suspeitos à imprensa ou em suas apresentações, os serviços de investigação e vigilância também levavam em consideração o possível envolvimento do suspeito com “comunistas”, o seu grau de envolvimento com grupos ou partidos políticos e possíveis participações em eventos patrocinados pelo movimento estudantil ou por entidades da oposição civil, tais como o CPC da UNE e a Passeata dos Cem Mil. O fato de um artista ser suspeito de ter participado de alguma manifestação vinculada ao movimento estudantil tornou-se uma acusação grave a partir do momento em que este movimento tomou-se o principal foco de recrutamento para os grupos de guerrilha urbana que apareceram entre o fim da década de 1960 e início da década de 1970.

Apesar da postura crítica em relação à música engajada e do teor descompromissado em relação às questões políticas, contra Caetano Veloso e Gilberto Gil havia a acusação de incitamento da juventude através da fusão tropicalista da música brasileira com o pop e o rock, gêneros identificados pelos militares como “desagregadores dos valores tradicionais da

---

<sup>16</sup> CHARTIER, Roger. Op.cit. p. 16.

família e da sociedade”, devido à própria característica de rebeldia e contestação inerente à linguagem do rock.

Ainda sobre a prisão dos dois compositores baianos, há um fato que explicita bem como a forte censura acabou provocando a utilização cada vez mais constante de metáforas e mensagens cifradas em conteúdos considerados proibidos pelo regime militar: ao fazer uma matéria sobre a ida do próprio Gilberto Gil e dos Mutantes ao Mercado Internacional do Disco, o *Midem*, em Cannes, na França, o jornal A Folha da Tarde utilizou-se desse artifício para ludibriar os censores e veicular a notícia, obviamente proibida, da prisão dos dois líderes do movimento tropicalista: a reportagem dizia que Gilberto Gil talvez não embarcasse por estar internado em uma casa de saúde onde Caetano Veloso também estaria, de onde só sairia com uma licença da “junta de médicos”, possivelmente com a “barba e o cabelo raspados.”

Ainda sobre a forte censura desse período imediatamente após o decreto do AI-5, o jornalista Tárík de Souza, na introdução do livro “Rostos e Gostos da Música Popular Brasileira”, faz um relato que descreve então o clima de constante vigilância nos meios de comunicação e a sintonia em que estava a repressão à imprensa e ao meio musical:

[...] Tempo em que um mero comentário de discos merecia desvelos estratégicos. Como revelar o conteúdo temático da gravação aos leitores sem entregar seu arguto intérprete à polícia? Às vezes, a simples associação das palavras “Chico” e “Buarque” poderia valer um veto ao artigo inteiro. Um fascículo pesquisado sobre Geraldo Vandré para a *Abril Cultural* custava reprimendas militares à direção da empresa, etc, etc. O clima cultural dessa República era o fielmente descrito no malandríssimo *Apesar de Você*: supunha-se que irritava ao Governo, “O dia raiar/sem lhe pedir licença”.<sup>17</sup>

A década de 1970 foi, ao mesmo tempo, segundo o jornalista Elio Gaspari em seu livro “A Ditadura Escancarada”, a época do “milagre e da mordaza”: enquanto a repressão política se intensificava, o país apresentava um crescimento nunca antes visto, chamado de o “milagre brasileiro”. O Estado passa a divulgar a idéia de um “Brasil Grande”, que “vai para a frente”, através de slogans ufanistas como “ninguém segura esse país” ou “Brasil: ame-o ou deixe-o”. A produção industrial e o número de empregos cresciam rapidamente e a classe média, eufórica, conseguia comprar casa própria, carros e aparelhos de televisão em cores, iniciando um ciclo de consumo nunca antes visto. A censura, porém, contribuía para a manutenção da imagem do Brasil como uma “ilha de tranquilidade”, já que as notícias de tortura e qualquer manifestação de caráter crítico eram totalmente vetadas.

<sup>17</sup> SOUZA, Tárík de. ANDREATO, Elifas. *Rostos e gostos da Música Popular Brasileira*. Porto Alegre, L&PM, 1979.p.12.

O Brasil da década de 1970 era, então, dois países distintos, com duas realidades totalmente antagônicas. Essa linha de raciocínio nos leva a crer que a censura foi uma forma não só de evitar a propagação de idéias indesejáveis à ditadura, como também como um meio de despolitização da sociedade. Sabe-se que a música possui um amplo poder de alcance, constituindo-se num eficiente instrumento de transmissão de idéias. Portanto, sob a lógica do regime, ao se calar um artista, cala-se um possível “subversivo” e, conseqüentemente, evita-se não só que o povo brasileiro seja “corrompido”, como também que a realidade encoberta pelo “milagre econômico” seja “descoberta” pelas massas. Este processo de despolitização seria, então, uma conseqüência da censura, fortalecida após o decreto do AI-5.

Em virtude das novas condições estabelecidas a partir desse momento, os artistas vêm-se em uma situação totalmente diversa da década anterior, sendo obrigados a escolher entre o silêncio e a resignação ou entre uma outra forma de resistência menos direta, devido à intensificação da censura. Vários compositores passam a usar de artificios como metáforas e mensagens cifradas para ludibriar os censores e transmitir em suas letras mensagens de desagrado com a realidade brasileira daqueles tempos, marcada ao mesmo tempo pela euforia em torno do “milagre econômico” e pela repressão. Se o campo cultural (cinema, literatura, teatro, música, etc.) já na década de 1960 era considerado um dos últimos meios de expressão e de resistência política, na década de 1970 esse deslocamento das formas de oposição para a esfera da cultura, sobretudo na música, se dá de uma maneira tão ampla quanto nos anos anteriores, ressaltadas as diferenças conjunturais entre uma década e outra.

Com o auto-exílio de Geraldo Vandré e seu conseqüente afastamento do meio musical, Chico Buarque passa a ser o artista mais vigiado e censurado durante o regime militar devido às suas novas composições, extremamente críticas ao regime militar, como *Apesar de Você*, cuja letra dizia:

Hoje você é quem manda  
 Falou tá falado,  
 Não tem discussão  
 A minha gente hoje anda  
 Falando de lado  
 E olhando pro chão, viu  
 Você que inventou esse estado  
 E inventou de inventar  
 Toda a escuridão  
 Você que inventou o pecado  
 Esqueceu-se de inventar o perdão  
 Apesar de você, amanhã há de ser outro dia  
 Eu pergunto a você :  
 Onde vai se esconder

Da enorme euforia ?  
 Como vai proibir quando o galo insistir em cantar ?  
 Água nova brotando  
 E a gente se amando sem parar.

Estes versos, tratando aparentemente de uma briga entre um casal, foram interpretados como uma clara mensagem ao presidente Emilio Garrastazu Médici, identificado como o “você” da canção, cujo governo caracterizou-se como o mais repressor do regime militar, sendo também notório pela forte censura que assegurava a manutenção da euforia em torno do “milagre econômico” e pela eliminação física das oposições armadas de esquerda. Sobre isso diz o jornalista Elio Gaspari em *A Ditadura Escancarada*:

Escancarada, a ditadura firmou-se. A tortura foi seu instrumento extremo de coerção e o extermínio, o último recurso da repressão política que o Ato Institucional nº5 libertou das amarras da legalidade[...]. Foram os anos de chumbo. [...] o Milagre Brasileiro e os Anos de Chumbo foram simultâneos. Ambos reais, coexistiram negando-se. Quem acha que houve um, não acredita (ou não gosta de admitir) que houve o outro.<sup>18</sup>

A partir da interpretação comumente associada à letra de *Apesar de você* como uma crítica ao regime militar brasileiro, podemos encontrar nas referências contidas em seus versos assuntos como a censura e a repressão em “minha gente hoje anda falando de lado e olhando pro chão, viu” e “como vai proibir quando o galo insistir em cantar?” Os versos “você que inventou esse estado e inventou de inventar toda a escuridão” também podem ser interpretados como uma mensagem de descontentamento do compositor com a realidade que estava sendo escondida pela propaganda ufanista da época, a realidade da repressão, da censura e da tortura, a “escuridão inventada” pelo Estado. No refrão, o compositor mostra a sua esperança em torno de uma reviravolta, algo como uma releitura do “dia que virá”, característica das músicas de protesto da década anterior: “apesar de você, amanhã há de ser outro dia”. Os censores só vieram perceber as mensagens contidas nessa canção quando o compacto que a continha vendeu cem mil cópias, aproximadamente. *Apesar de Você* esteve em circulação por cerca de um mês até a proibição da venda do compacto e de sua exibição pública, sendo fechada a fábrica onde era prensado e todos os discos quebrados.

Chico Buarque, então, passa a ser destacado como o novo centro polarizador de toda a resistência musical, e, segundo o historiador Marcos Napolitano, seu nome aparecia frequentemente nas fichas e arquivos do DOPS, através de relatórios de suas apresentações ou

<sup>18</sup> GASPARI, Elio. *A Ditadura Escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.p.13.

em fichas de terceiros, nestas aparecendo comumente a expressão “pessoa ligada a Chico Buarque de Hollanda”.

Ainda segundo o mesmo historiador, a suspeita dos serviços de informação da ditadura militar em relação aos artistas da MPB baseava-se não só no conteúdo das mensagens veiculadas em suas músicas, como atesta a já citada vigilância em torno da pessoa e das músicas de Chico Buarque, mas também nas relações desses artistas com o público que consumia estas canções e freqüentava seus shows, especificamente o público jovem, tido como o mais suscetível à “propaganda comunista” pelo regime militar. Como visto no capítulo anterior, antes as atenções estavam voltadas para os festivais, enquanto eventos aglutinadores de uma grande quantidade de pessoas e devido principalmente à participação de artistas considerados “subversivos”. Já na primeira metade da década de 1970, passado o surto dos festivais televisivos, o foco dos serviços de investigação do regime militar estava em um outro tipo de evento que contava com a participação, em um mesmo espaço, de artistas da MPB e estudantes, o chamado “circuito universitário” da primeira metade da década, que consistia em shows realizados nos ginásios dos campus universitários de várias cidades, caracterizando-se como uma espécie de “circuito alternativo”:

No início da década de 1970, sobretudo entre 1971 e 1974, a vigilância sobre a MPB estava ligada, intimamente, à vigilância sobre o movimento estudantil. É de supor que este determinava os termos da vigilância e da suspeita sobre aquela. Qualquer movimento de artistas ligados à MPB junto ao público jovem e estudantil deveria ser objeto de atenção redobrada e preventiva. Em 1973, o Centro de Informações do Exército em Brasília enviou uma solicitação formal ao DOPS do Rio de Janeiro para “acompanhar o comportamento de estudantes e artistas no show de Vinícius de Moraes O POETA, A VOZ E O VIOLÃO, no Rio de Janeiro (Com Vinícius, Clara Nunes e Toquinho – além de participações especiais de Chico Buarque, Maria Bethânia e outros)”<sup>19</sup>.

Podemos observar nesse fragmento a atenção que as autoridades militares davam aos eventos organizados por estudantes que tinham a participação de artistas da MPB, principalmente os que contavam com a participação dos que eram classificados pela comunidade de informações como “notoriamente subversivos”, como é o caso, na citação acima, de Chico Buarque, cuja presença já seria um motivo para que as autoridades mantivessem o espetáculo sob vigilância. Já a referência ao nome de Maria Bethânia num documento produzido por um centro de informações do regime militar provavelmente deve-se não só ao fato de esta ser irmã do cantor e compositor Caetano Veloso, classificado como

---

<sup>19</sup> NAPOLITANO, Marcos. Op.cit. p. 6

“subversivo”, mas também à sua participação no show Opinião, citado no capítulo anterior. Na época, Maria Bethânia substituíra Nara Leão durante uma fase do espetáculo, passando a ser considerada como a nova “musa da música de protesto” devido às características do próprio show e pela interpretação agressiva que esta dava à música “Carcará”, do compositor João do Vale, que também fazia parte do elenco.

Vale ressaltar que, até aquele momento, o público que consumia as canções dos artistas da MPB era, em sua maioria, o público “jovem universitário”, público normalmente classificado como “participante” e “intelectualizado”, onde haveria uma demanda por músicas que trouxessem em suas letras mensagens de crítica e/ou resistência ao regime militar, apesar da forte censura estabelecida a partir de então. Sobre isso, a crítica musical Ana Maria Bahiana escreveu:

A visão do veio principal da música no Brasil é, necessariamente, a visão das universidades – ainda mais que a crítica constante, em profundidade, surgida em meados dos anos 60 é, também, de extração universitária. Isso significa, em última análise, que o circuito se fecha de modo perfeito: a música sai da classe média, é orientada pela classe média e por ela é consumida.<sup>20</sup>

Um outro documento citado também pelo historiador Marcos Napolitano em seu artigo “A MPB sob suspeita” retrata minuciosamente como os agentes dos serviços de informação abordavam os eventos do “circuito universitário” em seus informes:

[...] Por ocasião do *I Festival Universitário* de Niterói, em março de 1972, registrou-se o seguinte: 1. No palco via-se uma faixa que dizia “AMANHÃ SERÁ OUTRO DIA” e os universitários cantavam o samba “APESAR DE VOCÊ AMANHÃ HÁ DE SER OUTRO DIA”, de Chico Buarque. 2. O conjunto MPB-4, empregando a melodia do hino das “Olimpíadas dente de leite”, fizeram [*sic*] propaganda de um “produto que deixava o ‘dedo duro’ e que podia enfiar o dedo na...”. 3. Leram um artigo sobre a prisão de universitários da PUC e correram uma faixa onde se lia “SECUNDARISTAS SOLIDÁRIOS COM OS UNIVERSITÁRIOS”. 4. Ao final do show<sup>21</sup> apresentaram uma faixa, que dizia: PELA CULTURA, CONTRA A CENSURA. 5. Uma camionete [*sic*] da Agência Fluminense de Informações, órgão do Palácio do Governo dirigida por um tal de Dr. Flávio, percorreu a cidade, fazendo propaganda do festival. 6. Distribuíram as folhas anexas a todos que compareceram. 7. Distribuíram outra folha mimeografada, somente a estudantes com carteiras.<sup>21</sup>

O conteúdo desse documento serve para reiterar o que esteve sendo discutido ao longo desse capítulo: a repressão do regime militar aos artistas da MPB não esteve circunscrita somente ao terreno da censura, entrando no campo do combate à subversão, alinhando os

<sup>20</sup> BAHIANA, Ana Maria. Nada será como antes. A MPB dos anos 70. Apud MOBY, Alberto. Op.cit.

<sup>21</sup> Ibid., p. 8.

compositores dessa vertente musical a outros grupos considerados nocivos à segurança nacional. Se a ditadura militar mobilizava os seus serviços de investigação e segurança para observar a conduta e as apresentações desses artistas, conclui-se que a “questão musical” era para os militares tão séria quanto à existência de outros grupos clandestinos de esquerda, apesar das óbvias diferenças entre o tipo de oposição dos artistas que protestavam contra a ditadura e o da esquerda desse período.

Entretanto, apesar de todo o aparato investigativo mobilizado para vigiar esses músicos, foi o cerceamento de um discurso político direto ou de mensagens de descontentamento nas letras das composições dos artistas mais engajados, provocado pela censura, que caracterizou o modo como o regime lidou de forma mais direta com a questão cultural no terreno da música. Trechos ou mesmo letras inteiras eram vetados, certas músicas tinham a sua exibição pública proibida, e o repertório dos discos tinha que passar primeiro pelo crivo dos censores antes de serem postos à venda, correndo o risco de serem totalmente vetados. Alguns discos chegavam até mesmo a serem pré-gravados para apresentação aos censores. No disco *Milagre dos Peixes* de 1973, por exemplo, o cantor Milton Nascimento teve três letras suprimidas. As músicas *Cadê*, *Hoje é Dia d'El Rey* e *Escravos de Jó* apareceram em versão final no disco em versões quase instrumentais, com alguns pedaços de letra em alguns momentos. A respeito do veto da censura às letras dessas canções e da decisão de gravá-las, mesmo em versões mutiladas, disse o cantor na época: “Eles viram coisas onde não havia, atrapalharam muito. Aliás, está mesmo difícil, mas não adianta que a gente não vai parar.”<sup>22</sup> Sobre o veto da censura às suas composições, Chico Buarque, em 1971, ano do lançamento do LP “Construção”, disse, em entrevista à revista *Veja*:

[...] *Deus lhe Pague*, por enquanto, está censurada. A outra, que se chama *Construção*, não foi censurada. Em termos de composição, eu estou num embalo muito bom, fazendo muita coisa, preparando meu disco. O problema é que estou com um medo danado de mandar músicas novas para a censura, porque a proporção está: de cada três músicas, liberam uma.<sup>23</sup>

O também cantor e compositor Luís Gonzaga Júnior, o Gonzaguinha falava, a esse respeito, em 1975:

Nunca ouvi no Rádio, por exemplo, o “Galope”, que já foi gravado por mim, pela Bethânia, pela Marlene e pelo MPB-4. Uma música que já foi gravada quatro vezes é

<sup>22</sup> SOUZA, Tárík, Andreato, Elifas. Op.cit. p.113.

<sup>23</sup> Ibid., p. 63.

porque tem uma carga de tocável, de interessante, de comercial, certo? Segundo informações que tive, as rádios recebem sugestões para não tocarem a minha música.<sup>24</sup>

Porém, apesar – ou talvez por causa – de todo o cerceamento em torno de seus artistas e as composições destes, a MPB consagrou-se, na década de 1970, como um meio de se viabilizar uma resistência política e cultural. A idéia de MPB como uma vertente musical onde os ideais políticos de resistência à ditadura militar manifestavam-se em forma de canção começou a ser construída, possivelmente, a partir dessa época. Através de versos metafóricos e letras alusivas à situação vigente no período estudado, alguns dos cantores e compositores do gênero conseguiram, apesar das dificuldades impostas, fazer a palavra de contestação e descontentamento circular entre o público.

Outra tática seria utilizada pelos artistas dessa época como modo de sobrevivência profissional: seria a regravação de sucessos antigos, de músicas de compositores de outras épocas, uma forma de ocupar o espaço deixado pela falta de novas composições, devido ao bloqueio da forte censura. Artistas como Elis Regina, Paulinho da Viola, Marília Medalha, Jards Macalé, Gal Costa, entre outros, gravaram, nessa época em seus respectivos discos, várias canções de compositores antigos. Chico Buarque, por sua vez, gravou um disco chamado *Sinal Fechado*, em que quase todas as músicas eram de autoria de outros compositores (exceto a música *Chame o Ladrão*, de autoria atribuída a uma dupla fictícia, Julinho da Adelaide e Leonel Paiva, pseudônimos inventados pelo cantor). A respeito dessa questão, disse a cantora Elis Regina na época:

“[...]Lamentavelmente, porém, por uma série de razões, algumas delas muito conhecidas, nos últimos anos um imenso vazio vem sufocando a música brasileira. A partir dessa triste constatação, estou procurando coisas antigas que possam ser apresentadas, com arranjos de agora, como se fossem atuais ou até mesmo inéditas.”<sup>25</sup>

Outra declaração dessa mesma época, dessa vez do cantor e compositor Paulinho da Viola, revela como a opção de gravar compositores antigos mostrou-se eficaz num momento em que a criatividade dos artistas chocava-se com o rigor da censura: “O disco (*Nervos de Aço*, de 1973) ficou meio nostálgico porque a gente acaba se voltando para uma época em que as coisas eram melhores, mais abertas.”<sup>26</sup>

Essa tática mostrou-se válida num período de forte repressão à música popular, havendo nela um caráter de resistência, talvez bem menos óbvia à censura vigente do que a tática da

<sup>24</sup> MOBY, Alberto. Op.cit. p. 137

<sup>25</sup> Ibid., p. 163-164.

<sup>26</sup> Ibid., p.158.

linguagem metafórica. Era, no entanto, uma prática de resistência a um dos pilares do regime militar, a censura, sendo uma forma de se garantir a sobrevivência profissional e a carreira desses artistas naquele período. A contestação propriamente dita ao autoritarismo da ditadura estaria, sobretudo, no terreno das músicas onde predominavam a “linguagem de frestas” e o “hermetismo” (expressões utilizadas por vários autores para designar a prática de deslocar o sentido das canções para metáforas), sendo esse o aspecto mais ressaltado quando se trata da relação entre a música popular e o regime militar.

É certo que há uma maior complexidade no processo de consolidação da MPB como “instituição musical” e enquanto meio de propagação de mensagens críticas ao regime militar. Devemos também considerar outras facetas da MPB também enquanto produto cultural, evitando uma simplificação do objeto de análise tratado aqui. Ao lançar um outro olhar para a construção do mito da MPB como um tipo de música que, à época do regime militar esteve unicamente voltado para a resistência cultural em um dado momento e em uma determinada conjuntura, consideraremos também a participação de outros atores nesse processo, como a indústria cultural. Essa indústria, tal como se configura hoje, começou a desenvolver-se e articular-se no Brasil praticamente ao mesmo tempo em que alguns dos grandes nomes da MPB despontavam nas décadas de 1960 e 1970. Se houve, na década de 1960, um florescimento de canções de protesto, é também porque havia uma demanda para o consumo dessas músicas, como atesta a grande quantidade de pessoas que iam aos festivais para torcerem por suas músicas preferidas. Com a radicalização do regime militar a partir do decreto do AI-5, a situação modificou-se a ponto de não haver a possibilidade de um diálogo aberto entre os artistas engajados e o público que consumia suas canções, além das dificuldades impostas pela censura e o exílio de grande parte dos cantores e compositores cujos trabalhos tiveram maior repercussão na década de 1960. Havia um público e uma indústria fonográfica em processo de crescimento, mas as condições em que os artistas que estavam visados pelo regime militar poderiam fazer sua mensagem chegar ao seu público era totalmente diversa. Daí o uso das metáforas e alusões à realidade brasileira, recurso encontrado pelos artistas para burlar a censura e aproveitado pela indústria cultural para atender à demanda por músicas de teor crítico. Sobre esse assunto, diz Heloisa Buarque de Hollanda:

O aperto da censura e a sistemática exclusão do discurso político directo acabam por provocar um deslocamento tático da contestação política para a produção cultural. (...) essa situação dá lugar a toda sorte de mitificações. A “cultura de resistência” começa a criar novos heróis que se apresentam quixotesicamente como os indivíduos que dizem

aquilo que o povo quer dizer mas se vê impedido. Desenvolve-se nesses espetáculos todo um repertório de truques – rapidamente codificados pela cumplicidade público-palco – que servem de alusões à situação política do país. (...) a esquerda parece precisar de heróis, de mitos, de mártires da resistência à ditadura. E aos poucos um considerável público começa a se formar, um público onde a política é consumida comercialmente.<sup>27</sup>

As pesquisas anteriores a respeito desse tema identificam o público universitário de classe média como o maior público-alvo dessas canções, sobretudo no período entre o auge da música de protesto na década de 1960 e os anos de recrudescimento do regime militar, particularmente entre 1969 e 1974. ← Isso fica claro quando nos recordamos do “circuito universitário” tratado anteriormente nesse capítulo. A própria “linguagem de frestas” ou “hermetismo” que predominava em várias músicas desse período, onde o significado estava nas entrelinhas, talvez pressupunha a existência de um público que estivesse em condições de identificar com clareza esse recurso estratégico utilizado pelos compositores para burlar a censura:

O hermetismo do discurso musical passa a requerer público-alvo cada vez mais especializado, fiel e atento. Começava uma onda de se conferir um certo status de superioridade intelectual e argúcia a quem tivesse a explicação mais convincente para o significado de algumas letras de canções, como as inversões de ditos populares realizadas por Chico Buarque na Canção Bom Conselho (Aja duas vezes antes de pensar/ Está provado: / quem espera nunca alcança...) ou da frase “agora as portas vão todas se fechar” da canção Clube da Esquina, de Milton Nascimento, Lô e Márcio Borges.<sup>28</sup>

A indústria cultural relaciona-se com isso na medida em que atendia aos anseios dessa camada politizada através de seus artistas e também de outros produtos, como os festivais universitários organizados a partir do fim da década de 1960 veiculados pela televisão, como os da rede Tupi, no período entre 1968 e 1972 e o programa *Som Livre Exportação*, exibido pela Rede Globo entre 1971/72. Por essa época, novos compositores aparecem, oriundos desses extratos universitários, como Ivan Lins e Luís Gonzaga Júnior, o Gonzaguinha.

Analisando a questão sob esse aspecto, pode-se concluir que houve também uma relação intrínseca entre a indústria cultural e a demanda desse público citado por Heloísa Buarque de Hollanda, que consome comercialmente a política num contexto de forte autoritarismo. Isso porque a MPB, além de um meio de crítica ao regime militar, é também um produto cultural, que visa atender aos anseios de um público-alvo definido, já que os artistas mais significativos

<sup>27</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Op.cit. p.92-93.

<sup>28</sup> MOBY, Alberto. Op.cit. p. 155.



estavam no catálogo de grandes gravadoras, como a EMI-Odeon, a WEA, a Polygram e a CBS.

Por mais que haja uma ênfase na questão do engajamento em detrimento da questão fonográfica, não podemos dissociar um aspecto do outro, sob o risco de empobrecer a pesquisa e o objeto de estudo. Essa aparente ambigüidade da MPB como meio de resistência, mas também utilizado como produto para consumo de segmentos da sociedade carentes de “heróis e mártires” e de mensagens contestatórias à realidade vigente faz essa vertente musical adquirir um caráter singular entre as manifestações culturais brasileiras. É um caso que se reveste de grande complexidade, já que a palavra contestatória utiliza-se desse “sistema” para passar a sua mensagem, e este utiliza-se desse aspecto para atender uma demanda existente na época.

Temos, nesse aspecto da questão, a MPB como um segmento musical para onde as práticas de resistência político-ideológica ao regime militar foram deslocadas, e também como um produto cultural, regido pelas regras de uma indústria, tendo um público-alvo definido, ou seja, ouvintes majoritariamente pertencentes à classe média, universitária e intelectualizada. É importante enfatizar que essa relação entre a MPB crítica das décadas de 1960-70 e a indústria cultural ajuda a compreender uma certa construção de uma imagem desse segmento musical como politicamente engajado à resistência à ditadura militar, mas não esvazia o valor que essas músicas tiveram em sua época e nem o que elas representam enquanto obras de arte, já que estamos também falando de música, um meio de expressão artística. Outros autores também enfatizaram a importância de tratar esse aspecto com a cautela necessária que esse tema merece, devido à sua complexidade. Diz o pesquisador Alberto Moby:

É preciso considerar, claro, que a chamada música popular urbana é produto evidente de um complexo industrial-ideológico que procura explorar ao máximo a força penetrante que a música tem, assim como o extraordinário poder de propagação social que vem de sua própria materialidade, do seu caráter objetivo/ subjetivo (está fora, mas está dentro do ouvinte), simultâneo (vivido por muitas pessoas ao mesmo tempo) e do enraizamento popular de sua produção no Brasil. Mas daí a destituí-la de qualquer valor artístico, por ser produzida por uma indústria ou de não reconhecer nela, pela mesma razão, qualquer vínculo com o “povo” por não ser esse “povo” o seu criador, vai a uma grande distância.<sup>29</sup>

Em outro artigo, o historiador Marcos Napolitano trata também dessa questão:

---

<sup>29</sup> Ibid., p. 26.

Consolidada como uma verdadeira instituição sócio-cultural, a MPB delimitava espaços culturais, hierarquias de gosto, expressava opiniões políticas, ao mesmo tempo em que funcionava como uma peça central da indústria fonográfica. [...] Estes vetores configuraram a MPB, tal como foi consagrada nos anos 60 e 70, e atuaram tanto na formação de uma nova concepção de canção no Brasil quanto na função sociocultural desse tipo de produto cultural. Portanto, nos afastamos da tese de “cooptação” dos artistas pelo “sistema”, quanto da visão que aponta a MPB como expressão pura de uma “contra-hegemonia” crítica e desvinculada das pressões comerciais.<sup>30</sup>

Os artistas então “alimentavam-se” dessa indústria para poderem veicular suas obras e sua mensagem e a indústria “alimentava-se” dessas obras, numa relação mútua, favorecida pela conjuntura vigente de intenso autoritarismo e um público que consumia esse tipo de canção politizada.

Ao longo desse capítulo foi analisada a situação da MPB frente à nova situação apresentada a partir do decreto do AI-5 e da intensificação da repressão do regime militar às práticas culturais. O foco da análise voltou-se para a relação da conjuntura desse período com as formas de resistência encontradas pelos compositores e o processo de consolidação da MPB no cenário musical brasileiro, tornando-se também uma forma de resistência político-cultural ao autoritarismo da ditadura.

Essa imagem da MPB, construída a partir do auge da música de protesto da década de 1960, estava então já consolidada entre os militares nessa década, já que a repressão do regime militar aos artistas da MPB entrou também no âmbito do combate à subversão. Os artistas dessa vertente musical foram então alinhados pelos serviços de segurança e vigilância do regime militar a outros grupos considerados perigosos à segurança nacional, sendo então mantida uma atmosfera de constante suspeita sobre suas ações.

Outro aspecto que nos ajuda a entender a consolidação da imagem da MPB como uma vertente musical politicamente engajada é a própria censura que se abateu sobre essa vertente musical na década de 1970, notoriamente no período mais repressivo do regime militar, entre os anos de 1968 e 1974. O cerceamento à produção cultural produziu um conjunto de práticas em que o discurso crítico passou a ser “camuflado” nas entrelinhas de várias canções. A palavra de resistência ao regime militar encontrava-se então “nas frestas do sistema”, numa tentativa de se passar todo um discurso de crítica e contestação que estava interdito. Consolidava-se nesse momento, a imagem da MPB “séria” e “resistente” entre o seu público-alvo, em sua maioria de classe média, pertencente às camadas universitárias, altamente

---

<sup>30</sup> NAPOLITANO, Marcos. A Música Popular Brasileira dos anos 70: resistência e consumo cultural. <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/umexico/articulos/Napolitano.pdf>> p. 9-10.

politizadas e que, por isso, identificavam-se com as mensagens que as canções desses artistas passavam.

### 3 GERALDO VANDRÉ, CHICO BUARQUE E A RESISTÊNCIA AO REGIME MILITAR

Ao longo do regime militar brasileiro, Geraldo Vandré e Chico Buarque se tornaram ícones do artista engajado, aquele que, apesar de perseguido e censurado, continuava a passar em suas músicas a mensagem de oposição à ditadura militar. Esses artistas, em circunstâncias diferentes, assumiram um posicionamento crítico em relação à realidade em que viviam, articulando-se à oposição político-cultural ao regime militar. Na década de 1960, auge da carreira de Vandré, havia uma certa tolerância às produções culturais, onde pode-se perceber um predomínio dos discursos de esquerda. Nos anos seguintes ao decreto do AI-5, a censura tornou-se mais ferrenha, obrigando os artistas que permaneceram no país e os que voltaram do exílio a adotarem táticas diferentes para burlar os censores e passar sua mensagem. Nessa época (meados da década de 1970), Chico Buarque passa a dar mais ênfase na sua obra às questões relativas à realidade do Brasil durante a ditadura, tornando-se o artista mais visado pelos militares. Neste capítulo, serão abordadas as obras desses artistas e sua relevância como artistas politicamente engajados na oposição ao regime militar para a construção e consolidação da MPB no cenário musical brasileiro. Em relação a Chico Buarque, é certo que sua obra apresenta uma grande variedade de temas, não se restringindo apenas ao âmbito do protesto político e social. Classificá-la como tal implicaria em um reducionismo que não corresponde à sua dimensão geral. Porém, para efeito de análise e para melhor relacioná-la com a problemática desse trabalho, é sob esse aspecto que focalizaremos nesse capítulo a obra desse compositor durante a década de 1970.

Geraldo Vandré viveu o auge de sua carreira no período em que estavam em evidência os festivais e a música de protesto, ao qual este se vinculava pelo próprio conteúdo de suas canções. O compositor nessa época almejava expressar em música os anseios e as agruras do povo brasileiro, temas também postos em discussão em diversos outros campos, como visto no primeiro capítulo desse trabalho. Os festivais da década de 1960 eram eventos em que os compositores e o público, reunidos em um mesmo local, poderiam expressar suas opiniões e anseios, através das músicas de cunho sócio-político, constituindo-se também em espaços de resistência. Esses festivais constituíram também, para os cantores e compositores envolvidos, numa oportunidade de dar uma maior visibilidade às suas carreiras. Para Geraldo Vandré, os festivais serviram-lhe tanto para obter o reconhecimento perante o público como também como canal de expressão de suas idéias:

[...] Seu desejo de fazer canções identificadas com os anseios e os valores culturais do povo de seu país passou a ser viável e, principalmente, reconhecido. Vandrê passou a encarnar, por um período, o compositor dos festivais, aquele que dizia o que as torcidas queriam ouvir. [...] A partir de “Porta Estandarte”, Geraldo Vandrê iniciou sua caminhada para se tornar, anos depois, um dos grandes mitos de sua geração na MPB.<sup>31</sup>

A canção mencionada na citação acima, *Porta Estandarte*, parceria de Geraldo Vandrê e Fernando Lona, foi vencedora do II Festival da TV Excelsior, em junho de 1966, garantindo notoriedade ao compositor-intérprete:

Olha que 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 no 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.

Podemos perceber na letra as características que marcaram a música de protesto da década de 1960, já citadas no primeiro capítulo. Uma delas é o “dia que virá”, que aparece nos versos “Por dores e tristezas que bem sei / Um dia ainda vão findar/ Um dia que vem vindo/ E que eu vivo pra cantar.” Vimos no primeiro capítulo que o “dia que virá” é uma maneira de deslocar as esperanças para um futuro melhor, onde findarão, enfim, a opressão, a miséria e a submissão. As possibilidades de mudança e de construção da realidade idealizada estão no presente, representado pela figura do porta-estandarte, que estaria “à mão pra anunciar” a chegada do dia em que todas as desigualdades e injustiças estariam sanadas.

No mesmo ano de 1966, Geraldo Vandrê teria mais duas músicas contempladas com as primeiras colocações em dois grandes festivais: em outubro, *O Cavaleiro* ficou em segundo lugar no I Festival Internacional da Canção da TV Rio e no mesmo mês *Disparada* dividiu o primeiro lugar do festival da TV Record com *A Banda*, de Chico Buarque.

<sup>31</sup> MELLO, Zuza Homem de. A era dos festivais: uma parábola. p.89.

*Disparada* é definida por alguns autores, dentre os quais Zuza Homem de Melo, como “a mais vigorosa canção de protesto surgida até então”. A longa letra da canção trata das agruras dos que vivem no sertão e das desigualdades entre os homens:

Prepare o seu coração  
 Pras coisas que vou contar  
 Eu venho lá do sertão  
 E posso não lhe agradar  
 Aprendi a dizer não  
 Ver a morte sem chorar  
 A morte, o destino, tudo  
 Estava fora de lugar  
 Eu vivo pra consertar  
 Na boiada já fui boi  
 Mas um dia me montei  
 Não por um motivo meu  
 Ou de quem comigo houvesse  
 Que qualquer querer tivesse  
 Porém por necessidade  
 Do dono de uma boiada  
 Cujos vaqueiros morreram  
 Boiadeiro muito tempo  
 Laço firme, braço forte  
 Muito gado, muita gente  
 Pela vida seguri  
 Mas o mundo foi rodando  
 Nas patas do meu cavalo  
 E já que um dia montei  
 Agora sou cavaleiro  
 Laço firme, braço forte  
 De um reino que não tem rei.

Nessa letra, há a descrição do cotidiano de um trabalhador sertanejo, que, visto e tratado como o gado (“na boiada já fui boi”), mostra-se consciente de sua situação, porém com uma certa passividade, já que passa a ser boiadeiro por necessidade de outrem (“mas um dia me montei / não por um motivo meu / [...] porém por necessidade / do dono de uma boiada”), e não pelo seu próprio esforço ou vontade. Numa das possíveis interpretações da letra, se levarmos em consideração que se trata de uma “canção de protesto”, podemos notar a abordagem do tema da submissão do homem pelo homem e na relação entre boiadeiro e dono da boiada, a divisão da sociedade em classes (bois, boiadeiros e donos). Dentre outros cantores e/ou compositores vinculados à vertente “de protesto” da música brasileira, Geraldo Vandré obteve grande destaque, devido ao sucesso de suas composições e pelo apelo que estas tinham perante o público que freqüentava os festivais, em sua maioria jovens estudantes,

caracterizando-o como o compositor que dizia o que a ala mais politizada que freqüentava os festivais queria ouvir.

Ao mesmo tempo que Geraldo Vandré adquiria essa imagem, recaía sobre ele a atenção do regime militar. A informação a seguir, levantada pelo historiador Marcos Napolitano em artigo sobre o assunto, consta do ano de 1968, época em que o artista encontrava-se no auge de seu sucesso, tendo já participado de vários festivais. Esse documento serve para ilustrar o foco que os serviços de informação e repressão davam à sua pessoa naquele momento:

GERALDO PEDROSA DE ARAÚJO DIAS, pseudônimo de Geraldo Vandré [sic], filho de José Vandrigésilo de Araújo Dias e de Maria Marta de Pedrosa Dias, natural de João Pessoa, Estado da Paraíba, nascido em 12 de setembro de 1935, funcionário efetivo da SUNAB, oriundo da COFAP, como inspetor de indústria e comércio nível 15, identificado sob o número 3254224-SP, residente à Alameda Barros nº 323, SP. É membro de um grupo [...] que se constituía num dos principais meios de ação psicológica sobre o público, desenvolvido por um grupo de cantores e compositores de orientação comunista, atuando em franca atividade nos meios culturais; Entre os principais agentes desse grupo, figura Geraldo Vandré. A ação se desenvolve através da chamada "música de protesto", numa propaganda sub-liminar muito bem conduzida. Entre as músicas mais difundidas por aquelas emissoras, destaca-se AROEIRA, de Geraldo Vandré, cujo texto emprega ostensivamente a revolta e a subversão. Geraldo Vandré é tido como comunista atuante. Consta que seu pai, médico em João Pessoa, é um dos chefes comunistas do Estado da Paraíba. Segundo anotações datadas de 13 de agosto de 1968, GV é identificado como pertencente ao movimento determinado "AP" [...] encontra-se na Bulgária, onde participou do Festival Mundial da Juventude realizado em Sófia, concorrendo com a apresentação de uma canção denominada "CHE", obtendo o 1º lugar, sendo-lhe agraciado o grande prêmio medalha de ouro. O cantor em apreço deixou o Brasil no dia 22 de julho último, acompanhado do Trio Maraiá, compondo uma comitiva de 150 pessoas, incluindo intelectuais, estudantes e parlamentares. Consta que atualmente se encontra em Moscou, onde fará uma série de apresentações na TV Russa. Seu regresso está previsto para o dia 30, em São Paulo, vindo de Lisboa. (Informação 093, DOPS/DI, 14/10/1968)<sup>32</sup>

Como visto no capítulo anterior, os agentes dos serviços de segurança vinculados ao regime militar identificavam um "grupo infiltrado" nos meios culturais, orquestrando uma conspiração que tinha como objetivo incitar o cidadão brasileiro - sobretudo o jovem - contra o regime através de "mensagens subversivas" contidas nas músicas, abalando a ordem conquistada pela "revolução de 1964". Era a época de destaque da vertente "de protesto" da MPB, cujos artistas criticavam abertamente o regime militar e, por isso talvez muitos dos documentos produzidos pelos serviços de investigação e segurança que citavam tais artistas o faziam com uma linguagem e de uma maneira que exacerbava a sua postura crítica,

<sup>32</sup> NAPOLITANO, Marcos . op.cit.

transformando-os em “comunistas atuantes”, potencialmente perigosos para o regime e para a nação brasileira.

Geraldo Vandré, além de ser identificado como líder do “grupo da MPB”, era também funcionário público, fato esse destacado no início do documento citado, onde constam seus dados pessoais e profissionais. Esse detalhe, em conjunto com informações posteriormente citadas, como a suposta ligação do artista com grupos clandestinos de esquerda e com países pertencentes ao bloco soviético servem para transformar, aos olhos do regime, um funcionário público “insuspeito” em um perigoso agente subversivo, sendo este, nas palavras do documento, um “comunista atuante”. Essa informação vincula-se à doutrina de segurança nacional, citada no capítulo anterior, sendo uma forma de provar, aos olhos do regime militar, que qualquer cidadão poderia ser um suspeito em potencial. Além do conteúdo das letras das composições, no caso aqui a música *Aroeira*, os serviços de investigação e vigilância também buscavam relacionar o suspeito com “comunistas”, e o envolvimento deste com grupos ou partidos políticos, daí a ênfase dada ao fato do pai de Geraldo Vandré ser supostamente um dos “chefes comunistas do Estado da Paraíba.” O nome do compositor aparece como o principal agente do grupo “subversivo” da MPB e, portanto, o mais perigoso na ótica dos serviços de investigação.

À utopia presente nos versos de várias canções de protesto desse período, contrapõe-se a letra de *Caminhando*, canção que se tornou uma espécie de hino contra o regime militar. Em setembro de 1968, próximo da edição do AI-5, Geraldo Vandré apresentou a sua música no III Festival Internacional da Canção, utilizando-se de uma estrutura simples, formada por dois acordes e apresentada somente com voz e violão, um recurso explorado pelo compositor como forma de se chamar a atenção do ouvinte para a mensagem contida na letra, uma das mais contundentes críticas ao regime militar:

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.

O refrão dessa música, contudo, chama a atenção por romper com o padrão utópico do “dia que virá” das canções desse período ao conclamar todos à ação imediata, trazendo então para o presente todas as aspirações que eram depositadas no futuro:

Vem, vamos embora  
 Que esperar não é saber  
 Quem sabe faz a hora  
 Não espera acontecer.

Esses versos serviram como uma espécie de “combustível” para as suspeitas dos militares de que havia de fato uma conspiração sendo cuidadosamente planejada por grupos políticos “subversivos”, que estariam infiltrados no campo da cultura visando iniciar uma “guerra psicológica”, corrompendo primeiro a juventude, incitando-a contra o governo e contra as instituições “democráticas e cristãs”. Geraldo Vandré, autor desses versos e tido como o líder do grupo “subversivo” da Música Popular Brasileira, passou a ser o artista mais vigiado desse período imediatamente anterior ao AI-5, como atesta o documento citado acima.

Os dois primeiros governos militares concentraram suas ações na censura à imprensa e na repressão a elementos políticos identificados com o governo anterior, deixando o terreno cultural - música, cinema e teatro - praticamente intocado, o que propiciou a músicos como Geraldo Vandré apresentarem músicas de conteúdo político e de crítica à realidade social do país. A música “Caminhando”, no entanto, apareceu num momento em que a ditadura começou a voltar as suas atenções para as vertentes mais críticas do campo musical, mais especificamente, a música de protesto e o tropicalismo. A letra dessa canção, a mais explícita já feita contra o regime militar, veio a público no momento imediatamente anterior à deflagração de uma nova onda de radicalização, amparada por um novo instrumento, que visava assegurar “a continuidade da obra revolucionária”, defender a paz e a segurança do povo brasileiro, através do combate a

Atos nitidamente subversivos, oriundos dos mais distintos setores políticos e culturais, comprovando que os instrumentos jurídicos, que a Revolução vitoriosa outorgou à Nação para a sua defesa, desenvolvimento, e bem-estar de seu povo, estão servindo de meios para combatê-la e destruí-la.<sup>33</sup>

Vemos aí como se construiu o mito Geraldo Vandré: nas décadas que se seguiram, o nome do compositor aparece como ícone do artista engajado, perseguido e exilado, tornando-se uma espécie de mito, uma lenda viva. Essa imagem, cristalizada ao longo de sua breve carreira devido ao conteúdo explicitamente engajado de suas canções, tornadas conhecidas pelo público devido à sua participação nos grandes festivais televisivos e também graças ao

<sup>33</sup> MOBY, Alberto. Op.cit. p. 61.

foco que os serviços de informação e repressão jogaram sobre ele, tornou-se um fardo, o que acabou por levá-lo a abandonar definitivamente a vida artística. Em entrevistas recentes, o compositor reafirma que não pretende voltar a fazer shows e desmente certos boatos sobre a reação dos militares no poder à sua pessoa. Os trechos a seguir são de uma entrevista concedida ao jornalista Ricardo Anísio no ano de 2004, para o *website* “ritmomelodia”:

1-) Ricardo Anísio - Andaram falando em um retorno seu a carreira artística. Isso é verdade? Certa vez disse ao nosso jornal que a entidade Vandré estava morta. Ela ressuscitaria? Geraldo Vandré - Não, eu não volto atrás com o que disse. [...] a minha atividade profissional de cantor encerrou. Cumpri a função que estava determinada para mim aqui na Terra. [...] RA - E realmente você nunca foi torturado? Vandré - Nem sequer fui exilado, porque escapei do país antes que me prendessem e me exilassem. Saí do Brasil sem que me encostassem um dedo sequer, embora soubesse que era considerado de alta periculosidade pelo SNI (Serviço Nacional de Informação). Mas os tempos mudaram, e mudaram também os militares.<sup>34</sup>

Com o auto-exílio de Geraldo Vandré e o conseqüente desaparecimento de novas composições suas no meio musical politizado, o artista mais visado pela ditadura passa a ser Chico Buarque, tendo este grande parte de sua obra censurada na década de 1970 e sendo destacado pelos serviços de informação e segurança como o novo centro aglutinador da oposição musical ao regime.

Chico Buarque já aparecia como um “agente do grupo subversivo da MPB” desde a década de 1960, tendo sido obrigado a se apresentar no Ministério do Exército após o decreto do AI-5 para prestar esclarecimentos sobre a peça *Roda Viva*, considerada extremamente subversiva pelos militares no poder. Porém em 1970, quando foi lançado o compacto com a música “Apesar de Você”, citada no capítulo anterior, o regime militar começou a vigiá-lo com mais rigor, alçando-o à categoria de “suspeito número um”. Quando, nesse mesmo ano, o compositor retorna ao Brasil, encontra dificuldades em registrar suas novas canções, tendo ainda muitas delas proibidas na íntegra, e outras com versos inteiros censurados. As suas apresentações eram também vigiadas de perto pelos serviços de informação e quaisquer menções ao seu nome em matérias de jornal poderiam ser vetadas. O documento citado a seguir, produzido pelo CIE (Centro e Informações do Exército), retrata bem o grau de periculosidade que o regime militar atribuía à pessoa de Chico Buarque:

O cantor nominado, autor de canções de protesto contra a revolução de 1964, e hostil ao nosso governo, vem promovendo seguidas apresentações na área estudantil, com grande receptividade em todas as faculdades onde realizou os seus programas. Artistas

<sup>34</sup> ANÍSIO, Ricardo. **Geraldo Vandré rompe silêncio**. Disponível em: <<http://www.ritimelodia.hpg.ig.com.br>>

como Nara Leão, Capinam, Macalé, Vinícius de Moraes, Gilberto Gil, Sérgio Ricardo, Marília Medalha [sic], Trio Mocotó, MPB-4, Ziraldo, Egberto Gismonti. Luiz Gonzaga Jr., Edu Lobo, Alaíde Costa, Milton Nascimento realizam a mesma programação artística de Chico Buarque, mantendo os estudantes em permanente expectativa política e sob influência de um proselitismo desagregador por eles disseminado durante os espetáculos. Considerando as tendências de esquerda do nominado e desse grupo de artistas, há possibilidade de haver ligação entre as atividades deles na área estudantil e as previsões de agitação conseqüentes das resoluções firmadas em Varsóvia, pelo comitê da União Internacional dos Estudantes, tratados em informação de referência (CIE 2440-5/103-2, 3/10/72). É conveniente acompanhar e observar estas atividades para neutralizar com oportunidade os efeitos negativos das mesmas, caso sejam constatados indícios de propaganda subversiva ou incitamento à agitação estudantil.<sup>35</sup>

Muitos estudiosos da obra de Chico Buarque detectam nela duas fases: a primeira corresponde ao início da carreira do compositor, mais especificamente nos três primeiros LP'S, sendo chamada de fase de "lirismo amoroso e nostálgico", onde predominam canções como *A Banda*, *Retrato em Branco e Preto*, *Carolina*, *Morena dos Olhos d'água*. A peça *Roda Viva* e a canção *Apesar de Você* anunciam um ponto de ruptura, que culmina numa segunda fase voltada para a realidade social, cujo marco é o disco *Construção*, de 1971. Sobre essa mudança de enfoque, há um depoimento do artista, dado ao jornal *O Globo* em 1979, em que este explica as razões que o fizeram compor *Apesar de Você*, um dos marcos dessa "fase engajada":

Eu vim realmente começar a entender o que estava acontecendo quando cheguei de volta, em 1970. Era uma barra muito pesada, vésperas de Copa do Mundo. Foi um susto chegar aqui e encontrar uma realidade que eu não imaginava. Em um ano e meio de distância dava para notar. Aqueles carros entulhados com os "Brasil, ame-o ou deixe-o", ou ainda "ame-o ou morra" nos vidros de trás. Mas não tinha outra. Eu sabia que era o novo quadro, independentemente de choques ou não. "Muito bem, é aqui que eu vou viver". Que realmente eu já estava aqui de volta. Então fiz o *Apesar de Você*.<sup>36</sup>

Essas duas fases não são, como parece ser em uma análise menos aprofundada, separadas uma da outra. Ambas imbricam-se de tal forma que podemos perceber elementos de uma na outra. Durante a década de 1970, Chico Buarque não abandonou totalmente o lirismo que caracterizou sua obra nos três primeiros discos. Porém, nesse momento de sua carreira, o compositor passou a dar uma ênfase maior às canções de cunho social e de crítica ao regime militar. No que tange ao aspecto formal das letras, essa crítica se dará, no entanto, em um teor

<sup>35</sup> NAPOLITANO, Marcos. Op.cit. p. 10.

<sup>36</sup> O Globo. 15/07/79 apud MARTINS, Christian Alves. Tempos de intolerância: Chico conta Calabar. Disponível em: <http://www.RevistaFênix.pro.br>.

um pouco menos explícito do que nas músicas de Geraldo Vandré, devido às próprias condições do momento histórico em que essa fase de sua obra está inserida.

Dessa fase, podemos destacar algumas canções, como *Samba de Orly*, *Cordão* (do disco *Construção*), *Quando o Carnaval Chegar*, *Bom Conselho*, *Cálice* (em parceria com Gilberto Gil), *Chame o Ladrão* (esta sob o pseudônimo Julinho da Adelaide), além das músicas que fizeram parte da trilha sonora da peça *Calabar – O elogio da traição*.

A letra de *Samba de Orly* cita a já longa duração do regime militar. O que deveria ter sido uma intervenção rápida e “saneadora” tomou forma de uma ditadura, de longa permanência e que ainda não dava sinais de esgotamento. Dessa forma, o narrador aconselha o sujeito a quem está sendo dirigida a canção que “fuja de avião”, talvez uma referência ao exílio do próprio autor e de muitos outros cantores-compositores da música brasileira, além da falta de perspectiva diante de um cenário que se tornava cada vez mais marcado pelo autoritarismo:

Vai, meu irmão  
 Pega esse avião  
 Você tem razão  
 De correr assim.  
 (...)  
 Pede perdão  
 Pela duração  
 Dessa temporada  
 (...)  
 Vê como é que anda aquela vida à toa  
 E se puder me manda uma notícia boa.



As músicas *Cordão* e *Cálice* caracterizam-se por serem ambas manifestos contra a censura, com uma linguagem um pouco mais direta do que outras canções de Chico Buarque nesse período:

Ninguém, ninguém vai me segurar  
 Ninguém há de me fechar  
 As portas do coração  
 Ninguém, ninguém vai me sujeitar  
 A trancar no peito a minha paixão  
 Eu não, eu não vou desesperar  
 eu não vou renunciar, fugir  
 Ninguém, ninguém vai me acorrentar  
 Enquanto eu puder cantar  
 Enquanto eu puder sorrir  
 Enquanto eu puder cantar  
 Alguém vai ter que me ouvir.

(Cordão)

Pai, afasta de mim esse cálice  
 Pai, afasta de mim esse cálice  
 De vinho tinto de sangue.  
 (...)
   
 Como é difícil acordar calado  
 Se na calada da noite eu me dano  
 Quero lançar um grito desumano  
 Que é uma maneira de ser escutado  
 Esse silêncio todo me atordoa  
 Atordoado eu permaneço atento  
 Na arquibancada pra a qualquer momento  
 Ver emergir o monstro da lagoa.  
 De muito gorda a porca já não anda  
 De muito usada a faca já não corta  
 Como é difícil, pai, abrir a porta  
 Essa palavra presa na garganta  
 Esse pilqueque homérico no mundo  
 De que adianta ter boa vontade  
 Mesmo calado o peito, resta a cuca  
 Dos bêbados do centro da cidade  
 (Cálice)

Essa última foi composta para ser interpretada pelos seus autores no show produzido pela gravadora *Phonogram*, intitulado *Phono 73*, sendo sua apresentação proibida pela Censura Federal. Essa música só seria gravada anos mais tarde no LP *Meus caros amigos*, com a participação de Milton Nascimento.

Como visto no capítulo anterior, a linguagem figurada representou uma importante estratégia de resistência à forte censura vigente durante os anos mais repressivos do regime militar. Nesta atmosfera de constante cerceamento às produções culturais, é escrita a peça teatral intitulada *Calabar – O elogio da traição*, de autoria de Chico Buarque e Ruy Guerra. Domingues Fernandes Calabar, personagem central da trama, aparece na historiografia oficial como o homem que traíra os portugueses para auxiliar os holandeses a conquistar parte do Nordeste Brasileiro no século XVII, sendo punido com a pena da execução. Os autores da peça utilizam-se desse fato da historiografia para tratar sutilmente de questões políticas e sociais do Brasil de 1973, ano em que a peça foi escrita, abordando temas como liberdade, tortura, autoritarismo, patriotismo, lealdade e a traição, estes últimos representados pela figura de Calabar. Há, então, uma grande intertextualidade entre passado e presente, entre fato histórico e a realidade do presente tanto no texto como também nas músicas que compõem a

trilha sonora da trama, da qual destacamos alguns versos de *Vence na Vida Quem Diz Sim* e *Fado Tropical*, respectivamente:

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 babam no cangote,  
 Mordem o decote,  
 Se te alisam com o chicote,  
 Olha bem para mim.  
 Vence na vida quem diz sim,  
 Vence na vida quem diz sim.  
 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 para mim.  
 Vence na vida quem diz sim [...]

Ó musa do meu fado  
 Oh, minha mãe gentil.  
 Te deixo, consternado,  
 No primeiro abril.  
 Mas não sê tão ingrata,  
 Não esquece quem te amou.  
 E em tua densa mata  
 Se perdeu e se encontrou  
 Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal,  
 Ainda vai tornar-se um imenso Portugal.

“Sabe, no fundo eu sou um sentimental.  
 Todos nós herdamos do sangue lusitano  
 Uma boa dose de lirismo,  
 Além da Sífilis, é claro.  
 Mesmo quando minhas mãos estão ocupadas  
 Em torturar, esganar, trucidar,  
 Meu coração fecha os olhos  
 E, sinceramente, chora.”

A peça, assim como o disco que continha a sua trilha sonora, entretanto, acabam censurados. No caso do disco, a capa original, com a palavra Calabar pichada em um muro, fora também vetada pela censura. O nome do disco foi mudado para *Chico canta Calabar* e, logo depois, para somente *Chico Canta*. Várias das letras foram também censuradas, algumas em trechos, outras de forma integral. *Vence na vida quem diz sim* e *Anna de Amsterdã* tiveram toda a letra suprimida, aparecendo no disco em versão instrumental. Numa entrevista também proibida pela censura, concedida à jornalista Ana Maria Bahiana para o jornal Opinião, em 1974, Chico Buarque declarava:

- Bem, eu estive pensando, no final das contas, olhando bem, não é um bom disco, entende? Quer dizer, é um disco cuidado, com arranjos lindos do Edu (Lobo), mas quem vai comprar um disco que metade das músicas não tem letra? [...] o título do disco é Chico Canta, quer dizer, não tem nada a ver, é capa que não é capa. Uma porção de músicas que não tem letra e, aí sim, muito mais presas a uma peça que não houve. Quer dizer... todas as músicas de Calabar se ressentem da ausência da peça, porque estão muito mais vinculadas a ela. [...] - Eu espero que daqui a um ano eu possa fazer música de novo, no momento me considero um ex-compositor. Também não quero usar isso como alibi, é preciso saber até que ponto eu pego no violão e não tenho vontade de compor porque acho que não vale a pena, que não vai passar. Não é autocensura, é um cansaço de se empolgar com um troço bonito e perde-lo. Então você antes disse: já não vai fazer pra não ter o desgosto. Agora também não posso dizer que é só por causa disso, porque eu não quero dar esse gosto a ninguém [...]. É uma crise. Tem umas gotinhas vindas de fora, uma pressão; mas não é só isso [...]. É muito chato isso das pessoas te pararem na rua e perguntarem pela censura, e não pelo meu trabalho. Como artista eu quero ser julgado pelo meu trabalho. Foi um ano perdido.<sup>37</sup>

Podemos perceber na fala de Chico Buarque a angústia de um artista que percebe-se, enfim, às voltas com um processo que se acirrava cada vez mais: o crescente cerceamento a seu trabalho, do qual o veto a Calabar, peça e disco, já era resultante. O artista fala ainda de um possível desestímulo à criação artística, resultado do rigor censório à sua obra, que levaram-no a assumir, na entrevista, uma atitude de “ex-compositor” e a utilizar-se de outros recursos para burlar o cerco da censura. Um desses artificios foi a criação de um personagem, chamado de Julinho da Adelaide, que chegou inclusive a conceder uma entrevista ao jornalista Mário Prata, do periódico Última Hora. Sobre essa que foi a única entrevista do pseudocompositor em seu curto período de existência, o jornalista recentemente declarou:

Eu me lembro até da cara do Samuel Wainer quando eu disse que estava pensando em entrevistar o Julinho da Adelaide para o jornal dele. Ia ser um furo. Julinho da

<sup>37</sup> BAHIANA, Ana Maria. Nada será como antes- MPB nos anos 70. apud MOBY, Alberto. op.cit. p. 148-150.

Adelaide, até então, não havia dado nenhuma entrevista. Poucas pessoas tinham acesso a ele. Nenhuma foto. Pouco se sabia de Adelaide. Setembro de 74. A coisa tava preta. [...] Demorou muitos uísques e alguns tapas para começar. Quando eu achava que estava tudo pronto o Chico disse que ia dar uma deitadinha. Subiu. Voltou uma hora depois. Lá em cima, na cama de solteiro que tinha sido dele, criou o que restava do personagem. Quando desceu, não era mais o Chico. Era o Julinho. [...] Naquelas duas horas e pouco que durou a entrevista e o porre, Chico inventava, a cada pergunta, na hora, factas, passado e presente do Julinho. As informações jorravam. Foi ali que surgiu o irmão dele, o Leonel (nome do meu irmão), foi ali que descobrimos que a Adelaide tinha dado até para o Niemeyer, foi ali que descobrimos que o Julinho estava puto com o Chico: - "O Chico Buarque quer aparecer às minhas custas". Para mim, o que ficou, depois de quase 25 anos, foi o privilégio de ver o Chico em um total e super empolgado momento de criação. Até então, o Julinho era apenas um pseudônimo pra driblar a censura. Ali, naquela sala, criou vida. Baixou o santo mesmo. Não tínhamos nem trinta anos, a idade confessa, na época, do Julinho. Hoje, se vivo fosse, Julinho teria 55 anos. Infelizmente morreu. Vítima da ditadura que o criou.<sup>38</sup>

O próprio Chico Buarque, em depoimento concedido à Rádio Jornal do Brasil, em 1990, conta como surgiu a idéia de utilizar-se de um alter-ego para furar o bloqueio da censura:

Bom, é evidente que você, uma vez proibido, ficava marcado. Eu e outros autores. Quem tinha uma ou outra música proibida ficava numa espécie de index da Censura. Então uma música que chegava com o meu nome chamava a atenção. E eu comecei a sofrer uns cortes bastante arbitrários. [...] enfim, e aí eu senti que a barra tava pesada e falei: " vamos experimentar com outro nome que pode ser que melhora". E realmente melhorou. Quer dizer, as primeiras duas músicas que eu mandei, ou três, as músicas que eu assinava Julinho de Adelaide, elas passaram. Se fosse com o meu nome provavelmente não passariam, né? Depois ficou meio marcado porque eu só gravava esse tal de Julinho de Adelaide. Começou a correr a suspeita de que o Julinho de Adelaide seria um pseudônimo, até que o Jornal do Brasil divulgou a verdade, que o Julinho de Adelaide era um pseudônimo.<sup>39</sup>

Como Julinho de Adelaide, Chico Buarque chegaria a gravar, no LP Sinal Fechado, a música *Chame o Ladrão* uma letra sarcástica sobre a repressão da ditadura :

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 o ladrão  
 Acorda amor  
 Não é mais pesadelo nada  
 Tem gente já no vão da escada

<sup>38</sup> PRATA, Mário. Julinho de Adelaide, 24 anos depois. <<http://www.chicobuarque.com.br>>, visitado em .

<sup>39</sup> MOBY, Alberto. Op.cit. p. 132.

Fazendo confusão, que aflição  
 São os homens  
 E eu aqui parado de pijama  
 Eu não gosto de passar vexame  
 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.

O LP *Sinal Fechado*, de 1974, representa uma das táticas utilizadas não só por Chico Buarque, como também por outros artistas da época: a regravação de sucessos de compositores antigos como uma tática de sobrevivência profissional em meio ao difícil quadro que se configurou na primeira metade da década de 1970. A única canção autoral presente nesse disco é a música *Chame o Ladrão*, autoria entretanto disfarçada pelo pseudônimo criado pelo compositor como estratégia de resistência às restrições impostas pela censura ao seu trabalho. O próprio título do disco talvez esconda um duplo significado: refere-se tanto à canção homônima de Paulinho da Viola, presente no repertório, como também faz referência, em sentido figurado, ao cerco da Censura, que àquela época “fechava-lhe o sinal”, dificultava-lhe o exercício da criação, tornando-o, naquele momento, um “ex-compositor”, unicamente intérprete das canções de outros. Essa situação só viria a distender-se durante a segunda metade da década, com a política de reabertura “lenta, gradual e segura” do General-Presidente Ernesto Geisel.

Para Roger Chartier, a história cultural, ao invés de lidar com um conceito estático do real, com fatos pretensamente concretos, deve lidar com as representações que os indivíduos, os grupos sociais constroem deste real. Podemos relacionar essa proposição teórica às obras de Chico Buarque e Geraldo Vandré ao observar que estas não se desgarram da influência do período histórico ao qual estiveram inseridas no momento de sua criação, sendo resultantes da maneira como os indivíduos-compositores apreenderam a realidade naquele determinado momento. Durante a década de 1960 e 1970, esses artistas problematizaram e retrataram em suas obras o Brasil do período da ditadura militar, ao evidenciar as contradições de uma sociedade que vivia entre “o milagre e a mordada” e de um governo que, em nome da segurança nacional, silenciava e reprimia.

Ao se tratar da relação artista - realidade histórica, pode ser observada a argumentação de Anazildo Vasconcelos da Silva, no artigo intitulado “O protesto na canção de Chico Buarque” no livro *Chico Buarque do Brasil*, lançado para comemorar a ocasião dos sessenta anos do artista:

Entre as especificidades do discurso poético, está o fato de o poeta realizar sua experiência lírica inserido num espaço indissociável à experiência factual do ser humano. [...]O ser humano realiza [...] uma imagem de mundo historicamente estruturada, síntese das transformações políticas e socioculturais resultantes da atividade humana [...] É no seio dessa mesma imagem de mundo historicamente estruturada, nomeada realidade objetiva, que o poeta realiza a experiência lírica<sup>40</sup>.

Assim, as canções de Geraldo Vandré e Chico Buarque, analisadas no contexto em que foram produzidas, revelam acontecimentos e características de um Brasil marcado pelo autoritarismo de uma ditadura militar e contribuíram para consolidar a MPB no cenário musical brasileiro na medida em que formaram um público consumidor desse tipo de canção, num contexto em que arte e política em muitos casos se fundiam /confundiam. Porém há também nessas canções o timbre das experiências e sentimentos dos autores enquanto sujeitos históricos, a maneira como estes assimilaram a realidade em que estiveram inseridos, o que é um aspecto que não pode ser negligenciado ao se utilizar a música como fonte para a pesquisa histórica, devido à própria subjetividade que lhe é característica.

Quanto aos dois compositores, ambos foram, em momentos diferentes, considerados pelo regime militar os articuladores de um movimento subversivo que ocultava-se no seio da nascente Música Popular Brasileira, movimento este que não chegaria a acontecer, mas cuja suposição no imaginário dos militares no poder fez com que estes artistas fossem perseguidos, exilados e tivessem suas obras censuradas. O impacto do autoritarismo na cena musical brasileira e também a repressão e o controle do Estado autoritário sobre os músicos sob a forma da censura contribuíram para construir um mito em torno destes compositores, em especial Geraldo Vandré, que em meados da década de 1970 tomara-se uma lenda viva, o ícone do artista engajado para o público politizado e o arauto de uma conspiração revolucionária para a ditadura. Ambos os compositores, no entanto, marcaram um momento em que a MPB voltava-se para o protesto ao regime autoritário, e seus nomes figuram com destaque na memória musical do período como expressões da resistência no âmbito musical.

---

<sup>40</sup> SILVA, Anazildo V. da. O protesto na canção de Chico Buarque. In: FERNANDES, Rinaldo (org.). **Chico Buarque do Brasil**. Ed. Garamond edições, Biblioteca Nacional. . p. 175.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a ampliação das possibilidades de questionamento acerca do passado proporcionado pelas novas abordagens historiográficas das últimas décadas, houve a incorporação de novas fontes e objetos de análise. Como fonte para a pesquisa, a música reveste-se de grande importância, já que há uma relação entre esta e o contexto no qual foi produzida, já que o compositor/letrista apreende a realidade em que está inserido e transforma suas impressões em música, fornecendo um testemunho de um tempo e de uma conjuntura específica. A partir dessa idéia, foi analisada neste trabalho a relação entre oposição ao regime militar no âmbito musical e a construção e consolidação da vertente musical conhecida como Música Popular Brasileira (MPB). Segue abaixo um resumo do que foi abordado ao longo dos capítulos.

No contexto dos debates ideológicos do início da década de 1960, alguns músicos que participavam do movimento conhecido como “bossa nova”, romperam com os temas intimistas partindo para um outro direcionamento musical no que tange às temáticas das canções, tornando-as naquele momento mais comprometidas com a “realidade social do país”. A partir desse movimento houve a gênese do que foi chamada a “música de protesto” da década de 1960, sob influência também do Centro Popular de Cultura da UNE, o CPC. Este tomava como sua a função de ligar o povo ao artista, fazendo deste último o arauto da conscientização de uma parcela da sociedade que, segundo os cepecistas, estava à margem, excluída e inconsciente dessa exclusão. O golpe militar, no entanto, acabou com as experiências da UNE e isolou politicamente, sem silenciar, o artista engajado.

Dáí inicia-se a fase que vai de 1964 a 1967, marcada pelo auge da canção engajada durante os festivais da canção transmitidos pelas redes de televisão e pelo aparecimento da sigla MPB para designar um segmento da música popular portador de uma mensagem crítica e socialmente comprometida. Dentre os artistas vinculados à arte engajada que obtém maior destaque nesses festivais, estão Edu Lobo e Geraldo Vandré, cujas músicas estavam imbuídas desse espírito contestador da realidade social do país e de preocupações com as mazelas da sociedade brasileira, com destaque para os habitantes dos morros e dos sertões. No campo simbólico dessas canções existe a busca pela construção de um “mundo utópico”, uma realidade idealizada, onde há perspectiva de existência movida pela esperança, diferente da realidade vivida no presente, marcada pelas desigualdades e pelo autoritarismo de uma nova ditadura que instaurava-se no poder. Numa alusão à música de Geraldo Vandré *Porta*

*Estandarte*, pode-se dizer que os artistas engajados viviam então para cantar a chegada desse dia, que, esperava-se, não tardaria.

Chega então uma nova onda de radicalização da repressão militar em 1968, com o decreto do Ato Institucional nº5, tornando a repressão e a censura os instrumentos máximos de coerção pelo Estado. Devido ao novo surto repressivo, vários dos artistas engajados exilaram-se por opção ou imposição. Entretanto, apesar do aparato investigativo montado para vigiar os cidadãos brasileiros, dentre os quais os artistas vinculados à MPB, e da censura que naquele momento voltava suas atenções para a música popular, consolidou-se uma tradição de engajamento na música brasileira, com vários artistas utilizando suas canções como um meio de protesto contra a ditadura militar, tendo um público consumidor estabelecido. Isso fica claro quando verificamos a grande quantidade de músicas que, durante a década de 1970, utilizaram táticas diversas para ludibriar e burlar o cerco da censura. Assim, fica evidente que as canções politizadas foram, sem dúvida, um dos elementos que formaram a matriz do que veio a ser a MPB tal qual se configurou nas décadas seguintes.

Reitera-se aqui o que foi discutido no decorrer deste trabalho: a MPB que foi analisada aqui é uma subseção da música brasileira em geral, com características que lhe garantem uma singularidade própria em nossa música, já que nem toda música dita popular é considerada MPB devido às próprias especificidades que essa sigla carrega em si. Vimos que tanto a sigla como um conceito de MPB surgiu na década de 1960 para identificar um segmento musical caracterizado por um compromisso com a realidade social do país, demarcando-o frente a outros movimentos que lhe foram contemporâneos, como Jovem Guarda e Tropicalismo.

Podemos falar de uma construção da MPB, já que esta expressão não surgiu para especificar todo e qualquer tipo de música de raízes populares. Com o passar do tempo, outros elementos estéticos foram sendo incorporados, sendo mantida entre alguns de seus principais representantes a tradição do engajamento face à realidade autoritária do regime militar, característica marcante durante a década de 1970, época em que se consolidou definitivamente a MPB entre as manifestações musicais brasileiras. Há aí o vínculo da música com o seu tempo, e muitas das canções compostas nesse período tornaram-se representativas de um momento histórico brasileiro, trazendo em si mensagens contra a censura, a repressão e o autoritarismo, camufladas por metáforas e alusões. É certo que a MPB, enquanto fonte e objeto de análise, carrega em si grande complexidade, não podendo ser reduzida unicamente ao aspecto de protesto que marcou grande parte da obra de muitos artistas desse período. Porém, é inegável a dimensão que esse “compromisso” com a realidade e com a resistência ao regime militar atingiu durante as duas décadas analisadas aqui, como também não se pode

traçar um retrato da MPB desses anos sem abordar a tensa relação entre esses artistas e o regime militar, que utilizava a censura como instrumento silenciador. Os militares enxergavam na MPB uma forma musical onde pairava a subversão. Os compositores buscavam formas de burlar o rigor da censura. E é nesse contexto que a MPB torna-se um dos setores mais dinâmicos da indústria fonográfica no país, adquirindo um status de “música de qualidade”, e sendo considerada como a trilha sonora da resistência à ditadura militar.



## BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, Joaquim Alves de. Panorama da Música Popular Brasileira. in: Schwartz, Jorge; Sosnowski, Saul (orgs.). **Brasil: O Trânsito da Memória**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

ANÍSIO, Ricardo. Geraldo Vandré rompe silêncio. Disponível em:  
<<http://www.ritmomelodia.hpg.ig.com.br>>

BARROS, José D'Assunção. **O campo da história: especialidades e abordagens**. Petrópolis: Vozes, 2004.

CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: editora 34, 1997.

CALDAS, Waldenir. **Iniciação à Música Popular Brasileira**. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CASTRO, Ruy. **Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHARTIER, Roger. **A história Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.

CHEDIAK, Almir. **Songbook Chico Buarque**. Rio de Janeiro: Lumiar editora, vol 2, 3 ed.

CHICO BUARQUE, **letra e música**: São Paulo: Companhia das Letras. 1989.

FERNANDES, Rinaldo de (org.). **Chico Buarque do Brasil**. Ed. Garamond edições, Biblioteca Nacional.

GASPARI, Elio. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960-1970)**. São Paulo: Brasiliense, 1980

MELLO, Zuzana Homem de. SEVERIANO, Jairo. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (1958-1985)**. vol. 2, 3 ed. São Paulo, ed. 34, 1998.

\_\_\_\_\_, Zuzana Homem de. **A era dos festivais – uma parábola**. São Paulo: editora 34, 2003.

MOBY, Alberto. **Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura**. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

NAPOLITANO, Marcos E. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959 – 1969)**. São Paulo, Fapesp, 2001.

\_\_\_\_\_, Marcos . A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços vigilância política (1968-1981). In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, vol.24, n.47. 2004.

\_\_\_\_\_, Marcos. **A Música Popular Brasileira dos anos 70: resistência e consumo cultural**. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/articulos/Napolitano.pdf>>

MARTINS, Christian Alves. **Tempos de intolerância: Chico conta Calabar**. Disponível em: <http://www.RevistaFênix.pro.br>.

PERRONE, Charles. **Letras e letras da MPB**. Rio de Janeiro, Elo, 1988.

PRATA, Mário. **Julinho de Adelaide, 24 anos depois**. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br>>.

SOUZA, Tárík de. ANDREATO, Elifas. **Rostos e gostos da Música Popular Brasileira**. Porto Alegre, L&PM, 1979.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

VILARINO, Ramon Casas. **A MPB em movimento**. São Paulo: Olho d'água, 1999.